

Château de

VERSAILLES

Spectacles

Collection
OPÉRA FRANÇAIS
N°32



RAMEAU · BAILLEUX PIGMALION



Mathias Vidal

Trottman · Bourgeat · Jarrell · Raï-Westphal

Chœur de l'Opéra Royal

Ensemble Il Caravaggio

Camille Delaforge

PIGMALION

55'29

Jean-Philippe Rameau (1683-1764)

Pigmalion, Acte de ballet – RCT 52

1 Ouverture 4'19

ACTE I

2 **Scène 1** – Air « Fatal amour, cruel vainqueur » · *Pigmalion* 3'22

3 **Scène 2** – Récit « Pigmalion, est-il possible que tu sois insensible » ·
Céphise, Pigmalion 2'17

4 **Scène 3** – Air « Que d'appas ! Que d'attraits ! » · *Pigmalion* 0'53

5 Air « O Vénus, ô mère des plaisirs » · *Pigmalion* 1'06

6 Air « D'où naissent ces accords ? » · *Pigmalion* 0'57

7 Récitatif « Quel prodige ! Quel Dieu ! » · *Pigmalion* 1'00

8 **Scène 4** – Récitatif « Que vois-je ? Où suis-je ? » · *La Statue* 1'17

9 Air « De mes maux à jamais, cet aveu me délivre » · *Pigmalion, La Statue* 1'56

10 **Scène 5** – Récitatif « Du pouvoir de l'Amour ce prodige est l'effet » · *L'Amour* 1'08

11 Air « Jeux et ris qui suivez mes traces » · *L'Amour* 1'57

12 Airs de différents caractères pour les Grâces 2'39

13 Sarabande pour la Statue 1'50

14 Tambourin · *Chœur de la suite de Pigmalion* 0'59

15 Récitatif « Le peuple en ces lieux s'avance » · *Pigmalion* 0'22

16 **Scène 6** – Entrée du peuple qui vient admirer la Statue 1'12

17 Air « L'Amour triomphe, annoncez sa victoire » · *Pigmalion, Chœur* 2'28

18 Pantomime pour un niais et une niaise 0'49

19 Deuxième pantomime pour deux paysans 1'52

20 Ariette « Règne amour, fais briller tes flammes » · *Pigmalion* 4'43

21 Air pour les grâces, les Jeux et les Ris 0'42

22 Contredanse 1'26

Antoine Bailleux (ca 1730-1800)

Pigmalion – VI^e Cantatille dans le goût italien

Dédié à Madame la comtesse de Persan

23 Récitatif « Pigmalion paya cher l'avantage » 1'03

24 Air « Touché d'un amour vif et tendre » 1'30

25 Air « Amour, quelle cruelle flamme » 6'00

Jean-Baptiste Lully (1632-1687)

Le mariage forcé, Récit de la Beauté

26 Air « Si l'amour vous soumet à ses lois inhumaines » 7'29

Jean-Philippe Rameau (1683-1764)
Pigmalion

Mathias Vidal · *Pigmalion*

Catherine Trottmann · *Amour*

Louise Bourgeat · *La Statue*

Laura Jarrell · *Céphise*

Antoine Bailleux (ca 1730-1800)
Pigmalion

Catherine Trottmann, soprano

Jean-Baptiste Lully (1632-1687)
Le mariage forcé, Récit de la Beauté

Apolline Raï-Westphal, soprano

Fiona-Emilie Poupard, violon

Anne Camillo, violon

Noémie Lenhof, viole de gambe

Benjamin Narvey, théorbe

Camille Delaforge, clavecin

Ensemble Il Caravaggio
Camille Delaforge, clavecin et direction

Dessus de Violons

Fiona-Émilie Poupard

(premier violon)

Guillaume Humbrecht

Pierre-Eric Nimyłowycz

Jean-Marc Haddad

Sabine Stoffer

Anne Camillo

Lucien Pagnon

Christophe Mourault

Yuna Lee

Hautes-contre

Delphine Grimbart

Delphine Millour

Tailles

Lucie Uzzeni

Laurent Gaspar

Violoncelles

Patrick Langot*

Pierre Augustin Lay*

Jean-Baptiste Valfré

Contrebasse

François Leyrit*

Hautbois

Nathalie Petibon

Jean-Maurice Messelyn

Traversos

Jean Brégnac

Adrian Saint-Pol

Basson

David Douçot d'Ortega

Cors

Nina Daigremont

Cyril Vittecoq

Percussions

Laurent Sauron

Clavecin (tutti)

Guillaume Haldenwang

Clavecin*

Camille Delaforge

* *continuo*

Chœur de l'Opéra Royal

Lucile de Trémiolles, cheffe de chœur

Dessus

Isaure Brunner
Louise Bourgeat-Roulleau
Clémence Carry
Clémentine Poul
Apolline Rai-Westphal
Hortense Venot

Hautes-contre

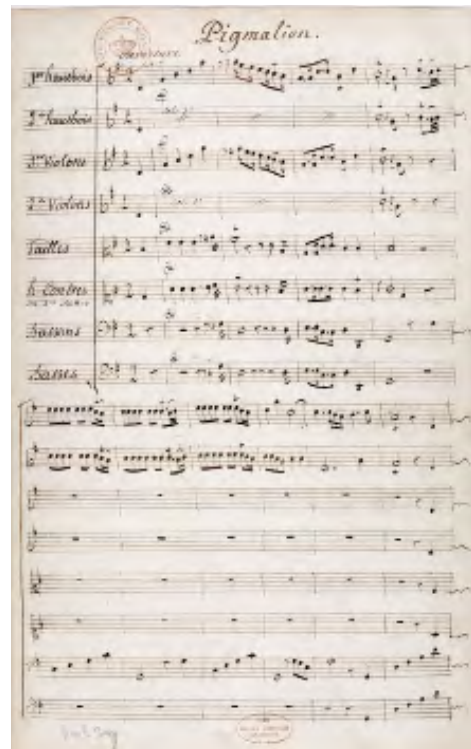
Stephen Collardelle
Clarisse Dalles
Laura Jarrell
Marc Scaramozzino

Tailles

Pierre Perny
Branislav Rakic
Léo Reymann
Pascal Richardin

Basses

Alexandre Adra
Pierre de Bucy
Lucien Moissonnier
Jordann Moreau



Partition manuscrite de *Pigmalion* de Rameau, 1748



Pygmalion et Galatée, Louis Gauffier, 1797

Note d'intention

Par Camille Delaforge

Ce disque est avant tout une réflexion personnelle et artistique autour du mythe de Pygmalion. En explorant deux versions de cette histoire (Rameau, Bailleux), j'ai cherché à révéler non seulement les différentes facettes de cette légende, mais aussi à interroger la place de l'art dans nos vies d'artiste. Le mythe de Pygmalion, au-delà de son premier degré qui pourrait réduire la femme à une création, est un prétexte pour sonder ce que signifie créer, ce que signifie donner vie à l'inanimé – une réflexion qui, en tant qu'artistes, résonne profondément en nous.

En enregistrant pour la première fois une œuvre de Rameau, j'ai voulu offrir un hommage à cet acte de ballet, *Pigmalion*, que je considère comme un condensé de tout ce qui fait de Jean-Philippe Rameau un grand maître. On retrouve dans sa maîtrise de l'écriture orchestrale une véritable symbiose entre les instrumentistes et les

chanteurs. L'écriture instrumentale ne se contente pas d'accompagner le texte: elle le magnifie, le prolonge, et participe pleinement à l'expression du drame. Rameau confie également au ténor une virtuosité rare, créant un rôle héroïque sur mesure pour les hautes-contre que l'on sait incroyablement agiles comme Jélyotte. Cette écriture, pleine de défis techniques mais aussi de lyrisme, exige un engagement total de l'interprète. En enchaînant airs dramatiques, plaintes, airs périlleux et vocalisant, Rameau signe ici un ouvrage qui rend hommage aux «stars» de la troupe de l'Opéra de Paris, à leurs capacités inouïes et à la passion qu'on leur porte.

À cela s'ajoute la redécouverte du *Pigmalion* d'Antoine Bailleux, œuvre enregistrée au disque pour la première fois et qui a été pour moi une aventure inédite et captivante. Interpréter un répertoire oublié est un acte de redécouverte du

patrimoine musical, mais aussi une aventure créative. Ce travail intense est semblable à celui qu'on rencontre dans une création contemporaine, ou tout simplement dans le spectacle vivant: on façonne un ouvrage en y mettant une part intime de soi.

Enfin, clôt cette exploration musicale avec Lully était pour moi une évidence, tant cet hommage à l'amour inconditionnel, par-delà les conventions sociales, semble être l'aboutissement idéal de ce voyage autour du mythe de Pygmalion.

Ainsi, ce disque se dessine comme un parcours où chaque note, chaque inflexion est pensée pour rendre hommage à l'artiste créateur, à celui qui façonne son idéal en lui donnant vie. En tant que musicien, cette quête prend tout son sens dans l'œuvre de Pygmalion, dans cette exaltation de la beauté rêvée, de la passion artistique. Que cette musique, en nous plongeant dans ces instants suspendus, soit une invitation à interroger notre propre relation à l'art, au geste créatif, et à ce qui nous pousse, comme Pygmalion, à donner vie à nos rêves.

Note of intention

By Camille Delaforge

This album is above all a personal and artistic reflection on the myth of Pygmalion. By exploring two versions of this story (Jean-Philippe Rameau, Antoine Bailleux), I sought not only to

reveal the different facets of this legend, but also to question the place of art in our lives as artists. The myth of Pygmalion, beyond its face value, which might seem to reduce women to mere creations,

serves as a pretext to explore what it means to create, what it means to give life to the inanimate – a reflection that, as artists, resonates deeply with us.

In recording a work by Rameau for the first time, I wanted to pay tribute to this *acte de ballet*, *Pigmalion*, which I consider a compendium of everything that makes Jean-Philippe Rameau a great master. In his mastery of orchestral writing, there is a real symbiosis between the instrumentalists and the singers. The instrumental writing does more than simply accompany the text: it magnifies it, extends it, and plays a full part in expressing the drama. Rameau also entrusted the tenor with a rare virtuosity, creating a heroic role tailor-made for *hautes-contre* (high tenors) who, like Pierre de Jélyotte (1713-1797), were known to be incredibly agile. This writing, full of technical challenges but also lyricism, demands total commitment from the performer. With a succession of dramatic arias, complaints, perilous arias and vocalisations, Rameau has written a work that pays tribute to the “stars” of the Paris Opera troupe, to their incredible

abilities and to the passion that was shown for them.

Added to this was the rediscovery of Antoine Bailleux's *Pigmalion*, a work recorded for the first time, which was a new and exciting adventure for me. Performing a forgotten repertoire is an act of rediscovery of our musical heritage, but it is also a creative adventure. This intense work is similar to that encountered in contemporary creation, or quite simply in live performance: you shape a work by putting an intimate part of yourself into it.

Finally, it was an obvious choice for me to bring this musical exploration to a close with Jean-Baptiste Lully (1632-1687), so much so that this tribute to unconditional love, which transcends social conventions, seems to be the ideal culmination of this journey around the myth of Pygmalion.

In this way, the album takes shape as a journey in which every note, every inflexion, is designed to pay homage to the creative artist, to the person who fashions his ideal by bringing it to life. As a musician, this quest takes on its full meaning in Pygmalion, in this exaltation

of dreamed beauty, of artistic passion. May this music, by immersing us in these suspended moments, be an invitation to question our own relationship to art, to

the creative gesture, and to what drives us, like Pygmalion, to bring our dreams to life.

Geleitwort

Von Camille Delaforge

Diese CD ist in erster Linie meine persönliche und künstlerische Auseinandersetzung mit dem Pygmalion-Mythos. Indem ich zwei Versionen dieser Geschichte (Rameau, Bailleux) untersuchte, wollte ich nicht nur die verschiedenen Facetten dieser Legende herausarbeiten, sondern auch den Stellenwert der Kunst in unserem Leben als Künstler hinterfragen. Der Pygmalion-Mythos ist jenseits einer vordergründigen Interpretation, die die Frau darauf reduzieren könnte, die Schöpfung eines Mannes zu sein, auch ein Vorwand, um auszuloten, was es bedeutet, etwas zu erschaffen und dem Unbelebten Leben einzuhauchen – eine Überlegung, die als Künstler tief in uns nachklingt.

Diese meine erste Aufnahme eines Werkes von Rameau sollte eine Hommage auf den Ballettakt „Pigmalion“ sein, in dem meiner Meinung nach alles komprimiert zu finden ist, was Jean-Philippe Rameau zu einem großen Meister macht. In seiner vollendeten Beherrschung des Orchestersatzes ist eine vollkommene Symbiose zwischen den Instrumentalisten und den Sängern zu finden. Durch seine Kompositionsweise begleiten die Instrumente den Text nicht nur: Sie erhöhen ihn, erweitern ihn und sind voll und ganz am Ausdruck des Dramas beteiligt. Dem Tenor vertraut Rameau eine seltene Virtuosität an und schneidert damit gleichsam nach Maß eine heroische Rolle für *Hautes-contre*,

von denen man weiß, dass sie wie Jélyotte ausnehmend wendig sind. Diese Musik, die voller technischer Herausforderungen, aber auch äußerst lyrisch ist, erfordert den ganzen Einsatz des Interpreten. Mit der Aneinanderreihung von Klageliedern, dramatischen, halbscherischen und vokalisierenden Arien hat Rameau hier ein Werk geschaffen, das den „Stars“ des Ensembles der Pariser Oper, ihren unerhörten Fähigkeiten und der Leidenschaft, die ihnen entgegengebracht wird, Tribut zollt.

Hinzu kommt die erneute Auffindung von Antoine Bailleux' „Pigmalion“, einem Werk, das hier zum ersten Mal auf CD aufgenommen wurde und für mich ein neues, fesselndes Abenteuer bedeutete. Die Interpretation eines vergessenen Repertoires ist ein Akt der Wiederentdeckung des musikalischen Erbes, aber auch ein kreatives Unterfangen. Diese intensive Arbeit gleicht derjenigen, die man in einem zeitgenössischen Kunstwerk oder ganz allgemein in der darstellenden Kunst antrifft: Mit der Gestaltung eines Werkes

bringt man zugleich auch einen intimen Teil seiner selbst ein.

Diese musikalische Erkundung mit Lully zu beenden, war für mich selbstverständlich, da diese Hommage auf die bedingungslose Liebe jenseits aller gesellschaftlichen Konventionen meiner Meinung nach der ideale Abschluss dieser Reise rund um den Mythos von Pygmalion ist.

So beschreibt diese CD einen Weg, auf dem jede Note, jeder Tonfall durchdacht ist, um den schöpferischen Künstler zu ehren, denjenigen, der sein Ideal bildet, indem er ihm Leben verleiht. Für eine Musikerin erhält dieses Bestreben seine volle Bedeutung in Pygmalions Werk, in dieser Verherrlichung der imaginären Schönheit und der künstlerischen Leidenschaft. Möge die Musik, indem sie uns in diese stillstehenden Augenblicke eintauchen lässt, eine Einladung sein, unsere eigene Beziehung zur Kunst zu hinterfragen, zur kreativen Geste und zu dem, was uns wie Pygmalion dazu antreibt, unsere Träume zum Leben zu erwecken.

