



Stéphanie d'Oustrac Amarillis
Médée furieuse



Stéphanie d'Oustrac, Amarillis

Médée furieuse | Medea's Fury

Nicolas Bernier, Louis-Nicolas Clérambault,
Michel de La Barre, Jacques Duphly,
Domenico Gabrielli, Giovanni Antonio Gianettini,
Jean-Baptiste Lully, Gaultier de Marseille

Stéphanie d'Oustrac MEZZO-SOPRANO

Amarillis

Héloïse Gaillard BAROQUE RECORDERS & OBOE

Gilone Gaubert-Jacques VIOLIN

Violaine Cochard HARPSICHORD & ORGAN

Anne-Marie Lasla VIOLA DA GAMBA

Médée furieuse | Medea's Fury

Gaultier de Marseille 1642-1696

- 1 Symphonie (extraite de la *Suite en ut mineur* | *C minor*) op. posth. 1707 2'55

Louis-Nicolas Clérambault 1676-1749

Médée, cantate (Premier Livre) | cantata (First Book) 1710

- 2 Récitatif – Prélude – “Courons à la vengeance”, air 5'10
3 Récitatif – “L'amour dans ses fers”, air tendre 2'16
4 Récitatif – Fort vite – “Cruelle fille des Enfers”, invocation 6'16
5 Récitatif – Prélude – “Volés Démons”, air 4'36

Jacques Duphly 1715-1789

Troisième Livre pour clavecin, extraits | Third Book for harpsichord, excerpts 1758

- 6 La Forqueray 5'27
7 Médée 4'25

Gaultier de Marseille * 1642-1696

pièces instrumentales | instrumental pieces

Jean-Baptiste Lully ** 1632-1687

Thésée, tragédie lyrique: airs de Médée 1675

- 8 Prélude (extrait de la *Suite en sol mineur* | *G minor*) * 1'22
9 “Dépit mortel”, ritournelle et air ** 1'36
10 Symphonie en duo (extrait de la *Suite en sol mineur* | *G minor*) * 1'21
11 “Ah, ah, faut-il me venger”, ritournelle et air ** 2'40

Giovanni Antonio Gianettini * 1648-1721

Medea in Atene, extraits de l'opéra | excerpts from the opera 1675

Domenico Gabrielli ** 1651-1690

Balletti opus 1, pièces instrumentales, extraits | instrumental pieces (excerpts) 1684

- 12 “Alati Corsieri”, aria * 2'04
13 Gigha (Allegro) ** 0'28
14 Largo ** 1'08
15 “Da gl'antri di morte”, aria * 3'11
16 Sarabanda ** 0'57
17 Largo ** 1'12
18 “Amare e tacere”, recitativo ed aria * 2'55

Nicolas Bernier * 1665-1734

Médée, cantate | cantata 1703

Michel de La Barre ** 1675-1745

Troisième Livre, pièces instrumentales | Third Book, instrumental pieces 1707

- 19 Prélude (extrait de la *Suite en mi mineur* | *E minor*) ** 1'44
20 Prélude – Récitatif – “Tirans des rivages funèbres”, air * 7'24
21 Récitatif – Mesuré (gravement) * 1'31
22 “Ingrat, ta cruelle inconstance”, air * 5'15
23 Récitatif – “Beautés fuyez”, air * 4'10
24 Passacaille (extraite de la *Suite en mi mineur* | *E minor*) ** 2'13

Amarillis

Héloïse Gaillard DIRECTION ARTISTIQUE | ARTISTIC DIRECTION

FLûTES À BEC ET HAUTOIS BAROQUES | BAROQUE RECORDERS AND OBOE

flûte alto de | treble recorder by Bruno Reinhard d'après | after Stanesby

flûte de voix de | voice flute by Takemaya Hirao

flûte soprano de | descant recorder by Francesco Livirghi d'après | after Ganassi

hautbois baroque de | baroque oboe by Marcel Ponselee d'après | after Stanesby

Violaine Cochard CHEF DE CHANT | VOCAL COACH

CLAVECIN ET ORGUE POSITIF | HARPSICHORD AND POSITIVE ORGAN

clavecin à deux claviers de | two-manual harpsichord by Marc Ducornet

d'après | after Rückers-Taskin (Anvers | Antwerp 1645-Paris 1780),

collection Musée de la musique, Paris

clavecin Jean-Henri Hemsch (1761), collection Musée de la musique, Paris,

tempérament Armand François Nicolas Blanchet (1763-1818) [pièces de Jacques Duphly]

orgue positif de | positive organ by De Blicke

Gilone Gaubert-Jacques VIOLON | VIOLIN

Violon flamand de Romboots (atelier de Jacob) vers 1690

Flemish violin by Romboots (workshop of Jacob), c.1690

Anne-Marie Lasla VIOLE DE GAMBE | VIOLA DA GAMBA

Viole de gambe par | viola da gamba by François Bodart (1999)

d'après | after Joachim Tielke (Hambourg | Hamburg 1699)

Variations d'un mythe, de l'opéra à la cantate

Genre exclusivement courtisan et princier jusqu'au premier tiers du XVII^e siècle, l'opéra trouvait dans la matière mythologique la source du merveilleux, fondateur de l'esthétique baroque. Il s'agissait de susciter chez le spectateur la stupeur, la « terreur et la pitié » cathartiques, selon les préceptes aristotéliens, propres à la tragédie que les théoriciens florentins voulaient ressusciter dans un drame intégralement chanté. Les mythes d'Orphée, d'Arion, de Daphné vont ainsi nourrir les premières « favole per musica », représentées à Florence et à Mantoue devant un parterre d'aristocrates et d'académiciens, avant que d'autres personnages magiques prennent le relais : Armide, Alcine et Médée. La première apparition notable de cette petite-fille du soleil, magicienne et sœur de Circé, qui traverse toute l'histoire de l'opéra – celle de Cherubini, en passant par les incarnations de Haendel (*Teseo*), de Mayr (*Medea in Corinto*) ou de Mercadante, jusqu'au récent *Medeamaterial* de Pascal Dusapin –, est celle du *Giasone* de Cicognini et Cavalli, donné à Venise au théâtre San Cassiano en 1649, l'un des plus grands succès de tout le XVII^e siècle. L'esthétique vénitienne est profondément parodique et irrévérencieuse par rapport à la source mythologique : Jason y est dépeint comme un anti-héros, plus préoccupé par ses frasques amoureuses que par ses exploits guerriers. La fureur de Médée, jalouse que Jason lui préfère Hypsipylé, éclate déjà dans plusieurs airs « *concitati* », dignes du meilleur effet. Quelque vingt-cinq ans plus tard, Giovanni Antonio Giannettini propose sa version du mythe avec le *dramma per musica* de Aurelio Aureli, habile librettiste élève de Busenello,

Medea in Atene, représenté au Théâtre San Moisè en décembre 1675. Les données biographiques de ce compositeur emblématique de l'école vénitienne sont assez rudimentaires. Né en 1648 à Fano, mort en 1721, il fut l'élève de Giovanni Legrenzi, maître de Chapelle à Saint-Marc et l'un des grands représentants de l'opéra vénitien du dernier tiers du *Seicento*, et composa à son tour plusieurs *drammi* qui eurent un certain succès dans les théâtres de la Sérénissime (*Aurora in Atene*, *Irene e Costantino*, *Temistocle in bando*), avant de partir à Modène pour entrer au service des Este en se consacrant principalement à la musique sacrée.

