

EM

DEGOUT

FE

PICHON

PYGMALION

RS

ENFERS

INTROÏT

- 1 | JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1683-1764)
La Vengeance : *Ah ! Nos fureurs ne sont point vaines* SD 0'50
Extr. Zoroastre (IV, 6), RCT62
- 2 | JEAN-FÉRY REBEL (1666-1747)
Chaos 6'02
Extr. Les Éléments
- 3 | JEAN-PHILIPPE RAMEAU
Anténor : *Voici les tristes lieux. Monstre affreux* SD 3'51
Extr. Dardanus (IV, 4), RCT354
- 4 | JEAN-PHILIPPE RAMEAU / Anonyme
Requiem æternam 3'06
Messe de Requiem sur des thèmes de "Castor et Pollux" (RCT32)
- 5 | CHRISTOPH WILLIBALD VON GLUCK (1714-1787)
Oreste : *Dieux ! Protectors de ces affreux rivages* SD, chœur 5'59
Extr. Iphigénie en Tauride (II, 3 & 4), Wq46

KYRIE

- 6 | JEAN-PHILIPPE RAMEAU / Anonyme
Kyrie eleison 2'50
Messe de Requiem sur des thèmes de "Castor et Pollux" (RCT32)
- 7 | JEAN-PHILIPPE RAMEAU
Thésée : *Dieux ! Que d'infortunés gémissent en ces lieux !* SD, MV, TD, NC 6'23
Extr. Hippolyte et Aricie (II, 4), RCT43
- 8 | JEAN-PHILIPPE RAMEAU
Loure 2'07
Extr. Les Surprises de l'amour (II, 8), RCT58

GRADUEL

- 9 | CHRISTOPH WILLIBALD VON GLUCK
Ubalde, le Chevalier danois : SD, SB 2'43
Nous ne trouvons partout que des gouffres ouverts
Extr. Armide (IV, 1), Wq45
- 10 | JEAN-PHILIPPE RAMEAU / Anonyme
Domine Jesu Christe SD, chœur 3'57
Messe de Requiem sur des thèmes de "Castor et Pollux" (RCT32)

SÉQUENCE

- 11 | CHRISTOPH WILLIBALD VON GLUCK
Sinfonie infernale. Air de Furie 1'50
Extr. Orphée et Eurydice (II, 1), Wq30
- 12 | JEAN-PHILIPPE RAMEAU
Abramane : *Épuisons le flanc* SD, EN 2'09
Abramane, Érinice : *Ministres redoutés du plus puissant empire*
Extr. Zoroastre (IV, 5 & 6), RCT62

- 13 | JEAN-PHILIPPE RAMEAU
Air grave pour les Esprits infernaux 1'28
Extr. Zoroastre (IV, 5), RCT62
- 14 | JEAN-PHILIPPE RAMEAU
Abramane, Les Furies : *Quel bonheur ! L'Enfer nous seconde* SD, chœur 1'19
Extr. Zoroastre (IV, 6), RCT62
- 15 | CHRISTOPH WILLIBALD VON GLUCK
Danse des Furies 3'57
Extr. Orphée et Eurydice (II), Wq30
- 16 | JEAN-PHILIPPE RAMEAU
Pluton : *Vous, qui de l'avenir percez la nuit profonde* SD, MV, TD, NC 4'01
Trois Parques : *Quelle soudaine horreur*
Extr. Hippolyte et Aricie (II, 5), RCT43

OFFERTOIRE

- 17 | JEAN-PHILIPPE RAMEAU
Thésée : *Qu'ai-je appris. Puissant maître des flots* SD 5'06
Extr. Hippolyte et Aricie (III, 6), RCT43
- 18 | JEAN-PHILIPPE RAMEAU / Anonyme
Hostias et preces tibi RVM 2'56
Messe de Requiem sur des thèmes de "Castor et Pollux" RCT32
- 19 | JEAN-PHILIPPE RAMEAU
Phèdre : *Quelle plainte en ces lieux m'appelle ?* SB, chœur 4'14
Extr. Hippolyte et Aricie (IV, 4), RCT43
- 20 | JEAN-PHILIPPE RAMEAU
Thésée : *Je ne te verrai plus !* SD 1'37
Extr. Hippolyte et Aricie (V, 2), RCT43

COMMUNION & IN PARADISUM

- 21 | CHRISTOPH WILLIBALD VON GLUCK
Ballet des Ombres heureuses 3'04
Extr. Orphée et Eurydice (II, 2), Wq30
- 22 | JEAN-PHILIPPE RAMEAU / Anonyme
Requiem æternam SD 3'16
Messe de Requiem sur des thèmes de "Castor et Pollux" (RCT32)
- 23 | JEAN-PHILIPPE RAMEAU
Entrée de Polyminie 5'32
Extr. Les Boréades (IV, 4), RCT31

Éditions Nicolas Sceaux © 2016 Nicolas Sceaux, Pygmalion – Raphaël Pichon
sauf *Les Boréades*, œuvre posthume de Jean-Philippe Rameau, 1764. Sources manuscrites, Bibliothèque nationale de France,
Rés. Vmb Ms4 et Vm2 398 © 1982, 1998 et 2001 Alain Villain, Paris

PYGMALION
RAPHAËL PICHON, DIRECTION

PYGMALION, RAPHAËL PICHON

SOLISTES

Stéphane Degout, <i>basse-taille</i> [SD]	Le Tragédien
Emmanuelle de Negri, <i>dessus</i> [EN]	Érinice
Stanislas de Barbeyrac, <i>taille</i> [SB]	Le Chevalier danois
Reinoud Van Mechelen, <i>haute-contre</i> [RVM]	
Sylvie Brunet-Grupposo, <i>bas-dessus</i> [SBG]	Phèdre
Nicolas Courjal, <i>basse</i> [NC]	Pluton, Troisième Parque
Thomas Dolié, <i>basse-taille</i> [TD]	Tisiphone, Deuxième Parque
Mathias Vidal, <i>taille</i> [MV]	Première Parque

CHŒUR

<i>Dessus</i>	Caroline Arnaud, Ulrike Barth, Adèle Carlier, Alice Focroulle, Armelle Froeliger, Nadia Lavoyer, Marie Planinsek, Virginie Thomas
<i>Hautes-contre</i>	Patrick Boileau, Stephen Collardelle, Constantin Goubet, Guillaume Gutiérrez
<i>Tailles</i>	Didier Chassaing, Vincent Laloy, Olivier Rault, Randol Rodriguez
<i>Basses</i>	Virgile Ancely, Renaud Brès, Jean-Michel Durang, Geoffroy Heurard, Guillaume Olry

ORCHESTRE

<i>Premiers violons</i>	Louis Creac'h, Sandrine Dupé, Yoko Kawakubo, Yuki Koike, Satomi Watanabe
<i>Seconds violons</i>	Varoujan Doneyan, Cyrielle Eberhardt, Gabriel Ferry, Katherine Goodbehere, Fiona-Émilie Poupard
<i>Altos</i>	Jérôme van Waerbeke, Josèphe Cottet, Marta Paramo, Pierre Vallet
<i>Violoncelles</i>	Antoine Touche*, Julien Barre*, Gulrim Choi, Cyril Poulet*
<i>Viole de gambe</i>	Myriam Rignol
<i>Contrebasses</i>	Thomas de Pierrefeu*, Christian Staude
<i>Trompettes</i>	Emmanuel Mure, Philippe Genestier
<i>Bassons</i>	Evolène Kiener, Inga Klaucke, Josep Casadella, Emmanuel Vigneron
<i>Hautbois</i>	Jasu Moisio, Lidewei de Sterck
<i>Flûtes</i>	Georgia Browne, Anne Thivierge
<i>Cors</i>	Pierre-Antoine Tremblay, Ricardo Rodriguez
<i>Sacqueboutes</i>	Clément Carpentier, Stefan Legée, Franck Poitrineau
<i>Timbales et percussions</i>	Sylvain Fabre
<i>Clavecin et pianoforte</i>	Arnaud de Pasquale*
<i>Clavecin et orgue</i>	Pierre Gallon*

*Continuo

“Ne me fais pas mourir avant le temps : la lumière est si douce !
Ne me force pas de voir les ténèbres souterraines.” – Euripide, *Iphigénie à Aulis*,
-405.

PALAIS Royal, 1^{er} octobre 1733 : au sein d'une salle plongée dans la lumière vacillante des bougies, le public de l'Académie royale de musique s'apprête à entendre la première tragédie lyrique de Jean-Philippe Rameau, *Hippolyte et Aricie*, sur un livret de l'Abbé Pellegrin. Au deuxième acte, alors que l'on vient d'annoncer sa mort, Thésée apparaît acculé par la Furie Tisiphone. La côte du Péloponnèse a laissé place aux Enfers et l'on aperçoit dans ces lieux lugubres les ombres furieuses des danseurs aux costumes bigarrés, les sonorités audacieuses d'un orchestre assorti de percussions à effets et les immenses toiles peintes conquérant l'espace de la représentation. Un témoin¹ raconte : “*Les Enfers s'ouvrent, j'entends les cris lugubres des coupables, les hurlements des Parques, les Démons sont déchaînés. Que l'image de la Furie avec Thésée est effrayante ! Que de vérité dans l'expression : vous êtes saisi, et l'impression que font les sons sur votre oreille, passe jusqu'à votre âme et la remplit d'horreur.*”

REPRÉSENTER LES ENFERS

Lorsque l'homme de lettres Louis de Cahusac (1706-1759) évoque la naissance de la Tragédie en musique au XVIII^e siècle, il loue l'ingéniosité du librettiste Quinault (1635-1688) qui construit un genre nouveau dans lequel le merveilleux devient “la pierre fondamentale de l'Édifice” : “*De là que [Quinault] bâtissait [son poème] sur le merveilleux, il ouvrait sur son Théâtre à tous les Arts la carrière la plus étendue. Les Dieux [...], l'Olympe, les Enfers, l'Empire des Mers, les Métamorphoses miraculeuses, l'Amour, la Vengeance, la Haine, toutes les passions personnifiées, les Éléments en mouvement, la Nature entière animée fournissaient dès lors au génie du Poète et du Musicien mille tableaux variés, et la matière inépuisable du plus brillant Spectacle.*”

Parmi la myriade d'idées “poétiques et si élevées” qui permettent à la Tragédie en musique de déployer ses différents médiums, Cahusac intègre les Enfers. Symétriquement opposé à l'Olympe, le terme permet à l'imagination de prendre place dans des images mythiques extrêmes : entre les nuées célestes et les tréfonds de la terre, la fantaisie poétique se développe dans les espaces infinis.

Les Enfers sont donc prétextes au grandiose. La musique se pare de trouvailles harmoniques, des dissonances audacieuses qui peignent les tourments comme ceux dévoilés par les Parques lorsqu'elles lisent l'avenir d'Hippolyte [16. “*Quelle soudaine horreur ton destin nous inspire*”] ou ceux endurés par Oreste lors de son périple par les infernales Euménides, il tente de trouver le repos [5. “*(...) Le calme rentre dans mon cœur*”]³. La danse, ayant été profondément remodelée par les chorégraphes Noverre et Angiolini⁴, est plus étroitement liée à l'action dramatique. Les librettistes usent des Enfers pour multiplier les divertissements dansés : les ballets mettent en scène de nombreux danseurs – jusqu'à dix-sept à l'acte IV de *Zoroastre* – qui peuvent incarner, grâce à la puissance évocatoire des costumes, les démons du Tartare [13. *Air grave pour les Esprits infernaux*, 15. *Danse des Furies*] et les vertueux des Champs-Élysées [21. *Ballet des Ombres heureuses*], les deux mondes étant voisins l'un de l'autre dans l'*Orphée* et *Euridyce* de Gluck. Le goût du spectaculaire est également rassasié par les décors – la tragédie lyrique étant par nature un art de la synthèse : l'arrivée à Paris en 1654 des décors et des machines de Giacomo Torelli pour l'*Orfeo* de Rossi ne pouvait qu'influencer un genre dans lequel le merveilleux est fondamental – et l'on peut citer pour exemple le grand temple souterrain utilisé au quatrième acte de *Zoroastre*, construit par le peintre architecte Pietro Algieri.

La représentation du monde infernal met ainsi en branle les différentes énergies propres à l'illusion théâtrale ; ce sera bientôt une véritable délectation des compositeurs et des librettistes pour les scènes qui donnent à voir le royaume d'Hadès.

UNE MESSE POUR LA FIN DES TEMPS

Le programme de ce disque est construit sous la forme d'une messe des morts. Tel un Requiem sacré et profane, loin d'en avoir tous les traits, il en possède les contours linéamentaires. Cette idée a surgi lorsque Thomas Leconte⁵ a évoqué la découverte récente à la Bibliothèque nationale de France d'une messe de requiem anonyme du XVIII^e siècle : une parodie sur des musiques extraites de *Castor et Pollux* et des *Fêtes de Paphos* de Jean-Philippe Rameau. Cette fusion entre musique sacrée (la messe) et musique profane (la tragédie lyrique), chose courante à l'époque des Lumières, était un point de nervure que nous avons voulu suivre. L'imaginaire des Enfers serait alors l'emblème de ce syncrétisme mystique. En effet, dans une société où la religion catholique est la norme, où le système politique est une monarchie de droit divin, où la rationalité cartésienne est portée aux nues⁶ – multiplication des dictionnaires, des cabinets de curiosité privés, des périodiques spécialisés, etc. –, la représentation des Enfers païens antiques sur les scènes de théâtre semble trahir une fascination pour les croyances des Anciens. Dans ce programme qui mêle le fabuleux païen à l'imaginaire sacré, les Enfers se parent ainsi de divers visages. Ils sont le lieu de l'injuste malheur éternel, lieu de privation qui a séparé un couple et qui garde en son sein l'une de ses moitiés (Eurydice, Pirithoüs). Braver les Enfers signifie donc recréer la symbiose originelle, retrouver l'autre en franchissant la ligne qui sépare le royaume des vivants et celui des morts (comme le font Orphée ou Thésée). Les Enfers sont alors témoins d'un événement qui brille par sa singularité puisqu'il rompt la marche du monde en laissant le vivant exister, pour un temps défini, dans un espace qui n'en accepte aucune trace⁷.

Mais, dans la tragédie lyrique, les Enfers sont également représentés comme lieu de perdition. Les forces obscures se déchaînent en des rituels sabbatiques, elles sont le contre-exemple d'un XVIII^e siècle où le “progrès” est le maître-mot. Les Enfers se peuplent d'un imaginaire satanique qui révèle les tréfonds les plus noirs de l'âme humaine. Les librettistes s'éloignent ici de l'image mythique pour se rapprocher des fictions plus récentes qui accordent une large place à la magie comme la chevalerie médiévale de *La Jérusalem délivrée* (*Armide*) ou les écrits persans connus de la Grande Loge de France (*Zoroastre*).

RAMEAU ET GLUCK

Lorsque Rameau commence sa carrière à l'Opéra en 1733, il a 50 ans. C'est un compositeur reconnu par ses pairs notamment pour ses pièces de clavecin, pour quelques danses passées à la postérité (*Les Sauvages*, 1725) et surtout pour ses écrits théoriques sur les principes fondamentaux de l'harmonie. La première œuvre qu'il fait jouer à l'Académie royale de musique est *Hippolyte et Aricie*, tragédie lyrique inspirée par *Hippolyte porte-couronne* d'Euripide et par la *Phèdre* de Racine. L'œuvre est sombre ; la relation triangulaire Hippolyte-Phèdre-Thésée met en scène des personnages aux sentiments extrêmes : colère vengeresse du dieu Neptune [17. “*(...) Puissant maître des flots*”], remords de la mère coupable [19. “*Quelle plainte en ces lieux m'appelle*”], serment du père à son fils [20. “*Je ne te verrai plus*”]. Les réactions face à ce coup d'essai sont globalement positives même si une cabale des partisans de Lully va rapidement diffuser l'idée selon laquelle la musique de Rameau est trop savante.

1 Arcas annonce que Thésée est descendu aux Enfers en ces termes : “*La terre sous ses pas ouverte / A favorisé ses efforts ; / Et d'affreux hurlements, sortis des sombres bords, / Du plus grand des Mortels m'ont confirmé la perte.*”

2 Il s'agit du journaliste Pierre-Louis d'Aquin de Château-Lyon, *Lettres sur les hommes célèbres*, première partie, 1752.