Pigmalion, ou l'autoportrait de Rameau

Par Patrick Florentin – Président de la Société Jean-Philippe Rameau



L'origine de la sculpture ou Pygmalion amoureux de sa statue, Jean-Baptiste Regnault, 1785

L'Académie royale de musique se trouvait alors en grande difficulté bien qu'ayant à sa tête un nouveau directeur, Joseph Guénot de Tréfontaine, lorsque Jean-Philippe Rameau y fit représenter en février 1748 son ballet héroïque *Zaïs*. Quelques mois plus tard, le compositeur accepta malgré tout de venir en aide à l'institution parisienne au bord de la faillite financière, en proposant cette fois un ouvrage court, brillant et dont le succès était assuré. Ainsi l'acte de ballet *Pigmalion*, «demandé par la Direction dans une circonstance pressante et [...] mis en musique dans moins de huit jours par M. Rameau» selon *Le Mercure de France*, fut créé le 27 août de la même année, en complément de la reprise d'un ouvrage passé de mode mais toujours apprécié, la comédie-ballet *Le Carnaval et la Folie* d'André Cardinal Destouches sur un livret d'Antoine Houdar de La

Motte. Une telle programmation avait toutes les chances d'attirer en grand nombre le public à l'Opéra pour voir un spectacle somptueux célébrant l'un des plus célèbres librettistes de son temps. Le fait que Rameau ait jeté son dévolu sur le mythe de Pygmalion s'explique non seulement par le choix du poème éponyme écrit par Houdar de La Motte initialement pour le ballet *Le Triomphe des Arts* représenté en 1700 sur une musique de Michel de La Barre, mais également en raison d'un épisode personnel en lien avec ce librettiste. En effet, l'histoire de Pygmalion, telle qu'elle est relatée par Ovide dans son dixième livre des *Métamorphoses*, illustre les talents du héros sculpteur avec ce vers : «Ars adeo latet arte sua», qui peut se traduire par «Tant l'art se dissimule à force d'art». Or, cette formule fut utilisée par Rameau, vingt ans avant la création

de *Pigmalion*, dans une lettre adressée précisément à Houdar de La Motte, alors qu'il recherchait désespérément un auteur apte à lui proposer un sujet d'opéra pour le présenter à l'Académie royale de musique: «Vous verrez, pour lors, que je ne suis pas novice dans l'art et qu'il ne paraît pas surtout que je fasse de grande dépense de ma science dans mes productions, où je tâche de cacher l'art par l'art même; car je n'y ai en vue que les gens de goût, et nullement les savants.» (Lettre de Rameau à Houdar de La Motte du 27 octobre 1727, *Le Mercure de France*, mars 1765). Rameau abordait déjà dans cette correspondance la question de sa réputation de savant qui risquait d'occulter sa carrière de compositeur. Par réaction, le thème du sculpteur habile à dissimuler ses talents esthétiques sous l'apparence d'un banal objet, tel que l'avait imaginé Houdar de La Motte, offrait une belle occasion à Rameau de démontrer comment il était capable lui aussi de cacher l'art par l'art même avec son acte de ballet *Pigmalion*. Avant de décrire musicalement le sort du héros en adoration devant sa statue, l'ouverture de

l'opéra dépeint efficacement la frénésie de l'artiste parachevant son ouvrage sous des doubles croches répétées imitant les derniers coups de marteau sur le marbre. Toutefois, la première scène offre un contraste saisissant avec l'ouverture en présentant un air en rondeau auréolé de flûtes plaintives que chante Pygmalion devant sa création désespérément inerte. Plus loin, Rameau reconstitue une atmosphère irréelle avec des accords mystérieux confiés aux bassons et aux flûtes sur un mouvement ascendant des cordes pour évoquer l'intervention de l'Amour venu délivrer Pygmalion de sa tristesse inconsolable. Comment ne pas succomber aux sons aériens imaginés par Rameau pour décrire la surprise du héros: «D'où naissent ces accords? Quels sons harmonieux!». Le point culminant de l'opéra coïncide avec la métamorphose de la statue qui avoue à son créateur, non sans une certaine retenue dans la sensualité, avoir compris la portée du regard qu'il posait sur elle: «Ce n'est pas votre voix qui m'en instruit le mieux: et je reconnais dans vos yeux ce que je ressens dans mon âme». L'œuvre minérale de Pygmalion

transformée en une exquise jeune femme permet à Rameau de déployer au moins deux aspects de son génie musical: le rythme de la danse ainsi que l'expression des sentiments dans une parfaite maîtrise de l'harmonie. En enchaînant sous forme d'une suite les danses proposées par les Grâces chargées d'éduquer la Statue faite chair, le compositeur a prouvé sa grande habileté à écrire pour les corps en mouvement. Par ailleurs, tel un sculpteur accompli, Rameau sut mettre sa science au service de l'art, ainsi qu'il l'avoua plus tard au sujet de l'air «L'Amour triomphe» que chante Pygmalion accompagné du chœur, en livrant ses commentaires dans la *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750) et le *Prospectus où l'on propose au public, par voie de souscription un Code de musique pratique* (1757). Rameau y évoque en effet la difficulté

qu'il a rencontrée pour trouver la bonne proportion entre les voix et l'orchestre sans que la progression ne puisse être faussée par un mauvais équilibre entre les sujets chantants et les instruments. Il résulte de ces considérations qu'avec le thème surnaturel de *Pigmalion*, Rameau a atteint son objectif, celui d'émouvoir le public par une musique à la fois sensuelle et d'une grande exigence harmonique. Il est parvenu à cacher son expérience scientifique réputée déroutante sous un art musical particulièrement touchant, de l'ouverture virtuose jusqu'aux airs et danses qui concluent en apothéose son opéra. Rameau aura ainsi donné naissance avec cette œuvre à un tableau surprenant, à l'exemple du héros et de sa statue miraculeusement animée: «celui de l'auto-portrait de son propre génie», selon l'expression d'Alain Perroux.

Pigmalion, or the self-portrait of Rameau

By Patrick Florentin – President of the Société Jean-Philippe Rameau

Despite having a new director, Joseph Guénot de Tréfontaine, when Jean-Philippe Rameau had his *ballet héroïque Zaïs* performed there in February 1748, the Académie royale de musique was in great difficulty at the time. A few months later, the composer nevertheless agreed to come to the aid of the Parisian institution on the verge of financial collapse, this time with a short, brilliant work whose success was assured. Thus the *acte de ballet Pigmalion*, “requested by the management in a urgent context and [...] set to music in less than eight days by Mr Rameau” according to *Le Mercure de France*, was premiered on 27 August of the same year, in addition to the revival of a work that had fallen out of fashion but still much appreciated, the *comédie-ballet Le Carnaval et la Folie* by André Cardinal Destouches to a libretto by Antoine Houdar de La Motte. Such a programme

had every chance of attracting large numbers of people to the Opéra to see a sumptuous production celebrating one of the most famous librettists of his time. The fact that Rameau set his sights on the myth of Pygmalion is explained not only by the choice of the eponymous poem originally written by Houdar de La Motte for the ballet *Le Triomphe des Arts* performed in 1700 to music by Michel de La Barre, but also by a personal episode related to this librettist. Indeed, the story of Pygmalion, as recounted by Ovid in the tenth book of his *Metamorphoses*, illustrates the sculptor hero's talents with this verse: “*Ars adeo latet arte sua*”, which can be translated as “So much does art conceal itself through its own artistry. This formula was used by Rameau, twenty years before the creation of *Pigmalion*, in a letter addressed precisely to Houdar de La Motte, when he was desperately looking

for an author capable of proposing an opera subject for presentation to the Académie Royale de Musique: “You will see, therefore, that I am not a novice in art and above all that it does not seem that I flaunt my knowledge in my works, in which I try to hide art through art itself; for I only aim to please people of taste, and by no means the learned”. (Letter from Rameau to Houdar de La Motte, 27 October 1727, *Le Mercure de France*, March 1765). In this correspondence, Rameau was already addressing the issue of his reputation as a scholar, which was in danger of overshadowing his career as a composer. In response, the theme of the sculptor able to conceal his aesthetic talents under the guise of a banal object, as imagined by Houdar de La Motte, offered Rameau a fine opportunity to demonstrate how he too was capable of hiding art with art, even with his *acte de ballet, Pigmalion*. Before musically describing the fate of the hero in adoration before his statue, the opera's overture effectively depicts the frenzy of the artist completing his work with repeated semiquavers imitating the final

hammer blows on the marble. However, the first scene offers a striking contrast with the overture, presenting an *air en rondeau* crowned with plaintive flutes as Pygmalion sings to his altogether inert creation. Further on, Rameau recreates an unreal atmosphere with mysterious chords in the bassoons and flutes over an ascending string movement to evoke the intervention of Amour (Love), who has come to rescue Pygmalion from his inconsolable dispondency. How could one not succumb to the ethereal sounds imagined by Rameau to convey the hero's astonishment: “From where do these chords arise? What harmonious sounds!” The climax of the opera coincides with the metamorphosis of the statue, which confesses to her creator—with a certain subtle sensuality—that she has understood the significance of the gaze he cast upon her: “It is not your voice that teaches me this most clearly: I recognize in your eyes what I feel in my soul.”

Pygmalion's mineral oeuvre transformed into an exquisite young woman allows Rameau to display at least two aspects of his musical genius: dance rhythm

and the expression of feelings though a perfect mastery of harmony. By linking the dances proposed by the Graces tasked with educating the statue-turned-flesh into a suite, the composer demonstrated his great skill in writing for bodies in motion. Moreover, like an accomplished sculptor, Rameau was able to put his science at the service of art, as he would later admit with regard to the aria “L'Amour triomphe” sung by Pygmalion accompanied by the choir, by providing his comments in *Démonstration du principe de l'harmonie* (Demonstration of the principle of harmony, 1750) and the *Prospectus où l'on propose au public, par voie de souscription un Code de musique pratique* (Prospectus offering the public, through subscription, a practical music code, 1757). In it, Rameau talks about the difficulty he encountered in finding the

right balance between the voices and the orchestra without the progression being distorted by a poor equivalence between the sung subjects and the instruments. It follows on from these considerations that with the supernatural theme of *Pigmalion*, Rameau achieved his goal of moving the audience with music that is both sensual and harmonically demanding. He managed to hide his reputedly baffling scientific experiment under a particularly touching musical art, from the virtuoso overture to the arias and dances that bring his opera to a climactic conclusion. With this work, Rameau has created a surprising tableau, like the hero and his miraculously animated statue: “the self-portrait of his own genius”, to use Alain Perroux's expression.

„Pigmalion“ oder Rameaus Autoporträt

Von Patrick Florentin – Vorsitzender der Société Jean-Philippe Rameau

O bwohl die Académie royale de musique mit Joseph Guénot de Tréfontaine einen neuen Direktor hatte, befand sie sich noch in großen Schwierigkeiten, als Jean-Philippe Rameau im Februar 1748 sein heroisches Ballett „Zaïs“ dort aufführte. Einige Monate später erklärte sich der Komponist dennoch bereit, der vor dem finanziellen Bankrott stehenden Pariser Institution zu helfen, diesmal mit einem kurzen, brillanten und erfolgsversprechenden Werk. So fand die Uraufführung des Ballettakts „Pigmalion“, der laut „Le Mercure de France“ „von der Direktion in einer dringenden Situation erbeten und [...] in weniger als acht Tagen von Herrn Rameau in Musik gesetzt wurde“, am 27. August desselben Jahres statt. Er ergänzte die Wiederaufnahme eines aus der Mode gekommenen, aber immer noch beliebten Werkes, der Ballettkomödie „Le Carnaval et la Folie“ [„Der Karneval und

die Verrücktheit“] von André Cardinal Destouches auf ein Libretto von Antoine Houdar de La Motte. Mit einer prächtigen Aufführung, die einen der berühmtesten Librettisten der Zeit würdigte, hatte ein solches Programm alle Chancen, das Publikum zahlreich in die Oper zu locken. Dass Rameau den Pygmalion-Mythos wählte, erklärt sich nicht nur aus der Wahl des gleichnamigen Librettos, das Houdar de La Motte ursprünglich für das 1700 mit der Musik von Michel de La Barre aufgeführte Ballett „Le Triomphe des Arts“ [„Der Triumph der Künste“] geschrieben hatte, sondern auch aus einer persönlichen Episode im Zusammenhang mit diesem Librettisten. Die Geschichte von Pygmalion, die Ovid in seinem zehnten Buch der „Metamorphosen“ erzählt, veranschaulicht nämlich die Begabung des Helden als Bildhauer mit folgendem Vers: „Ars adeo latet arte sua“, was man mit „So sehr verbirgt sich Kunst

in der eigenen Kunst“ übersetzen kann. Rameau hatte diese Worte bereits zwanzig Jahre vor der Entstehung von „Pygmalion“ in einem Brief verwendet, der eben an diesen Houdar de La Motte gerichtet war, als der Komponist verzweifelt nach einem Autor suchte, der ihm ein Operntheema vorschlagen könnte, um es der Académie royale de musique zu unterbreiten: „Sie werden also sehen, dass ich kein Neuling in der Kunst bin und dass es nicht so aussieht, als ob ich in meinen Werken, in denen ich versuche, die Kunst in der eigenen Kunst zu verbergen, einen großen Aufwand an meinem Wissen betreibe; denn ich habe nur Leute mit Geschmack im Auge und keineswegs Gelehrte.“ (Brief von Rameau an Houdar de La Motte vom 27. Oktober 1727, „Le Mercure de France“, März 1765). Rameau warf in diesem Briefwechsel bereits die Frage auf, ob sein Ruf als Gelehrter die Gefahr in sich berge, seine Karriere als Komponist zu überschatten. Das Thema des Bildhauers, der seine ästhetischen Talente unter dem Anschein verbergen kann, einen gewöhnlichen Gegenstand zu schaffen, wie es Houdar de La Motte

erdacht hatte, bot Rameau als Reaktion darauf eine gute Gelegenheit zu zeigen, dass auch er in der Lage war, mit seinem Ballettakt „Pygmalion“ Kunst durch die Kunst selbst zu verbergen. Bevor das Schicksal des Helden, der vor seiner Statue in Anbetung versinkt, musikalisch beschrieben wird, schildert die Ouvertüre der Oper wirkungsvoll die Besessenheit des Künstlers, der sein Werk bei wiederholten Sechzehntelnoten vollendet, die die letzten Schläge des Hammers auf den Marmor imitieren. Danach bildet jedoch die erste Szene mit ihrer von klagenden Flöten umgebenen Arie in Rondeauform, die Pygmalion vor seiner hoffnungslos unbeseelten Schöpfung singt, einen scharfen Kontrast zur Ouvertüre. Später schafft Rameau eine unwirkliche Atmosphäre mit geheimnisvollen Akkorden, die den Fagotten und Flöten anvertraut werden, während die Streicher eine Aufwärtsbewegung spielen, um das Eingreifen Amors anzudeuten, der kommt, um Pygmalion aus seiner tiefen Traurigkeit zu befreien. Wie könnte man nicht den luftigen Klängen verfallen,

die Rameau sich vorstellte, um die Überraschung des Helden zu beschreiben: „D'où naissent ces accords? Quels sons harmonieux!“ [„Wo entstehen diese Akkorde? Welch harmonische Klänge!“]. Der Höhepunkt der Oper fällt mit der Metamorphose der Statue zusammen, die ihrem Schöpfer – nicht ohne eine gewisse sinnliche Zurückhaltung – gesteht, dass sie die Bedeutung des Blicks, den er auf sie richtete, verstanden hat: „Ce n'est pas votre voix qui m'en instruit le mieux: et je reconnais dans vos yeux ce que je ressens dans mon âme“ [„Nicht eure Stimme belehrt mich am besten: und ich erkenne in euren Augen, was ich in meiner Seele fühle“]. Das steinerne Werk Pygmalions, das in eine reizende junge Frau verwandelt wurde, ermöglicht es Rameau, mindestens zwei Aspekte seines musikalischen Genies zu entfalten: den Tanzrhythmus sowie den Ausdruck von Gefühlen in einer perfekten Beherrschung der Harmonie. Er reiht die Tänze, die von den mit der Erziehung der zum Leben erweckten Statue beauftragten Grazien vorgeschlagen wurden, in Form einer Suite aneinander und beweist so

seine großartige Fähigkeit, für Körper, die in Bewegung sind, zu schreiben. Wie er später in Hinblick auf die Arie „L'Amour triomphe“ [„Die Liebe triumphiert“] zugab, die Pygmalion gemeinsam mit dem Chor singt, war Rameau einem vollendeten Bildhauer gleich in der Lage, seine Wissenschaft in den Dienst der Kunst zu stellen. Er kommentierte seine Erkenntnisse in „Démonstration du principe de l'harmonie“ [„Darlegung des Prinzips der Harmonie“] (1750) und in „Prospectus où l'on propose au public, par voie de souscription un Code de musique pratique“ [„Prospekt, in dem dem Publikum durch Subskription ein praktischer Musikcode angeboten wird“] (1757). Rameau beschreibt darin nämlich die Schwierigkeit, das richtige Verhältnis zwischen Stimmen und Orchester zu finden, ohne dass die Entwicklung durch ein verzerrtes Gleichgewicht zwischen Sängern und Instrumenten verfälscht werde. Aus diesen Überlegungen ergibt sich, dass Rameau mit dem übernatürlichen Thema von „Pygmalion“ sein Ziel erreicht hat, das Publikum mit einer sinnlichen und zugleich harmonisch

anspruchsvollen Musik zu berühren. Es gelang ihm, seine als verstörend geltende wissenschaftliche Erfahrung unter einer besonders berührenden musikalischen Kunst zu verbergen, von der virtuellen Ouvertüre bis hin zu den Arien und Tänzen, die den krönenden Abschluss

seiner Oper bilden. Rameau schuf also mit diesem Werk ein überraschendes Bild, das, wie Alain Perroux es ausdrückt, dem Beispiel des Helden und seiner wundersam belebten Statue entspricht: „das Autoporträt seines eigenen Genies“.