Sa *Medea in Atene* est typique du style tardif vénitien. La reine magicienne répudiée par Jason s'est donc réfugiée à Athènes où elle a épousé le roi Égée. La musique y a acquis un statut plus prestigieux : les airs sont plus nombreux, mais le récitatif conserve encore une souplesse et une richesse qui en font l'élément toujours dominant du *dramma per musica*. Les trois airs enregistrés en première mondiale témoignent de la palette expressive du compositeur et du personnage. Médée y apparaît tour à tour aimante et furieuse. Le premier, « *Alati corsieri* », est une « *aria di sdegno* » par laquelle elle fait appel aux esprits maléfiques du royaume des Enfers : la brièveté des vers accentue le ton martial et triomphant, la musique y épouse étroitement la prosodie du texte. Le second, « *Dal centro profondo* », est une magnifique « *aria d'ombra* » toute en tonalité sombre et envoûtante : la basse obstinée accompagne la ligne de chant d'un pathétisme exacerbé. Nous sommes dans la scène finale du second acte : Médée ouvre le tombeau de Procuste, jadis tué par Thésée, qui lui révèle que ce dernier montera bien sur le trône d'Athènes. La dernière aria, « *Amare e tacere* », précédée d'un récitatif, est une sentencieuse méditation sur l'impossibilité de contenir le désir amoureux : Médée s'y montre impatiente d'y retrouver le prince de Crète dont elle est éprise. Ces airs

vénitiens sont entremêlés de pièces instrumentales de Domenico Gabrielli (1651-1690), tirées de ses *balletti* (opus 1, 1684). Actif à Venise dans le dernier tiers du *Seicento*, il fut lui aussi élève de Legrenzi et composa quelques opéras (*Il Maurizio*), riches en arie virtuoses et expressives.

La même année, et se fondant sur le même épisode « athénien », Lully faisait représenter sa troisième tragédie lyrique (après *Cadmus et Hermione* et *Alceste*, qui montraient encore l'influence de l'opéra italien, notamment à travers le mélange des registres). *Thésée* fut donné le 11 janvier 1675 à Saint-Germain-en-Laye (Versailles ne sera « opérationnel » qu'en 1682 avec *Persée*), puis en avril à Paris : l'œuvre ne connaîtra pas moins de vingt et une reprises jusqu'en 1779, en France (Lyon, Lille, Dijon) et à l'étranger (Bruxelles, Gand, La Haye), connaissant également – gage d'un certain succès – son lot de parodies. La clarté légendaire du vers de Quinault semble être le double spéculaire de la musique de Lully, jamais dissociée du verbe, et de son pouvoir hautement expressif. Une grande économie de moyens est au service d'une redoutable efficacité dramatique qui concentre l'action autour d'un conflit amoureux classique (l'amour d'un homme pour deux femmes, le trio Égée/Médée/Églé, et celui d'une femme pour deux hommes, le trio Médée/Thésée/Égée), résolu par un dénouement *in extremis* (la reconnaissance d'Égée de son fils Thésée grâce au glaive qu'il avait laissé pour servir à la reconnaissance de son fils). Le couple secondaire Arcas/Cleone a délaissé ses habits italiens de serviteurs comiques pour devenir confidents, gagnant ainsi en épaisseur psychologique et émotionnelle. Médée y apparaît en réalité comme le véritable protagoniste de l'opéra. Elle y assure la part désormais obligée de merveilleux (le désert peuplé de monstres à l'acte III ou la destruction spectaculaire du palais à l'acte V), tout en annonçant l'ultime Armide et toute une série de personnages féminins de premier plan (Cybèle, Junon, Cérès,

Arcabonne). Elle y hérite d'ailleurs des plus belles pages comme le montre l'air « Dépit mortel » (II, 9) qui achève l'acte et annonce cette métamorphose des sens (« Que le barbare amour que j'avais cru si doux/Se change dans mon cœur en furie infernale »). Le deuxième extrait de cet enregistrement est tiré du dernier acte: « Ah, faut-il me venger » (V,1) montre une Médée plus confuse et finalement plus déterminée que jamais (« Non, non, il faut me venger/ En perdant ce que j'aime »). Comme pour l'opéra vénitien, la tragédie lyrique de Lully sera accompagnée de pièces instrumentales de Gautier de Marseille (1642-1696), excellent pédagogue qui eut l'immense privilège d'obtenir la permission d'établir une Académie de musique dans la cité phocéenne. Si le personnage sera encore, quelques années plus tard, au centre du chef-d'œuvre lyrique de Charpentier (1693), pour y atteindre une dignité tragique qui ne sera plus égalée dans le théâtre musical français, on le retrouvera au XVIII^e siècle dans une forme beaucoup plus réduite, mais tout aussi dramatique: la cantate. Née au début du siècle, elle se développa rapidement et devint l'un des genres les plus en vogue dans les salons aristocratiques d'Europe. Permettant une représentation à moindre coût, la cantate est la plus brève des formes musicales dramatiques. Sa structure reproduit en miniature celle du *dramma per musica* avec une alternance récitatif/aria, et suit un schéma relativement codifié: trois récitatifs encadrent trois airs, le dernier contenant généralement la morale d'une intrigue bien mince. En 1743, le *Dictionnaire de Trévoux* donnait une définition définitive du genre: « Une cantate est une pièce variée de récitatifs, d'ariettes, ou petits airs, et de mouvements différents, pour l'ordinaire à voix seule, avec une basse continue, souvent avec deux violons, ou plusieurs instruments. » Des deux cantates présentées ici, et qui, contrairement aux deux précédents opéras traitent de l'épisode corinthien (mettant en scène non pas Thésée mais Jason) celle de