3 Air dont le hiatus entre texte apaisant et accompagnement chargé en accords dissonants a maintes fois été analysé : “*On doit en musique à Gluck une intervention de génie ; c'est, dans les morceaux pathétiques, de faire exprimer par les accompagnements ce que l'âme éprouve lorsque les paroles cherchent à le dissimuler.*” M^{me} de Genlis, *Mémoires inédits*, tome II.

4 Les ballets de la version viennoise de l'*Orfeo* de Gluck ont d'ailleurs été chorégraphiés par Angiolini.

5 Thomas Leconte, chercheur et responsable éditorial au Centre de musique baroque de Versailles.

6 Catherine Kintzler parle d'ailleurs d'un “*cartésianisme esthétique*” en évoquant les théories harmoniques de Rameau.

7 Voir la description des Enfers par Thésée dans l'*Hercule furieux* de Sénèque (v.650 et sq.) : “*Sterilis profundi vastitas squallet soli / Et fæda tellus torpet æterno situ*”, soit : “*C'est un désert profond entièrement stérile et une terre désolée, inerte pour l'éternité.*”

Par la suite, Rameau se détourne des grandes œuvres dramatiques. En réaction aux critiques qui commencent à prendre une grande place dans la vie intellectuelle parisienne ? Par volonté de composer dans d'autres genres "mineurs" ? Faut-il avoir trouvé un librettiste adéquat ? *Dardanus, Castor et Pollux* et *Zoroastre* mis à part, Rameau n'écrit plus de grandes tragédies lyriques mais des ballets héroïques (*Les Indes galantes*, 1735), un ballet bouffon (*Platée*, 1745), des pastorales (*Zaïs*, 1748), des comédies-ballet (*Les Paladins*, 1760), etc. Le théâtre semble avoir laissé place à la danse et aux divertissements. Néanmoins, à la fin de sa vie, Rameau revient aux œuvres dramatiques comme s'il éprouvait le besoin de se recentrer sur l'essence de l'opéra. Il remodèle ses précédentes œuvres, les ajuste : la deuxième version d'*Hippolyte et Aricie* (1757) est ainsi épurée de ses oripeaux ornementaux. Elle intègre les ballets dans le mouvement dramatique global, comme un dernier regard vers cet âge d'or des noires tragédies françaises.

Autre compositeur à avoir porté les Enfers sur la scène de l'Opéra : Christoph Willibald von Gluck qui arrive à Paris en 1774. Depuis les dernières œuvres de Rameau, le répertoire de l'Académie royale de musique est sclérosé et l'institution doit faire face à la rude concurrence de l'Opéra-Comique dont les succès ne se démentent pas. La "réforme" de la tragédie lyrique incarnée par Gluck répond à ce besoin de renouveau. Pour résumer brièvement ces changements dramaturgiques⁸, on peut dire que la tragédie lyrique inclut désormais ses éléments constitutifs (ouverture, récitatifs, airs, ballets) dans un seul mouvement théâtral en épurant les excroissances (forme à reprise *da capo*, vocalises outrancières, chorégraphies sans lien avec l'action représentée) qui nuisent au *naturel* des spectacles lyriques.

La programmation des œuvres de Gluck à Paris est l'occasion pour le compositeur d'adapter son langage musical à ce nouveau public – puisqu'il faut s'accommoder au "caractère de chaque peuple"⁹. Ainsi, malgré la "réforme", Gluck fait des concessions au goût français dès l'*Orphée et Eurydice* représenté le 2 août 1774 à l'Opéra : adaptant son *Orfeo ed Euridice* créé à Vienne en 1762, il modifie la typologie vocale des rôles, ajoute des airs de divertissement ("*Si les doux accords de ta lyre*") et développe le ballet des Champs-Élysées à l'acte II. L'œuvre fut d'ailleurs longtemps qualifiée un peu ironiquement par certains critiques de "demi-Castor" par rapprochement entre sa scène des Enfers et celle composée par Rameau pour *Castor et Pollux* (1737)¹⁰.

Trois ans après la présentation de la version française d'*Orphée et Eurydice*, Gluck semble entériner définitivement la possibilité d'écrire une musique dramatique sur un livret français. Contre l'idée commune, violemment et maladroitement assenée par le philosophe Rousseau¹¹ qui dénie à la langue française la possibilité d'avoir une musicalité propre, Gluck répond avec *Armide*, créée le 23 septembre 1777 à l'Académie royale de musique. En reprenant mot pour mot le livret de Quinault qui avait servi à la tragédie lyrique de Lully près d'un siècle plus tôt, Gluck démontre ainsi que le français n'est pas plus ou moins musical que l'italien ou l'allemand et que le moindre récitatif, le moindre air, le moindre duo [9. "*Nous ne trouvons partout que des gouffres ouverts*"] peut être transporté par un souffle théâtral constant.

HENRI LARRIVÉE (1737-1802)

Pour affronter cette descente aux Enfers, il nous fallait un héros capable d'exprimer les sentiments les plus nobles et les affects les plus douloureux, un "tragédien". Sur la scène lyrique, le tragédien est beaucoup moins mis à l'honneur que sa consœur mais les rôles ne manquent pourtant pas. Parmi les grands tragédiens du XVIII^e siècle qui brûlent les planches de l'Académie royale de musique, citons les hautes-contre Pierre de Jélyotte (1713-1797) et Joseph Legros (1739-1793) qui portent à la scène les grands rôles de Rameau (Castor, Hippolyte, Dardanus) et de Gluck (Orphée, Admète, Renaud, Pylade) ainsi que Claude-Louis-Dominique Chassé de Chinai (1699-1786), basse-taille qui crée les rôles de Thésée ou encore d'Abramane.

Né à Lyon en 1737, le futur tragédien Henri Larrivée est engagé dans les chœurs de l'Opéra de Paris en 1754 avant de se voir confier des petits rôles au sein de la maison – il interprète ainsi le Grand Prêtre dans *Castor et Pollux* de Rameau (1755). À partir de 1756, Henri Larrivée chante régulièrement au Concert-Spirituel et se familiarise ainsi avec les œuvres du répertoire sacré. Sa carrière de soliste l'amène à chanter les principaux rôles lors des reprises des tragédies lyriques ramistes (Thésée dans *Hippolyte et Aricie*, Pollux dans *Castor et Pollux*, Antéonor dans *Dardanus*, Vengeance dans *Zoroastre*...), mais la consécration vient surtout lors de la création des œuvres de Gluck. Créateur des rôles d'Oreste, Ubalde ou encore Agamemnon, Henri Larrivée a vécu de l'intérieur la "réforme" opératique du dernier tiers du XVIII^e siècle et a pu travailler directement avec Gluck sur l'exigence nouvelle dans la déclamation passionnée des récitatifs et la théâtralité des airs. Son admiration pour le compositeur est profonde et sincère comme en témoignent ses propos dans le *Journal de Paris* : "*Mon cœur aux accents de M. Gluck a été transporté, ému, attendri, enlevé [...], et ce qu'a fait ce compositeur sur mes sens par la Musique, je ne l'avais éprouvé jusqu'alors que médiocrement.*"¹²

EDDY GARAUDEL

8 Voir la préface d'*Alceste*, 1769.

9 Lettre de M. le chevalier Gluck à l'auteur du *Mercury de France*, février 1773.

10 "*Cette pompe funèbre, ces Enfers, ces Champs-Élysées rappellent les mêmes tableaux exécutés pareillement dans l'opéra de Castor de Rameau, et ne les font pas oublier*", *Mercury de France*, juillet-septembre 1774.

11 Voir la fin de la *Lettre sur la musique française*, Jean-Jacques Rousseau, 1753.

LES OMBRES HEUREUSES : LA SENSIBILITÉ FUNÈBRE À L'ÉPOQUE DE RAMEAU

Au grand déballage des idées reçues sur le XVIII^e siècle, celle d'une irrésistible montée du scepticisme et du matérialisme ne tarde jamais à sortir. Foyer des Lumières, la France fut certes concernée par un reflux des dimensions institutionnelles et collectives du catholicisme. Au sein du monde clérical, l'agitation endémique née de la contestation de la bulle *Unigenitus* (1713) traversa le siècle entier, au point que des historiens y ont décelé une des racines de la Révolution. Au pourtour de l'Église, l'entretien d'un front ouvert contre les Philosophes dévoila les appuis des autorités spirituelles comme leurs difficultés à s'opposer à une opinion littéraire désormais autonomisée. Et que dire d'un système de censure des écrits publics qui, à peine stabilisé sous Louis XIV, agissait non plus au service d'une stricte orthodoxie mais plutôt d'une certaine conception de la paix civile souhaitée par l'État monarchique ?

Il ne faut pourtant pas céder au tableau dressé *a posteriori* par des auteurs du XIX^e siècle enfiévrés par la geste révolutionnaire ou attirés par le parfum licencieux des dernières décennies de l'Ancien Régime. Leur insistance à dépeindre la chute de l'ancienne chrétienté fit oublier que le sentiment religieux se transforma plus qu'il ne disparut irrémédiablement. Parmi ses multiples manifestations chez les contemporains du règne de Louis XV figurait, comme par le passé, la question essentielle du devenir de l'âme une fois la vie corporelle éteinte. Bravades et saillies n'y changeaient rien : chez les petits comme les puissants (le souverain au premier chef, lors de sa crise personnelle de 1744), la mort demeurait le grand mystère de la vie.

S'il fallait distinguer pour le Siècle des Lumières une spécificité en la matière, elle résiderait surtout dans la diversification des attitudes face à la mort. De la masse intimidante des testaments et des écrits du for privé, les chercheurs ont déduit un glissement du sentiment de la mort, celui-ci perdant peu à peu l'assurance "baroque" avec laquelle on l'éprouvait jusqu'alors, au profit d'un surcroît d'individualisation et d'intériorisation. Cette mutation pouvait aller, chez certains, jusqu'à l'exploration de recoins mystérieux, totalement détachés du cadre religieux collectif, où l'on succombait aux récits de vies passées multiples comme aux prédictions de l'avenir. De fait, l'époque du rationalisme grandissant fut aussi celle du Comte de Saint-Germain et de Giuseppe Balsamo, mieux connu sous le pseudonyme de Cagliostro. À côté des croyances profondes, conventionnelles ou saugrenues, les avancées scientifiques affectèrent elles aussi, et de manière contrastée, le rapport à la mort. Elles contribuèrent d'abord à une meilleure connaissance des causes du dépérissement physique et, l'hygiénisme aidant, encouragèrent une progressive prise de distance à l'égard des corps décédés (déclaration royale de 1776 tendant à l'interdiction de sépulture dans les églises). Inversement, l'histoire et l'anthropologie naissante ancrèrent le fait mortuaire ainsi que les pratiques et croyances qui lui étaient associées dans la pensée universaliste. Par exemple, l'article "Enfer" de l'*Encyclopédie* rédigé par l'abbé Edme-François Mallet établit l'omniprésence anthropologique de ce concept, dans les limites qu'une recherche de ce type pouvait atteindre au XVIII^e siècle. Selon ce théologien ayant activement participé à l'entreprise de Diderot et D'Alembert, peuples de l'Ancien Testament, Grecs antiques, chrétiens des premiers siècles sans oublier les musulmans identifièrent un "lieu des tourmens" commun à "toutes les religions, même les plus fausses", un lieu dont l'auteur détaille la portée religieuse autant que civile puisqu'il constituait à ses yeux "le frein le plus puissant pour arrêter la licence & le crime, & pour contenir les hommes dans les bornes du devoir."

Essentielle à la configuration des mentalités et des savoirs, la mort n'était pas moins déterminante pour la vie sociale sous l'Ancien Régime, au point de donner naissance à une culture funéraire dont deux aspects motivent l'argument de ce disque. D'une part, la disparition de souverains et autres dignitaires demeurait l'objet d'ambitueuses mises en scène sociales dont la Révolution saura recycler le principe pour célébrer ses propres héros. Même si certains événements eurent pour conséquence le désenchantement des cérémonies mortuaires (à commencer par l'ensevelissement hâtif du corps putride – et à ce titre potentiellement contagieux – de Louis XV en 1774), les pompes funèbres connurent une sorte de renouvellement par l'accession à de tels honneurs de personnalités à l'identité sociale en cours de façonnement : les "grands hommes" des arts et des lettres.

De l'autre, nombre de sujets historiques et mythologiques confrontaient auteurs et artistes à la mort et au périple des âmes qui s'ensuivait. Apprendre ses classiques au collège, commander une œuvre d'art, écouter un récit, assister à une représentation de théâtre ou d'opéra : chacune de ces actions étaient susceptibles de mener à une expérience sensible non seulement de la mort, mais aussi de ses possibles prolongements en apothéose ou en damnation. Même les plus éprouvés des thèmes iconographiques et poétiques invitaient à cette introspection : Orphée plus que d'autres ne le démentirait pas... Et c'est précisément à la rencontre de ces dimensions que se situe Rameau, figure se prêtant aisément à l'évocation des sources de l'imaginaire funèbre de son temps.

En septembre 1764, un véritable cycle de commémorations s'ouvrit suite à la disparition du musicien dont, parallèlement, le "génie" fut publiquement salué. Cette séquence de plusieurs offices débuta par la messe de funérailles proprement dite, au cours desquelles fut chanté en l'église de Saint-Eustache à Paris le *Requiem* de Jean Gilles. En dépit de sa composition remontant aux premières années du XVIII^e siècle, cette œuvre avait bénéficié de plusieurs programmations au Concert-Spirituel qui lui conférèrent une évidence suffisante pour être exécutée à cette occasion avec une instrumentation adaptée au goût du jour. Plus étonnantes étaient les insertions dans le cours de cette messe de fragments de *Castor et Pollux*. Créée en 1737 à l'Académie royale de musique, cette tragédie en musique y fut donnée dans une version révisée en 1754, tandis que la Querelle des Bouffons n'était pas éteinte. Reconnue par les commentateurs comme l'un des sommets de l'inspiration de Rameau, l'œuvre fut utilisée comme source pour deux fragments de sa messe de funérailles : le chœur "Que tout gémissent" servant comme second *Kyrie*, et l'air de Castor "Séjour de l'éternelle paix" soutenant les paroles conclusives du graduel. Alors que tout semble l'opposer au discours séculaire visant à la distinction entre musique d'église et musique du monde, ce montage – dont une anonyme *Messe de Requiem* sur des thèmes de *Castor et Pollux* écrite peu ou prou à la même époque donne un autre exemple – pourrait au contraire livrer une clef d'accès à la sensibilité de son époque. C'est en effet la convergence, sinon l'unicité des pouvoirs imitatifs de la musique qui sous-tend ce procédé et, plus généralement, la majorité des discours tenus en France sur la musique depuis les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) de l'abbé Jean-Baptiste Dubos jusqu'à l'*Exposé d'une musique une, imitative et particulière à chaque solennité* (1787) de Jean-François Lesueur. En d'autres termes, la crainte d'un châtement surnaturel, le repentir devant la faute, l'espérance du repos éternel ou l'abandon confiant aux volontés divines s'exprimaient selon un même fond lexical sur la scène en français ou à l'église en latin. Pareillement, ces "situations psychologiques" que l'on pouvait retrouver à la fois dans des œuvres littéraires et dans les textes de la liturgie des défunts ne pouvaient être chantées qu'au travers d'une musique unique. Fictions du passé et religion des païens rejoignaient ainsi la réalité et la véridicité du temps présent en une province singulière de la carte du sensible : le sublime. Qualifiant originellement un niveau de style en rhétorique, cette catégorie avait acquis au fil du XVIII^e siècle un sens plus large, au point d'englober toute sensation de dépassement de la condition humaine, qu'elle fût procurée ou non par une action surnaturelle, qu'elle touchât au grand comme à l'intime. Aiguisée par l'effort théorique d'auteurs comme Edmund Burke (dont les *Recherches philosophiques sur l'origine des idées que nous avons du Beau & du Sublime* furent traduites en français en 1765), la disposition au sublime portait à admirer en un seul élan les sentences des personnages de Sophocle, les actions des héros de l'Antiquité et les paroles inspirées des Rois bibliques. Cette appétence pour l'outre-limite (devenant outre-tombe le cas échéant) s'inscrit précisément en filigrane du canevas de ce disque. Tirailé entre des genres de musique incompatibles en apparence, l'auditeur y retrouvera la cohésion sans faille du langage musical de Rameau mais encore – et plus profondément – le "terrible effroi" et le "doux enchantement" qui étreignent en un même mouvement bien des mortels face à leur devenir. Ou comment surprendre la caresse de l'ombre sur des âmes souriantes...