Première édition de Pigmalion, 1748



Pygmalion amoureux de sa statue, Jean Raoux, 1717



Pygmalion, gravure de Noël Le Mire d'après François Boucher,
parue dans l'édition illustrée des *Métamorphoses* d'Ovide, 1769

Relectures d'un mythe au Siècle des Lumières : Les *Pigmalion* de Jean-Philippe Rameau et Antoine Bailleux

Par Benoît Dratwicki – Centre de musique baroque de Versailles

Pigmalion au XVIII^e siècle

Tiré des *Métamorphoses* d'Ovide, le mythe de Pygmalion raconte l'histoire d'un sculpteur chypriote qui, lassé des imperfections humaines, se consacre à modeler une statue incarnant son idéal de beauté féminine. Dans un élan de passion, il en tombe amoureux, projetant sur cette création inanimée tous ses désirs. Touchée par la ferveur de Pygmalion, la déesse Aphrodite (ou Vénus, dans les interprétations romaines) donne vie à la statue, exauçant ainsi le vœu de l'artiste. Ce mythe, qui explore les thèmes de la création, de l'amour idéalisé et de la puissance de l'art, a profondément inspiré les artistes du XVIII^e siècle, qui en ont proposé des adaptations tant picturales et sculpturales que musicales ou chorégraphiques. Outre le *Pigmalion* de

Rameau (1748) et – plus anecdotiquement – celui de Bailleux (ca 1770) rassemblés pour cet enregistrement, c'est surtout celui de Jean-Jacques Rousseau qui fait date. Composé en 1762 et créé à Lyon en 1770, il s'agit d'une œuvre singulière, marquant une étape importante dans le développement du mélodrame, un genre alors naissant. Rousseau propose un « tableau scénique » où texte parlé, accompagnement musical et pantomime sont étroitement associés, chacun servant à renforcer les effets expressifs de l'autre. La musique, composée par Horace Coignet (ou possiblement par Rousseau lui-même selon certaines sources), souligne les changements d'humeur et les émotions du sculpteur. L'œuvre eut une certaine audience dans les cercles artistiques et intellectuels. En 1809, Cherubini imagine à son tour un

Pimmalione en un acte d'après le texte de Rousseau, créé devant Napoléon, et où brillèrent le castrat Girolamo Crescentini et la contralto Giuseppina Grassini.

Le mythe intéressa aussi sculpteurs et peintres des Lumières. Le célèbre italien Antonio Canova, au tournant du XVIII^e siècle, en propose une interprétation dans laquelle il capte le moment où la statue Galatée s'anime sous les doigts de son créateur avec un réalisme et une sensualité typiques de son style. En France, le sculpteur Étienne-Maurice Falconet livre sa propre vision (1761). Des dessinateurs ou peintres comme Jean Raoux (1717), Jean-Baptiste-Henri Deshayes (ca 1750-1770), Charles Monnet (1762) ou Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson (1819), mais surtout Jean-Baptiste Regnault avec son *Origine de la sculpture, ou Pygmalion amoureux de sa statue* (1785) illustrent également le mythe: le dernier imagine une scène empreinte de délicatesse, capturant l'instant magique où Galatée prend vie. L'éclat lumineux et la grâce de la figure féminine suggèrent une beauté angélique, élevant le pouvoir de l'artiste au rang d'acte divin.

Toutes ces versions du même thème témoignent de la fascination du XVIII^e siècle pour la capacité de l'art à donner vie à l'inanimé. Elles explorent à leur manière la frontière entre le fantasme artistique et la réalité. Ces déclinaisons révèlent une autre quête partagée par les artistes du temps: celle de célébrer le pouvoir créateur de l'homme, capable de transcender le monde matériel pour atteindre une forme de perfection idéalisée, tout en soulevant des questions sur les limites de l'art et les dangers de l'obsession pour une beauté artificielle.

Actes de ballet et Fragment au Siècle des Lumières

Au XVIII^e siècle, l'opéra français voit l'émergence d'un nouveau genre: les ballets en un acte joués en «fragments», l'un à la suite de l'autre. Souvent qualifiés de «petits opéras», ils répondent à la demande croissante d'œuvres courtes adaptées aux divertissements de la cour (notamment durant le voyage annuel à Fontainebleau où se jouaient beaucoup de spectacles dans un théâtre aux dimensions réduites), des représentations privées (comme chez Mme de La Marck ou sur

le théâtre des Petits-Appartements de Mme de Pompadour), mais surtout aux représentations estivales de l'Académie royale de musique, qui devaient se limiter à deux heures ou moins. Ils connaissent un essor considérable sous le règne de Louis XV, où la noblesse, friande de spectacles raffinés mais moins formels, les apprécie pour leur concentration dramatique et la grande place accordée à la danse.

Les opéras en un acte, comme *Pigmalion* de Jean-Philippe Rameau, sont caractérisés par une intrigue concise, généralement centrée sur un épisode mythologique ou pastoral très circonscrit. La contrainte narrative de ces œuvres courtes impose aux compositeurs et librettistes de simplifier l'intrigue sans multiplier les péripéties, tout en maintenant une puissance émotionnelle assez forte pour capter l'attention de l'audience en un minimum de temps. Ces petits opéras sont parfois joués indépendamment sur les théâtres privés, mais le plus souvent «en fragments» à la cour et à l'Académie royale de musique: ils sont compilés par deux ou trois, sans lien entre eux. De telles

représentations fractionnées connaissent une popularité grandissante au milieu des années 1750 due à une variété plaisante, alternant drame et légèreté, et offrant une vitrine des talents divers de l'opéra, tant pour les auteurs que pour les interprètes.

Au milieu de ses collègues, Jean-Philippe Rameau se distingue par plusieurs opéras en un acte, qui témoignent de son art pour la miniature: quoique peu développés dramaturgiquement, ses petits ballets sont tous d'une grande intensité expressive et s'avèrent riches de trouvailles musicales. Parmi les plus emblématiques, *Pigmalion* demeure l'un des chefs-d'œuvre. D'autres actes comme *La Guirlande* et *Daphnis et Églé* montrent également la capacité de Rameau à insuffler une complexité émotionnelle, harmonique ou orchestrale dans des formats courts. En délaissant les récits élaborés des grandes tragédies lyriques, Rameau exploite dans ces pièces l'art de l'instant, où chaque scène est construite pour peindre une émotion ou explorer une situation, un peu comme dans les pièces à titre du répertoire de clavecin et de musique de chambre.

Le *Pigmalion* de Rameau

En 1700, Antoine Houdar de La Motte avait écrit pour Michel de La Barre le livret d'un ballet en cinq entrées intitulé *Le Triomphe des Arts*, mettant tour à tour en valeur l'architecture, la poésie, la musique, la peinture et la sculpture à travers de brèves intrigues allégoriques. En 1748, Rameau choisit de ne retenir que la sculpture, avec *Pigmalion*, mais avait déjà illustré le thème de la musique et de la poésie dans *Les Fêtes d'Hébé* (1739). Pour retoucher le texte d'Houdar de La Motte, le compositeur fait appel à Sylvain Ballot de Sauvot, un amateur éclairé et ami proche. Ce dernier remplace le personnage de Vénus par l'Amour, et crée celui de Céphise, amante de Pygmalion, qui n'existe pas dans l'original. Les remaniements seront dans un premier temps sévèrement critiqués; mais, au fil des reprises, l'ouvrage sera de plus en plus apprécié pour sa trame efficace, sa concision poétique permettant de donner plus de place à la musique et surtout à la danse.

Les contemporains assurent que *Pigmalion* fut composé en seulement huit

jours. Une assertion difficile à croire, tant la musique se révèle d'une inventivité et d'une subtilité remarquables. L'ouverture, saisissante, s'articule en deux mouvements contrastés: un premier, lent, instaure une atmosphère grave et propice à l'introspection; un second, vif et exalté, illustre peut-être l'enthousiasme créatif du sculpteur. Il est en effet coutume de voir dans les notes répétées, martelées asymétriquement, l'évocation des coups de ciseau de Pygmalion sur sa sculpture. Dès la première scène, Rameau plonge le spectateur dans l'univers passionné et torturé de Pygmalion, avec un monologue («Fatal amour! cruel vainqueur!...») dont les chutes mélodiques et l'accompagnement dense et déstructuré des flûtes et des violons accentuent le désespoir. La deuxième scène, où intervient Céphise, confère une nuance émotionnelle supplémentaire au personnage: bien que son rôle soit succinct, Céphise apporte un contraste touchant au caractère fougueux et obsessionnel de Pygmalion. Grimm, dans sa *Lettre sur Omphale*, décrit cette scène comme un modèle d'expressivité,

admirant «la noblesse et la vérité du chant» que Rameau a su insuffler dans ces échanges. À la scène suivante, les rêves de Pygmalion prennent forme, *sol* majeur succédant à *sol* mineur pour symboliser la lueur d'espoir que suscite une intervention divine: l'apparition de l'Amour avec un flambeau marque l'instant décisif de l'animation de la statue qui, après avoir brièvement échangé avec son auteur, apprend des Grâces l'art de danser.

La réception de *Pigmalion* au XVIII^e siècle révèle l'évolution progressive des mentalités et la banalisation de l'art complexe de Rameau sur la scène lyrique française. À sa création en 1748, l'œuvre suscite des avis partagés. Collé estime que les remaniements du livret n'ont pas servi la pièce, mais il reconnaît que la puissance musicale de Rameau transcende les faiblesses du poème. Bien que les chorégraphies reçoivent elles aussi une critique mitigée, la prestation de la jeune danseuse Mlle Puvigné est applaudie, plus pour sa pantomime et sa grâce que pour sa voix toutefois, car on ne l'entendait guère nous dit-on. Au fil des reprises,

Pigmalion acquiert progressivement une solide réputation. En 1751, le ballet éclipse les autres actes qui l'entourent, *Titon et l'Aurore* de Bury et *Ismène* de Rebel et Francœur. Ce succès émeut Rameau, qui, selon Monticourt, est «transporté, pleurant de joie», et exprime son désir de continuer à créer pour un public si reconnaissant. À la reprise de 1760, bien que la haute-contre Muguet ne parvienne pas à égaler son prédécesseur Jélyotte, son interprétation est encouragée, de même que celle de Mlle Chédeville. Deux ans plus tard, ce sont Mlle Allard en Galatée et Mlle Lemièrre, qui font tout le succès des représentations, la première par sa grâce, la seconde par son enjouement dans le rôle de l'Amour. En 1772, *Pigmalion* est à nouveau célébré, associé cette fois à *Psyché et l'Amour* de Mondonville et au *Devin du Village* de Rousseau: la foule afflue en nombre, et la direction de l'Opéra ne peut que se réjouir. La performance de Mlle Dervieux, qui excelle dans le chant autant que dans la danse, ainsi que l'élégance des ballets exécutés notamment par Vestris et Gardel, confirment le succès de l'œuvre.

La richesse de la musique de Rameau et la vérité de ses peintures psychologiques ne sont pas les seuls atouts de la partition : celle-ci donne aussi une place centrale aux interprètes – ceux du rôle-titre et de la statue Galatée tout particulièrement – leur permettant de proposer à chaque reprise une lecture personnelle en phase avec leur talent particulier et accompagnant l'évolution des goûts du public. Rameau transcende donc la simple mise en scène d'un mythe pour en faire un drame musical où la virtuosité technique, mise au service de l'émotion, tient la première place. À travers *Pigmalion*, le compositeur démontre que l'opéra peut être un lieu d'exploration poétique et émotionnelle, mais surtout que la musique – dans sa capacité à suggérer et à révéler l'ineffable – peut toucher aux mystères mêmes de la création et de l'amour.

D'un *Pigmalion* à l'autre

Antoine Bailleux (1720-1800?), compositeur français dont on sait très peu de choses, s'est surtout illustré dans des genres de musique de chambre : on a de lui une demi-douzaine de cantatilles parues entre la fin des années 1750 et le milieu

des années 1770, comme *Le Bouquet de l'Amitié*, *Le Prix de la beauté*, *La Vengeance de l'Amour* ou *Pigmalion* mais aussi *Les Petits concerts de Paris*, « recueil d'airs à une, deux et trois voix, dont plusieurs sont avec accompagnement de violons ou flûte, et la basse chiffrée pour le clavecin ou pour la harpe ». Enseignant avant tout, Bailleux fait également paraître une *Méthode pour apprendre facilement la musique vocale et instrumentale* (1786) et une *Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon* (1798). *Pigmalion* est l'une des cantatilles composées vers 1760. Dédiée à la comtesse de Persan, sans doute protectrice de l'auteur à cette période et peut-être son élève pour le chant, elle est présentée – sur la page de titre – comme écrite « dans le goût italien ». Et de fait, elle appartient résolument au nouveau style acclimaté en France après la Querelle des Bouffons (1752-1754), dans le sillage de la découverte de Pergolèse et des autres maîtres italiens du milieu du XVIII^e siècle. Comme Philidor et Grétry à la même époque, Bailleux délaisse la complexité harmonique et les mélodies chargées d'agréments caractéristiques

de la première moitié du règne de Louis XV, et dont le raffinement avait atteint son apogée au début de la faveur de la marquise de Pompadour (1745). Presqu'aussitôt et en réaction à ce que d'aucun trouvait maniéré, affecté, et inutilement savant, la jeune génération de compositeurs s'emploie à affirmer la simplicité comme synonyme de vérité. En ce sens, Bailleux peut s'écouter comme un possible détracteur de Rameau, leurs deux *Pigmalion* n'étant distants que d'une douzaine d'années, mais pourtant séparés par un abîme stylistique. Certes, les ports de voix et les cadences sont encore présents, mais dans un contexte mélodique aux carrures régulières et à l'harmonie très fonctionnelle. Cette impression de modernité est accentuée par la structure

adoptée, assez brève, qui propose successivement un récitatif, un arioso et une ariette développée avec *da capo* dont la partie centrale est très contrastée. Il s'agit d'une pièce très virtuose, du genre de celles qu'on trouvait alors dans les opéras-comiques de Monsigny, Philidor et Grétry. L'instrumentation tire elle aussi la cantatille de Bailleux vers l'âge classique, regroupant des cordes dans une configuration « à l'italienne » (deux violons, alto et basse), colorés par deux flûtes et deux cors. La présence de ces derniers suggère même que l'œuvre ait pu être pensée pour un orchestre aux dimensions importantes, bien qu'elle soit parfaitement jouable en version de chambre.



Pygmalion et Galatée, Etienne-Maurice Falconet, 1763

Review of a myth in the Age of Enlightenment : *Pigmalion* according to Jean-Philippe Rameau and Antoine Bailleux

By Benoît Dratwicki – Centre de musique baroque de Versailles

Pigmalion in the 18th century

Taken from Ovid's *Metamorphoses*, the myth of Pygmalion tells the story of a Cypriot sculptor who, weary of human imperfections, devotes himself to modelling a statue embodying his ideal of feminine beauty. In a fit of passion, he falls in love with her, projecting all his desires onto this inanimate creation. Moved by Pygmalion's fervour, the goddess Aphrodite (or Venus, in Roman interpretations) brings the statue to life, thus fulfilling the artist's wish. This myth, which explores the themes of creation, idealised love and the power of art, profoundly inspired 18th-century artists, whose imagination produced adaptations in painting and sculpture as well as in music and choreography. In addition to Rameau's *Pigmalion* (1748) and - more

anecdotally - Bailleux's (c.1770) brought together for this recording, it is above all Jean-Jacques Rousseau's *Pygmalion* that stands out. Composed in 1762 and premiered in Lyon in 1770, it is a singular work, marking an important stage in the development of melodrama, a genre in its infancy at the time. Rousseau proposed a "scenic tableau" in which spoken text, musical accompaniment and pantomime were closely associated, each serving to reinforce the expressive effects of the other. The music, composed by Horace Coignet (or possibly by Rousseau himself, according to some sources), underlines the sculptor's changing moods and emotions. The work had a certain following in artistic and intellectual circles. In 1809, Cherubini in turn devised a one-act *Pimmalione* based on

Rousseau's text, which premiered before Napoleon and featured the castrato Girolamo Crescentini and the contralto Giuseppina Grassini.