Nicolas Bernier (1665-1734) est inédite. Tirée de son premier livre publié en 1703, la *Médée* de Bernier témoigne de ces fameux « goûts réunis » – il fut un ardent défenseur de la musique italienne et fut l'auteur d'une des premières cantates comiques, *Le caffè* – qu'illustreront après Couperin, des compositeurs comme Campra ou Mondonville. Elle est surtout l'un des premiers exemples de cantate française à une époque encore fortement marquée par l'influence de l'Italie. Le penchant du compositeur pour la musique ultramontaine se manifeste magnifiquement dans le premier air (« Tirans des rivages funèbres ») tandis que la tension dramatique exprimée par une magicienne gagnée par la soif de vengeance est secondée par un tissu instrumental d'un grand raffinement et d'une grande virtuosité. L'air qui achève la cantate ne déroge guère à la règle avec son discours gnomique et moralisant: « Songez que l'amour qu'on offense: est un ennemi dangereux. » La cantate de Louis Nicolas Clérambault (1676-1749), tirée du *Premier Livre* (1710), connut en effet un succès retentissant au Concert Spirituel (première société de concerts publics créé par Philidor en 1725). Très théâtrale, elle se présente comme un drame en miniature: le personnage de Médée y est dépeint sous ses différentes facettes: amoureuse (« L'amour dans ses fers me ramène »), magicienne dans l'Invocation (« Cruelle fille des Enfers ») et vengeresse dans l'accomplissement d'un acte barbare (« Offrez dans ce désordre affreux/Aux regards de Jason ma rivale mourante »). Du mythe à la cantate, en passant par l'opéra et la musique descriptive (les pièces pour clavecin de Jacques Duphy, dont l'une porte le nom de Médée), cette femme mythique, reine et magicienne, apparaît surtout sous un jour profondément humain: pétrie de contradictions, éprouvant constamment cette confusion des sentiments qui rendait les mythes grecs et leurs personnages si proches de nous.

Jean-François Lattarico

Stéphanie d'Oustrac MEZZO-SOPRANO

Après ses études d'art dramatique au conservatoire national de région de Rennes, puis de chant au CNSM de Lyon, Stéphanie d'Oustrac est lauréate des Prix Bernac en 1999, des Radios Francophones en 2000 et obtient une Victoire de la musique en 2002 (Révélation artiste lyrique de l'année). Elle aborde avec un même bonheur le concert et la scène, l'opéra baroque et classique ou l'opérette. Elle y exprime un tempérament ardent, qui l'a immédiatement révélée à la critique et au public. Parmi les nombreux rôles qu'elle a abordés, retenons ceux d'Ottavia dans *Le Couronnement de Poppée* (Monteverdi), Médée dans *Thésée de Lully* et la *Médée de Charpentier*, Didon dans *Didon et Énée* (Purcell), Ruggiero dans *Alcina* (Haendel), Zerline dans *Don Giovanni*, Chérubin dans *Les Noces de Figaro* et Anzio dans *La Clémence de Titus* (Mozart), Mercédès dans *Carmen* (Bizet), les rôles-titre de *La Périochole* et de *La Belle Hélène* (Offenbach), celui de *Phaedra* (Britten), Sesto dans *Jules César* (Haendel).

Elle a chanté sous la direction de William Christie, Gabriel Garrido, Jean-Claude Malgoire, Marc Minkowski, John Eliot Gardiner, Myung-Whun Chung, Hervé Niquet, Christopher Hogwood, Jesús López Cobos, Jun Märkl. Stéphanie d'Oustrac s'est produite sur de nombreuses scènes musicales, entre autres au Théâtre du Châtelet, à l'Opéra-Comique et au Théâtre des Champs-Élysées à Paris, au Festival d'Aix-en-Provence, dans les opéras de Marseille, Bordeaux, Montpellier, Lyon, Nancy ainsi que ceux de Baden-Baden, Luxembourg, Genève, Lausanne, Saint-Gall, Madrid, au Barbican de Londres, au Bunkamura de Tokyo... Elle s'implique également dans de nombreux projets de musique de chambre baroque avec les ensembles Amarillis, Il Seminario Musicale, Les Paladins, La Bergamasque, l'Arpeggiata. Elle a participé à plusieurs enregistrements discographiques et DVD : le *Stabat Mater* de Pergolèse, les DVD des *Troyens* de Berlioz et des *Paladins* de Rameau au Châtelet, de *Didon et Énée* à Caen.

Amarillis

Héloïse Gaillard DIRECTION ARTISTIQUE | Violaine Cochard CHEF DE CHANT

Ensemble à géométrie variable comptant aujourd'hui parmi les formations baroques les plus originales en Europe, Amarillis s'est très vite distingué par sa recherche sonore, sa haute technique instrumentale et l'accueil enthousiaste du public. L'ensemble reçoit tout d'abord les conseils de Pierre Hantaï, Christophe Rousset et Christophe Coin avant de remporter le Premier Prix du concours de musique ancienne de York (1995), puis le Premier Prix du concours Musique d'ensemble de la FNAPEC (1997) et enfin le Premier Prix et le Prix du public au concours SINFONIA présidé par Gustav Leonhardt (1997). En 1999, Amarillis est distingué parmi les Révélations classiques de l'Adami.

Au gré de sa programmation, Amarillis réunit dans un esprit de musique de chambre des musiciens au talent confirmé et collabore avec les meilleurs chanteurs de la jeune génération : Patricia Petibon, Sandrine Piau, Stéphanie d'Oustrac, Camilla Tilling, Maryseult Wiczorek, Cassandre Berthon, Valérie Gabail, Gaële Le Roi, Jean-François Novelli, Robert Getchell, Jean-Baptiste Dumora, Arnaud Marzorati...

L'ensemble a reçu les plus vifs éloges de la presse nationale et internationale pour l'ensemble de sa discographie, parue sous le label Ambroisie. De renommée internationale, Amarillis se produit régulièrement en France et à l'étranger – Pontoise, Sablé-sur-Sarthe, Ambronay, Beaune, La Chaise-Dieu, Automne musical du Centre de musique baroque de Versailles, Folles Journées de Nantes, Flâneries musicales de Reims, Printemps des Arts, Grand théâtre d'Angers, Cité de la musique (Paris), Festival de Montreux (Suisse), Early Music Week-end, Royal Academy of Music, RTZ Season (Angleterre), Musée instrumental de Bruxelles et Festival des Sablons (Belgique), Festival de la Caixa à Barcelone (Espagne)... Amarillis s'est également produit en Amérique latine, au Canada et au Sénégal (tournées soutenues par l'AFFA et le ministère des Affaires étrangères). L'ensemble est très régulièrement invité à participer à des émissions radiophoniques. Radio classique, la BBC et Mezzo ont enregistré plusieurs de ses concerts.

Amarillis est soutenu par le ministère de la Culture – DRAC des Pays de la Loire et la Région Pays de la Loire.

Variations on a myth, from opera to cantata

Opera remained an exclusively courtly and princely genre throughout the first third of the seventeenth century, when it found in mythological subject matter the source of the supernatural, one of the cornerstones of the Baroque aesthetic. The intention was to arouse in the spectator the astonishment, the cathartic 'terror and pity' that, according to Aristotelian precepts, were proper to tragedy, which the Florentine theorists sought to revive in a wholly sung drama. Thus the myths of Orpheus, Arion, and Daphne nourished the first '*favole per musica*', performed in Florence and Mantua to an audience of aristocrats and academicians, before other characters with magical powers took over from them: Armida, Alcina, and Medea.