XAVIER BISARO

ARGUMENT

INTROÏT

Une voix s'élève dans la profondeur de la nuit. Elle exige le lever du rideau, silence et attention [1. "Ah ! Nos fureurs ne sont point vaines"]. Sinueusement, les Enfers invoqués se déploient sur la scène théâtrale dans un chaos rugissant : tremblement de terre, souffles putrides, flammes aveuglantes et rivières de plomb [2. "Chaos"]. Le décor installé, le Tragédien arrive et découvre avec horreur ce lieu qui servira de chambre d'écho à ses supplices [3. "Voici les tristes lieux... Monstre affreux"]. La nature est glacée, le frimas recouvre le sol et les chœurs en coulisse entament un *Requiem* [4. "Requiem æternam"]. La descente aux Enfers peut commencer. Une fois passé le seuil du royaume des morts, tout bruit cesse. Seul, transi par le vide abyssal qui l'entoure, le Tragédien est épeuré par l'absence de cris et de hurlements. Hélas, l'accalmie est de courte durée et déjà, les Furies l'entourent et lui rappellent les fautes commises et l'impossible pardon [5. "Dieux ! protecteurs de ces affreux rivages... Le calme rentre dans mon cœur"]. Les Enfers seront son exutoire.

KYRIE

Le Tragédien tourne alors le regard vers le ciel obturé de ces Enfers trop oppressants. Dans un mouvement d'humilité, il implore Dieu afin de trouver la force d'affronter ce monde stérile et inerte [6. "Kyrie eleison"]. Parmi les ombres décharnées, le Tragédien comprend trop tard que sa quête est vaine et que ses supplications ne sauront trouver une réponse favorable chez les impassibles Parques [7. "Dieux ! Que d'infortunés... Du destin le vouloir suprême"]. Désespéré, il implore vainement son père afin de lui permettre de rejoindre la clarté du monde vivant. N'obtenant pas de réponse, il erre, défait [8. "Loure"].

GRADUEL

Seul face à l'immensité obscure le Tragédien décide de pénétrer le cœur de cet abîme infernal. L'horizon y est étroit, des gouffres dans lesquels s'amassent des spectres recouvrent la route [9. "Nous ne trouvons partout que des gouffres ouverts"] ; une foule d'ombres cherchent à s'enfuir en s'agrippant les unes aux autres et glissent toujours plus profondément dans les ténèbres. Le regard perdu devant l'étendue des tristes âmes regroupées dans le champ des pleurs, il entonne un *Libera de pœnis inferni*. Délivre-nous des peines de cet Enfer [10. "Domine Jesu Christe"].

SÉQUENCE

Le Tragédien échoue sur les rives du Tartare, là où dépérissent les damnés criminels. D'innombrables Furies planent au-dessus de cette forteresse [11. "Sinfonie infernale"]. Un sentiment de haine, exalté par la présence des êtres malins, s'empare de lui. Il s'adonne au triste sabbat et invoque les plus noirs démons de ce lieu funeste [12. "Épuisons le flanc des tristes victimes"]. Les larves désolées sortent de la terre dans d'atroces gémissements [13. "Air grave pour les Esprits infernaux"]. Galvanisés par ses paroles, les monstres s'en donnent à cœur joie : ça couine, siffle, braille avant de s'envoler dans des nuées opaques [15. "Danse des Furies"]. Lorsque la vue se dégage, le Tragédien peut enfin distinguer dans la brume glacée Pluton et les trois parques qui s'arrêtent brusquement devant lui et lui annoncent, implacables, ce qui causera sa perte [16. "Vous qui de l'avenir... Quelle soudaine horreur ton destin nous inspire"].

OFFERTOIRE

Anéanti par ces paroles fielleuses qui retentissent en son cœur, le Tragédien s'égaré dans la confusion et s'en remet une dernière fois à son père. "Les Enfers chez lui". Malgré ses efforts pour la repousser, une image le hante, celle des corps dévêtus de son fils et de sa femme [17. "Qu'ai-je appris... Puissant maître des flots"]. Il est resté pour prendre la place de son roi, incestueux enfant par deux fois criminel ! Comme une réponse divine à ses soupçons de trahison, la voix éthérée du fils se fait entendre [18. "Hostias et preces tibi"]. Ses membres engourdis par la surprise, le Tragédien distingue lentement, dans le brouillard malheureux, l'ombre de son épouse. L'air hagard, elle est venue le rejoindre sur cette immense scène de solitude, trop coupable d'un amour éperdu [19. "Quelle plainte en ces lieux m'appelle ?"]. Elle lui annonce dans une plainte sensible et son crime et la mort de son fils, le seul à être nimbé d'une pureté céleste. Condamné à la séparation, le Tragédien le bénit dans une dernière prière [20. "Je ne te verrai plus ! ô juste châtement"] avant de s'effondrer. Le costume de héros est trop lourd, chargé de mille remords, fautif de n'avoir pas su oublier les morts éternels et d'avoir délaissé les vivants éphémères.

COMMUNION & IN PARADISUM

Une brise légère lui caresse la joue et lui fait relever la tête. Le décor est complètement métamorphosé : une douce lumière effleure d'amples prairies reverdies qui fourmillent d'onctueux plaisirs [21. "Ballet des Ombres heureuses"]. Les Champs Élyséens s'étendent à perte de vue. Dans sa douce mort sacrificielle, il s'abreuve de l'eau du Léthé pour oublier les peines d'un monde qui brûle [22. "Requiem æternam"] avant l'ultime lumière salvatrice [23. "Entrée de Polymnie"].

*Do not make me die before my time: the light is so gentle!
Do not compel me to see the subterranean darkness.*
Euripides, *Iphigenia in Aulis*, -405.

THE Palais Royal, 1 October 1733: in a room bathed in the flickering light of candles, the audience of the Académie Royale de Musique prepares to hear the first *tragédie lyrique* of Jean-Philippe Rameau, *Hippolyte et Aricie*, on a libretto by the Abbé Pellegrin. In the second act, when his death has just been announced,¹³ Thésée (Theseus) appears, driven back by the Fury Tisiphone. The coast of the Peloponnese has given way to *Les Enfers*, the Underworld, and the audience perceives, in this gloomy setting, the furious shadows of dancers in colourful costumes, the bold sonorities of an orchestra augmented with percussion effects, and huge painted canvases dominating the performance space. An eyewitness¹⁴ recounts: 'The Underworld gapes open; I hear the mournful cries of the damned, the howls of the Fates; the Demons are unleashed. How frightening is the image of the Fury with Theseus! What truth there is in the expression: you are gripped, and the impression the sounds make on your ear penetrates your soul and fills it with horror.'

REPRESENTING THE UNDERWORLD

When the man of letters Louis de Cahusac (1706-59) described the birth of the *tragédie en musique* in the seventeenth century, he praised the ingenuity of the librettist Quinault (1635-88), who constructed a new genre in which *le merveilleux*, the supernatural, became 'the cornerstone of the edifice': 'From the moment that [Quinault] built [his libretto] on the supernatural, he offered all the arts the widest scope in his theatre. The gods [. . .], Olympus, the Underworld, the realm of the seas, miraculous transformations, love, vengeance, hatred, all the passions personified, the elements in motion, the whole of Nature brought to life, all of these henceforth furnished the genius of the poet and the composer with a thousand varied tableaux, and an inexhaustible source of material for the most dazzling spectacle.'

Among the myriad of 'poetic and lofty' ideas that enabled the *tragédie en musique* to deploy its various mediums, Cahusac included the Underworld. Symmetrically opposed to Olympus, the term allows the imagination to take flight in extreme mythical images: between the clouds of heaven and the depths of the earth, poetic fantasy can develop in infinite spaces.

The Underworld was therefore a pretext for grandiosity. The music decked itself in strokes of harmonic originality, daring dissonances that depict torments like those unveiled by the Fates when they read Theseus' future [16. 'Quelle soudaine horreur ton destin nous inspire'] or those endured by Orestes when, pursued by the infernal Eumenides, he tries to find rest [5. '(. . .) Le calme rentre dans mon cœur'].¹⁵ Dance, after being profoundly reshaped by the choreographers Noverre and Angiolini,¹⁶ was more closely linked to the dramatic action. Librettists made use of the Underworld to increase the number of danced divertissements: the ballets call for numerous dancers – up to seventeen in Act Four of *Zoroastre* – who, thanks to the evocative power of their costumes, can embody the demons of Tartarus [13. *Air grave pour les Esprits infernaux*, 15. *Danse des Furies*] and the virtuous souls of the Elysian Fields [21. *Ballet des Ombres heureuses*]; the two worlds are closely related in Gluck's *Orphée et Eurydice*. The taste for the spectacular was also satisfied by the decors, since *tragédie lyrique* was by nature an art of synthesis: the arrival in Paris in 1654 of Giacomo Torelli's sets and machines for Rossi's *Orfeo* were bound to influence a genre in which the supernatural is a fundamental element – we may take as an example the great underground temple used in the fourth act of *Zoroastre*, built by the painter and architect Pietro Algieri. Hence the representation of the Underworld set in motion the different energies peculiar to theatrical illusion; it was soon to be a source of delectation for composers and librettists in scenes depicting the kingdom of Hades.

13 Arcas announces that Theseus has gone down into the Underworld in these terms: 'The ground, opening up beneath his feet / Aided his efforts; / And dreadful howls, issuing from the dark depths, / Confirmed to me the loss of the greatest of mortals.'

14 The journalist Pierre-Louis d'Aquin de Château-Lyon, in his *Lettres sur les hommes célèbres*, Part One (1752).

15 The discrepancy in this air between the soothing text and the accompaniment bristling with dissonant chords has been analysed many times: 'We owe Gluck a musical innovation of genius, namely the notion, in the pathetic numbers, of having the accompaniments express what the soul is feeling while the words seek to conceal it' (M^{me} de Genlis, *Mémoires inédits*, Volume II).

16 Angiolini in fact choreographed the ballets of the Vienna version of Gluck's *Orfeo*.

A MASS FOR THE END OF TIME

The programme of this disc is constructed in the form of a Mass of the Dead. Like a sacred and profane Requiem, though far from having all its features, it does possess the lineamental contours of the form. The idea arose when Thomas Leconte¹⁷ discussed the recent discovery at the Bibliothèque Nationale de France of an anonymous Requiem Mass of the eighteenth century, a parody made up of music from Rameau's *Castor et Pollux* and *Les Fêtes de Paphos*. This fusion of sacred music (the mass) and secular music (the *tragédie lyrique*), a common occurrence in the Enlightenment era, was a vein that we wished to pursue. The idea was that the imaginative conception of the Underworld would serve as the emblem of this kind of mystical syncretism. For, in a society where the Catholic religion was the norm, the political system was a monarchy of divine right, and Cartesian rationality was praised to the skies¹⁸ – with the multiplication of dictionaries, private cabinets of curiosity, specialised periodicals, etc. – the portrayal of the pagan Hell of antiquity on theatrical stages seems to betray a fascination for the beliefs of the ancients.

In this programme which mixes pagan mythology with the imaginative world of the sacred, the Underworld therefore takes on various guises. It is the place of unjust, eternal misfortune, a place of deprivation that has separated a couple and imprisons one of that couple's halves (Eurydice, Pirithous). To brave the Underworld therefore means to recreate the original symbiosis, to regain the Other by crossing the line that separates the kingdom of the living and the kingdom of the dead (as Orpheus and Theseus do). Hence the Underworld witnesses an event that stands out for its singularity, since it breaks with the normal functioning of the world by allowing the living to exist, for a specified time, in a space that accepts no trace of them.¹⁹

But in *tragédie lyrique* the Underworld is also represented as a place of perdition. The forces of darkness are unleashed in rituals reminiscent of a Black Sabbath, forming the counter-example of an eighteenth century where 'progress' was the key word. The Underworld is peopled with satanic imagery that reveals the darkest depths of the human soul. Here librettists moved away from the mythological image to get closer to more recent fictions that accorded an important role to magic, as also to the medieval chivalry of Tasso's *Gerusalemme liberata* (*Armide*) and the Persian writings known to the Grand Lodge of France (*Zoroastre*).

RAMEAU AND GLUCK

When Rameau began his career at the Opéra in 1733, he was fifty years old. He was a composer acknowledged by his peers, notably, for his harpsichord pieces, for some dances preserved for posterity (*Les Sauvages*, 1725) and, especially, for his theoretical writings on the fundamental principles of harmony. His first work to be performed at the Académie Royale de Musique was *Hippolyte et Aricie*, a *tragédie lyrique* based on Euripides' *Hippolytos Stephanoporos* and Racine's *Phèdre*. It is a sombre piece; the triangular relationship between Hippolyte, Phèdre and Thésée depicts characters with extreme emotions: the vengeful anger of the god Neptune [17. '(. . .) Puissant maître des flots'], the remorse of the guilty mother [19. 'Quelle plainte en ces lieux m'appelle'], the father's vow to his son [20. 'Je ne te verrai plus']. Reactions to this initial essay in the genre were generally positive, even if a cabal of supporters of Lully was quickly to spread the idea that Rameau's music was 'too learned'.

Subsequently, Rameau turned away from grand dramatic works. In response to the critics who were beginning to occupy a significant position in Parisian intellectual life? Because he wanted to compose in other, 'minor' genres? Because he failed to find a suitable librettist? With the exception of *Dardanus*, *Castor et Pollux* and *Zoroastre*, he no longer wrote full-scale *tragédies lyriques* but rather *ballets héroïques* (*Les Indes galantes*, 1735), a *ballet bouffon* (*Platée*, 1745), *pastorales* (*Zaïs*, 1748), *comédies-ballets* (*Les Paladins*, 1760) and so forth. Theatre seemed to have given way to dance and divertissements. Nevertheless, at the end of his life, Rameau returned to dramatic works, as if he felt the need to refocus on the essence of opera. He remodelled his earlier works, adjusted them: thus the

17 Research scholar and Director of Publications at the Centre de musique baroque de Versailles.

18 Catherine Kintzler speaks of an 'aesthetic Cartesianism' in her discussion of the aesthetic theories of Rameau.

19 See the description of the Underworld in Seneca's *Hercules furens* (650 ff.): *Sterilis profundi vastitas squallet soli / Et foeda tellus torpet aeterno situ*, that is, 'A barren desolation craves over the Stygian soil, and the foul earth languishes in perpetual stagnation' (tr. John G. Fitch in Seneca, *Tragedies*, Volume I, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 2002, p.105).

second version of *Hippolyte et Aricie* (1757) is purified of its ornamental glitter. It integrates the ballets into the overall dramatic movement, as if throwing a last backward glance to that golden age of dark French tragedies.