The myth also interested Enlightenment sculptors and painters. At the turn of the 18th century, the famous Italian sculptor Antonio Canova offered an interpretation in which he captured the moment when the statue Galatea came to life under the fingers of its creator, with realism and sensuality typical of his style. In France, the sculptor Étienne-Maurice Falconet (1761) delivered his own vision. Drawers and painters such as Jean Raoux (1717), Jean-Baptiste-Henri Deshays, Charles Monnet (1762) or Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson (1819), but above all Jean-Baptiste Regnault (1785) with his *Origine de la sculpture, ou Pygmalion amoureux de sa statue* (The origin of sculpture, or Pygmalion in love with his statue) also illustrate the myth: the latter imagines a scene imbued with delicacy, capturing the magical moment when Galatea comes to life. The luminous radiance and grace of the female figure suggest an angelic

beauty, elevating the artist's power to the level of a divine act.

All these versions of the same theme bear witness to the 18th-century fascination with art's ability to give life to the inanimate. In their own way, they explore the boundary between artistic fantasy and reality. These variations reveal another quest shared by the artists of the time: to celebrate the creative power of man, capable of transcending the material world to achieve a form of idealised perfection, while raising questions about the limits of art and the dangers of obsession with artificial beauty.

Actes de ballet, a Fragment from the Age of Enlightenment.

In the 18th century, French opera saw the emergence of a new genre: one-act ballets performed as “fragments”, one after the other. Often referred to as “petits opéras” (small operas), they met the growing demand for short works adapted to courtly *divertissements* (particularly during the annual residencies at Fontainebleau, where many performances were staged in a theatre of reduced dimensions), but

also private performances (such as at Madame de La Marck's home or in Mme de Pompadour's *Petits-Appartements* theatre), and above all summer performances at l'Académie royale de musique, which had to be limited to two hours or less. They flourished during the reign of Louis XV, when the nobility, fond of refined but less formal productions, appreciated them for their dramatic concentration and the significant place accorded to dance.

One-act operas, such as Jean-Philippe Rameau's *Pigmalion*, are characterised by a concise plot, generally centred on a very limited mythological or pastoral episode. The narrative constraints of these short works meant that composers and librettists had to simplify the plot without creating too many twists and turns, while maintaining enough emotional power to capture the audience's attention, all in the shortest possible time. These small operas were sometimes performed independently in private theatres, but more often “as fragments” at court and at the Académie royale de musique: they were assembled in twos or threes, with

no link between them. Such fragmented performances became increasingly popular in the mid-1750s, due to their pleasing variety, alternating between drama and lightheartedness, and offering a showcase for the diverse talents of both authors and performers of opera.

Among his colleagues, Jean-Philippe Rameau distinguished himself with several one-act operas that testify to his mastery of the miniature: although dramaturgically underdeveloped, his small ballets are all of great expressive intensity and rich in musical invention. Among the most emblematic, *Pigmalion* remains one of his masterpieces. Other acts such as *La Guirlande* and *Daphnis et Églé* also show Rameau's ability to infuse emotional, harmonic and orchestral complexity into short formats. Forgoing the elaborate narratives of the great *tragédies-lyriques*, in these pieces, Rameau exploits the art of the moment, where each scene is constructed to paint an emotion or explore a situation, much as in the title pieces of the harpsichord and chamber music repertoire.

Rameau's *Pigmalion*

In 1700, Antoine Houdar de La Motte wrote the libretto for Michel de La Barre for a ballet in five entrées entitled *Le Triomphe des Arts*, which highlighted architecture, poetry, music, painting and sculpture using brief allegorical plots. In 1748, Rameau chose to retain only sculpture, with *Pigmalion*, but had already illustrated the theme of music and poetry in *Les Fêtes d'Hébé* (1739). To adjust Houdar de La Motte's text, the composer called on Sylvain Ballot de Sauvot an enlightened amateur and close friend. The latter replaced the character of Venus with Love, and created the character of Céphise, Pygmalion's lover, who did not exist in the original. Initially, these changes were severely criticised, but as the work was revived, it became increasingly appreciated for its effective plot, its poetic conciseness and its ability to accord more space to music and, above all, to dance.

Contemporaries claim that *Pigmalion* was composed in just eight days. This is hard to believe, given the remarkable inventiveness and subtlety of the music. The striking overture is divided into two

contrasting movements: The first, slow, establishes a grave atmosphere conducive to introspection; the second, lively and exalted, perhaps illustrates the sculptor's creative enthusiasm. The repeated notes, hammered out asymmetrically, are often thought to evoke Pygmalion's chisel strokes on his sculpture. From the very first scene, Rameau immerses the audience in the passionate and tormented world of *Pigmalion*, with a monologue, "Fatal amour! cruel vainqueur!..." ("Fatal love! Cruel conqueror...") characterised by descending melodic lines and the dense, fragmented accompaniment of flutes and violins, which heighten the sense of despair. The second scene, where Céphise enters, adds an additional emotional nuance to the character: Although her role is succinct, Céphise provides a touching contrast to Pygmalion's fiery, obsessive character. Frédéric Melchior Grimm, in his *Lettre sur Omphale*, (1752) describes this scene as a model of expressiveness, admiring the "nobility and truth of song" that Rameau was able to infuse into these exchanges. In the following scene, Pygmalion's dreams take shape, G major

succeeding G minor to symbolise the glimmer of hope that divine intervention brings: the appearance of Love with a torch marks the decisive moment in the animation of the statue which, after a brief exchange with its creator, learns from the Graces the art of dancing.

The reception of *Pigmalion* in the 18th-century reveals the gradual evolution of mentalities and the normalisation of Rameau's complex art on the French operatic stage. When the work was first performed in 1748, opinions were divided. Charles Collé felt that the reworking of the libretto had not served the piece well but recognised that Rameau's musical power transcended the poem's weaknesses. Although the choreography also received mixed reviews, the performance of the young dancer Mlle Puvigné was applauded, more for her pantomime and grace than for her voice, which we are told was barely audible. Over the years, *Pigmalion* gradually acquired a solid reputation. In 1751, the ballet eclipsed the other acts that surrounded it, *Titon et l'Aurore* by Bernard de Bury and *Ismène* by François Rebel and François Francœur.

This success moved Rameau, who, according to Jean-François Duplat de Monticourt, was "transported, weeping with joy", and expressed his desire to continue creating for such a grateful public. At the revival in 1760, although the *haute-contre* Pierre Muguet was unable to match his predecessor Pierre de Jélyotte, his performance was encouraged, as was that of Mlle Chédeville. Two years later, it was Mlle Allard as Galatée and Mlle Lemièrre who made all the success of the performances, the former by her grace, the latter by her playfulness in the role of l'Amour. In 1772, *Pigmalion* was again celebrated, this time in association with Mondonville's *Psyché et l'Amour* and Rousseau's *Le Devin du Village*: The crowds flocked in droves, and the management of the Opéra was delighted. The performance of Mlle Dervieux, who excelled in both song and dance, and the elegance of the ballets performed by Auguste Vestris and Maximilien Gardel in particular, confirmed the success of the work.

The richness of Rameau's music and the probity of his psychological paintings are

not the only strengths of the score: it also gives a central place to the performers - those in the title role and of the statue Galatea in particular - enabling them to offer a personal interpretation at each revival in keeping with their particular talent and with the changing tastes of the audience. Rameau thus transcends the simple staging of a myth to turn it into a musical drama in which technical virtuosity, placed in the service of emotion, takes pride of place. Through *Pigmalion*, the composer demonstrates that opera can be a place for poetic and emotional exploration, but above all that music - in its ability to suggest and reveal the ineffable - can touch on the very mysteries of creation and love.

From one *Pigmalion* to another

Antoine Bailleux (1720-c. 1800), a French composer about whom very little is known, other than that he wrote mainly chamber music: he wrote half a dozen *cantatilles* (small scale cantatas) published between the end of the 1750s and the mid-1770s, including *Le Bouquet de l'Amitié*, *Le Prix de la beauté*, *La Vengeance de l'Amour* and *Pigmalion*, as well as *Les*

Petits concerts de Paris, a “collection of one-, two- and three-part airs, several of which are accompanied by violins or flute, with figured bass for harpsichord or harp”. A teacher first and foremost, Bailleux also published a *Méthode pour apprendre facilement la musique vocale et instrumentale* (An easy method to learn vocal and instrumental music, 1786) and a *Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon* (A systematic method for learning to play the violin, 1798). *Pigmalion* is one of the *cantatilles* composed around 1760. Dedicated to the Comtesse de Persan, who was undoubtedly the author's patron at the time and perhaps his pupil for singing, it is described on the title page as written “in the Italian style”. And indeed, it belongs resolutely to the new style having become familiar in France after the *Querelle des Bouffons* (Quarrel of the Comic Actors, 1752-1754), in the wake of the discovery of Giovanni Battista Pergolesi and the other Italian masters of the mid-18th century. Like Philidor and Grétry during the same period, Bailleux moves away from the harmonic complexity and

ornament-laden melodies characteristic of the first half of Louis XV's reign, which had reached their peak at the onset of the Marquise de Pompadour's influence in 1745. Almost immediately and in reaction to what some found mannered, affected and unnecessarily learned, the younger generation of composers set out to affirm simplicity as synonymous with truth. In this sense, Bailleux can be seen as a possible detractor of Rameau, their two *Pigmalions* being only a dozen years apart, yet separated by a stylistic abyss. Of course, the *ports de voix* and cadenzas are still present, but in a melodic context with regular rhythms and highly functional harmony. This impression of modernity is heightened by the rather brief structure

adopted, which successively offers a recitative, an arioso and a developed arietta with da capo, the central part of which is highly contrasted. This is a highly virtuosic piece, of the kind found in the opéras-comiques of Pierre-Alexandre Monsigny, François-André Danican Philidor and André Ernest Modeste Grétry. The instrumentation, too, brings Bailleux's *cantatille* into the classical age, bringing together strings in an “Italian” configuration (two violins, viola and bass), coloured by two flutes and two horns. The presence of the latter even suggests that the work may have been conceived for a large orchestra, although it is perfectly playable in a chamber version.



Pygmalion et Galatée, Jean-Baptiste Deshayes, 3^e quart du XVIII^e siècle

Neuinterpretationen eines Mythos in der Aufklärung: Die „Pigmaliions“ von Jean-Philippe Rameau und Antoine Bailleux

Von Benoît Dratwicki – Centre de musique baroque de Versailles

Pygmalion im 18. Jahrhundert

Der Pygmalion-Mythos aus Ovids „Metamorphosen“ erzählt die Geschichte eines zypriotischen Bildhauers, der der menschlichen Unzulänglichkeiten überdrüssig ist und sich der Aufgabe widmet, eine Statue zu erschaffen, die sein Ideal von weiblicher Schönheit verkörpert. In einem Anflug von Leidenschaft verliebt er sich in sie und projiziert all seine Begierden auf diese leblose Figur. Von Pygmalions Leidenschaft gerührt, erweckt die Göttin Aphrodite (oder Venus in den römischen Interpretationen) die Statue zum Leben und erfüllt damit den Wunsch des Künstlers. Dieser Mythos, der die Themen des schöpferischen Schaffens, der idealisierten Liebe und der Macht der Kunst hinterfragt, hat die Künstler des 18. Jahrhunderts zutiefst

inspiriert, die sowohl bildliche und skulpturale als auch musikalische und choreografische Bearbeitungen des Stoffs schufen. Neben Rameaus „Pigmalion“ (1748) und – eher beiläufig – Bailleux' „Pigmalion“ (ca. 1770), zwei Werken, die für diese Aufnahme zusammengestellt wurden, ist vor allem Jean-Jacques Rousseaus „Pygmalion“ ein Meilenstein. 1762 komponiert und 1770 in Lyon uraufgeführt, handelt es sich um ein einzigartiges Werk, das einen wichtigen Schritt in der Entwicklung des Melodrams, einer damals noch jungen Gattung, bildet. Rousseau schlägt ein „tableau scénique“ [„szenisches Bild“] vor, in dem der gesprochene Text, die musikalische Begleitung und die Pantomime eng miteinander verbunden sind, die alle dazu dienen, die expressiven Effekte der anderen zu verstärken. Die Musik, die von

Horace Coignet (oder einigen Quellen zufolge möglicherweise von Rousseau selbst) komponiert wurde, unterstreicht die Stimmungsschwankungen und die Gefühle des Bildhauers. Das Werk fand sein Publikum vorwiegend in künstlerischen und intellektuellen Kreisen. 1809 schrieb Cherubini seinerseits nach dem Text von Rousseau den Einakter „Pimmallione“, der vor Napoleon uraufgeführt wurde und in dem der Kastrat Girolamo Crescentini und die Altistin Giuseppina Grassini brillierten.

Der Mythos interessierte auch Bildhauer und Maler der Aufklärung. Der berühmte Italiener Antonio Canova schuf um die Jahrhundertwende eine Interpretation, in der er mit dem Realismus und der Sinnlichkeit, die für seinen Stil typischen sind, den Moment festhielt, in dem die Statue Galatea unter den Händen ihres Schöpfers zum Leben erwacht. In Frankreich lieferte der Bildhauer Étienne-Maurice Falconet im Jahr 1761 seine eigene Vorstellung des Mythos. Zeichner oder Maler wie Jean Raoux (1717), Jean-Baptiste-Henri Deshayes (ca. 1750-1770), Charles Monnet (1762) oder Anne-

Louis Girodet de Roucy-Trioson (1819), aber vor allem Jean-Baptiste Regnault mit seinem „Origine de la sculpture, ou Pygmalion amoureux de sa statue“ [„Der Ursprung der Bildhauerei oder der in seine Statue verliebte Pygmalion“] (1785) veranschaulichten diese Geschichte ebenfalls: Letzterer stellt sich eine Szene vor, die von Zartheit geprägt ist und den magischen Moment einfängt, in dem Galatea zum Leben erwacht. Der helle Glanz und die Anmut der weiblichen Figur suggerieren eine engelhafte Schönheit und erheben die Macht des Künstlers zu einem göttlichen Akt.

All diese Versionen desselben Themas zeugen von der Faszination des 18. Jahrhunderts für die Fähigkeit der Kunst, dem Unbelebten Leben einzuhauchen. Sie erforschen auf ihre Weise die Grenze zwischen künstlerischer Fantasie und Realität. Diese Variationen offenbaren ein weiteres Streben, das von den Künstlern der Zeit geteilt wurde: die schöpferische Kraft des Menschen zu würdigen, die in der Lage ist, über die materielle Welt hinauszugehen, um eine idealisierte Form der Perfektion zu erreichen, und

gleichzeitig Fragen nach den Grenzen der Kunst und den Gefahren der Besessenheit von künstlicher Schönheit aufzuwerfen.

Ballettakte und Fragmente in der Aufklärung

Im 18. Jahrhundert entstand in der französischen Oper ein neues Genre: Ballette in einem Akt, die „*en fragments*“ [„in Fragmenten“] hintereinander aufgeführt wurden. Oft als „kleine Opern“ bezeichnet, entsprachen sie der wachsenden Nachfrage nach kurzen Werken, die für verschiedene Gelegenheiten geeignet sein sollten: für die Unterhaltung des Hofes (insbesondere während der jährlichen Reise nach Fontainebleau, wo in einem kleineren Theater viele Aufführungen stattfanden), für private Veranstaltungen (wie bei Mme de La Marck oder auf dem Theater der Petits-Appartements von Madame de Pompadour), aber vor allem für die Sommeraufführungen der Académie royale de musique, die auf zwei Stunden oder weniger beschränkt sein mussten. Unter der Herrschaft Ludwigs XV. nahmen sie einen enormen Aufschwung, als der Adel, der raffinierte, aber weniger

formelle Veranstaltungen liebte, sie wegen ihrer dramatischen Konzentration und des großen Stellenwertes schätzte, der dem Tanz eingeräumt wurde.