The last-named, granddaughter of the Sun, sorceress and sister to Circe, traverses the whole history of the opera – Cherubini's *Médée*, of course, but also such varied incarnations as those of Handel (*Teseo*), Mayr (*Medea in Corinto*), and Mercadante, right up to Pascal Dusapin's recent *Medea-material*. Her first notable appearance is in the *Giasone* of Cicognini and Cavalli, premiered at the Teatro San Cassiano in Venice in 1649, one of the biggest successes of the seventeenth century. The Venetian aesthetic is deeply parodic and irreverent in comparison to the mythological source: Jason is depicted as an antihero, more interested in amorous escapades than warlike exploits. The fury of Medea, jealous that Jason has preferred Hypsipyle to her, already bursts forth here in several outstandingly effective arias in the *conci-tato* style. Some twenty-five years later, Giovanni Antonio Giannettini offered

his version of the myth in a *dramma per musica* by the skilled librettist Aurelio Aureli (a pupil of Busenello), *Medea in Atene*, performed at the Teatro San Moisè in December 1675. The biographical information we possess on this emblematic composer of the Venetian school is fairly sketchy. Born at Fano in 1648, he died in 1721; he was the pupil of Giovanni Legrenzi, *maestro di cappella* at St Mark's and one of the leading exponents of Venetian opera in the final third of the Seicento. Giannettini composed in his turn several *drammi* which enjoyed a certain success in the city's theatres (*Aurora in Atene*, *Irene e Costantino*, *Temistocle in bando*), before leaving for Modena to enter the service of the Este family; he subsequently devoted himself chiefly to sacred music.

His *Medea in Atene* is typical of the late Venetian style. The sorceress-queen, repudiated by Jason, has taken refuge in Athens, where she has married King Aegeus. Music has by now acquired a more prestigious status: the arias are more numerous, but the recitative retains a flexibility and richness which make it still the dominant element of the *dramma per musica*. The three arias given their world premiere recording here attest to the expressive palette of both composer and character. Medea appears by turns loving and furious. The first piece, 'Alati corsieri', is an *aria di sdegno* in which she calls on the evil spirits of the kingdom of hell: the brevity of the lines emphasises the martial, triumphant tone, and the music closely follows the prosody of the text. The second, 'Dal centro profondo', is a magnificent *aria d'ombra* cloaked in a sombre, spellbinding tonality: the ostinato bass accompanies a vocal line of intense pathos. We are in the closing scene of the second act: Medea opens the tomb of Procrustes, killed long ago by Theseus, who reveals to her that the latter will indeed ascend the throne of Athens. The last aria, 'Amare e tacere', preceded by a recitative, is a sententious meditation on the

impossibility of containing amorous desire: Medea shows her impatience to rejoin the prince of Crete of whom she is enamoured. These Venetian arias are interspersed with instrumental pieces by Domenico Gabrielli (1651-90) taken from his *balletti* (op.1, 1684). Active in Venice in the final third of the Seicento, he too was a pupil of Legrenzi and composed a number of operas (such as *Il Maurizio*) that are rich in virtuosic and expressive arias.

In the same year as Giannettini, and taking as his theme the same 'Athenian' episode of the myth, Lully staged his third *tragédie lyrique* (after *Cadmus et Hermione* and *Alceste*, both of which still betrayed the influence of Italian opera, notably in their mixture of dramatic registers). *Thésée* was performed on 11 January 1675 at Saint-Germain-en-Laye (Versailles was only to become 'operational' in 1682, with *Persée*), then in April in Paris: the work was to enjoy no fewer than twenty-one revivals in the period up to 1779, in France (Lyon, Lille, Dijon) and abroad (Brussels, Ghent, The Hague), and also gave rise to its share of parodies – the sign of a certain success. The legendary clarity of Quinault's verse seems to offer a mirror image of Lully's music, never dissociated from the words, and its outstanding expressive power. Great economy of resources is placed at the service of a formidable dramatic efficiency, which concentrates the action around a classic amorous conflict (the love of a man for two women, the trio Aegeus/Medea/Aegleia, and that of a woman for two men, the trio Medea/Theseus/Aegeus), resolved by a denouement *in extremis* (Aegeus' recognition of his son Theseus thanks to the sword he had left for just this purpose). The secondary couple, Arcas and Cleone, are now divested of their Italian garb as comic servants and become confidants, thus gaining in psychological and emotional depth. Medea stands revealed here as the true protagonist of the opera. It is she who provides the now obligatory element of the supernatural (the wilderness peopled with

monsters in Act III, the spectacular destruction of the palace in Act V), while simultaneously announcing Lully's ultimate tragic heroine Armida and a whole series of other leading female characters (Cybele, Juno, Ceres, Arcabonne). Moreover, she is allotted the finest passages in the opera, as illustrated by the air 'Dépit mortel' (II, 9) which ends the act and heralds the metamorphosis of her feelings ('Que le barbare amour que j'avais cru si doux / Se change dans mon cœur en furie infernale'). The second excerpt featured on this recording is taken from the last act: 'Ah, faut-il me venger' (V, 1) shows a Medea more confused and, finally, more determined than ever ('Non, non, il faut me venger / En perdant ce que j'aime'). As in the case of the Venetian opera, Lully's *tragédie lyrique* is accompanied by instrumental pieces, here by Gautier de Marseille (1642-96), an outstanding teacher who had the immense privilege of obtaining permission to establish an Academy of music (opera house) in his native city of Marseille.

If the character of Medea was some years later to figure once more at the centre of Charpentier's operatic masterpiece *Médée* (1693), where she attains a tragic dignity that would never subsequently be equalled in French musical theatre, she is also to be found, in the eighteenth century, in a much more compact form that is nonetheless just as dramatic: the cantata. Born at the beginning of the century, the French cantata developed rapidly to become one of the most fashionable genres in the aristocratic salons of Europe. It was the most concise of musico-dramatic forms, thus permitting performance at lesser cost. The cantata's structure reproduces in miniature that of the *dramma per musica*, with an alternation between recitatives and *airs*, and follows a relatively codified pattern: three recitatives frame three *airs*, the last of which generally points the moral of a decidedly flimsy plot. In 1743, the *Dictionnaire de Trévoux* gave a classic definition of the genre: 'A cantata is a