Another composer to have brought the Underworld to the stage of the Opéra was Christoph Willibald von Gluck, who arrived in Paris in 1774. Since the late works of Rameau, the repertory of the Académie Royale de Musique had become ossified and the institution had had to face up to the stiff competition of the Opéra-Comique, which had enjoyed a series of lasting successes. The 'reform' of *tragédie lyrique* embodied by Gluck responds to this need for renewal. To summarise these dramaturgical changes in brief,²⁰ it can be said that *tragédie lyrique* now encompassed its constituent elements (overture, recitatives, airs, ballets) in a single theatrical movement by purifying excrescences (the *da capo* form with its formal reprises, excessive coloratura, choreographies unrelated to the action represented) that were detrimental to the naturalness (*naturel*) of operatic performances. The programming of Gluck's works in Paris provided an opportunity for the composer to adapt his musical language to this new audience – since it was necessary to adjust oneself to the 'character of each people'.²¹ Thus, despite 'the reform', Gluck made concessions to French taste right from the *Orphée et Eurydice* performed at the Opéra on 2 August 1774: in adapting his *Orfeo ed Euridice* premiered in Vienna in 1762, he modified the vocal typology of the roles, added *airs de divertissement* ('Si les doux accords de ta lyre') and expanded the ballet of the Elysian Fields in Act Two. Indeed, the work was long described a little ironically by some critics as a 'demi-Castor', in a comparison of its Underworld scene with that composed by Rameau for *Castor et Pollux* (1737).²²

Three years after the presentation of the French version of *Orphée et Eurydice*, Gluck seemed to endorse once and for all the possibility of writing dramatic music on a French libretto. Opposing the common prejudice, violently and clumsily championed by the philosopher Rousseau,²³ which denies that the French language has the potential for a musicality of its own, Gluck responded with *Armide*, premiered at the Académie Royale de Musique on 23 September 1777. By reusing, word for word, the libretto by Quinault that had served for Lully's *tragédie lyrique* almost a century earlier, Gluck demonstrated that French was not more or less musical than Italian or German, and that the slightest recitative, the slightest air, the slightest duet [9. 'Nous ne trouvons partout que des gouffres ouverts'] could be swept along by unflinching theatrical inspiration.

HENRI LARRIVÉE (1737-1802)

To tackle this descent into the Underworld, we needed a hero capable of expressing the noblest feelings and the most sorrowful affects, a 'tragedian'. On the operatic stage, the tragedian was much less honoured than the tragedienne, yet there is no lack of prominent roles for men. Among the great tragedians of the eighteenth century who shone on the stage of the Académie Royale de Musique, we may mention the *hautes-contre* (high tenors) Pierre de Jélyotte (1713-97) and Joseph Legros (1739-93), who played the great roles of Rameau (Castor, Hippolyte, Dardanus) and Gluck (Orphée, Admète, Renaud, Pylade), and Claude-Louis-Dominique Chassé de Chinai (1699-1786), the *basse-taille* (bass-baritone) who created the roles of Thésée and Abramane.

Born in Lyon in 1737, the future tragedian Henri Larrivée was engaged in the chorus of the Paris Opera in 1754 before being assigned small roles in the company – for example, he sang the High Priest in Rameau's *Castor et Pollux* (1755). From 1756, Henri Larrivée appeared regularly at the Concert-Spirituel and thereby familiarised himself with the works of the sacred repertory. His solo career saw him sing the leading roles in the revivals of Rameau's *tragédies lyriques* (Thésée in *Hippolyte et Aricie*, Pollux in *Castor et Pollux*, Anténor in *Dardanus*, Vengeance in *Zoroastre*), but he owed his fame above all to the works by Gluck he premiered. As the creator of the roles of Oreste, Ubalde and Agamemnon, Henri Larrivée experienced the operatic 'reform' of the last third of the eighteenth century from the inside and was able to work directly with Gluck on the new standards required in the passionate declamation of the recitatives and the theatricality of the airs. His admiration for the composer was profound and sincere, as is shown by his comments in the *Journal de Paris*: 'With the music of Monsieur Gluck, my heart was transported, moved, touched, enthused . . . and the effect this composer had on my senses by means of music was something of which I had previously had but a poor experience.'²⁴

EDDY GARAUDEL
Translation: Charles Johnston

20 See the Preface to *Alceste* (1769).

21 'Lettre de M. le chevalier Gluck à l'auteur du *Mercur de France*', February 1773.

22 'This funeral ceremony, this Underworld, these Elysian Fields recall the same tableaux executed in the same fashion in Rameau's opera *Castor*, and do not erase them from our memory', *Mercur de France*, July-September 1774.

23 See the end of Jean-Jacques Rousseau's *Lettre sur la musique française* (1753).

24 *Journal de Paris*, 5 February 1778.

HAPPY SHADOWS: FUNERAL SENSITIVITY IN THE AGE OF RAMEAU

Upon the great deconstruction in ideology from the eighteenth-century, an idea of irresistible rise in scepticism and materialism never fails to emerge. Home of the Enlightenment, France was considered as a reflux of the institutional and collective dimensions of Catholicism. Within the clerical world, the endemic unrest born of the controversy of the Bull *Unigenitus* (1713) crosses the entire century, to the point that historians have detected it to be one of the roots of the Revolution. On the perimeters of the Church, the upheld, overt movement against philosophers revealed an assertion of the spiritual authorities as their opponents to a new autonomous literary opinion. And what to be said of a system of censorship of public writings, barely stabilised under Louis XIV, acted no longer in the service of a strict orthodoxy but rather a certain conception of civil peace desired by the monarchical state?

However, we must not give in to the picture painted *a posteriori* by nineteenth-century writers who had grown fervent by the revolutionary motion or attracted by the licentious lingering of the final decades of the Ancien Régime. Their insistence on portraying the fall of old Christianity obscures the idea that religious feeling changed, more than it disappeared irreversibly. Among its many manifestations written by contemporaries of the reign of Louis XV, as in the past, the essential question appeared to be the existence of the soul after earthly existence. Bravado and projections did not change a thing: from the lowliest to the most powerful (first and foremost the sovereign himself, during his personal crisis in 1744), death indeed remained the great mystery of the life.

If it were necessary to distinguish a specific feature of the Age of the Enlightenment, it would reside above all in the diversification of attitudes to death. From the intimidating mass of testaments and the writings expressing the individual conscience, scholars deduced a shift in the feeling towards death, which gradually lost the 'baroque' assurance with which it had been felt until then, benefitting an increase in individualisation and internalisation. This mutation could go as far, for some, as the exploration of mysterious inner sanctums, completely detached from the collective religious framework, where one succumbed similarly to the stories of multiple past lives, as predictions of the future. In fact, the era of growing rationalism was also that of the Comte de Saint-Germain and of Giuseppe Balsamo, better known under the pseudonym of Cagliostro. Alongside profound beliefs, whether conventional or absurd, scientific advances also affected, and contrasted, the relationship to death. Firstly, they contributed to a better understanding of the causes of physical decline and, with the aid of hygiene, encouraged a gradual separation from defunct bodies (royal declaration of 1776 implying the prohibition of burial in churches). Inversely, history and nascent anthropology anchored the mortuary phenomenon as well as the practices and beliefs associated with it, in universal thought. For example, the article 'Enfer' (Hell) in the *Encyclopédie*, written by the Abbé Edme-François Mallet establishes the anthropological omnipresence of this concept, within the constraints that research of this type could attain in the eighteenth-century. According to this theologian who actively participated in the venture of Diderot and D'Alembert, the peoples of the Old Testament, ancient Greeks, Christians of the first centuries, not to mention Muslims, identified a 'place of torments' common to 'all religions, even the most false', a place whose author details the religious as well as the civil as it constituted in his eyes 'the most powerful obstacle in order to stop license and crime, and to contain men in the limits of duty.'

Essential to the constitution of approach and knowledge, death was no less decisive for social life under the Ancien Régime, to the point of giving birth to a funerary culture whose two aspects motivated the argument of this disc. On the one hand, the disappearance of sovereigns and other dignitaries remained the object of ambitious social enactment, the principle of which the Revolution would be able to use to recycle in order to celebrate its own heroes. Although certain events resulted in the disenchantment of funeral ceremonies (beginning with the hasty burial of the body of Louis XV, which was putrid, and therefore, potentially contagious, in 1774), the funeral undertook a sort of renewal by the accession of personalities, honoured with social identity being forming: the 'grands hommes' (great men) of the arts and literature.

On the other hand, many historical and mythological subjects confronted authors and artists with death and the subsequent journey of souls. Learning classics in school, commissioning a work of art, listening to a tale, attending a performance of a play or an opera; each of these actions could lead to a sensitive experience not only of death, but also of its possible extensions in apotheosis or damnation. Even the most experienced of iconographic and poetic themes invited this introspection; Orpheus more than others, hardly gave the lie to that... And it is precisely at the meeting of these dimensions that Rameau is located, a figure who lends himself easily to evoke the sources of the funereal imagination of his time.

In September 1764, a genuine cycle of commemorations was presented following the passing of the musician whose 'genius' was publicly praised. This sequence of several services began with a full Funeral Mass, during which the Requiem of Jean Gilles was sung at the Saint-Eustache church in Paris. Despite its composition dating back to the early years of the eighteenth-century, this work had enjoyed several performances programmed at the Concert-Spirituel, which gave it sufficient reason to be performed on this occasion with an instrumentation adapted to the taste of the day. More surprising were the inserted fragments of *Castor et Pollux* into the Mass. Premiered in 1737 at the Académie royale de musique, this *tragédie lyrique* was performed in a revised version in 1754, while the Querelle des Buffons was not yet over. Recognized by commentators as one of Rameau's inspirational heights, the work was used as a source for two fragments of his Funeral Mass: the 'Que tout gémissé' (All groans) choir serving as the second Kyrie, and the air of Castor 'Séjour de l'éternelle paix' (The Dwelling in Eternal Peace) supporting the conclusive words of the gradual. While everything seems to oppose the secular discourse aimed at the distinction between church music and secular music, this montage – including an anonymous Requiem Mass on themes from *Castor et Pollux* written more or less at the same time gives another example – could on the contrary be the key to access the sensitivity of his time. It is indeed the convergence, if not the uniqueness, of the imitative power of music that underlies this process and, more generally, the majority of the speeches given in France on music since *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (Critical reflections on poetry and painting) (1719) by the Abbé Jean-Baptiste Dubos until the *Exposé d'une musique une, imitative et particulière à chaque solennité* (Exposition of music, imitative and particular to each solemnity) (1787) by Jean-François Lesueur. In other words, the fear of supernatural punishment, repentance in the face of sin, the hope of eternal rest, or trustful abandonment to divine will, were expressed in the same lexical backdrops on the stage in French or at church in Latin. Similarly, these 'psychological situations' that could be found both in literary works and in the texts of the Liturgy of the Dead, could only be sung through a unique music. Fictions of the past and religion of the pagans thus joined the reality and truth of the present time in a singular province of the map of the sensitive: the sublime. Originally classifying a level of rhetorical style, this category had acquired a wider meaning in the eighteenth-century, to the point of encompassing any sensation of exceeding the human condition, whether or not it was procured by supernatural action, touched the great as it did the intimate. Honed by the theoretical effort of authors like Edmund Burke (whose *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* was translated into French in 1765), the disposition to the sublime led to admire in one single momentum the sentences of Sophocles' characters, the actions of the heroes of Antiquity and the inspired words of the Biblical Kings. This appetite for the further limit (or indeed, beyond the grave) features precisely as a watermark of the cover of this disc. Torn between seemingly incompatible genres of music, the listener will find the unwavering cohesion of Rameau's musical language, but still – and more profoundly – the *terrible effroi* (terrible dread) and the *doux enchantement* (sweet enchantment) that embraced in the same movement many mortals in the face of their future. Or, how to surprise the caress of the shadow on smiling souls . . .

XAVIER BISARO
Translation: Simon Allatt

SYNOPSIS

INTROIT

A voice rises up in the depths of the night. It demands the raising of the curtain and our silence and attention [1. 'Ah! Nos fureurs ne sont point vaines']. Sinuously, the Underworld he invokes fills the stage with roaring chaos: an earthquake, putrid vapours, blinding flames and rivers of lead [2. *Chaos*]. Now that the scene is set, the Tragedian arrives and, horror-struck, discovers this place that will be the echo chamber to his tortures [3. 'Voici les tristes lieux . . . Monstre affreux']. The natural world is icy, frost covers the ground, and an offstage chorus strikes up a Requiem [4. 'Requiem æternam']. The descent into the Underworld can begin. Once he is past the threshold of the realm of the dead, all noise ceases. Alone, transfixed by the abyssal void that surrounds him, the Tragedian is frightened by the absence of cries and screams. Alas, the lull is short-lived, and already the Furies surround him and remind him of the sins he has committed and the impossibility of forgiveness [5. 'Dieux ! protecteurs de ces affreux rivages . . . Le calme rentre dans mon cœur']. The Underworld will be the outlet for those sins.

KYRIE

The Tragedian turns his gaze on the closed sky of the oppressive Underworld. In a surge of humility, he implores God to give him the strength to confront this sterile and inert world [6. 'Kyrie eleison']. Amid the fleshless shades, the Tragedian understands too late that his quest is futile and that the impassive Fates will not look favourably on his supplications [7. 'Dieu ! Que d'infortunés . . . Du destin le vouloir suprême']. In despair, he vainly beseeches his father to allow him to return to the brightness of the world of living creatures. When he receives no answer, he wanders away, dejected [8. *Loure*].

GRADUAL

Alone in the face of the dark immensity of this infernal abyss, the Tragedian decides to penetrate to its heart. The horizon is narrow, and chasms filled with spectres lurk along the path [9. 'Nous ne trouvons partout que des gouffres ouverts']; a host of shades seek to escape by clinging to each other and slide ever deeper into the darkness. Distraught at the sight of so many sad souls gathered in the field of tears, he sings a *Libera de pœnis inferni* – 'Deliver us from the pains of Hell' [10. 'Domine Jesu Christe'].

SEQUENCE

The Tragedian reaches the abyss of Tartarus, the place where damned evildoers waste away. Innumerable Furies hover above the fortress [11. *Sinfonie infernale*]. A sentiment of hatred, fired by the presence of the malign beings, takes hold of him. He joins in their Black Sabbath and invokes the darkest demons of this baleful place [12. 'Épuisons le flanc des tristes victimes']. The afflicted ghosts emerge from the earth with appalling moans [13. *Air grave pour les Esprits infernaux*]. Galvanised by his words, the monsters indulge themselves with abandon: they squeal, whistle and yell before flying off in opaque clouds [15. *Danse des Furies*]. When the air clears once more, the Tragedian can finally distinguish in the icy mist Pluto and the three Fates, who suddenly stop in front of him and tell him in implacable tones what will be the cause of his ruin [16. 'Vous qui de l'avenir . . . Quelle soudaine horreur ton destin nous inspire'].

OFFERTORY

Crushed by these words that echo in his heart, the Tragedian is thrown into mental confusion and makes one last request to his father, realising that 'Hell is in his own home'. In spite of his efforts to force it from his mind, an image haunts him, that of the naked bodies of his son and his wife [17. 'Qu'ai-je appris . . . Puissant maître des flots']. The son has stayed on earth to take the place of his king and father, an incestuous child who is a criminal twice over! Like a divine response to his suspicions of betrayal, the ethereal voice of the son is heard [18. 'Hostias et preces tibi']. Numb with amazement, the Tragedian slowly recognises the shade of his wife in the dismal fog. She has come to join him in this immense scene of loneliness, and appears frantic, all too guilty of an overpowering illicit love [19. 'Quelle plainte en ces lieux m'appelle?']. In a moving lament, she proclaims both her crime and the death of his son, the only one of them to be wreathed in celestial purity. Sentenced to separation, the Tragedian blesses him in a final prayer [20. 'Je ne te verrai plus, ô juste châtement'] before collapsing in dejection. The costume of a hero is too heavy for him, laden as he is with remorse, guilty of failing to forget the eternal dead and of abandoning the ephemeral living.

COMMUNION & IN PARADISUM

A light breeze caresses his cheek and makes him raise his head. The scene has completely changed: a soft light bathes broad green meadows filled with gentle delights [21. *Ballet des Ombres heureuses*]. The Elysian Fields extend as far as the eye can see. In his sweet sacrificial death, he drinks the water of Lethe to forget the sorrows of a world that burns us [22. 'Requiem æternam'] before the ultimate, saving light descends [23. *Entrée de Polymnie*].

Translation: Charles Johnston

INTROÏT

1 | Zoroastre

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

LA VENGEANCE

Ah ! Nos fureurs ne sont point vaines.
De l'empire des morts, les voûtes souterraines,
Paraissent s'écrouler à ces terribles sons...
Ils redoublent... l'Enfer va parler. Écoutons !

2 | Instrumental

3 | Dardanus

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

ANTÉNOR

Voici les tristes lieux que le monstre ravage.
Hélas ! Si pour moi seul je craignais sa fureur,
Je l'attendrais sur ce rivage
Pour être sa victime, et non pas son vainqueur.