Einaktige Opern wie „Pigmalion“ von Jean-Philippe Rameau zeichnen sich durch eine knappe Handlung aus, die sich in der Regel auf eine eng umrissene mythologische oder pastorale Episode konzentriert. Die erzählerischen Anforderungen an diese kurzen Werke zwingen Komponisten und Librettisten dazu, die Handlung zu vereinfachen, ohne die Peripetien zu vervielfachen, und gleichzeitig eine emotionale Kraft zu entwickeln, die stark genug ist, um die Aufmerksamkeit des Publikums umgehend zu fesseln und auch aufrechtzuerhalten. Diese kurzen Opern wurden manchmal unabhängig voneinander auf Privattheatern aufgeführt, meist jedoch „*en fragments*“ am Hof und in der Académie royale de musique: Man stellte je zwei oder drei zusammen, ohne dass es zwischen ihnen eine inhaltliche Beziehung gab. Solche unterteilten Aufführungen erfreuten sich Mitte der 1750er Jahre

zunehmender Beliebtheit, da sie eine angenehme Vielseitigkeit boten, Dramatik und Leichtigkeit abwechselten und eine Vorzeigemöglichkeit für die verschiedenen Talente der Opernwelt darstellten, sowohl für die Autoren als auch für die Interpreten.

Unter seinen Kollegen zeichnete sich Jean-Philippe Rameau durch mehrere einaktige Opern aus, die von seiner Kunst der Miniaturen zeugen: Obwohl dramaturgisch wenig entwickelt, sind seine kleinen Ballette allesamt von großer Ausdrucksintensität und erweisen sich als reich an musikalischen Einfällen. Unter den charakteristischsten gehört „Pigmalion“ zu den Meisterwerken. Auch andere Einakter wie „La Guirlande“ und „Daphnis et Églé“ zeigen Rameaus Fähigkeit, emotionale, harmonische oder orchestrale Vielschichtigkeit in kurze Formate einzubringen. Indem Rameau auf die ausgefeilten Erzählungen der großen lyrischen Tragödien verzichtet, nutzt er in diesen Stücken die Kunst des Augenblicks, in dem jede Szene so aufgebaut ist, dass sie ein Gefühl schildert oder eine Situation erkundet, ähnlich wie in den mit Titeln

ausgestatteten Stücken des Cembalo- und Kammermusikrepertoires.

Rameaus „Pigmalion“

Im Jahr 1700 schrieb Antoine Houdar de La Motte für Michel de La Barre das Libretto für ein Ballett in fünf Auftritten mit dem Titel „Le Triomphe des Arts“ [„Der Triumph der Künste“], in dem abwechselnd Architektur, Poesie, Musik, Malerei und Bildhauerei durch kurze allegorische Handlungen zur Geltung gebracht werden. 1748 entschied sich Rameau mit „Pigmalion“ nur für die Bildhauerei, hatte aber das Thema Musik und Poesie bereits in „Les Fêtes d'Hébé“ [„Die Feste der Hebe“] (1739) dargestellt. Zur Überarbeitung des Textes von Houdar de La Motte wandte sich der Komponist an Sylvain Ballot de Sauvot, einen aufgeklärten Amateur und engen Freund. Dieser ersetzte die Figur der Venus durch die des Amor und schuf die Figur der Céphise, der Geliebten Pygmalions, die im Original nicht vorkommt. Die Umarbeitungen wurden zunächst heftig kritisiert. Im Laufe der Wiederaufnahmen wurde das Werk jedoch immer mehr geschätzt, da es eine

wirksame Handlung und eine poetische Prägnanz aufweist, die es ermöglichen, der Musik und vor allem dem Tanz mehr Raum zu widmen.

Zeitgenossen versichern, dass „Pigmalion“ in nur acht Tagen komponiert wurde, eine Behauptung, die kaum zu glauben ist, denn die Musik erweist sich als bemerkenswert einfallsreich und subtil. Die packende Ouvertüre gliedert sich in zwei kontrastierende Sätze: Der erste langsame schafft eine ernste Atmosphäre, die der Introspektion günstig ist, während der zweite lebhafte und schwärmerische vielleicht die kreative Begeisterung des Bildhauers verdeutlicht. Es ist nämlich üblich, die wiederholten, asymmetrisch gehämmerten Noten als Erinnerung an Pygmalions Meißelschläge an seiner Skulptur zu interpretieren. Gleich in der ersten Szene versetzt Rameau den Zuschauer mit einem Monolog („Fatal amour! cruel vainqueur!...“ [„Verhängnisvolle Liebe, grausamer Sieger!“]) in die leidenschaftliche, gequälte Welt Pygmalions, deren melodische Abstürze und die dichte, unstrukturierte Begleitung durch Flöten und Geigen

die Verzweiflung betonen. Die zweite Szene, in der Céphise auftritt, verleiht der Figur eine zusätzliche Gefühlsnuance: Obwohl Céphises Rolle knapp bemessen ist, bildet sie einen rührenden Kontrast zu Pygmalions feurigem, besessenem Charakter. Friedrich Melchior Grimm beschrieb diese Szene in seiner „Lettre de M. Grimm sur Omphale“ [„Brief von Herren Grimm über Omphale“] als ein Musterbeispiel an Ausdruckskraft und bewundert „den Adel und die Wahrheit des Gesangs“, die Rameau in diesen Dialog einzubringen vermochte. In der folgenden Szene nehmen Pygmalions Träume Gestalt an, wobei G-Dur auf g-Moll folgt, um den Hoffnungsschimmer zu symbolisieren, den das Eingreifen eines Gottes hervorruft: Das Erscheinen Amors, der eine Fackel trägt, kennzeichnet den entscheidenden Moment, indem die Statue zum Leben erwacht und nach einem kurzen Gespräch mit ihrem Schöpfer von den Grazien die Kunst des Tanzes erlernt.

Die Rezeption von „Pigmalion“ im 18. Jahrhundert offenbart den allmählichen Wandel der Mentalität

und die Gewöhnung an Rameaus komplexe Kunst auf den französischen Opernbühnen. Bei seiner Uraufführung im Jahr 1748 rief das Werk geteilte Meinungen hervor. Collé findet, dass die Umarbeitungen des Librettos dem Stück nicht gedient haben, doch erkennt er an, dass Rameaus musikalische Kraft die Schwächen des Textes aufwiegt. Obwohl auch die Choreografien gemischte Kritiken erhielten, wurde die Leistung der jungen Tänzerin Mademoiselle Puviné beklatscht, allerdings mehr für ihre Pantomime und Anmut als für ihre Stimme, da sie, wie gesagt wurde, kaum zu hören war. Im Laufe der Wiederaufnahmen erlangte „Pigmalion“ jedoch nach und nach einen soliden Ruf. Im Jahr 1751 übertrumpfte das Ballett die anderen Einakter, die es umgaben: „Tison et l'Aurore“ von Bury und „Ismène“ von Rebel und Francœur. Der Erfolg rührte Rameau, der laut Monticourt „überwältigt, vor Freude weinte“ und seinen Wunsch zum Ausdruck brachte, weiterhin für ein so dankbares Publikum zu schreiben. Bei der Wiederaufnahme 1760 konnte der Haute-Contre Muguet

zwar nicht an seinen Vorgänger Jélyotte heranreichen, aber seine Darbietung fand ebenso wie die von Mademoiselle Chédeville Zuspruch. Zwei Jahre später waren es Mademoiselle Allard als Galatée und Mademoiselle Lemièrre, denen der gesamte Erfolg der Aufführungen zu verdanken war, der ersten ihrer Anmut wegen, der zweiten durch ihre Spielfreude in der Rolle des Amor. 1772 wurde „Pigmalion“ erneut bejubelt, diesmal in Verbindung mit Mondonvilles „Psyché et l'Amour“ [„Psyche und Amor“] und Rousseaus „Le Devin du Village“ [„Der Weissager des Dorfes“]: Die Menschen strömten in Scharen herbei, worüber sich die Leitung der Oper nur freuen konnte. Die Leistung von Mademoiselle Dervieux, die sich sowohl im Gesang als auch im Tanz auszeichnete, sowie die Eleganz der Ballette, die insbesondere von Vestris und Gardel ausgeführt wurden, bekräftigten den Erfolg des Werks.

Der Reichtum von Rameaus Musik und die Glaubwürdigkeit seiner psychologischen Gemälde sind nicht die einzigen Stärken der Komposition: Diese räumt auch den Interpreten –

insbesondere denen der Titelrolle und der Statue der Galatée – einen zentralen Platz ein, sodass sie bei jeder Wiederaufnahme eine persönliche Interpretation anbieten können, die ihrem besonderen Talent entspricht und mit dem sich ändernden Publikumsgeschmack Schritt hält. Rameau geht also über die bloße Inszenierung eines Mythos hinaus und macht daraus ein Musikdrama, in dem die technische Virtuosität, die in den Dienst der Emotionen gestellt wird, an erster Stelle steht. Mit „Pigmalion“ zeigt der Komponist, dass die Oper ein Ort der poetischen und emotionalen Erkundung sein kann, aber vor allem, dass die Musik – in ihrer Fähigkeit, das Unaussprechliche anzudeuten und zu offenbaren – die eigentlichen Geheimnisse der Schöpferkraft und der Liebe erforschen kann.

Von einem „Pigmalion“ zum anderen

Antoine Bailleux (1720-1800?), ein französischer Komponist, über den nur sehr wenig bekannt ist, profilierte sich vor allem in den Genres der Kammermusik: Von ihm sind ein halbes Dutzend *Cantatilles* überliefert, die zwischen den

späten 1750er und mittleren 1770er Jahren erschienen, darunter „Le Bouquet de l'Amitié“ [„Der Strauß der Freundschaft“], „Le Prix de la beauté“ [„Der Preis der Schönheit“], „La Vengeance de l'Amour“ [„Amors Rache“] oder „Pigmalion“, aber auch „Les Petits concerts de Paris“ [„Die kleinen Konzerte von Paris“], eine „Sammlung von ein-, zwei- und dreistimmigen Arien, von denen mehrere mit Geigen- oder Flötenbegleitung und dem bezifferten Bass für das Cembalo oder die Harfe versehen sind“. Bailleux, der in erster Linie Lehrer war, veröffentlichte außerdem eine „Méthode pour apprendre facilement la musique vocale et instrumentale“ [„Methode zum mühelosen Erlernen der Vokal- und Instrumentalmusik“] (1786) und eine „Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon“ [„Durchdachte Methode, um das Geigenspiel zu erlernen“] (1798). „Pigmalion“ ist eine der *Cantatilles*, die um 1760 komponiert wurden. Das Werk ist der Gräfin von Persan gewidmet, die zu dieser Zeit zweifellos die Beschützerin des Komponisten und möglicherweise seine Gesangsschülerin war. Es wird –

auf der Titelseite – als „im italienischen Geschmack“ vorgestellt. Und tatsächlich gehört es ganz entschieden zu dem neuen Stil, der nach dem Buffonistenstreit (1752-1754) in Frankreich im Zuge der Entdeckung Pergolesis und anderer italienischer Meister der Mitte des 18. Jahrhunderts heimisch wurde. Zur gleichen Zeit wie Philidor und Grétry wandte sich Bailleux von der harmonischen Komplexität und den mit Verzierungen beladenen Melodien ab, die für die erste Hälfte der Herrschaft Ludwigs XV. charakteristisch waren und deren Erlesenheit zu Beginn der Favoritenrolle der Marquise de Pompadour (1745) ihren Höhepunkt erreicht hatte. Als Reaktion auf das, was viele als maniert, affektiert und unnötig gelehrt empfanden, setzte sich die jüngere Generation von Komponisten so gut wie sofort dafür ein, Einfachheit als Synonym für Wahrheit zu betrachten. In diesem Sinne kann man Bailleux als einen möglichen Kritiker Rameaus verstehen, da ihre beiden „Pigmalions“ nur ein Dutzend Jahre auseinander liegen, aber dennoch durch

einen stilistischen Abgrund getrennt sind. Zwar sind Portamenti und Kadenzen noch vorhanden, aber in einem melodischen Kontext mit regelmäßigen *Carrures* und einer sehr funktionalen Harmonie. Dieser Eindruck von Modernität wird durch die gewählte, recht kurze Struktur verstärkt, die nacheinander ein Rezitativ, ein Arioso und eine ausgearbeitete Ariette mit Dacapo umfasst, deren Mittelteil sehr kontrastreich ist. Es handelt sich um ein äußerst virtuoses Stück von der Art, wie man sie damals in den komischen Opern von Monsigny, Philidor und Grétry fand. Auch durch die Instrumentation weist Bailleux' *Cantatille* ins klassische Zeitalter, indem sie die Streicher in einer „italienischen“ Besetzung (zwei Violinen, Bratsche und Bass) zusammenfasst, die durch zwei Flöten und zwei Hörner ergänzt wird. Die Verwendung der letzteren deutet sogar darauf hin, dass das Werk für ein großes Orchester konzipiert wurde, obwohl es auch in einer Kammerversion gut spielbar ist.



Monsieur Messer et Madame Boissier, deux amateurs jouant dans Pigmalion, Carmontelle, ca 1775



Le Statuaire et la statue de Jupiter, A. J. Defehrt d'après Jean-Baptiste Oudry, ca 1756

Souvenir du XVII^e siècle : La Fontaine, en autre *Pygmalion*

Le Statuaire et la Statue de Jupiter

Un bloc de marbre était si beau
Qu'un Statuaire en fit l'emplette.
Qu'en fera, dit-il, mon ciseau ?
Sera-t-il Dieu, table, ou cuvette ?

Il sera Dieu : même je veux
Qu'il ait en sa main un tonnerre.
Tremblez humains ; Faites des vœux ;
Voilà le maître de la terre.

L'Artisan exprima si bien
Le caractère de l'Idole,
Qu'on trouva qu'il ne manquait rien
À Jupiter que la parole.

Même l'on dit que l'ouvrier
Eut à peine achevé l'image,
Qu'on le vit frémir le premier,
Et redouter son propre ouvrage.

À la faiblesse du Sculpteur
Le Poète autrefois n'en dut guère,
Des Dieux dont il fut l'inventeur
Craignant la haine et la colère.

Il était enfant en ceci :
Les enfants n'ont l'âme occupée
Que du continuel souci
Qu'on ne fâche point leur poupée.

Le cœur suit aisément l'esprit :
De cette source est descendue
L'erreur païenne qui se vit
Chez tant de peuples répandue.

Ils embrassaient violemment
Les intérêts de leur chimère.
Pygmalion devint amant
De la Vénus dont il fut père.

Chacun tourne en réalités
Autant qu'il peut ses propres songes :
L'homme est de glace aux vérités,
Il est de feu pour les mensonges.

Jean de La Fontaine, *Second recueil des
Fables*, Livre IX, Paris, 1678

Memories of the 17th century: La Fontaine and *Pigmalion*

The Statuary And Statue Of Jupiter

A sculptor said—who just had bought
The finest marble ever wrought
What must my chisel here produce?
A god, or cowl for common use?

No, it shall be a god, I swear;
His hand the thunder-bolt shall bear:~
Mortals, fall down, or hence be hurled;
Behold the sovereign of the world!

The idol's character he drew
So just, that when exposed to view,
They found that speech was all the odds
Between him and the king of gods.

The workman wondering at his feat,
Hardly the image saw complete,
When he the first a trembling stands,
Fearing the work of his own hands.

The sculptor's weakness was no more
Than the great poet showed before,
Who feared the wrath and venging pain
Of gods he formed in his own brain.

In this he showed himself a child
For thus are children self-beguiled,
Whose cares are all, poor silly souls!
Not to offend or hurt their dolls.