varied piece consisting of recitatives, *ariettes*, or short airs, and different movements, usually for solo voice, with a basso continuo, and often with two violins, or several instruments.' Of the two cantatas presented here, which unlike the two earlier operas deal with the Corinthian episode (in which the male protagonist is not Theseus but Jason), that of Nicolas Bernier (1665-1734) has not been previously recorded. Taken from his first book published in 1703, Bernier's *Médée* is an example of the celebrated concept of *les goûts réunis* – he was an ardent champion of Italian music and was the composer of one of the first comic cantatas, *Le Caffé* – which was subsequently to be essayed, after Couperin, by such men as Campra and Mondonville. Above all, it is one of the first examples of the French cantata in a period still strongly influenced by Italy. The composer's penchant for music from beyond the Alps is splendidly manifested in the first *air* ('*Tirans des rivages funèbres*'), in which the dramatic tension expressed by a sorceress overcome by her thirst for vengeance is supported by an instrumental texture of great refinement and virtuosity. The *air* that concludes the cantata is no exception to the rule mentioned above, with its gnomic moralising discourse: '*Songez que l'amour qu'on offense: est un ennemi dangereux.*' The cantata by Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749), taken from his first book (1710), scored a resounding success at the Concert Spirituel (the first public concert association, founded by Philidor in 1725). This highly theatrical piece is presented as a drama in miniature: the character of Medea is depicted in her different facets, as lover ('*L'amour dans ses fers me ramène*'), sorceress in the Invocation ('*Cruelle fille des Enfers*'), and vengeful fury in the accomplishment of a barbarous act ('*Offrez dans ce désordre affreux / Aux regards de Jason ma rivale mourante*'). From myth to cantata, by way of opera and programme music (the harpsichord pieces of Jacques Duphly, one of which bears the

name of Medea), this legendary woman, queen and sorceress, appears above all in a profoundly human light: full of contradictions, constantly in thrall to that confusion of sentiments which once brought the Greek myths and their protagonists so close to us.

Jean-François Lattarico

Stéphanie d'Oustrac MEZZO-SOPRANO

After studying drama at the Conservatoire National de Région in Rennes and subsequently singing at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Lyon, Stéphanie d'Oustrac won the Prix Bernac in 1999 and the Prix des Radios Francophones in 2000, and was voted Vocal Discovery of the year at the Victoires de la Musique in 2002. She appears with equal success on the concert platform and the operatic stage, in Baroque and Classical opera and in operetta. In all she does, she reveals a passionate temperament which immediately established her reputation with press and public alike. Notable among the many roles she has performed are Ottavia in *L'incoronazione di Poppea* (Monteverdi), Medea in Lully's *Thésée* and Charpentier's *Médée*, Dido in *Dido and Aeneas* (Purcell), Ruggiero in *Alcina* (Handel), Zerlina in *Don Giovanni*, Cherubino in *Le nozze di Figaro* and Annio in *La clemenza di Tito* (Mozart), Mercédès in *Carmen* (Bizet), the title roles in *La Périochole* and *La Belle Hélène* (Offenbach) and *Phaedra* (Britten), and Sesto in *Giulio Cesare* (Handel).

She has sung under the direction of William Christie, Gabriel Garrido, Jean-Claude Malgoire, Marc Minkowski, John Eliot Gardiner, Myung-Whun Chung, Hervé Niquet, Christopher Hogwood, Jesús López Cobos, and Jun Märkl. Stéphanie d'Oustrac has appeared in many major venues, including the Théâtre du Châtelet, Opéra-Comique and Théâtre des Champs-Élysées in Paris, the Aix-en-Provence Festival, the opera houses of Marseille, Bordeaux, Montpellier, Lyon, Nancy, Baden-Baden, Luxembourg, Geneva, Lausanne, St Gallen, and Madrid, as well as the Barbican Centre in London and the Bunkamura Centre in Tokyo. She is also involved in many Baroque chamber music projects with the ensembles Amarillis, Il Seminario Musicale, Les Paladins, La Bergamasque, and L'Arpeggiata. Among her recordings are the Pergolesi *Stabat Mater* on CD, and DVDs of Berlioz's *Les Troyens* and Rameau's *Les Paladins* at the Châtelet and *Dido and Aeneas* in Caen.

Amarillis

Héloïse Gaillard ARTISTIC DIRECTOR | Violaine Cochard VOCAL COACH

Amarillis, a flexibly sized ensemble which is now among the most original Baroque groups in Europe, soon made a name for itself thanks to its cultivated sound, its high standard of instrumental technique, and the enthusiastic acclaim of audiences.

The ensemble initially received guidance from Pierre Hantaï, Christophe Rousset and Christophe Coin, before going on to win first prize at the York Early Music Competition (1995), followed in 1997 by first prize in the FNAPEC 'Musique d'Ensemble' Competition and first prize and the audience prize at the Sinfonia Competition with Gustav Leonhardt as chairman of the panel of judges. In 1999, Amarillis was chosen among the 'Révélations Classiques' of the Adami. As its programmes require, the group brings together instrumentalists of acknowledged talent in a spirit of chamber music, and works with the finest singers of the younger generation, including Patricia Petibon, Sandrine Piau, Stéphanie d'Oustrac, Camilla Tilling, Maryseult Wiczorek, Cassandre Berthon, Valérie Gabail, Gaële Le Roi, Jean-François Novelli, Robert Getchell, Jean-Baptiste Dumora, and Arnaud Marzorati. Amarillis has been highly praised

by the French and international press for its recordings on the Ambroisie label. Amarillis now enjoys an international reputation, and appears regularly in France (Pontoise, Sablé-sur-Sarthe, Ambronay, Beaune, and La Chaise-Dieu Festivals, Automne Musical at the Versailles Centre for Baroque Music, La Folle Journée de Nantes, Flâneries Musicales de Reims, Grand Théâtre in Angers, Cité de la Musique in Paris), Monaco (Printemps des Arts), Switzerland (Montreux Festival), the United Kingdom (London Early Music Weekend, Royal Academy of Music, RTZ Season), Belgium (the Musée Instrumental and Festival des Sablons in Brussels), and Spain (La Caixa Festival in Barcelona), as well as Latin America, Canada and Senegal (on tours supported by the AFAA and the French Foreign Ministry). The ensemble is frequently invited to take part in radio programmes. Radio Classique, the BBC, and Mezzo have recorded several of its concerts.

Amarillis receives support from the Ministère de la Culture – DRAC des Pays de la Loire and the Pays de la Loire Region.

Nicolas Clérambault, Médée

2 Récitatif

L'amante de Jason aux rives de Colchos
avait forcé l'Enfer à prendre sa défense.
L'amour et la reconnaissance
devaient dans ses liens retenir ce héros;
mais bientôt elle apprend
qu'un nouvel hyménée
de son volage époux
fait les plus doux souhaits.
Dieux! dit-elle, à quels maux m'avez-vous
[condamnée]

si je perds Jason pour jamais.
Séduite par les soins de sa fausse tendresse,
j'osais trahir et mon Père et les Dieux.
C'est par moi que vainqueur des taureaux furieux

il revient triomphant dans le sein de la Grèce;
et le perfide immole en ce funeste jour
le Devoir, la Gloire et l'Amour.

Prélude

Non, non, n'écoutez plus qu'un courroux légitime.
L'Amour désespéré demande une victime,
j'aime, je suis trahie, et mon cœur est jaloux.
Venez haine, fureur, l'Amour me livre à vous.

Air

Courons, courons à la vengeance,
dépôt mortel allume mon courroux.
Que l'ingrat qui m'offense
périsse, périsse sous vos coups.