Monstre affreux, monstre redoutable,
Ah ! Que le sort me serait favorable
S'il ne m'exposait qu'à vos coups !
Monstre affreux, monstre redoutable,
Ah ! L'Amour est encore plus terrible que vous.
Contre votre fureur il est du moins des armes :

Mais contre ses alarmes,
Vainement on cherche un appui ;
Il renaît des efforts qu'on fait pour le détruire ;
Et le cœur même qu'il déchire
Est d'intelligence avec lui.

Monstre affreux, etc.

4 | Messe de Requiem sur des thèmes de Castor et Pollux

JEAN-PHILIPPE RAMEAU / ANONYME

Requiem æternam dona eis Domine. /
Seigneur, donne-leur le repos éternel.

5 | Iphigénie en Tauride

CHRISTOPH WILLIBALD VON GLUCK

ORESTE

Dieux ! protecteurs de ces affreux rivages,
Dieux ! avides de sang, tonnez, écrasez-moi.
Où suis-je ? À l'horreur qui m'obsède,
Quelle tranquillité succède ?
Le calme rentre dans mon cœur...
Mes maux ont donc lassé la colère céleste ?
Je touche au terme du malheur.
Vous laissez respirer le parricide Oreste !

INTROIT

Zoroastre

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

VENGEANCE

Ah, our fury is not in vain!
The subterranean vaults of the empire of the dead
Seem to crumble at these terrible sounds . . .
They redouble . . . Hell is about to speak.
Let us listen!

Instrumental

Dardanus

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

ANTENOR

Here is the afflicted place that the monster ravages.
Alas! If for myself alone I feared his fury,
I would wait for it on this shore
To be its victim, and not its conqueror.

Dread monster, fearsome monster,
Ah, how Fate would favour me
If he exposed me to your wounds alone!
Dread monster, fearsome monster,
Ah, Love is still more terrible than you.
Against your fury, at least there are weapons.

But against his alarms
In vain we seek support;
He is reborn of the efforts we make to destroy him,
And the very heart he rends asunder
Is in collusion with him.

Dread monster, etc.

Requiem Mass on themes from Castor et Pollux

JEAN-PHILIPPE RAMEAU / ANONYMOUS

Eternal rest give unto them, O Lord.

Iphigénie en Tauride

CHRISTOPH WILLIBALD VON GLUCK

ORESTES

Gods who protect these awful shores,
Gods hungry for blood: thunder, crush me!
Where am I? What tranquillity now follows
The horror that obsesses me?
Calm returns to my heart . . .
Have my woes then wearied Heaven's wrath?
I reach the end of my misfortunes.
You allow the parricide Orestes to breathe!

Dieux justes ! Ciel vengeur !
Oui, le calme rentre dans mon cœur...

CHŒUR DES EUMÉNIDES
Vengeons et la nature et les Dieux en courroux,
Inventons des tourments... il a tué sa mère.

ORESTE
Ah !

CHŒUR DES EUMÉNIDES
Point de grâce ! Il a tué sa mère.
Vengeons et la nature et les dieux en courroux.

ORESTE
Ah ! Quels tourments !

CHŒUR DES EUMÉNIDES
Ils sont encor trop doux ;
Vengeons et la nature et les dieux en courroux.
Il a tué sa mère !

ORESTE
Un spectre ! Ah, ah !

CHŒUR DES EUMÉNIDES
Point de grâce ! Il a tué sa mère ;

ORESTE
Ayez pitié ! Ayez pitié !
Ah ! Quels tourments !

CHŒUR DES EUMÉNIDES
De la pitié ! Le monstre, il a tué sa mère.
Égalons, s'il se peut, sa rage meurtrière,
Ce crime affreux ne peut être expié.

ORESTE
Ayez pitié, dieux cruels !

CHŒUR DES EUMÉNIDES
Ton forfait ne peut être expié !

ORESTE
Pitié !

KYRIE

6 | Messe de Requiem sur des thèmes de Castor et Pollux

JEAN-PHILIPPE RAMEAU / ANONYME

Kyrie eleison. / *Seigneur, prends pitié.*
Christe eleison. / *Christ, prends pitié.*
Kyrie eleison. / *Seigneur, prends pitié.*

Just gods! Vengeful heaven!
Yes, calm returns to my heart . . .

CHORUS OF EUMENIDES
Let us avenge both Nature and the wrathful gods!
Let us invent new torments! He killed his mother.

ORESTES
Ah!

CHORUS OF EUMENIDES
No mercy! He killed his mother.
Let us avenge both Nature and the wrathful gods!

ORESTES
Ah, what torments!

CHORUS OF EUMENIDES
They are still too gentle.
Let us avenge both Nature and the wrathful gods!
He killed his mother!

ORESTES
A spectre! Ah, ah!

CHORUS OF EUMENIDES
No mercy! He killed his mother!

ORESTES
Have pity! Have pity!
Ah, what torments!

CHORUS OF EUMENIDES
Pity? The monster, he killed his mother!
Let us match, if it be possible, his murderous rage;
That heinous crime cannot be expiated.

ORESTES
Have pity! Cruel gods!

CHORUS OF EUMENIDES
Your crime cannot be expiated!

ORESTES
Pity!

KYRIE

Requiem Mass on themes from Castor et Pollux

JEAN-PHILIPPE RAMEAU / ANONYMOUS

Lord, have mercy.
Christ, have mercy.
Lord, have mercy.

71 **Hippolyte et Aricie**

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

THÉSÉE

Dieux ! Que d'infortunés gémissent dans ces lieux !
Un seul se dérobe à mes yeux ;
Par mes cris redoublés vainement je l'appelle ;
Mes cris ne sont point entendus ;
Ah ! Montrez-moi Pirithoüs !
Craignez-vous qu'à l'aspect d'un ami si fidèle,
Ses tourments ne soient suspendus ?
Traîne-moi jusqu'à lui, redoutable Euménide ;
Viens ; je prends ton flambeau pour guide.

TISIPHONE

La mort, la seule mort a droit de vous unir.

THÉSÉE

Mort propice, mort favorable,
Pour me rendre moins misérable,
Commence donc à me punir.

LES TROIS PARQUES

Du destin le vouloir suprême
A mis entre nos mains la trame de tes jours ;
Mais le fatal ciseau n'en peut trancher le cours,
Qu'au redoutable instant qu'il a marqué lui-même.

THÉSÉE

Ah ! Qu'on daigne du moins, en m'ouvrant les Enfers
Rendre un vengeur à l'univers.
Puisque Pluton est inflexible,
Dieu des mers, c'est à toi qu'il me faut recourir ;
Que ton fils dans son père éprouve un cœur sensible ;
Trois fois dans mes malheurs tu dois me secourir ;
Le fleuve aux dieux mêmes terrible,
Et qu'ils n'osent jamais attester vainement,
Le Styx a reçu ton serment.
Au premier de mes vœux tu viens d'être fidèle ;
Tu m'as ouvert l'affreux séjour,
Où règne une nuit éternelle ;
Grand dieu, daigne me rendre au jour.

81 **Instrumental**

GRADUEL

91 **Armide**

CHRISTOPH WILLIBALD VON GLUCK

UBALDE, LE CHEVALIER DANOIS

Nous ne trouvons partout que des gouffres ouverts :
Armide a dans ces lieux transporté les enfers.
Ah ! Que d'objets horribles
Que de monstres terribles.

Hippolyte et Aricie

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

THESEUS

Ye gods! How many unfortunates groan in this place!
Only one escapes my eyes;
With redoubled cries I call him in vain;
My cries are not heard;
Ah, show me Pirithous!
Do you fear that at the sight of such a faithful friend,
His torments will cease?
Lead me to him, dread Fury;
Come; I take your torch to guide me.

TISIPHONE

Death and Death alone has the right to reunite you.

THESEUS

Auspicious Death, kindly Death,
To make me less wretched,
Begin then to punish me.

THE THREE FATES

The supreme will of Destiny
Placed between our hands the thread of your days;
But the fatal shears can cut short their course
Only at the terrible moment he himself has appointed.

THESEUS

Ah! Deign at least, by opening a way out of Hell,
To restore an avenger to the world.
Since Pluto is inflexible,
God of the seas, it is to you that I must resort.
Let your son find in his father a sympathetic heart.
Three times in my misfortunes you must rescue me:
The river that is terrible even to the gods,
And which they never dare call idly to witness,
The Styx, has received your oath to that effect.
You have just granted the first of my wishes;
You have opened to me the dread abode
Where eternal night reigns;
Great God, deign to return me to daylight.

Instrumental

GRADUAL

Armide

CHRISTOPH WILLIBALD VON GLUCK

UBALD, THE DANISH KNIGHT

Everywhere we find naught but gaping chasms:
Armida has transported the Underworld here.
Ah, what hideous objects,
What terrible monsters!

UBALDE

Celui qui nous envoie a prévu ce danger,
Et nous a montré l'art de nous en dégager.
Ne craignons point Armide ni ses charmes :
Par ce secours plus puissant que nos armes
Nous en serons aisément garantis.
Et laissez-nous un libre passage,
Monstres ! Allez cacher votre inutile rage
Dans les gouffres profonds, d'où vous êtes sortis.

10 | Messe de Requiem sur des thèmes de Castor et Pollux

JEAN-PHILIPPE RAMEAU / ANONYME

Domine Jesu Christe, Rex gloriæ, /
Seigneur Jésus-Christ, Roi de gloire,
libera animas omnium fidelium /
délivre les âmes de tous les fidèles défunts
defunctorum de pœnis inferni, /
des peines de l'enfer
et de profundo lacu : /
et des profondeurs de l'abîme.
libera animas de ore leonis, /
Délivre-les de la gueule du lion,
ne absorbeat eas Tartarus, /
qu'elles ne soient pas englouties par le Tartare,
ne cadant in obscurum. /
qu'elles ne tombent dans les ténèbres.

SÉQUENCE

11 | Instrumental

12 | Zoroastre

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

ABRAMANE
Épuisons le flanc
Des tristes victimes.
Redoutable Ariman,
Nourris tes fureurs légitimes
Dans des flots de sang.

ABRAMANE, ÉRINICE
Ministres redoutés du plus puissant empire,
Des mortels, et des dieux, de vous-mêmes ennemis ;
Vous, esprits que l'ardeur de nuire
Peut seule forcer d'être unis.
Volez, volez, troupe cruelle,
Donnez un libre essor à toutes vos fureurs.
L'amour outragé vous appelle :
Accourez à sa voix, implacables vengeurs.

13 | Instrumental

UBALD

He who sends us has foreseen this danger
And shown us how to extricate ourselves from it.
Let us not fear Armida or her charms:
Thanks to that aid more powerful than our weapons
We shall easily be protected from them.
Now grant us free passage,
Monsters! Go and bury your futile rage
In the deep chasms whence you have come.

Requiem Mass on themes from Castor et Pollux

JEAN-PHILIPPE RAMEAU / ANONYMOUS

O Lord Jesus Christ, King of glory,

deliver the souls of all the faithful departed

from the pains of Hell,

and from the deep pit:

Deliver them from the lion's mouth,

that Hell may not swallow them up,

lest they fall into darkness.

SEQUENCE

Instrumental

Zoroastre

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

ABRAMANE
Let us drain the life
From our piteous victims.
Fearsome Ariman,
Nourish your rightful fury
In rivers of blood.

ABRAMANE, ERINICE
Ministers feared by the most powerful empire,
By mortals and the gods, enemies of yourselves;
You spirits whom only the urge to do harm
Can compel to unity,
Fly, fly, cruel band,
Unleash all your fury.
Outraged Love summons you:
Hasten at his call, implacable avengers.

Instrumental

14 | **Zoroastre**

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

ABRAMANE, ÉRINICE, LES FURIES, CHŒUR
Quel bonheur ! L'enfer nous seconde.
Que ses feux embrasent les airs.
Qu'ils dévorent la terre et l'onde.
Que tout se confonde.
Les plus grands maux sont nos biens les plus chers.

15 | **Instrumental**

16 | **Hippolyte et Aricie**

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

PLUTON
Vous, qui de l'avenir percez la nuit profonde,
Qui tenez en vos mains et la vie et la mort,
Vous qui réglez le sort du monde,
Parques, annoncez-lui son sort.

LES TROIS PARQUES
Quelle soudaine horreur ton destin nous inspire !
Où cours-tu, malheureux ?
Tremble ; frémis d'effroi.
Tu quittes l'infernal empire,
Pour trouver les enfers chez toi.

OFFERTOIRE

17 | **Hippolyte et Aricie**

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

THÉSÉE
Qu'ai-je appris ?
Tous mes sens en sont glacés d'horreur.
Vengeons-nous ; quel projet !
Je frémis quand j'y pense :
Qu'il en va coûter à mon cœur !
À punir un ingrat, d'où vient que je balance ?
Quoi ? Ce sang, qu'il trahit, me parle en sa faveur !
Non, non, dans un fils si coupable,
Je ne vois qu'un monstre effroyable :
Qu'il ne trouve en moi qu'un vengeur.

Puissant maître des flots, favorable Neptune,
Entends ma gémissante voix ;
Permetts que ton fils t'importune,
Pour la dernière fois.

Hippolyte m'a fait le plus sanglant outrage ;
Remplis le serment qui t'engage ;
Préviens par son trépas mon désespoir affreux ;
Ah ! Si tu refusais de venger mon injure,
Je serais parricide, et tu serais parjure,
Nous serions coupables tous deux.

Zoroastre

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

ABRAMANE, ERINICE, THE FURIES, CHORUS
What joy! Hell assists us.
Let its flames set the air ablaze!
Let them devour the earth and the seas!
Let all be confounded!
The greatest woes are our dearest boons.

Instrumental

Hippolyte et Aricie

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

PLUTO
You who fathom the deep night of the future,
Who hold in your hands both life and death,
You who govern the destiny of the world,
Fates, tell him of his lot.

THE THREE FATES
What sudden horror your destiny inspires in us!
Whither do you hasten, unhappy man?
Tremble! Shiver with dread!
You leave the empire of the Underworld
To find Hell in your own home.

OFFERTORY

Hippolyte et Aricie

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

THESEUS
What have I heard?
All my senses are chilled with horror.
Let me be avenged! What a design!
I shudder when I think of it:
How much it will cost my heart!
Why should I hesitate to punish an ingrate?
What? Does this blood, which he betrayed, speak to me in his favour?
No, no, in so guilty a son
I can see only a frightful monster:
Let him find in me only an avenger.

Powerful master of the waves, propitious Neptune,
Hear my suffering voice;
Let your son importune you
For the last time.

Hippolytus has outraged me in the cruellest fashion.
Fulfil the oath that binds you:
Avert my dreadful despair by his death.
Ah, were you to you refuse to avenge this insult to me,
I would be a parricide, and you would be a perjurer:
We would both be guilty.

Mais, de courroux l'onde s'agite.
Tremble ; tu vas périr, trop coupable Hippolyte.
Le sang a beau crier, je n'entends plus sa voix :
Tout s'apprête à venger une injure mortelle ;
Neptune me sera fidèle,
C'est aux dieux à venger les rois.

18 | **Messe de Requiem sur des thèmes de Castor et Pollux**

JEAN-PHILIPPE RAMEAU / ANONYME

Hostias et preces tibi /
Nous t'offrons, Seigneur, ces hosties,
Domine, laudis offerimus : /
ces prières de louange.
tu suscipe pro animabus illis, /
Accueille-les pour ces âmes
quarum hodie memoriam facimus. /
dont nous rappelons aujourd'hui le souvenir.
Fac eas, Domine, /
Fais en sorte, Seigneur,
de morte transire ad vitam. /
qu'elles passent de la mort à la vie,
Quam olim Abrahæ promisisti /
qu'autrefois tu promis à Abraham
et semini ejus. /
et à sa descendance.

19 | **Hippolyte et Aricie**

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

PHÈDRE
Quelle plainte en ces lieux m'appelle ?

CHŒUR
Hippolyte n'est plus.

PHÈDRE
Il n'est plus ! Ô douleur mortelle !

CHŒUR
Ô regrets superflus !

PHÈDRE
Quel sort l'a fait tomber dans la nuit éternelle ?

CHŒUR
Un monstre furieux sorti du sein des flots,
Vient de nous ravir ce héros.