With ease the fancy rules the mind:
And from this source come down,
we find,
The pagan errors that abound
Among so many nations round.

They were as mad with zeal, as vain
For the chimeras of their brain.
Pygmalion loved the Venus fine
Whose sire he was by chisel-line.

Each as he can or tries or seems
To realize his empty dreams:
Thus man to truth like ice replies,
And all on fire runs after lies.

Jean de La Fontaine, *Second Collection of
Fables*, Book IX, Paris, 1678



Jean de la Fontaine, Hyacinthe Rigaud, ca 1680



Jean-Philippe Rameau (1683-1764)

Par Laurent Brunner

Jean-Philippe Rameau est considéré comme le musicien français le plus important avant le XIX^e siècle. Il abandonne rapidement les études générales pour se concentrer sur la musique et, à dix-huit ans, fait un voyage en Italie pour se former musicalement mais ne dépasse pas Milan et revient quelques mois plus tard en France. Les quarante premières années de sa vie sont peu connues. Il travaille comme violoniste avec des groupes de musiciens ambulants et comme organiste à Avignon, Clermont, Paris, Dijon, Lyon et de nouveau Clermont.

En 1722, il revient définitivement à Paris, probablement pour superviser la

publication de son *Traité d'harmonie*. Alors que jusque-là il est pratiquement inconnu, cette publication lui confère, tant en France qu'à l'étranger, un nom et un prestige. En 1724, il publie sa première série de pièces pour clavier et pendant des années, il écrit de la musique pour les spectacles populaires du Théâtre de la Foire. Sa rencontre avec Alexandre Le Riche de la Pouplinière, l'un des hommes les plus riches de France et grand amateur de musique, a probablement lieu avant 1727. La Pouplinière le met en contact avec d'importants penseurs et écrivains de l'époque et Rameau dirige l'orchestre privé de ce personnage pendant plus de vingt-deux ans.

Autour de 1733, à une époque où les compositeurs se font très jeunes une réputation, Rameau, déjà quinquagénaire, n'a composé que quelques motets et cantates ainsi que trois collections de pièces pour clavecin. À cette époque, ses contemporains Telemann, Bach ou Haendel ont déjà écrit la majeure partie de leur importante production. Rien ne laissait donc présager que peu après il réussirait à se faire une place de choix dans le panorama musical parisien comme dans l'histoire de la musique. Le succès arrive finalement avec *Hippolyte et Aricie*, sa première tragédie en musique.

L'opinion est divisée en deux camps : ceux qui vantent la beauté, le savoir-faire et l'originalité de l'œuvre (ceux que l'on appela les ramistes) et ceux qui, nostalgiques de l'œuvre de Lully, critiquent ses italianismes de mauvais goût (les lullistes). Durant les six années suivantes, il compose la majorité de ses œuvres les plus emblématiques y compris *Les Indes galantes* (1735), chef-d'œuvre du genre de l'opéra-ballet qui est représenté soixante-quatre fois jusqu'en 1737. Rameau produit alors ses œuvres emblématiques :

les Tragédies en musique *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* (1739), *Zoroastre* (1749), les Pastorales Héroïques *Zaïs* (1748) et *Nais* (1749), enfin les Comédies Lyriques dont l'exubérant chef d'œuvre *Platée* (1745), et *Les Paladins* (1760).

En 1752 éclate la Querelle des Bouffons. Le style italien triomphe partout en Europe excepté en France, bastion de l'ancienne hégémonie du goût français, ayant pour navire amiral la tragédie de Lully. La polémique prend la forme d'une dispute pamphlétaire qui secoue les cercles culturels parisiens pendant deux ans. Puis la Querelle s'éteint, mais condamne à mort le genre de la musique théâtrale française. Seul Rameau paraît survivre à l'événement et continue à composer dans le style que la majorité considère alors comme dépassé. En 1763, après avoir reçu du Roi Louis XV un titre nobiliaire et ayant dépassé les quatre-vingt ans, il compose *Les Boréades* dont il commence les répétitions. Cependant l'œuvre devra attendre plus de deux siècles avant d'être représentée. Rameau meurt le 12 septembre 1764 à son domicile, laissant à la musique française son plus splendide corpus du XVIII^e siècle.

Jean-Philippe Rameau is considered to be the most important French musician before the 19th century. He quickly abandoned general studies to concentrate on music and, at eighteen years of age, made a trip to Italy to train musically but did not get any further than Milan returning a few months later to France. Of the first forty years of his life little is known. He worked as a violinist with groups of musicians and as an organist in Avignon, Clermont, Paris, Dijon, Lyon, and again in Clermont.

In 1722, he returned to Paris for good, probably to oversee the publication of his *Traité de l'harmonie*. Up until then he was virtually unknown, but this publication gave him both a name and a reputation both in France and abroad. In 1724, he published his first series of keyboard pieces, and for years he wrote music for the popular spectacles of the *Théâtre de la Foire*. His meeting with Alexandre Le Riche de la Pouplinière, one of the richest men in France and a great music lover, probably took place before 1727. La Pouplinière put him in contact with important thinkers and writers of the time, and Rameau conducted the private orchestra of this personality for over 22 years.

Around 1733, at a time when composers were gaining a reputation at a very young age, Rameau, already in his fifties, had composed only a few motets and *cantate* as well as three collections of harpsichord pieces. At that time, his contemporaries Telemann, Bach and Handel had already written most of their important works. There was therefore no sign that soon afterwards he would succeed in making a place for himself on the Parisian musical scene as well as in the history of music. Success would come finally with *Hippolyte et Aricie*, his first *tragédie en musique*.

Opinion was divided into two camps: those who praised the beauty, the skill and the originality of the work (those who were called Ramists) and those who, nostalgic for the work of Lully, criticised his bad taste Italianisms (the Lullists). During the six following years, he composed the majority of his most emblematic works including *Les Indes galantes* (1735), a masterpiece of the *opéra-ballet* genre, which was performed sixty-four times until 1737. It is at that time that Rameau composed his most emblematic works: his *tragedies en musique*, *Castor et Pollux*

(1737), *Dardanus* (1739), *Zoroastre* (1749), his *Pastorales Héroïques* that is *Zaïs* (1748), and *Naïs* (1749), and lastly his *Comédies Lyriques* including the exuberant master piece that is *Platée* (1745), and *Les Paladins* (1760).

In 1752, the *Querelle des Bouffons* broke out. The Italian style triumphed throughout Europe except in France, a bastion of the former hegemony of French taste, having as its Admiral vessel Lully's tragedy. The polemic takes the form of a pamphleteering dispute that shook Parisian cultural circles for two years.

Then the *Querelle* died out, but condemned to death the genre of French theatrical music. Only Rameau seemed to survive the event and continued to compose in the style that most people then considered as outdated. In 1763, after having been ennobled by King Louis XV and having exceeded the age of 80, he composed *Les Boréades* and began rehearsing it. However the work would have to wait more than two centuries before it could be performed. Rameau passed away at his home on 12th September 1764, bequeathing to the french musical art his most splendid corpus of the 18th century.

Jean-Philippe Rameau gilt als der bedeutendste französische Komponist vor dem 19. Jahrhundert. Er gab seine allgemeine Ausbildung rasch auf, um sich ganz der Musik zu widmen. Mit achtzehn Jahren unternahm er eine Reise nach Italien, mit der Absicht, seine musikalische Ausbildung zu vervollständigen, kam aber nicht weiter als bis Mailand und kehrte schon einige Monate später nach Frankreich zurück. Von den ersten vierzig Jahren seines Lebens ist nur wenig bekannt. Er arbeitete als Geiger mit Gruppen fahrender Musiker und war Organist in Avignon, Clermont, Paris, Dijon, Lyon und erneut in Clermont.

1722 kehrte er endgültig nach Paris zurück, wahrscheinlich um die korrekte Veröffentlichung seiner Abhandlung über die Harmonie *Traité d'harmonie* zu gewährleisten. Während er bis dahin so gut wie unbekannt war, verschaffte ihm diese Publikation sowohl in Frankreich als auch im Ausland Bekanntheit und Ansehen. Er schrieb jahrelang Musik für die beliebten Aufführungen des *Théâtre de la Foire* und veröffentlichte 1724 seine erste Sammlung von Klavierstücken. Seine

Begegnung mit Alexandre Le Riche de la Pouplinière, einem der reichsten Männer Frankreichs und großen Liebhaber der Musik, fand wahrscheinlich vor 1727 statt. Während Rameau dessen Privatorchester mehr als zweiundzwanzig Jahre lang leitete, brachte ihn La Pouplinière mit wichtigen Denkern und Schriftstellern seiner Zeit in Kontakt.

Um 1733, zu einer Zeit, als Komponisten oft schon in sehr jungen Jahren von sich reden machten, hatte Rameau, der bereits um die fünfzig Jahre alt war, erst einige Motteten und Kantaten sowie drei Sammlungen von Cembalostücken komponiert. Seine Zeitgenossen Telemann, Bach oder Händel hatten aber damals schon den Großteil ihrer bedeutenden Werke geschrieben. Nichts ließ daher darauf schließen, dass er sich bald sowohl in der Pariser Musikszene als auch in der Musikgeschichte einen Namen machen würde. Der Erfolg stellte sich schließlich mit „Hippolyte et Aricie“ ein, seine erste *Tragédie en musique*.

Zwei gegensätzliche Meinungen darüber prallten aufeinander: Die einen lobten die Schönheit, das Können und

die Originalität des Werkes (die so genannten Ramisten), während die anderen nostalgisch an Lullys Werk festhielten und Rameaus „geschmacklose Italianismen“ kritisierten (die Lullisten). In den folgenden sechs Jahren komponierte Rameau die meisten seiner bedeutendsten Werke, darunter „Les Indes galantes“ (1735), ein Meisterwerk der Gattung Opéra-ballet, das bis 1737 vierundsechzigmal aufgeführt wurde. Rameau schuf dann seine emblematischen Werke: die *Tragédies en musique*, „Castor et Pollux“ (1737), „Dardanus“ (1739), „Zoroastre“ (1749), die *Pastorales Héroïques*, „Zaïs“ (1748) und „Naïs“ (1749), und schließlich die *Comédies Lyriques*, darunter das überschwängliche Meisterwerk „Platée“ (1745), und „Les Paladins“ (1760).

1752 brach der Buffonistenstreit aus. Der italienische Stil triumphierte in ganz Europa außer in Frankreich, der

Bastion der ehemaligen Hegemonie des französischen Geschmacks mit Lullys Tragödien als Spitzenreiter. Die Polemik nahm die Form eines pamphletistischen Streits an, der die Pariser Kulturszene zwei Jahre lang erschütterte. Dann verebbte der Streit, verurteilte aber die Gattung des französischen *Théâtre en musique* zum Tode. Einzig Rameau schien den Konflikt zu überleben und komponierte weiterhin in einem Stil, den die Mehrheit damals für veraltet hielt. Nachdem Rameau von König Ludwig XV. in den Adelsstand erhoben worden war und das achtzigste Lebensjahr vollendet hatte, komponierte er 1764 „Les Boréades“ und begann mit den Proben dazu. Allerdings werden die Arbeiten erst nach mehr als zwei Jahrhunderten durchgeführt werden können. Rameau starb am 12. September 1764 in seinem Haus und hinterließ der französischen Musik den prächtigsten Korpus des 18. Jahrhunderts.



Camille Delaforge

Camille Delaforge, cheffe d'orchestre

Saluée par *Forum Opera* pour sa direction «dynamique et inspirée», Camille Delaforge est reconnue pour ses interprétations nuancées et expressives. Parmi ses récentes prestations marquantes, on peut citer le Festival d'Aix-en-Provence (où elle a été cheffe résidente l'été dernier aux côtés d'Emmanuelle Haïm), le Festival de Bilbao, les Salzburger Festspiele, le Festival de Radio France et l'Orchestre national de Cannes.

Au cours de la saison 2024/25, Camille Delaforge dirigera *Didon et Énée* de Purcell avec le Netherlands Chamber Orchestra au Dutch National Opera, *Pygmalion* de Rameau à l'Opéra Royal de Versailles, ainsi que plusieurs projets au Théâtre des Champs-Élysées et au Grand Théâtre de Provence, entre autres. Avec son ensemble Il Caravaggio, elle dirige plus de cinquante représentations cette saison dans des lieux prestigieux tels que l'Opéra de Rennes, l'Opéra Angers

Nantes, La Seine Musicale et le Festival de Saint-Denis.

Passionnée par le répertoire vocal, Camille Delaforge collabore régulièrement avec les plus grands chanteurs d'opéra dans des festivals prestigieux tels que le Festival de Sablé, le Festival Radio France (Montpellier), le Potager du Roi (Versailles), l'Oude Muziek Festival (Utrecht), le Rosa Bonheur Festival et l'Agapé Festival (Genève), entre autres. Elle entretient une collaboration de longue date avec le baryton-basse Guilhem Worms, avec qui elle a travaillé sur plusieurs programmes de musique de chambre, notamment *Mozart et Salieri* (piano à quatre mains, avec Karolos Zouganelis), *La Dame de mes Songes* (répertoire franco-espagnol du XX^e siècle) et *Près de mon cœur* (mélodies françaises).

Camille Delaforge est titulaire d'un master du Conservatoire National Supérieur de Paris. Soucieuse de

développer des échanges socioculturels à travers l'éducation musicale, elle a développé plusieurs projets humanitaires, notamment l'enseignement à des enfants défavorisés en Équateur. Avec son ensemble Il Caravaggio, elle mène également des projets de médiation culturelle dans les écoles et auprès de

publics défavorisés dans les régions du Val d'Oise, de l'Essonne et de la Seine Saint-Denis.

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

Hailed by Forum Opera for her “dynamic and inspired” conducting, Camille Delaforge has a reputation for nuanced and expressive interpretations. Notable recent performances include the Festival d'Aix-en-Provence (where she was resident conductor last summer alongside Emmanuelle Haïm), the Bilbao Festival, the Salzburger Festspiele, the Festival de Radio France and the Orchestre national de Cannes.

During the 2024/25 season, Camille Delaforge will conduct Purcell's *Dido and Aeneas* with the Netherlands Chamber Orchestra at the Dutch National Opera, Rameau's *Pygmalion* at the Opéra Royal de Versailles, and several projects at

the Théâtre des Champs-Élysées and the Grand Théâtre de Provence, among others. With her ensemble Il Caravaggio, she is conducting over fifty performances this season in prestigious venues such as the Opéra de Rennes, the Opéra Angers Nantes, La Seine Musicale and the Festival de Saint-Denis.

Passionate about the vocal repertoire, Camille Delaforge regularly collaborates with leading opera singers at prestigious festivals such as the Festival de Sablé, the Festival Radio France (Montpellier), the Potager du Roi (Versailles), the Oude Muziek Festival (Utrecht), the Rosa Bonheur Festival and the Agapé Festival (Geneva), among others. She has a

long-standing collaboration with bass-baritone Guilhem Worms, with whom she has worked on several chamber music programmes, including *Mozart and Salieri* (piano à quatre mains, with Karolos Zouganelis), *La Dame de mes Songes* (20th-century Franco-Spanish repertoire) and *Près de mon cœur* (French mélodies).

Camille Delaforge holds a master's degree from the Conservatoire National Supérieur de Paris. Keen to encourage

socio-cultural exchange through musical education, she has developed a number of humanitarian projects, notably teaching underprivileged children in Ecuador. With her ensemble Il Caravaggio, she also conducts cultural mediation projects in schools and with disadvantaged audiences in the Val d'Oise, Essonne and Seine Saint-Denis regions.

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

Camille Delaforge, die von Forum Opera für ihr „dynamisches und inspiriertes“ Dirigieren gelobt wurde, ist für ihre nuancierten und ausdrucksstarken Interpretationen bekannt. Zu ihren jüngsten herausragenden Auftritten zählen das Festival d'Aix-en-Provence (wo sie letzten Sommer neben Emmanuelle Haïm Resident Conductor war), das Festival de Bilbao, die Salzburger Festspiele, das Festival de

Radio France und das Orchestre National de Cannes.