Faisons tomber sur sa tête coupable
les foudres menaçants de ma juste fureur,
la haine devient implacable
quand l'amour l'allume en un cœur.

Nicolas Clérambault, Medea

Recitative

Jason's lover, on the shores of Colchis,
had forced Hell to take her defence.
Love and gratitude
should have held the hero to his bonds,
but soon she learnt
that a new marriage
was the dearest wish
of her fickle husband.
Ye gods (she cried), to what sufferings have you
[condemned me]

if I lose Jason forever?
Seduced by the tokens of his false affection,
I dared to betray both my father and the gods.
It was thanks to me that, having conquered
[the fierce bulls,
he returned to Greece in triumph;
and the perfidious wretch now sacrifices,
[on this fatal day,
duty, glory, and love.

Prelude

No, no, I must listen only to my righteous anger:
despairing love demands a victim.
I love, I am betrayed, and my heart is jealous.
Come, hatred and fury, love abandons me to you.

Air

Let me haste, haste too vengeance.
Deadly indignation, kindle my rage.
Let the ingrate who has offended me
perish under your blows.

Let me bring down on his guilty head
the menacing thunderbolts of my just fury;
hatred becomes implacable
when love kindles it within a heart.

3 Récitatif

Que dis-je? hélas!
mon cœur à moi-même rebelle
de son péril fatal
commence à s'alarmer,
prête à punir Jason.
Sa trahison cruelle
contre lui ne peut m'animer.
Je ne vois plus dans l'infidèle
que ce qui me le fit aimer.

Air

L'amour dans ses fers me ramène
malgré tout mon dépit, il triomphe à son tour :
en vain un tendre cœur s'abandonne à la haine
il revient toujours à l'amour.

4 Récitatif

Mais quelle est mon erreur extrême?
Pour sauver un ingrat, je me trahis moi-même,
tandis que le perfide aux pieds des immortels
peut-être en ce moment s'unit à ce qu'il aime.

Fort vite

C'est trop souffrir des affronts si cruels,
vengeons ma flamme malheureuse,
livrons l'ingrat Jason à des maux éternels
en perdant ma rivale heureuse.

Invocation

Cruelle fille des Enfers,
démon fatal, affreuse jalousie,
pour venger ma flamme trahie,
venez, sortez, vos gouffres sont ouverts.

Venez, venez, punissez ma rivale
des maux affreux que j'ai soufferts,
rendez sa peine à ma fureur égale,
que son supplice étonne l'univers.

Recitative

What am I saying? Alas!
My heart, rebelling against me,
begins to fear
for his deadly peril,
as I prepare to punish Jason.
His cruel treachery
cannot turn me against him.
I can see in that faithless man
only what made me love him.

Air

Love has set its shackles on me once more.
In spite of all my indignation, he triumphs in his turn:
in vain does a tender heart give itself up to hatred,
it will always return to love.

Recitative

But how can I be so completely mistaken?
To save an ingrate I betray myself,
while the traitor, at the feet of the immortal gods,
may this very moment be marrying the woman
[he loves.

Fort vite

I suffer too much from such cruel affronts!
Let me avenge my unhappy flame:
let me consign the ungrateful Jason to eternal woes
by ruining my happy rival.

Invocation

Cruel daughter of Hell,
fatal demon, dreadful jealousy,
to avenge my betrayed flame,
come, emerge, your abysses lie open.

Come, come, punish my rival
for the dreadful woes I have suffered,
make her pain match my fury,
let her torments astound the universe.

5 Récitatif

Le charme est fait, les cruelles Furies
sortent du ténébreux séjour,
le Dieu brillant dont j'ai reçu le jour
se trouble de leurs barbaries.

Air

Volez, démons, volez, servez ma colère fatale,
Brûlez, ravagez ce Palais;
que la flamme infernale
détruise ces lieux pour jamais.

Portez dans tous les cœurs le trouble et l'épouvante,
redoublez l'horreur de vos feux,
offrez dans ce désordre affreux
aux regards de Jason ma rivale mourante.

Jean Baptiste Lully, Thésée

9 Air

Dépit mortel, transport jaloux,
je m'abandonne à vous ;
et toi, meurs pour jamais, tendresse trop fatale,
que le barbare amour que j'avais crû si doux
se change dans mon cœur en furie infernale.
Dépit mortel, transport jaloux,
je m'abandonne à vous.
Inventons quelque peine affreuse et sans égale,
préparons avec soin nos plus funestes coups;
ah ! si l'ingrat que j'aime échappe à mon courroux
au moins n'épargne pas mon heureuse rivale.
Dépit mortel, transport jaloux,
je m'abandonne à vous.

11 Air

Ah ! Ah ! faut-il me venger
en perdant ce que j'aime !
Que fais-tu ma fureur,
où vas-tu m'engager ?
Punir ce cœur ingrat, c'est me punir moi-même,
j'en mourrai de douleur,

Recitative

The charm is done: the cruel Furies
emerge from their dark abode;
the radiant god who gave me light
is troubled by their barbarous acts.

Air

Fly, demons, fly, serve my fatal anger!
Burn, ravage this palace;
let the infernal flame
destroy this place forever.

Fill all hearts with distress and dread,
redouble the horror of your flames,
and in this hideous confusion
show Jason's eyes my dying rival.

Jean-Baptiste Lully, Theseus

Air

Mortal indignation, jealous transport,
I abandon myself to you;
and you too, fatal tenderness, die forever,
that the cruel love I once thought so gentle
may change within my heart to infernal fury.
Mortal indignation, jealous transport,
I abandon myself to you.
Let me invent some dreadful, unequalled punishment,
let me prepare with care my deadliest blows;
ah, if the ingrate I love escapes my rage,
at least do not spare my fortunate rival!
Mortal indignation, jealous transport,
I abandon myself to you.

Air

Ah ! Ah ! Must I be avenged
by losing what I love?
What are you doing, my fury,
where are you leading me?
To punish that ungrateful heart is to punish myself:
I will die of grief,

Giovanni Antonio Gianettini Medea in Atene

12 Aria

Alati Corsieri
Del regno di Dite
Che l'Etra fendete,

Non più trascorete,
Di Giuno i sentieri.
Obedite,
De miei carmi alla virtù,
Sul verde suolo scendete à volo.
Sibili orribili non s'odan più.

15 Aria

Da gl'antri di morte
Dal Centro profondo,
Spirto immondo sù, sù risorgi,
Invisibile omai porgi
Anima e voce a questa salma
[esangue.

18 Recitativo (Medea)

Volano l'ore e pigro mi sembra
À giunger quel momento
[in cui devo scoprire

je tremble d'y songer,
Ah ! Ah ! faut-il me venger
en perdant ce que j'aime !
Ma rivale triomphe, et me voit
outrager:
quoi, laisser son amour sans peine
et sans danger ?
Voir le spectacle affreux de son
bonheur extrême ?
Non, non, il faut me venger
en perdant ce que j'aime.