PHÈDRE
Non, sa mort est mon seul ouvrage ;
Dans les enfers, c'est par moi qu'il descend ;
Neptune de Thésée a cru venger l'outrage ;
J'ai versé le sang innocent.
Qu'ai-je fait ? Quels remords, ciel ! J'entends le tonnerre. Quel bruit ! Quels terribles éclats !
Fuyons ; où me cacher ? Je sens trembler la terre ;
Les Enfers s'ouvrent sous mes pas.
Tous les dieux conjurés, pour me livrer la guerre,

But the waves foam with rage.
Tremble: you shall perish, guilty Hippolytus.
The ties of blood may cry out, I no longer hear their voice:
All is prepared to avenge a mortal affront.
Neptune will keep faith with me;
It behoves the gods to avenge kings.

Requiem Mass on themes from Castor et Pollux

JEAN-PHILIPPE RAMEAU / ANONYMOUS

We offer to you,

O Lord, sacrifices and prayers:

do you receive them in behalf of those souls

whom we commemorate this day:

grant them, O Lord,

to pass from death to that life

which you promised to Abraham

and to his seed of old.

Hippolyte et Aricie

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

PHAEDRA
What are these laments that summon me here?

CHORUS
Hippolytus is no more.

PHAEDRA
He is no more! Oh mortal grief!

CHORUS
Oh futile regrets!

PHAEDRA
What fate made him descend into eternal night?

CHORUS
A furious monster, come from the bosom of the sea,
Has robbed us of this hero.

PHAEDRA
No, his death is my doing alone:
It is through my fault alone that he descends into Hell.
Neptune believed he was avenging the outrage to Theseus;
I have shed innocent blood.
What have I done? What remorse, O Heaven! I hear thunder.
What noise! What terrible thunderclaps!
Let me flee; where shall I hide? I feel the earth tremble;
Hell opens beneath my feet.
All the gods have sworn together to make war on me:

RAPHAËL PICHON commence sa formation musicale au sein de la Maîtrise des Petits Chanteurs de Versailles. Formation qui se poursuit par des études de chant, de violon et de piano dans les Conservatoires de Paris (CRR, CNSMDP). Jeune contre-ténor, ses expériences le mènent à chanter sous la direction de Jordi Savall, Gustav Leonhardt, Ton Koopman et Geoffroy Jourdain avec lequel il aborde la création contemporaine.

En 2006, il fonde l'ensemble Pygmalion qui réunit un chœur et un orchestre sur instruments d'époque. Le répertoire de l'ensemble se nourrit des filiations qui lient Bach à Mendelssohn, Schütz à Brahms ou encore Rameau à Gluck et Berlioz. Avec cet ensemble – aujourd'hui en résidence à l'opéra de Bordeaux – il est invité dans les festivals où il se distingue par son interprétation du répertoire sacré de Bach et des tragédies lyriques de Rameau.

Parmi les projets les plus marquants de ces dernières années, citons ses débuts au festival d'Aix-en-Provence avec la création *Trauernacht* sur des musiques de Bach mise en scène par Katie Mitchell (2014), la redécouverte de l'*Orfeo* de Rossi (Opéra national de Lorraine, Opéra de Versailles, 2016) ou encore l'ambitieuse spatialisation des *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi qui a été internationalement acclamée (Holland Festival, BBC Proms, Chapelle Royale de Versailles, Bachfest Leipzig, 2017).

Le répertoire de Raphaël Pichon s'est progressivement élargi avec la direction d'œuvres chorales comme *Ein deutsches Requiem* de Brahms, l'oratorio *Elias* de Mendelssohn ou encore *Noces* de Stravinsky. Il est invité régulièrement à diriger d'autres formations comme la Holland Baroque Society, le Stavanger Symfoniorkester, Les Violons du Roy, le Scottish Chamber Orchestra, l'Orchestre de Chambre de Lausanne, la Zurich Opera House, le DSO Berlin, etc.

Après les *Messes brèves*, la *Messe en si mineur* de Bach et une version de *Dardanus* de Rameau parus chez Alpha, Raphaël Pichon enregistre pour harmonia mundi : *Köthener Trauermusik* de Bach (2014), *Castor et Pollux* (2015) et une version DVD de *Dardanus* (2016) de Rameau, *Rheinmädchen* (2016). Parmi les nouveautés de la rentrée 2017 citons le livre-disque *Stravaganza d'Amore* et le DVD de l'*Orfeo* de Rossi. Aux côtés de Sabine Devieille, un enregistrement dédié à Mozart et aux sœurs Weber est paru chez Erato (2015).

Cette discographie a été distinguée en France et à l'étranger : Gramophone Award 2016, CD des Monats (*Opernwelt*), Diapason d'or de l'année, Choc de *Classica*, Victoire de la musique 2015, *ffff* de *Télérama*, Edison Klassiek award 2016, Grand prix de l'Académie Charles Cros 2016, Best Classical recording 2016 pour *Forbes*, etc.

Né de la réunion d'un chœur et d'un orchestre sur instruments historiques, **PYGMALION** a été fondé par Raphaël Pichon en 2006. Son répertoire se nourrit des filiations qui relient Bach à Mendelssohn, Schütz à Brahms ou encore Rameau à Gluck et Berlioz.

En résidence à l'Opéra national de Bordeaux, Pygmalion se produit régulièrement sur les plus grandes scènes françaises (Philharmonie de Paris, Opéra royal de Versailles, Aix-en-Provence, Beaune, Toulouse, Saint-Denis, La Chaise-Dieu, Royaumont, Nancy, Metz, Montpellier...) et internationales (Cologne, Frankfurt, Essen, Vienne, Amsterdam, Pékin, Hong Kong, Shenzhen, Barcelone, Bruxelles...).

La *Köthener Trauermusik*, les *Passions* et la *Messe en si mineur* de Bach, les versions tardives des tragédies lyriques de Rameau, la *Grande Messe en ut mineur*, un programme mozartien dédié aux sœurs Weber, *Stravaganza d'Amore* – qui évoque la naissance de l'Opéra à la cour des Médicis, *Elias* de Mendelssohn, les *Vêpres* de Monteverdi, ou encore un cycle *Bach en 7 paroles* à la Philharmonie de Paris font partie des projets qui ont marqué récemment le public et la presse.

Pygmalion collabore avec des metteurs en scène comme Katie Mitchell, Jetske Mijnsen, Pierre Audi ou Michel Fau, qui ont renouvelé l'approche d'œuvres comme les cantates de Bach (*Trauernacht*), *Dardanus* de Rameau, l'*Orfeo* de Luigi Rossi ou encore les musiques de scènes de Purcell (*Miranda*).

Après les *Messes brèves* de Bach et une version de *Dardanus* de Rameau parus chez Alpha, Pygmalion enregistre pour harmonia mundi depuis 2014 : La *Köthener Trauermusik* de Bach, *Castor et Pollux* de Rameau, *Rheinmädchen*, une nouvelle version de *Dardanus* en DVD et *Stravaganza d'Amore*, ainsi qu'un DVD de l'*Orfeo* de Luigi Rossi sont le fruit de cette collaboration. Aux côtés de Sabine Devieille, un enregistrement dédié à Mozart et aux sœurs Weber est paru chez Erato.

RAPHAËL PICHON began his musical training at the Maîtrise des Petits Chanteurs de Versailles and went on to study singing, the violin and the piano at the Paris Conservatoires (CRR, CNSMDP). As a young countertenor he sang under the direction of Jordi Savall, Gustav Leonhardt, Ton Koopman, and Geoffroy Jourdain with whom he performed contemporary works.

In 2006 he founded the ensemble Pygmalion, which combines a choir and a period instrument orchestra. The ensemble's repertoire is nurtured by the filiations that link Bach to Mendelssohn, Schütz to Brahms, and Rameau to Gluck and Berlioz. Along with this group – now an associate ensemble at the Opéra de Bordeaux – he is invited to appear at leading festivals, where he has attracted attention with his interpretations of the sacred music of Bach and the *tragédies lyriques* of Rameau.

Among the most striking projects over the last few years have been his debut at the Aix-en-Provence Festival with the creation of *Trauernacht* on the music of Bach, directed by Katie Mitchell (2014), the rediscovery of Rossi's *Orfeo* (Opéra National de Lorraine, Opéra de Versailles, 2016) and the ambitious spatialisation of Monteverdi's *Vespro della Beata Vergine*, which received international acclaim (Holland Festival, BBC Proms, Chapelle Royale de Versailles, Bachfest Leipzig, 2017).

Raphael Pichon's repertoire has gradually expanded as he has conducted choral works such as *Ein deutsches Requiem* by Brahms, Mendelssohn's *Elias* and Stravinsky's *Noces*. He is regularly invited to conduct other ensembles such as the Holland Baroque Society, the Stavanger Symfoniorkester, Les Violons du Roy, the Scottish Chamber Orchestra, the Orchestre de Chambre de Lausanne, Opernhaus Zürich and the DSO Berlin.

After releasing the complete *Missae breves* of Bach (including the B minor Mass) and a version of *Dardanus* for Alpha, Raphaël Pichon now records for harmonia mundi, a collaboration that has so far produced Bach's *Köthener Trauermusik* (2014), *Castor et Pollux* (2015), a DVD version of *Dardanus* and *Rheinmädchen* (both 2016). His 2017 releases were *Stravaganza d'Amore* in book-CD format and Rossi's *Orfeo* (DVD). Also released recently was *Mozart and the Weber Sisters* with Sabine Devieille (Erato, 2015).

This discography has received prizes in France and abroad, including a Gramophone Award 2016, CD des Monats (*Opernwelt*), Diapason d'Or de l'Année, Choc de *Classica*, *ffff* de *Télérama*, a Victoire de la Musique 2015, an Edison Klassiek Award 2016, a Grand Prix de l'Académie Charles Cros for 2016, and Best Classical Recording 2016 on *Forbes*.

Founded by Raphaël Pichon in 2006, **PYGMALION** is the product of the union between a choir and a period instrument orchestra. Its repertory is nurtured by the filiations that link Bach to Mendelssohn, Schütz to Brahms, and Rameau to Gluck and Berlioz.

Pygmalion is in residence at the Opéra National de Bordeaux and appears regularly at the leading venues in France (Philharmonie de Paris, Opéra Royal de Versailles, Aix-en-Provence, Beaune, Toulouse, Saint-Denis, La Chaise-Dieu, Royaumont, Nancy, Metz, Montpellier) and internationally (Cologne, Frankfurt, Essen, Vienna, Amsterdam, Beijing, Hong Kong, Shenzhen, Barcelona, Brussels).

Among its recent projects to have earned public and critical attention are J.S. Bach's *Köthener Trauermusik* and *Passions*, the late versions of Rameau's *tragédies lyriques*, Mozart's C minor Mass and a programme of his music for the Weber sisters, *Stravaganza d'Amore* (evoking the birth of opera at the Medici court), Mendelssohn's *Elias*, the Monteverdi *Vespers*, and the cycle *Bach en 7 paroles* at the Philharmonie de Paris.

Pygmalion collaborates with directors such as Katie Mitchell, Jetske Mijnsen, Pierre Audi and Michel Fau, who have brought an innovative approach to works including the Bach cantatas (*Trauernacht*), Rameau's *Dardanus*, Luigi Rossi's *Orfeo* and *Miranda* at the Opéra-Comique.

After releasing the complete *Missae breves* of Bach and a version of *Dardanus* for Alpha, Pygmalion has recorded for harmonia mundi since 2014, a collaboration that has so far produced Bach's *Köthener Trauermusik*, Rameau's *Castor et Pollux*, *Rheinmädchen*, a new version of *Dardanus*, Rossi's *Orfeo* (both on DVD), and *Stravaganza d'Amore*. Also released recently was *Mozart and the Weber Sisters* with Sabine Devieille (Erato).

Cette discographie a été distinguée en France et à l'étranger : Gramophone Award 2016, CD des Monats (*Opern Welt*), Diapason d'or de l'année, Choc de *Classica*, ffff de *Télérama*, Victoires de la musique 2015, Edison Klassiek award 2016, Grand prix de l'Académie Charles Cros 2016, ou Best Classical recording 2016 pour Forbes...

Pygmalion est en résidence à l'Opéra national de Bordeaux. Il est aidé par la Direction régionale des affaires culturelles de Nouvelle-Aquitaine et par la Ville de Bordeaux.

Ensemble associé à l'Opéra-Comique (2017-2019), Pygmalion reçoit le soutien d'EREN Groupe, de la Fondation Bettencourt Schueller, de Mécénat Musical Société Générale, ainsi que de la Région Île-de-France. Pygmalion est en résidence à la Fondation Singer-Polignac.

STÉPHANE DEGOUT est diplômé du Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon et a été membre de l'Atelier Lyrique de l'Opéra de Lyon. Ses débuts dans le rôle de Papageno au Festival d'Aix-en-Provence le lancent sur la scène internationale. Dès lors, il se produit sur les plus grandes scènes lyriques, Opéra de Paris, Théâtre des Champs-Élysées, ou Opéra-Comique, mais aussi Berlin Staatsoper, la Monnaie, le Theater an der Wien, le Royal Opera House Covent Garden, le Lyric Opera Chicago, le Metropolitan Opera de New York, le Teatro alla Scala, et le Bayerische Staatsoper, les festivals de Salzbourg, Glyndebourne, Edimbourg et Aix-en-Provence, à Tokyo et Los Angeles.

Il chante les rôles d'Oreste (*Iphigénie en Tauride*), Wolfram (*Tannhäuser*), Raimbaud (*Le Comte Ory*), Thésée (*Hippolyte et Aricie*), Dandini (*La Cenerentola*), Mercutio (*Roméo et Juliette*), Guglielmo (*Così fan tutte*), Chorèbe (*Les Troyens*) le Comte Almaviva (*Le nozze di Figaro*), qu'il a récemment chanté dans la nouvelle production présentée à Amsterdam, et les rôles titre de *Hamlet* de Thomas, *Don Chisciotte* de Conti, *Orfeo* de Monteverdi, Ulisse dans *Il ritorno d'Ulisse in Patria* ainsi que Pelléas (Debussy) qu'il a marqué de son empreinte et pour lequel la presse et le public l'ont unanimement salué.

Très attaché à la mélodie française et au Lied allemand qu'il a beaucoup travaillés sous la direction de Ruben Lifschitz, Stéphane Degout est reconnu pour la finesse et la sensibilité de ses interprétations ; il donne de nombreux récitals lors de tournées internationales (Amsterdam, Paris, London, Berlin, Brussels, New York, etc.). En concert, il chante avec le Chicago Symphony Orchestra sous la direction de Riccardo Muti, le Los Angeles Philharmonic avec Esa-Pekka Salonen ; à la Monnaie il interprète les *Kindertotenlieder* de Mahler et le *Requiem* de Fauré sous la direction d'Alain Altinoglu. Sans oublier les concerts auxquels il a participé sous la direction de René Jacobs, Marc Minkowski, John Nelson, Raphaël Pichon et Charles Dutoit. Son engagement artistique le conduit à participer à de nombreuses créations : *La Dispute* de Benoît Mernier, *Au Monde* de Philippe Boesmans à la Monnaie. Récemment, il a participé à la création de *Pinocchio* de Boesmans au Festival d'Aix-en-Provence, qui sera donné cette saison à la Monnaie et à l'Opéra de Dijon. Stéphane Degout est à l'affiche de nombreux DVD, dont *Werther*, *Così fan tutte*, *Pelléas et Mélisande*, *Le Comte Ory*, *Hippolyte et Aricie*, *Les Boréades*. Il a également enregistré le *Requiem allemand* de Brahms, le *Requiem* de Fauré, *la Bohème* pour Deutsche Grammophon et son album "Mélodies" pour Naïve, dédié aux mélodies françaises.

Stéphane Degout est "Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres" et "Artiste Lyrique de l'année" 2012.

Cette saison, il interprétera les *Kindertotenlieder* au Théâtre des Champs-Élysées avec l'Orchestre national de France et entreprendra une tournée de récitals à travers l'Europe avec Simon Lepper. Il chantera Rodrigue dans *Don Carlos* de Verdi à l'Opéra national de Lyon et créera, au Royal Opera House de Covent Garden, King, un rôle écrit spécifiquement pour sa voix dans *Lessons in Love and Violence*, de George Benjamin et Martin Crimp, rôle qu'il reprendra ensuite à Amsterdam notamment.