In der Saison 2024/25 wird Camille Delaforge Purcells „Dido and Aeneas“ mit dem Netherlands Chamber Orchestra an der Dutch National Opera, Rameaus „Pygmalion“ an der Opéra Royal de Versailles sowie mehrere Projekte u. a. am Théâtre des Champs-Élysées und am Grand Théâtre de Provence leiten. Mit

ihrem Ensemble Il Caravaggio leitet sie in dieser Saison über fünfzig Aufführungen an renommierten Orten wie der Opéra de Rennes, der Opéra Angers Nantes, La Seine Musicale und dem Festival de Saint-Denis.

Aus Leidenschaft für das Vokalrepertoire arbeitet Camille Delaforge regelmäßig mit den größten Opernsängern bei renommierten Festivals wie dem Festival de Sablé, dem Festival Radio France (Montpellier), dem Potager du Roi (Versailles), dem Oude Muziek Festival (Utrecht), dem Rosa Bonheur Festival und dem Agapé Festival (Genf) u. a. zusammen. Sie pflegt eine langjährige Zusammenarbeit mit dem Bassbariton Guilhem Worms, mit dem sie an mehreren Kammermusikprogrammen gearbeitet hat, darunter „Mozart und Salieri“ (Klavier zu vier Händen, mit Karolos

Zouganelis), „La Dame de mes Songes“ (französisch-spanisches Repertoire des 20. Jahrhunderts) und „Près de mon cœur“ (französische Melodien).

Camille Delaforge hat einen Masterabschluss des Conservatoire National Supérieur de Paris. Sie ist bestrebt, durch Musikerziehung einen soziokulturellen Austausch zu entwickeln und hat mehrere humanitäre Projekte entwickelt, darunter Unterricht für benachteiligte Kinder in Ecuador. Mit ihrem Ensemble Il Caravaggio führt sie außerdem Projekte zur Kulturvermittlung in Schulen und für benachteiligte Bevölkerungsgruppen in den Regionen Val d'Oise, Essonne und Seine Saint-Denis durch.

Ihre Aufnahmen sind bei Warner, Alpha Classics, Klarthe und Château de Versailles Spectacles erschienen.



Pygmalion, Joachim von Sandart, 1662



Ensemble Il Caravaggio

Ensemble Il Caravaggio

Placé sous la direction de sa cheffe Camille Delaforge, l'ensemble Il Caravaggio est un orchestre jouant sur instruments d'époque, dédié aux répertoires lyriques des périodes baroque et classique. Il s'associe aux chanteurs les plus brillants de la nouvelle génération et se fait remarquer par son sens de la théâtralité, sa virtuosité et son expressivité intense.

L'ensemble accorde une importance particulière à la redécouverte de patrimoines musicaux inédits. Chaque année, il met notamment en lumière le travail de compositrices tombées dans l'oubli, telles qu'Isabella Leonarda, Élisabeth Jacquet de la Guerre, ou encore Mademoiselle Duval, dont il a enregistré l'opéra *Les Génies* à l'Opéra Royal de Versailles.

Il Caravaggio est en résidence au Festival de Saint-Denis, au Festival baroque de Pontoise, à la Fondation Singer-Polignac et en Région Île-de-France.

L'ensemble se produit régulièrement sur les scènes nationales (Atelier Lyrique de Tourcoing, Opéra de Rennes, Opéra royal de Versailles, Angers Nantes Opéra, Festival international d'Opéra de Beaune) et internationales, notamment à Amsterdam (Dutch National Opera), Genève, Bilbao...

En 2024-2025, l'ensemble donnera vingt représentations scéniques du *Carnaval de Venise* de Campra, que l'on pourra entendre, entre autres, à l'Opéra de Rennes, à l'Opéra de Compiègne, à l'Atelier Lyrique de Tourcoing, ainsi qu'au Théâtre de Cornouailles, à travers le dispositif de la co[opera]tive, en collaboration avec les metteurs en scène Clédat et Petitpierre. Lors de cette même saison, Il Caravaggio enregistrera l'opéra *Pigmalion* de Rameau au Château de Versailles.

Dans le cadre de ses résidences de territoire, l'ensemble mène chaque année une cinquantaine d'actions

pédagogiques dans les écoles, les hôpitaux, les prisons. Il Caravaggio est également particulièrement engagé dans l'insertion professionnelle des jeunes artistes en début de carrière, les invitant régulièrement à participer à ses productions aux côtés de musiciens expérimentés. L'ensemble créé en 2024 le Studio Il Caravaggio, troupe lyrique destinée à accompagner huit

jeunes chanteurs en début de carrière, leur offrant ainsi l'opportunité de se perfectionner et de prendre part aux productions de l'ensemble.

L'ensemble Il Caravaggio est soutenu par le Ministère de la Culture (DRAC Ile-de-France), la Région Ile-de-France, la Caisse des Dépôts, mécène principal, et la Fondation Orange à partir de 2023. Il est en résidence à la Fondation Singer-Polignac, ainsi qu'au Festival Baroque de Pontoise pour les années 2022, 2023, 2024. Il reçoit à ce titre le soutien du Département du Val d'Oise.

Il Caravaggio, under the direction of conductor Camille Delaforge, is an orchestra playing on period instruments, dedicated to the lyrical repertoires of the Baroque and Classical periods. It collaborates with the most brilliant singers of the new generation and stands out for its sense of theatricality, virtuosity and intense expressivity.

The ensemble attaches particular importance to the rediscovery of unpublished musical heritage. Each year,

it highlights the work of forgotten female composers such as Isabella Leonarda, Élisabeth Jacquet de la Guerre and Mademoiselle Duval, whose opera *Les Génies* it recorded at the Opéra Royal de Versailles.

Il Caravaggio is in residence at the Festival de Saint-Denis, the Festival baroque de Pontoise, the Fondation Singer-Polignac and the Île-de-France region. The ensemble performs regularly on national stages (Atelier Lyrique de

Tourcoing, Opéra de Rennes, Opéra royal de Versailles, Angers Nantes Opéra, Festival international d'Opéra de Beaune) and internationally, notably in Amsterdam (Dutch National Opera), Geneva, Bilbao...

In 2024-2025, the ensemble will give twenty stage performances of Campra's *Carnaval de Venise*, which will be heard at the Opéra de Rennes, the Opéra de Compiègne, the Atelier Lyrique de Tourcoing, and the Théâtre de Cornouailles (as part of the co[opera]tive) in collaboration with directors Clédat and Petitpierre. During the course of the season, Il Caravaggio will also record Rameau's opera *Pigmalion* at the Château de Versailles.

As part of its regional residencies, the ensemble conducts some fifty educational

initiatives in schools, hospitals and prisons every year. Il Caravaggio is also particularly committed to the professional integration of young artists at the start of their careers, regularly inviting them to take part in its productions alongside experienced musicians. In 2024, the ensemble created the Studio Il Caravaggio, an opera company designed to accompany eight young singers at the early stages of their careers, giving them the opportunity to perfect their skills and take part in the ensemble's productions.

Il Caravaggio is supported by the Ministry of Culture (DRAC Ile-de-France), the Ile-de-France Region, the Caisse des Dépôts, principal sponsor, and the Orange Foundation from 2023. It is in residence at the Fondation Singer-Polignac and at the Festival Baroque de Pontoise for the years 2022, 2023 and 2024. It receives support from the Val d'Oise Department.

Das Ensemble Il Caravaggio unter der Leitung seiner Dirigentin Camille Delaforge ist ein auf historischen Instrumenten spielendes Orchester, das sich dem lyrischen Repertoire des Barock und der Klassik widmet. Das Ensemble arbeitet mit den brilliantesten Sängern der neuen Generation zusammen und fällt durch seine theatralische, virtuose und intensive Expressivität auf.

Das Ensemble legt besonderen Wert auf die Wiederentdeckung unveröffentlichter Werke. Jedes Jahr bringt es insbesondere die Arbeit von in Vergessenheit geratenen Komponistinnen wie Isabella Leonarda, Élisabeth Jacquet de la Guerre oder Mademoiselle Duval, deren Oper „Les Génies“ es an der Oper von Versailles aufgenommen hat, ans Licht.

Il Caravaggio ist beim Festival de Saint-Denis, beim Barockfestival von Pontoise, bei der Singer-Polignac-Stiftung und in der Region Île-de-France in Residenz. Das Ensemble tritt regelmäßig auf nationalen (Atelier Lyrique de Tourcoing, Opéra de Rennes, Opéra Royal de Versailles, Angers Nantes Opéra, Festival

international d'Opéra de Beaune) und internationalen Bühnen auf, u.a. in Amsterdam (Dutch National Opera), Genf, Bilbao...

In den Jahren 2024-2025 wird das Ensemble zwanzig szenische Aufführungen von Campras „Carnaval de Venise“ aufführen, die unter anderem an der Opéra de Rennes, der Opéra de Compiègne, dem Atelier Lyrique de Tourcoing sowie am Cornwall Theatre (durch die co[opera]tive Einrichtung) in Zusammenarbeit mit den Regisseuren Clédat und Petitpierre aufgeführt werden. In derselben Spielzeit wird Il Caravaggio Rameaus Oper „Pigmalion“ im Schloss von Versailles aufnehmen.

Im Rahmen seiner Residenzen in den verschiedenen Regionen führt das Ensemble jedes Jahr rund fünfzig pädagogische Aktionen in Schulen, Krankenhäusern und Gefängnissen durch. Il Caravaggio engagiert sich außerdem besonders für die berufliche Eingliederung junger Künstler, die am Anfang ihrer Karriere stehen, und lädt sie regelmäßig ein, an der

Seite erfahrener Musiker an seinen Produktionen mitzuwirken. Das Ensemble gründete 2024 das Studio Il Caravaggio, eine Operntruppe, die acht junge Sänger am Anfang ihrer Karriere begleiten und ihnen die Möglichkeit bieten soll, sich weiterzuentwickeln und an den Produktionen des Ensembles teilzunehmen.

Das Ensemble Il Caravaggio wird vom französischen Kulturministerium (DRAC Île-de-France), der Region Île-de-France, der Caisse des Dépôts (Hauptförderer) und ab 2023 von der Orange Foundation unterstützt. Für die Jahre 2022, 2023 und 2024 hat er eine Residenz bei der Fondation Singer-Polignac sowie beim Festival Baroque de Pontoise. Er erhält dabei die Unterstützung des Département du Val d'Oise.



Chœur de l'Opéra Royal, Opéra Royal de Versailles, 2024



Chœur de l'Opéra Royal

Chœur de l'Opéra Royal

sous le Haut Patronage de Madame Aline Foriel-Destezet

Le Chœur de l'Opéra Royal, créé en 2022 pour les projets liés à la saison musicale de l'Opéra Royal de Versailles, est constitué de chanteurs spécialistes du répertoire baroque et lyrique, notamment français, dans un effectif allant de douze à trente-six interprètes selon les programmes. Recrutés sur audition, ces chanteurs se destinent à la défense du chant français sacré et d'opéra, mais sont ouverts à l'ensemble des répertoires classiques.

Le Chœur de l'Opéra Royal a inauguré sa carrière avec le projet *Gloire Immortelle* (Berlioz, Bizet etc) en juillet 2022, accompagné de l'Orchestre Symphonique de la Garde Républicaine et du Chœur de l'Armée Française, tous placés sous la direction d'Hervé Niquet (concert à l'Opéra Royal et CD à paraître). Durant la saison 2022-2023, le Chœur participe à l'enregistrement des *hymnes du Couronnement* de Purcell et Haendel, et les donnera en concert sous la direction

de Gaétan Jarry pour la réception du Roi Charles III à Versailles. Le Chœur participe également à l'enregistrement du programme *Dis-moi Vénus*, récital de la soprano Marie Perbost accompagnée de l'Orchestre de l'Opéra Royal sous la direction de Gaétan Jarry, qui sera donné en concert à l'automne 2023 pour le Gala des Amis de l'Opéra Royal. Le Chœur est également partie prenante de l'enregistrement et du concert des *Génies*, opéra de Mademoiselle Duval, avec l'Ensemble Il Caravaggio sous la direction de Camille Delaforge.

Lors de la saison 2023-2024, le chœur se produira sur la scène de l'Opéra Royal pour la production scénique de *Giulietta e Roméo* de Zingarelli, sous la direction de Stefan Plewniak, mise en scène de Gilles Rico. Puis viendront *Don Giovanni* de Mozart, dirigé par Gaétan Jarry, mise en scène de Marshall Pynkoski, et *Orfeo* de Monteverdi sous la direction de Jordi

Savall et mis en scène par Pauline Bayle; enfin *l'Enlèvement au Sérail* de Mozart, chanté en français, dirigé par Gaétan Jarry, mise en scène de Michel Fau.

Parmi de nombreux projets de concerts, on citera *Le Messie* de Haendel qui sera donné pour Noël à La Chapelle Royale de Versailles!

Chœur de l'Opéra Royal

under the Patronage of Madame Aline Foriel-Destezet

The Royal Opera Choir, which was created in 2022 for projects related to the Royal Opera of Versailles musical season, is made up of singers who specialise in the baroque and opera repertoire, and French in particular, with twelve to thirty-six choristers taking part depending on the programmes. The singers audition to be chosen to join the choir, and generally focus on French religious and opera singing, but are open to all of the classic repertoires.

The Royal Opera Choir started on its path with the *Gloire Immortelle* project (Berlioz, Bizet etc.) in July 2022, accompanied by

the French Republican Guard Symphony Orchestra and the French Army Choir, all conducted by Hervé Niquet (concert at the Royal Opera with CD to be released). During the 2022-2023 season, the Choir took part in recording Purcell and Handel's *Coronation Anthems*, and will perform them in a concert conducted by Gaétan Jarry, when King Charles III is received at Versailles. The Choir is also taking part in the recording of the *Dis-moi Vénus* programme, a recital by the soprano Marie Perbost accompanied by the Royal Opera Orchestra conducted by Gaétan Jarry, a concert of which will be performed in Autumn 2023 for the Friends of the Royal

Opera Gala. The Choir is also involved in the recording and concert of *Génies*, an opera by Mademoiselle Duval, with the Ensemble Il Caravaggio conducted by Camille Delaforge.

During the 2023-2024 season, the choir will perform on the stage of the Royal Opera for the staged production of *Giulietta e Roméo* by Zingarelli, conducted by Stefan Plewniak, staged by Gilles Rico. It will be followed by Mozart's *Don*

Giovanni, conducted by Gaétan Jarry and staged by Marshall Pynkoski, and *Orfeo* by Monteverdi conducted by Jordi Savall and staged by Pauline Bayle; finally *Die Entführung aus dem Serail* by Mozart, sung in French, conducted by Gaétan Jarry, and staged by Michel Fau.

Handel's *Messiah* is one of the many concert projects that can be mentioned, which will be performed for Christmas in the Royal Chapel at Versailles!

Chœur de l'Opéra Royal

unter der Schirmherrschaft von Madame Aline Foriel-Destezet

Der Chœur de l'Opéra Royal (Chor der königlichen Oper) wurde 2022 für Musikprojekte der Königlichen Oper Versailles gegründet. Er besteht aus Sängerinnen und Sängern, die auf das Barock- und Opernrepertoire, insbesondere französische Werke, spezialisiert sind – in einer Besetzung,

die je nach Programm zwischen 12 und 36 Interpretinnen und Interpreten umfasst. Diese Sängerinnen und Sänger werden über Auditionen gefunden und engagieren sich für den Erhalt des französischen Kirchen- und Operngesangs, sind aber auch für alle anderen klassischen Repertoires offen.

Der Chœur de l'Opéra Royal begann im Juli 2022 seine Laufbahn mit dem Projekt „Gloire Immortelle“ (Berlioz, Bizet usw.), begleitet vom Symphonieorchester der republikanischen Garde und dem Chœur de l'Armée Française (Chor der Französischen Armee), alle unter der Leitung von Hervé Niquet (Konzert in der Königlichen Oper und bald als CD). In der Saison 2022-2023 nimmt der Chor die „Krönungshymnen“ von Purcell und Händel auf und wird sie unter der Leitung von Gaétan Jarry beim Empfang von König Charles III. in Versailles aufführen. Der Chor ist auch bei der Aufnahme des Programms „Dis-moi Vénus“ dabei, einem Liederabend der Sopranistin Marie Perbost, begleitet vom Orchester der Königlichen Oper unter der Leitung von Gaétan Jarry, der im Herbst 2023 bei der Gala des Amis de l'Opéra Royal (Gala der Freunde der Königlichen Oper) als Konzert aufgeführt wird. Der Chor ist überdies Teil der Aufnahme und der

Konzertaufführung von „Les Génies“, einer Oper von Mademoiselle Duval, mit dem Ensemble Il Caravaggio unter der Leitung von Camille Delaforge.