Giovanni Antonio Gianettini Medea in Atene

Air

Coursiers ailés
du Royaume des Enfers,
qui traversez les montagnes
[de l'Égée,

ne parcourez plus
les sentiers de Junon.
Obéissez,
par la vertu de mes chants
descendez aussitôt sur le sol
[verdoyant.
Qu'on n'entende plus ces
[sifflements horribles.

Air

De l'antré de la mort,
des profondeurs de l'abîme,
esprit impur, allons, renaît,
invisible désormais redonne
une âme et une voix à cette
[dépouille inerte.

Récit (Médée seule)

Les heures s'envolent et il me
[semble
que j'atteins lentement

I tremble to think of it.
Ah ! Ah ! Must I be avenged
by losing what I love?
My rival triumphs, and sees me
outraged:
what, shall I leave her love unpun-
ished, unthreatened?
See the dreadful sight of her
supreme happiness?
No, no, I must be avenged
by losing what I love.

Giovanni Antonio Gianettini Medea in Athens

Aria

Winged steeds
of the kingdom of Dis
who cleave the skies,

traverse no longer
the pathways of Juno.
Obey the power
of my incantations:
descend at once to the verdant earth.
Let this horrid whistling wind
[no more be heard.

Aria

From the cavern of death,
from the depths of the earth,
foul spirit, come now, arise:
you who are now invisible, grant
soul and voice to this bloodless
[corpse.

Recitative (Medea alone)

The hours fly past, yet all too
slowly, it seems to me,
approaches the moment
[when I must reveal

Al mio bel Nume quel amoroso
[foco
Che mi vâ distruggendo à poco
[à poco.

Aria

Amare e tacere
Lo faccia chi può.
Se peni e se taci,
L'incendio del core
San gl'occhi loquaci scoprire
L'ardore ch'il sen t'infiammò.

le moment où je dois dévoiler
à mon beau Dieu ce feu d'amour
qui me consume peu à peu.

Air

Aimer en silence
est bien difficile à faire ;
si tu souffres en silence,
les yeux loquaces sauront découvrir
le feu qui consume ton cœur
et embrase ta poitrine.

Nicolas Bernier, Médée

20 Récitatif

Quoi, tu trahis Médée ?
Ingrat, perfide, hélas
Jason, cruel, tu fuis,
tu ne m'écoutes pas.
Rappelle tes exploits,
reproche-moi mes crimes,
tu ne peux les compter
sans compter mes faveurs.
Tu méprises mes feux,
crains du moins mes fureurs.
Ma rage enfin par des coups
[légitimes
peut épouvanter l'univers,
et grâce à l'auteur de mes forfaits
[divers,
je saurai l'en punir
sur d'illustres victimes.
Complices malheureux
[de sa légèreté
trop injuste Créon, Creuse
[trop sensible,
vous apprendrez bientôt par
[un supplice horrible
quel est le prix qu'on doit
[à l'infidélité.

to my handsome god
[the amorous fire
that consumes me little by little.

Aria

Love and keep silence –
let them do so who can!
If you suffer and keep silence,
your loquacious eyes will reveal
the blaze within your heart,
the ardour that inflames your
[breast.

Nicolas Bernier, Medea

Recitative

What, do you betray Medea?
Ingrate, traitor – alas,
Jason, cruel man, you fly,
you do not listen to me.
Remember your exploits,
reproach me with my crimes;
you cannot count them
without counting my favours.
If you despise my ardour,
at least fear my fury.
My rage, at last, by its justified
[acts,
may appal the universe,
and I will punish the cause
[of my crimes
by inflicting them
on illustrious victims.
Unhappy accomplices of
[his fickleness,
unjust Creon, Creusa too easily
[seduced,
soon you will learn, in horrible
[torments,
the price to be paid for infidelity.

Air

Tirans des rivages funèbres,
accourez, volez, hâtez-vous,
transportez ici vos ténèbres,
cachez ma vengeance et mes coups.
Gardez-vous de tromper ma rage,
c'est Jason qu'il faut immoler.
Hélas! Hélas! pour servir ce volage,
j'ai dû cent fois vous appeler.

21 Récitatif

Courons, courons chercher l'ingrat.
D'où vient que je balance ?
Allons, Dieux! quel pouvoir s'oppose à mes desirs.
Il n'échappe pas de soupirs aux cœurs qu'inspire
[la vengeance.

Mesuré (gravement)

Jason, tu ne saurais offenser mon ardeur
sans offenser ta gloire.
Relis dans ta mémoire
tous les droits que j'ai sur ton cœur.

22 Air

Ingrat, ta cruelle inconstance
m'accable des plus rudes traits,
l'amour et la reconnaissance
devaient nous unir pour jamais.

Apaise mes vives alarmes,
rends-moi ta tendresse et la paix.
Si tu trahis mes faibles charmes
ah! dois-tu trahir mes bienfaits?

23 Récitatif

Dieux quel indigne Amour m'aveugle
[et me transporte ?
La rage dans mon cœur doit être la plus forte,
ah! c'est trop différer à te punir,
de mes bienfaits trahis il faut venger l'outrage,

Air

Tyrants of the dismal shores,
hurry, fly, hasten to me,
bring hither your darkness,
hide my vengeance and my deeds.
Beware of cheating my rage:
it is Jason who must be slain.
Alas! Alas! To serve this fickle wretch,
I must have summoned you a hundred times.

Recitative

Let me haste to seek the ingrate.
Yet why do I hesitate?
Come, ye gods! What power opposes my desires?
No sighs escape hearts inspired by vengeance.

Mesuré (gravement)

Jason, you cannot insult my passion
without insulting your own glory.
Recall to mind
all the claims I have on your heart.

Air

Ingrate, your cruel inconstancy
overwhelms me with its keenest darts;
love and gratitude
should have united us forever.

Calm my great agitation,
give me back your affection and my peace.
If you betray my poor charms,
ah, must you betray my kindnesses?

Recitative

Ye gods, what unworthy love blinds
[and enraptures me?
Rage must be uppermost in my heart.
Ah, I delay your punishment too long!
The insult to my betrayed kindnesses must be
[avenged,

et je ne dois m'en souvenir
que pour te haïr davantage.

C'est ainsi que Médée, ardente à se venger,
exprimait à Jason sa colère fatale;
mais son courroux affreux tomba sur sa rivale,
Creuse paya cher le plaisir
d'engager un cœur toujours prêt à changer.

Air

Beautés fuyez, craignez la gloire
d'asservir un volage cœur,
cette méprisable victoire
est souvent funeste au vainqueur.
Redoutez la juste vengeance
du premier objet de ses feux,
songez que l'amour qu'on offense
est un ennemi dangereux.

and I must be mindful of it
only to hate you all the more.

Thus, ardently pursuing her revenge,
did Medea declare her deadly anger to Jason;
but her dreadful rage fell on her rival:
Creusa paid dearly for the pleasure
of ensnaring a heart ever ready to change.