This discography has received prizes in France and abroad, including a Gramophone Award 2016, CD des Monats (*Opernwelt*), Diapason d'Or de l'Année, Choc de *Classica*, ffff de *Télérama*, a Victoire de la Musique 2015, an Edison Klassiek Award 2016, a Grand Prix de l'Académie Charles Cros for 2016, and Best Classical Recording 2016 on Forbes.

Pygmalion is in residence at the Opéra National de Bordeaux. It receives aid from the Direction régionale des affaires culturelles de Nouvelle-Aquitaine and the Ville de Bordeaux.

Pygmalion is Associate Ensemble at the Opéra-Comique (2017-19), and receives support from EREN Groupe, the Fondation Bettencourt Schueller, Mécénat Musical Société Générale, and the Région Île-de-France. Pygmalion is in residence at the Fondation Singer-Polignac.

A graduate of the Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon and member of the Atelier Lyrique de l'Opéra de Lyon, **STÉPHANE DEGOUT** quickly came to international attention in his debut as Papageno at the Festival d'Aix-en-Provence. Since then, he has appeared on the world's major operatic stages, namely the Opera de Paris, Théâtre des Champs-Élysées, Opéra Comique, Berlin Staatsoper, La Monnaie, Theater an der Wien, Royal Opera House, Lyric Opera Chicago, Metropolitan Opera, the Teatro alla Scala and the Bayerische Staatsoper. His numerous festival appearances include Salzbourg, Glyndebourne, Aix-en-Provence, Edinburgh, Tokyo and Los Angeles.

Notable roles have included Oreste (*Iphigénie en Tauride*), Wolfram (*Tannhäuser*), Raimbaud (*Le Comte Ory*), Thésée (*Hippolyte et Aricie*), Dandini (*La Cenerentola*), Mercutio (*Roméo et Juliette*), Guglielmo (*Così fan tutte*), Chorèbe (*Les Troyens*), Count Almaviva (*Le nozze di Figaro*), which he sang most recently in a new production at Nederlandse Opera, and the title roles in Thomas's *Hamlet*, Monteverdi's *Orfeo*, Conti's *Don Chisciotte* and Ulisse in *Il ritorno d'Ulisse in patria*. His natural affiliation with Debussy's Pelléas has proven him to be one of the leading interpreters of this role.

As a recitalist, Stéphane Degout is renowned for his highly sensitive interpretations of French *mélodies* and *Lieder*, on which he has worked extensively under the guidance of Ruben Lifschitz and which he has toured internationally in Amsterdam, Paris, London, Berlin, Brussels and New York. In concert he has performed with the Chicago Symphony Orchestra under Riccardo Muti and the Los Angeles Philharmonic under Esa-Pekka Salonen, and at La Monnaie he sang Mahler's *Kindertotenlieder* and Fauré's *Requiem* under Alain Altinoglu. His collaborations also include René Jacobs, Marc Minkowski, John Nelson, Raphaël Pichon and Charles Dutoit.

His dedication to the art has seen him create numerous operatic roles in works such as Benoît Mernier's *La Dispute* and Philippe Boesmans's *Au Monde* at La Monnaie. Last season he participated in the creation of Boesmans's *Pinocchio* at the Festival d'Aix-en-Provence, a production that tours this season to La Monnaie and the Opéra de Dijon.

Stéphane Degout's recordings include *Werther*, *Così fan tutte*, *Pelléas et Mélisande*, *Le Comte Ory*, *Hippolyte et Aricie* and *Les Boréades* on DVD. He has also recorded Brahms's *Deutsches Requiem* (piano version), Fauré's *Requiem*, and *La Bohème* for Deutsche Grammophon. His solo disc 'Mélodies' for Naïve is dedicated to the pieces from the song repertoire of his native France.

In 2012, he was appointed 'Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres'; a prestigious award which recognises 'significant contribution to the enrichment of French cultural heritage'. The same year saw him named 'Vocal Artist of the Year' at the Victoires de la Musique Classique awards.

This coming season's projects take him to the Théâtre des Champs-Élysées for the *Kindertotenlieder* with the Orchestre National de France, and he performs a European recital tour with pianist Simon Lepper. At the Opéra de Lyon he sings Rodrigue in the rarely heard French version of Verdi's *Don Carlos* and at the Royal Opera House he creates a role composed specifically for his voice in *Lessons in Love and Violence*, an opera by George Benjamin and Martin Crimp.

La mezzo-soprano française d'origine sicilienne **SYLVIE BRUNET-GRUPPOSO** est considérée comme l'une des plus grandes interprètes actuelles du répertoire français et des rôles de mezzo-soprano dramatique dans lesquels elle excelle tout particulièrement. Elle est régulièrement invitée à se produire sur toutes les scènes françaises notamment à l'Opéra de Paris, l'Opéra-Comique, au Théâtre des Champs-Élysées, au Théâtre du Châtelet ainsi qu'à Strasbourg, Toulouse, Avignon, Marseille, Lyon, au Festival d'Aix-en-Provence, aux Chorégies d'Orange, etc.

Elle se produit également régulièrement sur de nombreuses scènes internationales comme à La Scala de Milan, à Catane, Bari, Bologne, Séville, Bonn, Munich, Vienne, Dublin, Bruxelles, Bucarest, Toronto, Santiago du Chili, Séoul, etc.

Son répertoire comprend notamment des ouvrages comme *Iphigénie en Tauride*, *Carmen*, *Padmâvatî*, *Pelléas et Mélisande*, *Hamlet*, *La Vestale*, *Samson et Dalila*, *Mireille*, *Dialogues des Carmélites*, *L'Africaine*, *Ariane et Barbe-Bleue*, *L'incoronazione di Poppea*, *Oedipus Rex*, *Cavalleria Rusticana*, *Il trovatore*, *Un ballo in maschera*, etc. Elle est également régulièrement invitée à se produire en concert et récital sous la direction de chefs prestigieux.

L'Association pour le Rayonnement de l'Opéra de Paris lui décerne son Premier Grand Prix à l'unanimité, la distinguant ainsi pour son interprétation des grands rôles de mezzo-soprano du répertoire français. Elle reçoit également le Prix Claude Rostand pour son interprétation dans *La Première Prieure des Dialogues des Carmélites* dans la production de Robert Carsen ainsi que le Premier Grand Prix de la Fondation de la Vocation.

Né en France, élève de Jane Berbié, **NICOLAS COURJAL** entre à l'Opéra-Comique, puis à Wiesbaden et participe au Festival de Wexford. Il se produit ensuite à l'Opéra Bastille, au Sferisterio de Macerata, à la Maestranza de Séville, à Covent Garden, aux Chorégies d'Orange, au Japon, à Monte-Carlo, Genève, Lausanne, Moscou. Il interprète régulièrement tous les grands rôles du répertoire de basse et participe aussi à des créations de Dusapin, Marius Constant, Philippe Fénelon, Laurent Petitgirard, René Koering. Parallèlement il se produit en concert sur les plus grandes scènes internationales et sous la direction des chefs les plus prestigieux. Nicolas Courjal a participé à plusieurs enregistrements audio et vidéo du *Stabat Mater* de Dvořák, *Requiem* de Lancino, *Elephant Man*, *Carmen* et *Guillaume Tell* de Petitgirard, *Dimitri* de Joncquières et *Herculanum* de Félicien David, tous deux avec le Palazzetto Bru-Zane, ainsi que des *Troyens* de Berlioz.

STANISLAS DE BARBEYRAC est l'un des ténors les plus prisés de sa génération. Il s'est produit avec succès à Covent Garden, à l'Opéra de Paris, aux Staatsoper de Berlin et Munich, au DNO d'Amsterdam...

En 2017-18, il fait ses débuts à Zürich en Tamino, à la Monnaie de Bruxelles – le Chevalier de la Force dans *Dialogues des Carmélites*. Il incarnera son premier Pelléas à l'Opéra national de Bordeaux. En 2016-17, il fait ses premiers pas en Amérique du Nord en Don Ottavio à San Francisco. Il est aussi Renaud dans *Armide* de Lully au Wiener Staatsoper, Tamino, Benedict et Pylade dans *Iphigénie en Tauride* à l'Opéra de Paris.

En 2015-16, on retient son Chevalier de la Force à Amsterdam et Munich, Tamino et Léandre (*Le médecin malgré lui*) à Genève, Macduff (*Macbeth*) à Marseille et Don Ottavio à Drottningholm.

Les saisons précédentes, on l'a vu faire ses débuts à Salzbourg dans *Davidde penitente*, Aix-en-Provence (Tamino), Covent Garden (Arbace dans *Idomeneo*). On note également ses interprétations de Narraboth (*Salome*) à São Paulo, Paris dans *La Belle Hélène* à Avignon, Admète et Évandre dans *Alceste* à l'Opéra de Paris.

Formé au conservatoire de musique de Bordeaux par Lionel Sarazzin, Stanislas de Barbeyrac est lauréat du concours musical international Reine-Elisabeth-de-Belgique en 2011, puis remporte une Victoire de la Musique en 2014 dans la catégorie "Révélation artiste lyrique".

The French mezzo-soprano of Sicilian origin **SYLVIE BRUNET-GRUPPOSO** is regarded as one of today's foremost interpreters of French repertoire and particularly excels in dramatic mezzo roles. She is regularly invited to perform in the leading French opera houses, most notably the Opéra de Paris, Opéra-Comique, Théâtre des Champs-Élysées and Théâtre du Châtelet, as well as in Strasbourg, Toulouse, Avignon, Marseille, Lyon and at the Festival d'Aix-en-Provence and Chorégies d'Orange.

She also appears regularly on the international scene in such centres as La Scala Milan, Catania, Bari, Bologna, Seville, Bonn, Munich, Vienna, Dublin, Brussels, Bucharest, Toronto, Santiago de Chile and Seoul.

Her repertoire includes works such as *Iphigénie en Tauride*, *Carmen*, *Padmâvatî*, *Pelléas et Mélisande*, *Hamlet*, *La Vestale*, *Samson et Dalila*, *Mireille*, *Dialogues des Carmélites*, *L'Africaine*, *Ariane et Barbe-Bleue*, *L'incoronazione di Poppea*, *Oedipus Rex*, *Cavalleria rusticana*, *Il trovatore* and *Un ballo in maschera*. She is frequently invited to give recitals and sing in concerts under the direction of prestigious conductors.

The Association pour le Rayonnement de l'Opéra de Paris awarded her first Grand Prix unanimously, thus distinguishing her for her interpretation of the great mezzo-soprano roles of the French repertoire. She also received the Claude Rostand Prize for her performance as First Prioress in the Robert Carsen production of *Dialogues des Carmélites* and the Premier Grand Prix of the Fondation de la Vocation.

Born in France, **NICOLAS COURJAL** studied with Jane Berbié, then entered the companies of the Opéra-Comique and the Wiesbaden Opera before participating in the Wexford Festival. Since then he has sung at the Opéra Bastille, the Sferisterio in Macerata, the Maestranza in Seville, Covent Garden, the Chorégies d'Orange, and in Japan, Monte Carlo, Geneva, Lausanne and Moscow among others. He regularly performs all the major roles of the bass repertoire and has sung in world premieres of works by such composers as Pascal Dusapin, Marius Constant, Philippe Fénelon, Laurent Petitgirard and René Koering. Alongside this, he also appears in the leading international concert halls under the most prestigious conductors. Nicolas Courjal has taken part in several audio and video recordings, including Dvořák's *Stabat Mater*, Lancino's *Requiem*, Petitgirard's *Elephant Man*, *Carmen*, *Guillaume Tell*, *Dimitri* (Joncquières) and *Herculanum* (Félicien David), both for the Palazzetto Bru Zane, and most recently *Les Troyens* by Berlioz.

STANISLAS DE BARBEYRAC is one of the most admired tenors of his generation. He has performed successfully at Covent Garden, the Paris Opéra, the Staatsoper Berlin and Bayerische Staatsoper in Munich, and DNO in Amsterdam, among other leading houses.

In the 2017/18 season, he made debuts in Zurich as Tamino and at La Monnaie in Brussels as Chevalier de la Force in *Dialogues des Carmélites*. He will sing his first Pelléas at the Opéra National de Bordeaux. In 2016/17 he made his North American debut as Don Ottavio in San Francisco. He also sang Renaud in Lully's *Armide* at the Wiener Staatsoper and Tamino, Benedict and Pylade (*Iphigénie en Tauride*) at the Opéra de Paris.

Highlights of 2015/16 included Chevalier de la Force in Amsterdam and Munich, Tamino and Léandre (*Le Médecin malgré lui*) in Geneva, Macduff (*Macbeth*) in Marseille and Don Ottavio in Drottningholm.

Previous seasons saw his debuts at Salzburg in *Davidde penitente*, Aix-en-Provence (Tamino) and Covent Garden (Arbace in *Idomeneo*). He also attracted attention as Narraboth (*Salome*) in São Paulo, Pâris (*La Belle Hélène*) in Avignon, and Admète and Évandre (*Alceste*) at the Opéra de Paris. Stanislas de Barbeyrac trained at the Bordeaux Conservatoire with Lionel Sarrazin, and went on to win a prize at the Queen Elisabeth of Belgium International Music Competition in 2011 and a Victoire de la Musique in 2014 in the category 'Révélation Artiste Lyrique'.

Lauréate HSBC de l'Académie européenne de musique en 2008, partenaire fidèle des Arts Florissants depuis la 4^e édition du Jardin des Voix, on a pu entendre **EMMANUELLE DE NEGRI** dans de nombreuses productions aux côtés de William Christie, dont *Hippolyte et Aricie* aux festivals d'Aix-en-Provence et de Glyndebourne ; la reprise de la mythique production d'*Atys, Platée* au Theater an der Wien, à l'Opéra-Comique de Paris et à New York, ou encore *Les Fêtes vénitiennes* de Campra à l'Opéra-Comique de Paris, au Théâtre de Caen et au Théâtre du Capitole de Toulouse. Parmi ses récents engagements, citons une tournée européenne aux côtés des Arts Florissants avec *le Messie*, le rôle de La Musica (*Orfeo*) à l'Opéra de Dijon, le rôle de La Natura humana (*Il diluvio universale* de Falvetti) à Genève, Lyon et Potsdam avec Cappella Mediterranea dirigé par Leonardo García Alarcón, le rôle de Susanna (*Le nozze di Figaro*) en tournée française avec La Coopérative, ou encore en récital avec piano (*Mémoires* de Duparc) au Festival d'Aix-en-Provence. Emmanuelle de Negri se produit en outre régulièrement comme soliste avec Le Concert d'Astrée, Pygmalion, Pulcinella, Le Concert Spirituel, Le Poème Harmonique, Le Banquet Céleste, Les Accents, ou encore Les Paladins. Même si elle se produit avec bonheur dans l'oratorio, c'est à l'opéra que ses prestations sont les plus remarquées : dans Papagena (*Die Zauberflöte*) au Théâtre des Champs-Élysées et à l'Opéra de Nice, Susanna (*Le nozze di Figaro*) à Compiègne, Besançon et en tournée, Télémaque (*Castor et Pollux*) aux Opéras de Dijon et Lille. Parmi ses projets citons le rôle de Nella (*Gianni Schicchi*) à l'Opéra national de Paris, le rôle d'Almirena (*Rinaldo*) en tournée française avec La Coopérative, ou encore une tournée européenne avec Les Arts Florissants, pour *Selva Morale e spirituale* de Monteverdi.

Natif de Bordeaux, ancien pensionnaire du CNIPAL de Marseille, **TOMAS DOLIÉ** fait ses débuts en concert à Montpellier avec le rôle de Papageno (*Die Zauberflöte*) sous la direction de Marc Minkowski, rôle qu'il interprète par la suite en tournée mondiale dans une adaptation de Peter Brook. On l'a depuis entendu sur les plus grandes scènes internationales.

Parmi ses projets citons le rôle de Ramiro (*L'Heure espagnole*) à l'Opéra de Paris, Golaud (*Pelléas et Mélisande*) à Heidelberg avec la Deutsche Kammerphilharmonie, Argante (*Rinaldo*) avec La Coopérative, Jésus (*Passion selon Saint-Matthieu*) en tournée européenne avec les Musiciens du Louvre et Marc Minkowski, ainsi que les *Lieder eines fahrenden Gesellen* de Mahler avec l'Orchestre National de Bordeaux-Aquitaine.

Diplômé du Conservatoire Royal de Bruxelles (classe de Dina Grossberger) en 2012, **REINOUD VAN MECHELEN** se voit décerner en 2017 le prestigieux Prix Caecilia du "Jeune Musicien de l'année". En 2007, il se fait remarquer dans le cadre de l'Académie Baroque Européenne d'Ambronay, sous la direction d'Hervé Niquet. En 2011, il intègre "Le Jardin des voix" de William Christie et Paul Agnew et devient soliste régulier des Arts Florissants. Avec eux, il se produit à Aix-en-Provence, Edimbourg, Versailles, Moscou, Londres, Bruxelles, à la Philharmonie de Paris, à l'Opéra-Comique et à New York.

Il est rapidement engagé par le Collegium Vocale, Le Concert Spirituel, Les Talens Lyriques, Pygmalion, B'Rock, Ricerca Consort, Capriccio Stravagante.

En 2014, il aborde l'Évangéliste dans la *Passion selon Saint-Jean* de J.S. Bach avec le Royal Liverpool Philharmonic, puis l'Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam. Il incarne les rôles-titre de *Dardanus* à l'Opéra national de Bordeaux et *Zoroastre* en concert, avec Pygmalion et Raphaël Pichon. En 2016-17, il fait ses débuts à l'Opéra de Zürich. Il est également Belmonte avec l'Orchestre de Chambre de Paris, Gérald (*Lakmé*) avec l'Orchestre de la radio bavaroise et se produit en concert avec l'ensemble qu'il vient de créer, a nocte temporis. Par la suite, il participe à la tournée anniversaire des 30 ans du Concert Spirituel (*Un Opéra imaginaire*), aborde le rôle-titre dans *Pygmalion* de Rameau à l'Opéra de Dijon puis fait ses débuts au Théâtre royal de la Monnaie, Tamino dans *Die Zauberflöte* et au Staatsoper Berlin, Hippolyte dans *Hippolyte et Aricie* sous la direction de Sir Simon Rattle. Il a participé à nombre d'enregistrements CD et DVD. À l'automne 2016 paraît *Erbarme Dich*, son premier CD solo sous le label Alpha Classics (programme J.S. Bach), qui reçoit un "Choc Classica" ainsi que le Prix Caecilia 2016 du meilleur enregistrement de l'année.

EMMANUELLE DE NEGRI was HSBC Laureate of the European Academy of Music in 2008 and has been a faithful partner of Les Arts Florissants since the fourth edition of Le Jardin des Voix. She has sung in many productions with William Christie, including *Hippolyte et Aricie* at the Aix-en-Provence and Glyndebourne festivals, the revival of the legendary production of *Atys, Platée* at the Theater an der Wien, the Opéra-Comique and in New York, and Campra's *Les Fêtes vénitiennes* at the Opéra-Comique, the Théâtre de Caen and the Théâtre du Capitole de Toulouse. Recent engagements include a European tour of *Messiah* with Les Arts Florissants, La Musica (*Orfeo*) at the Opéra de Dijon, La Natura humana (*Il diluvio universale*, Falvetti) in Geneva, Lyon and Potsdam with Cappella Mediterranea directed by Leonardo García Alarcón, Susanna (*Le nozze di Figaro*) in a French tour with La Coopérative, and a song recital (*Mémoires* by Duparc) at the Aix-en-Provence Festival. Emmanuelle de Negri also performs regularly as a soloist with Le Concert d'Astrée, Pygmalion, Pulcinella, Le Concert Spirituel, Le Poème Harmonique, Le Banquet Céleste, Les Accents and Les Paladins.

While she is an accomplished oratorio singer, it is on the operatic stage that her performances have attracted the greatest praise, notably as Papagena (*Die Zauberflöte*) at the Théâtre des Champs-Élysées and the Opéra de Nice, Susanna in Compiègne, Besançon and on tour, and Télémaque (*Castor et Pollux*) at the opera houses of Dijon and Lille. Among her projects are Nella (*Gianni Schicchi*) at the Opéra de Paris, Almirena (*Rinaldo*) on tour in France with La Coopérative, and a European tour with Les Arts Florissants in Monteverdi's *Selva morale e spirituale*.

Born in Bordeaux and a former scholarship holder at the CNIPAL in Marseille, **TOMAS DOLIÉ** made his concert debut in Montpellier with the role of Papageno (*Die Zauberflöte*) under the direction of Marc Minkowski, a role he later toured worldwide in an adaptation by Peter Brook. Since then he has been heard in the foremost international venues.

His projects include Ramiro at the Opéra de Paris, Golaud (*Pelléas et Mélisande*) in Heidelberg with the Deutsche Kammerphilharmonie, Argante (*Rinaldo*) with La Coopérative, Christ in the *St Matthew Passion* on a European tour with Les Musiciens du Louvre and Marc Minkowski, and Mahler's *Lieder eines fahrenden Gesellen* with the Orchestre National de Bordeaux-Aquitaine.

REINOUD VAN MECHELEN graduated from the Brussels Royal Conservatoire in 2012 (class of Dina Grossberger). In 2017 he was awarded the prestigious Caecilia Prize as Young Musician of the Year'. In 2007 he attracted press attention at the Ambronay European Baroque Academy, under the direction of Hervé Niquet. In 2011 he joined Le Jardin des Voix, directed by William Christie and Paul Agnew, and became a regular soloist for Les Arts Florissants, with whom he has performed in Aix-en-Provence, Edinburgh, Versailles, Moscow, London, Brussels, New York and at the Philharmonie de Paris and the Opéra Comique.

He was soon engaged by Collegium Vocale, Le Concert Spirituel, Les Talens Lyriques, Pygmalion, B'Rock, Ricerca Consort and Capriccio Stravagante.

In 2014 he sang his first Evangelist in Bach's *St John Passion* with the Royal Liverpool Philharmonic and the Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam. He went on to perform the title roles in *Dardanus* at the Opéra National de Bordeaux and *Zoroastre* in concert with Pygmalion and Raphaël Pichon. In the 2016/17 season he made his debut at the Zurich Opera. He also sang Belmonte with the Orchestre de Chambre de Paris and Gérald (*Lakmé*) with the Bavarian Radio Symphony Orchestra and gave concerts with his recently founded ensemble a nocte temporis. He subsequently participated in the thirtieth anniversary tour of Le Concert Spirituel ('Un Opéra imaginaire'), took on the title role in Rameau's *Pygmalion* at the Opéra de Dijon, and then made his debut at the Théâtre Royal de la Monnaie (Tamino in *Die Zauberflöte*) and at the Staatsoper Berlin (Hippolyte in *Hippolyte et Aricie* under the baton of Sir Simon Rattle).

He has participated in a number of CD and DVD recordings. In the autumn of 2016, 'Erbarme dich', his first solo CD on the Alpha Classics label (a Bach programme), was awarded a Choc de *Classica* award and the 2016 Caecilia Prize for best recording of the year.

Diplômé du CNSM de Paris, après des études de Musicologie à Nice, **MATHIAS VIDAL** est lauréat du CFPL puis “révélation classique” de l’ADAMI en 2007. Il s’illustre dans un répertoire très vaste allant du bel canto italien (Ernesto dans *Don Pasquale*, Elvino dans *La Sonnambula*, Almaviva dans *Il Barbiere di Siviglia*), aux périodes baroque et classique (*Hippolyte et Aricie*, *Pygmalion*, *King Arthur*, *The Indian Queen*, *L’incoronazione di Poppea*, *Les Indes Galantes*, *Les Boréades*, *L’Enlèvement au Sérail*, *Der Schauspieldirektor*, *Il mondo della Luna*, *Platée*, *La Didone*), sans oublier la musique du xx^e siècle (*L’Amour Coupable* de Thierry Pécou, *Les Caprices de Marianne* d’Henri Sauguet, *Dialogues des Carmélites*, *Le Nain* de Zemlinsky, *Fando et Lis* de Benoît Menu) ou le répertoire romantique ou post-romantique.

Mathias Vidal collabore fréquemment avec le Palazzetto Bru-Zane de Venise et le Centre de musique baroque de Versailles, l’ensemble Amarillis, Pygmalion, le Concert d’Astrée, le Concert Spirituel, Les Arts Florissants, Les Nouveaux Caractères, etc. Sous la direction de chefs comme Alain Altinoglu, Jean-Claude Casadesus, William Christie, Emmanuelle Haïm, Hervé Niquet, Jérémie Rhorer, Pascal Rophé, Ulf Schirmer, avec des metteurs en scène tels que Yves Beaunesne, Jonathan Kent, Pier Luigi Pizzi, Michel Fau, Jean-François Sivadier.

MATHIAS VIDAL graduated from the CNSM de Paris after studying musicology in Nice, then won a prize from the Centre Français de Promotion Lyrique followed by the ‘Révélation Classique’ award of the ADAMI in 2007.

He has distinguished himself in a very wide repertoire ranging from Italian bel canto (Ernesto in *Don Pasquale*, Elvino in *La sonnambula*, Almaviva in *Il barbiere di Siviglia*) to the Baroque and Classical periods (*Hippolyte et Aricie*, *Pygmalion*, *King Arthur*, *The Indian Queen*, *L’incoronazione di Poppea*, *Les Indes galantes*, *Les Boréades*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Der Schauspieldirektor*, *Il mondo della luna*, *Platée*, Cavalli’s *La Didone*) as well as the music of the twentieth century (Thierry Pécou’s *L’Amour coupable*, Henri Sauguet’s *Les Caprices de Marianne*, *Dialogues des Carmélites*, Zemlinsky’s *Der Zwerg*, *Fando et Lis* by Benoît Menu) and Romantic and post-Romantic works.

Mathias Vidal frequently collaborates with the Palazzetto Bru Zane in Venice and the Centre de Musique Baroque de Versailles and with ensembles including Amarillis, Pygmalion, Le Concert d’Astrée, Le Concert Spirituel, Les Arts Florissants and Les Nouveaux Caractères, under such conductors as Alain Altinoglu, Jean-Claude Casadesus, William Christie, Emmanuelle Haïm, Hervé Niquet, Jérémie Rhorer, Pascal Rophé and Ulf Schirmer, and with such stage directors as Yves Beaunesne, Jonathan Kent, Pier Luigi Pizzi, Michel Fau and Jean-François Sivadier.

PYGMALION - RAPHAËL PICHON - discography et videography

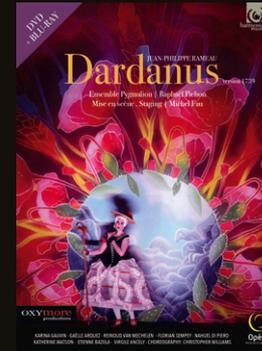
Also available digitally / Disponible également en version digitale



J. S. BACH
KÖTHENER TRAUERMUSIK BWV 244A
 244A
 CD HMC 902211



J.-P. RAMEAU
CASTOR ET POLLUX
 2 CD HMC 902213.14



J.-P. RAMEAU
DARDANUS
 BD+DVD HMD 985951.52



LUIGI ROSSI
L'ORFEO
 BD+DVD HMD 9809058.59



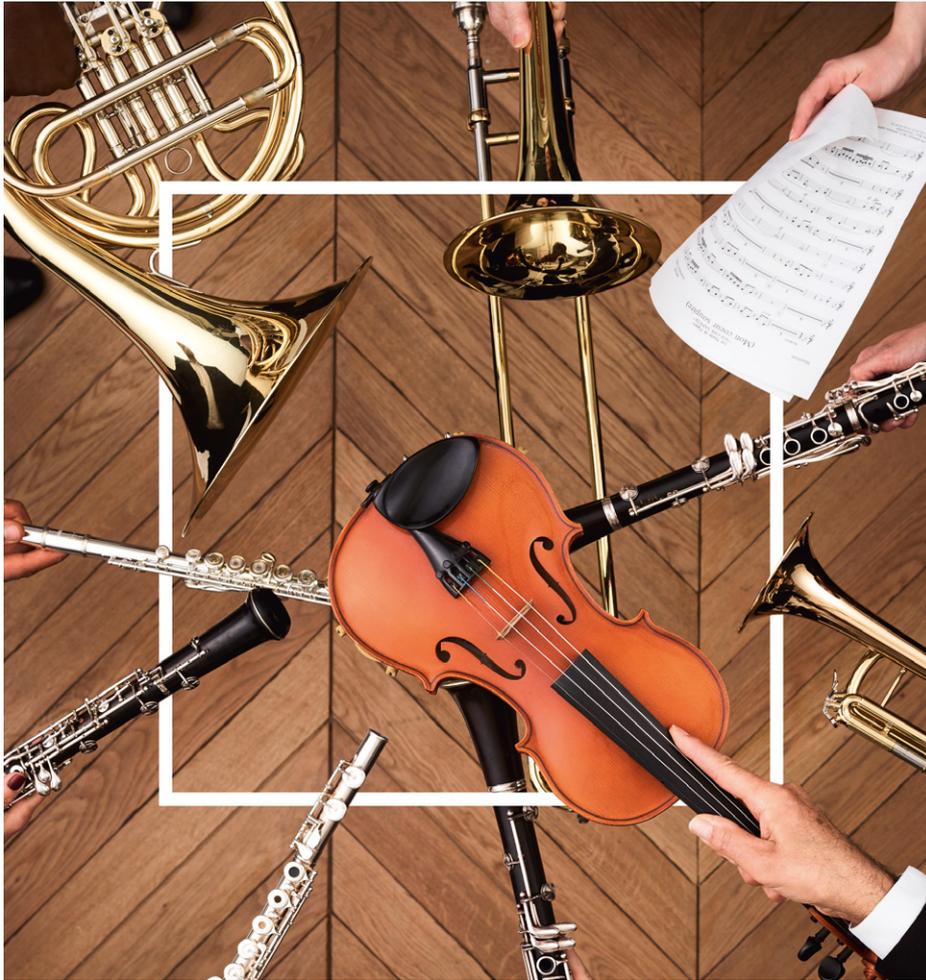
SCHUBERT / SCHUMANN
 BRAHMS / WAGNER
LES FILLES DU RHIN
RHEINMÄDCHEN
 CD HMC 902239



Pygmalion tient à remercier spécialement Stéphane Degout ainsi que toutes celles et ceux qui ont pris part à cet enregistrement : Thomas Leconte, Nicolas Sceaux, Patrick Marco et le conservatoire J.-B. Lully de Puteaux, les membres de son conseil d'administration, ainsi que ses fidèles soutiens, Eren Groupe, la Fondation Bettencourt Schueller, Mécénat Musical Société Générale, l'Adami et la Copie privée.



Pygmalion est en résidence à l'Opéra national de Bordeaux et est subventionné par la Direction régionale des affaires culturelles d'Aquitaine et la Ville de Bordeaux. Pygmalion reçoit le soutien d'EREN Groupe, de la Fondation Bettencourt Schueller, de Mécénat Musical Société Générale, ainsi que de la Région Île-de-France. Pygmalion est en résidence à la Fondation Singer-Polignac.



**VOUS AIMEZ
LA MUSIQUE,
NOUS SOUTENONS
CEUX QUI LA FONT**

DEPUIS 30 ANS, MÉCÉNAT MUSICAL
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE EST PARTENAIRE
DE LA MUSIQUE CLASSIQUE.

**MECENATMUSICAL.
SOCIETEGENERALE.COM**

 **MECENAT
MUSICAL**
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

**DEVELOPPONS ENSEMBLE
L'ESPRIT D'ÉQUIPE**

Société Générale, S.A. au capital de 1 009 897 173,75 € – Siège social : 29 bd Haussmann 75009 Paris – 552 120 222 RCS Paris - © Cyril Masson - FRED & FARID Paris



harmonia mundi musique s.a.s
Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2018
Co-production harmonia mundi et Pygmalion
Enregistrement : décembre 2016, Paris, Église Notre-Dame du Liban
Direction artistique et montage : Aline Blondiau
Prise de son, mixage et mastering : Hugues Deschaux
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Photos : © IGOR STUDIO
Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 902288