Air

Fair ladies, flee, distrust the glory
of enslaving a fickle heart:
so contemptible a conquest
is often fatal to the victor.
Fear the just vengeance
of the first object of his passion;
remember that love, when offended,
is a dangerous enemy.





also available | également disponibles

amour & mascarade
Purcell, Frescobaldi, Mancini...
WITH Patricia Petibon,
Jean-François Novelli
AM 9902

bach
Arias and Sonatas
WITH La Maîtrise de Colmar
AM 9907

charpentier, molière
A tribute
Hommage pastoral au roi Soleil
WITH Valérie Gabail, Cassandre Berthon,
Robert Getchell, Jean-François Novelli,
Jean-Baptiste Dumora
AM 9954

furioso ma non troppo italia 1602-1707
Pandolfi, d'India, Caccini...
WITH Maryseult Wieczoreck
AM 9901

handel
Recorder and Oboe Sonatas
WITH Héloïse Gaillard
AM 9910

Sacred and Secular Arias
WITH Robert Expert, Patricia Petibon
AM 9958

jeux de dames à la cour
Barrière, De La Barre, Hotteterre...
AM 9904

telemann
The virtuoso traveller
AM 112

vivaldi
Recorder and Cello Concertos
AM 9944

Clavecin Jean-Henry Hemsch, Paris, 1761

Collection Musée de la musique, n° d'inventaire E.974.3.1.

Jean-Henry Hemsch, né en Allemagne et baptisé le 21 février 1700 à Castenholz, près de Cologne, émigre à Paris vers 1720. Il commence son apprentissage en 1728 dans l'atelier d'Anton Vatter. Passé maître dans la corporation des facteurs d'instruments de musique, il devient juré comptable de la communauté en 1746 et compte parmi ses clients Alexandre Le Riche de La Pouplinière, fermier général et mécène de Jean-Philippe Rameau. Son inventaire après décès, dressé en 1769, décrit un atelier florissant au regard du nombre d'instruments terminés, en révision, en cours de fabrication ou de ravalement. Les quatre clavecins de Jean-Henry Hemsch qui nous sont parvenus se caractérisent par une construction extrêmement soignée.

Par sa facture et sa décoration, le clavecin du musée est particulièrement représentatif des instruments joués en France à cette époque. Il est posé sur un piètement de style

Louis XV, son décor extérieur est à peinture noire avec bandes dorées. Les pourtours des claviers et de la table d'harmonie sont peints en rouge. Cette dernière présente un décor d'oiseaux, de fleurs et de rinceaux de style rocaille, ainsi qu'une rosace en métal doré portant les initiales du facteur. L'intérieur du couvercle, peint en gris laisse supposer qu'il s'agit d'une couche de préparation pour un tableau jamais réalisé.

Ce clavecin a été trouvé en 1974 dans un état proche de l'original, avec des transformations datant probablement de la fin du XVIII^e siècle : un jeu de luth ajouté et les sautereaux du grand jeu montés en peau de buffle. Restauré en 1977 par Hubert Bédard, il est désormais muni d'un fac-similé partiel de mécanique, réalisé en 1985 à la demande du Musée par l'atelier des Tempéraments Inégaux afin de préserver des pièces originales qui pourraient être dégradées par le jeu de l'instrument.

Étendue : FF – f₃ (fa à fa), 61 notes.

Deux claviers avec accouplement à tiroir

Deux jeux de 8' ; un jeu de 4'

Jeu de luth sur le 8' supérieur

Registration par manettes, sautereaux emplumés

Accord : a₁ = 415 Hz, tempérament Armand François Nicolas Blanchet (1763-1818)

Jean-Claude Battault, Musée de la musique, décembre 2007

Harpsichord by Jean-Henry Hemsch, Paris, 1761

Collection Musée de la Musique, Paris, inventory no. E.974.3.1.

Jean-Henry Hemsch was born in Germany and baptised at Castenholz, near Cologne, on 21 February 1700. He emigrated to Paris around 1720, and began his apprenticeship in 1728, in the workshop of Anton Vatter. He became a master in the guild of musical instrument makers, and subsequently, in 1746, juré comptable (chief financial officer) of the community. Among his clients was the fermier général Alexandre Le Riche de La Pouplinière, patron of Jean-Philippe Rameau. The posthumous inventory of his estate, drawn up in 1769, depicts a flourishing workshop, in view of the number of instruments listed as finished, under revision, and in course of fabrication or ravalement. The four extant harpsichords of Jean-Henry Hemsch are characterised by their extremely meticulous construction. In its workmanship and decoration, the Museum's harpsichord is particularly representative of the instruments played

in France at this period. It is set on a stand in Louis XV style; the exterior of the case is painted black with gilded bands. The borders of the manuals and soundboard are painted red. The soundboard is decorated with birds, flowers, and foliage in Rocaille style, and a gilded metal rose bearing the maker's initials. The interior of the lid, painted grey, suggests a preparatory coat for an illustration that was never painted. This harpsichord was found in 1974 in a condition close to the original, with transformations probably dating from the late eighteenth century: a buff stop had been added, and the jacks of the principal 8' register fitted in buff leather. Restored in 1977 by Hubert Bédard, it is now equipped with a partial reproduction of the action, made at the Museum's request by the Atelier Les Tempéraments Inégaux in 1985 in order to preserve original parts which might otherwise have been damaged when the instrument was played.

Compass: FF – f₃, 61 notes

Two manuals with push-pull coupler

Two 8' stops, one 4' stop

Buff stop on upper 8' manual

Registration by levers, quilled jacks

Tuning: a' = 415 Hz

Jean-Claude Battault, Musée de la Musique, December 2007

Recording producer and editing: Alessandra GALLERON
Sound engineer and mastering: Alessandra GALLERON
Harpsichord technician: Patrick YÈGRE

Recorded in August 2007 at the Chapelle Notre-Dame du Bon Secours and the Amphitheatre of the Cité de la Musique, Paris

Recording system
Microphones: DPA 4006
Preamplifier and converter: Nagra V in 96Hz/24b
Edited on: pyramix

Co-production: Cité de la Musique (Paris)

Article and sung texts translated by Charles JOHNSTON (English)
Sung texts translated by Jean-François LATTARICO (French)

Thanks to
the Cité de la Musique, especially Jean-Claude BATAULT, Lise BERAHA,
Emmanuel HONDRE, Christine LALOUE, Éric DE VISSCHER
Marc DUCORNET for his precious instruments,
Daniel BÜRKI and Patrick YÈGRE for tuning the harpsichord and organ,
Laurent D'ASFELD and Éric SPELLER, who enabled us to keep a visual record
of the concerts and recording sessions of Amarillis

Inside photos: © Laurent D'ASFELD, Éric SPELLER
Cover photo: © Alexandra HUGHES/Millennium Images, UK

Artwork: naïve

www.amarillis.fr

© 2007 Amarillis & © 2008 naïve AM 157