In der Saison 2023-2024 wird der Chor in der szenischen Aufführung von Zingarellis „Giulietta e Romeo“ unter der Leitung von Stefan Plewniak und der Regie von Gilles Rico auf der Bühne der Königlichen Oper auftreten. Später folgen Mozarts „Don Giovanni“, dirigiert von Gaétan Jarry unter der Regie von Marshall Pynkoski, und Monteverdis „L'Orfeo“ unter der Leitung von Jordi Savall und der Regie von Pauline Bayle. Des Weiteren folgt Mozarts „Entführung aus dem Serail“, gesungen auf Französisch, dirigiert von Gaétan Jarry unter der Regie von Michel Fau.

Bei den Konzertprojekten muss auch Händels „Messias“ erwähnt werden, der zu Weihnachten in der Chapelle Royale in Versailles aufgeführt wird!



Pygmalion dans le Jeu de la Mythologie, Stefano della Bella, 1664

Jean-Philippe Rameau (1683-1764)

Pigmalion, Acte de ballet – RCT 52

Le Théâtre représente l'atelier de Pigmalion, au milieu duquel paraît la Statue.

OUVERTURE

Scène 1

Pigmalion

2. Fatal Amour, cruel vainqueur,
Quels traits as-tu choisis
pour me percer le cœur?
Je tremblais de t'avoir pour maître;
J'ai craint d'être sensible,
il fallait m'en punir;
Mais devais-je le devenir
Pour un objet qui ne peut l'être?
Fatal Amour, cruel vainqueur,
Quels traits as-tu choisis
pour me percer le cœur!
Insensible témoin du trouble qui m'accable,
Se peut-il que tu sois
l'ouvrage de ma main?
Est-ce donc pour gémir et soupirer en vain
Que mon art a produit
ton image adorable?
Fatal Amour, cruel vainqueur,
Quels traits as-tu choisis
pour me percer le cœur?

Scène 2

Céphise

3. Pigmalion, est-il possible
Que tu sois insensible

The stage represents Pygmalion's workshop, with the Statue in the centre.

OVERTURE

Scene 1

Pygmalion

2. Fateful Love, cruel victor,
what arrows you have chosen
to pierce my heart!
I trembled to have you as my master;
I was afraid to love,
I had to be punished,
but did I have to be enamoured
of an object incapable of feeling?
Fateful Love, cruel victor,
what arrows you have chosen
to pierce my heart!
Unfeeling witness of my overwhelming distress,
can it be that I made you
with my own hands?
Is it then to sigh and moan in vain
that through my art I have created
your adorable image?
Fateful Love, cruel victor,
what arrows you have chosen
to pierce my heart!

Scene 2

Céphise

3. Pygmalion, can it be
that you are indifferent

Das Theater stellt die Werkstatt von Pygmalion dar, in deren Mitte die Statue erscheint.

AUFTAKT

Szene 1

Pygmalion

2. Fatale Liebe, grausamer Sieger,
Welche Züge hast du gewählt,
um mir das Herz zu durchbohren?
Ich bebte davor, dich zum Herrn zu haben;
Ich fürchtete mich davor,
empfindsam zu sein,
und musste mich dafür bestrafen;
Aber sollte ich jemals empfindsam werden?
Für ein Wesen, das so nicht sein kann?
Fatale Liebe, grausamer Sieger,
Welche Züge du hast gewählt,
um mir das Herz zu durchbohren!
Du gefühlloser Zeuge der Verwirrung, die mich bedrückt,
Ist es möglich, dass du ein Werk meiner Hand bist?
Ist es denn, dass ich umsonst stöhne und seufze
Dass meine Kunst dein liebliches
Bild hervorgebracht hat?
Fatale Liebe, grausamer Sieger,
Welche Züge hast du gewählt,
um mir das Herz zu durchbohren?

Szene 2

Céphise

3. Pygmalion, ist es möglich
Dass du unberührt bist

Aux feux dont je brûle pour toi?
Cet objet t'occupe sans cesse,
Peut-il m'enlever ta tendresse,
Et te faire oublier?

Pigmalion

Céphise, plaignez-moi,
N'accusez que les Dieux,
J'éprouve leur vengeance,
J'avais bravé l'Amour,
il cause mon tourment.

Céphise

Tu voudrais te servir d'un vain déguisement
Pour me cacher un amour qui m'offense.

Pigmalion

Oui, je sens de l'amour toute la violence,
Et vous voyez l'objet
de cet enchantement.

Céphise

Non, je ne te crois point; quelque secrète chaîne
Te retient et s'oppose
à mes vœux les plus doux.

Pigmalion

Tel est l'effet du céleste courroux,
Qu'il m'impose la peine
D'une flamme frivole et vaine,
Et m'ôte la douceur
de soupirer pour vous.

Céphise

Cruel, il est donc vrai
que cet objet t'enflamme,
A de si vains transports abandonne ton âme,
Puissent les justes Dieux, par cette folle ardeur,
Punir l'égarement de ton barbare cœur.

to the passion with which I burn for you?
This object constantly engages your attention,
can it steal your love from me,
and make you forget?

Pygmalion

Céphise, pity me,
accuse none but the gods;
I suffer their vengeance;
I dared to defy Love;
he is the cause of my torment.

Céphise

You seek to make use of vain deceit
to conceal a love which offends me.

Pygmalion

Yes, I feel all the intensity of love,
and here you behold the object
of that enchantment.

Céphise

No, I do not believe you; some secret bond
shackles you and thwarts
my sweetest desires.

Pygmalion

Such is the effect of heaven's wrath
that it subjects me to the penalty
of a futile and hopeless passion,
and deprives me of the sweetness
of sighing for you.

Céphise

Cruel one, so it is true
that this object fires you with passion!
Then abandon your soul to such vain transports!
May the just gods, by this mad love,
punish the misdemeanour of your unkind heart!

Wenn ich für dich brenne?
Dieses Wesen lässt dich nicht los,
Kann er mir deine Zärtlichkeit nehmen,
Und dich vergessen lassen?

Pygmalion

Cephise, bedauert mich,
Beschuldigt nur die Götter,
Ich erfahre ihre Rache,
Ich hatte der Liebe getrotzt,
Sie ist Grund meiner Qual.

Cephise

Du willst dich einer eiteln Verkleidung bedienen,
Um eine Liebe vor mir zu verbergen, die mich beschämt.

Pygmalion

Ja, ich spüre Liebe in all der Gewalt,
Und Ihr seht das Wesen
dieser Verzauberung.

Cephise

Nein, ich glaube dir nicht; eine geheime Fessel
Hält dich zurück und widersetzt sich
meinen süßesten Wünschen.

Pygmalion

So wirkt der himmlische Zorn,
Er zwingt mir die Mühe auf
Mit einer leichtfertigen und eitlen Flamme,
Und nimmt mir die Süße
der Sehnsucht nach dir.

Cephise

Grausam, es ist also wahr,
dass dieses Wesen dich entflammt,
Zu solch eitler Begierde gib deine Seele hin,
Mögen die gerechten Götter durch diese wilde Glut,
Die Verirrung deines barbarischen Herzens bestrafen.

Scène 3

Pigmalion

4. Que d'appas ! que d'attraits !
sa grâce enchanteresse
M'arrache malgré moi
des pleurs et des soupirs !
Dieux ! quel égarement, quelle vaine tendresse.

5. O Vénus, ô mère des plaisirs,
Étouffe dans mon cœur d'inutiles désirs ;
Pourrais-tu condamner la source de mes larmes ?
L'Amour forma l'objet
dont mon cœur est épris.

Reconnais à mes feux l'ouvrage de ton fils :
Lui seul pouvait rassembler tant de charmes.

6. D'où naissent ces accords ?
Quels sons harmonieux ?
Une vive clarté se répand dans ces lieux.

*L'Amour traverse d'un vol rapide le Théâtre et
secoue son flambeau sur la statue - ce vol se fait
sans que Pigmalion s'en aperçoive. La statue
s'anime.*

7. Quel prodige ? Quel dieu ?
par quelle intelligence,
Un songe a-t-il séduit mes sens ?

La statue descend.

Je ne m'abuse point, ô divine influence ?

Elle marche.

Protecteurs des mortels,
grands dieux, dieux bienfaisants ?

La Statue

8. Que vois-je ? Où suis-je ?

Scene 3

Pygmalion

4. What attractions! What charms!
Her entrancing grace
forces me to weep and sigh
in spite of myself!
Gods! What insanity, what vain affection!

5. O Venus, O mother of pleasures,
stifle in my heart such useless desires.
Could you stem the source of my tears?
Love created the object
by which my heart is smitten.

Own that my passion is your son's work:
he alone could bring together so many charms.

6. Whence come these sweet strains?
What are these harmonious sounds?
A dazzling brightness fills this place.

*Unnoticed by Pygmalion,
Love flies swiftly across the stage
and shakes his torch over the Statue,
which comes to life.*

7. What marvel is this? Which god?
By what artfulness has a dream
ravished my senses?

The Statue steps down.

Am I not deluding myself, O divine power?

The Statue walks.

Protectors of mortals,
great gods, beneficent gods?

The Statue

8. What do I see? Where am I?

Szene 3

Pygmalion

4. So viel Reiz,
so viel Anziehungskraft
Sie entlockt mir Tränen und Seufzer!
Götter, was für eine Verirrung,
was für eine eitle Zärtlichkeit.

5. Oh Venus, o Mutter der Freuden,
Ersticke in meinem Herzen die unnützen Wünsche;
Kannst du die Quelle meiner Tränen verdammen?
Die Liebe war das Wesen,
in das mein Herz vernarrt ist.

Erkenne an meinen Feuern das Werk deines Sohnes:
Er allein konnte so viele Reize vereinen.

6. Wie entstehen diese Harmonien?
Was für harmonische Klänge?
Eine helle Klarheit breitet sich in diesen Räumen aus.

*Die Liebe schwebt in einem schnellen Flug durch das
Theater und schüttelt ihre Fackel über der Statue aus -
dieser Flug geschieht, ohne dass Pygmalion es merkt. Die
Statue wird lebendig.*

7. Welch Wunder? Welcher Gott?
Durch welchen Verstand
Hat ein Traum meine Sinne verführt?

Die Statue steigt herab.

Täusche ich mich, oh göttlicher Eifer?

Sie geht.

Beschützer der Sterblichen,
große Götter, wohlthätige Götter?

Die Statue

8. Was sehe ich? Wo bin ich?

Et qu'est-ce que je pense?
D'où me viennent ces mouvements?

Pigmalion
O ciel!

La Statue
Que dois-je croire?
Et par quelle puissance
Puis-je exprimer mes sentiments?

Pigmalion
O Vénus, O Vénus!
ta puissance infinie ...

La Statue
Ciel! quel objet?
mon âme en est ravie;
Je goûte en le voyant le plaisir le plus doux,
Ah! je sens que les dieux
qui me donnent la vie
Ne me la donnent que pour vous.

Pigmalion
9. De mes maux à jamais
cet aveu me délivre;
Vous seule, aimable objet, pouviez me secourir;
Si le ciel ne vous eût fait vivre,
Il me condamnerait à mourir!

La Statue
Quel heureux sort pour moi!
vous partagez ma flamme,
Ce n'est pas votre voix
Qui m'en instruit le mieux,
Et je reconnais dans vos yeux
ce que je ressens dans mon âme.

Pigmalion
Pour un cœur tout à moi

And what am I thinking?
How is it that I am able to move?

Pygmalion
O heavens!

The Statue
What am I to believe?
And by what power
am I able to express my feelings?

Pygmalion
O Venus!
Your infinite might...

The Statue
Heavens! What thing is this?
My soul is enraptured;
I savour, in seeing him, the sweetest delight.
Ah, I feel that the gods
who have given me life,
have done so only for you.

Pygmalion
9. May this confession deliver me forever
from my woes;
you alone, fair creature, could help me;
if the heavens had not given you life,
they would have doomed me to die!

The Statue
How happy my fate!
You share my love!
It is not so much
your voice that tells me so:
I see in your eyes
what I feel in my heart.

Pygmalion
For a heart that is all mine

Und was erdünkt mich?
Woher kommen diese Regungen?

Pygmalion
Oh Himmel!

Die Statue
Was soll ich glauben?
Und mit welcher Macht
Kann ich meine Gefühle ausdrücken?

Pygmalion
Oh Venus, oh Venus!
Deine unendliche Macht...

Die Statue
Himmel, was für ein Wesen?
Meine Seele ist entzückt;
Ich spüre die süßeste Freude, wenn ich es sehe,
Ach, ich fühle, dass die Götter,
die mir das Leben geben, es dir schenken
Die Götter geben es mir nur für dich.

Pygmalion
9. Von meinen Leiden erlöst mich dieses
Geständnis für immer;
Ihr allein, liebes Wesen, konntet mir helfen;
Wenn der Himmel Sie nicht hätte leben lassen,
Er verurteilte mich zum Tode!

Die Statue
Sie teilen meine Flamme,
Es ist nicht Eure Stimme
Die mich
am besten belehrt,
Und ich erkenne in Euren Augen,
was ich in meiner Seele fühle.

Pygmalion
Darf ich mich für ein Herz,

puis-je trop m'enflammer ?
Que votre ardeur doit m'être chère,
Vos premiers mouvements ont été de m'aimer.

La Statue

Mon premier désir de vous plaire.
Je suivrai toujours votre loi.

Pigmalion

Pour tous les biens que je reçois
Puis-je assez ...

La Statue

Prenez soin d'un destin
que j'ignore,
Tout ce que je connais de moi,
C'est que je vous adore.

Scène 4

L'Amour, à *Pigmalion*

10. Du pouvoir de l'Amour ce prodige est l'effet.
L'Amour dès longtemps aspirait
À former par ses dons
l'être le plus aimable;
Mais pour les unir tous, il fallait un objet
Dont ton Art seul était capable.
Il vit et c'est pour toi; pour toi ses tendres feux
Étaient de tes talents la juste récompense.
Tu servis trop bien ma puissance,
Pour ne pas mériter d'être à jamais heureux.

11. Jeux et Ris qui suivez mes traces,
Volez, empresses-vous d'embellir ce séjour.
Venez, aimables Grâces,
C'est à vous d'achever l'ouvrage de l'Amour.

Les Grâces entrent en dansant.

Empressez-vous, aimables Grâces,
Hâtez-vous d'achever l'ouvrage de l'Amour.

can I feel too much passion?
How I must cherish your emotion,
since your first impulse was to love me.

The Statue

My first desire is to please you;
I shall always follow your rules.

Pygmalion

For all the blessings I receive
can I do enough?

The Statue

Take care of a destiny
that I know not;
about myself I know only
that I love you.

Scene 4

Love, to *Pygmalion*

10. This wonder is the effect of Love's power.
Long has Love aspired to use his gifts
to create the fairest
of beings;
but only your art could make
one who possesses every charm.
She lives for you; for you, her tender passions
are the just reward for your skills.
Too well have you served my authority
Not to deserve everlasting happiness.

11. Sports and Smiles, who follow my steps,
fly, make haste to deck this abode.
Come, charming Graces;
you are to complete Love's labour.

Enter the Graces, dancing.

Hurry, charming Graces,
make haste to complete Love's labour.

das allein mir gehört, zu sehr entflammen?
Wie lieb muss mir Ihr Eifer sein,
Ihre ersten Regungen waren, mich zu lieben.

Die Statue

Mein erster Wunsch ist es, Euch zu gefallen.
Ich werde immer Eurem Gesetz folgen.

Pygmalion

Für alle Güter, die ich erhalte
Kann ich genug...

Die Statue

Nehmt Anteil an einem Schicksal,
von dem ich nichts weiß,
Alles, was ich über mich weiß,
Ist, dass ich Euch anbete.

Szene 4

Die Liebe, zu *Pygmalion*

10. Die Macht der Liebe hat dieses Wunder bewirkt.
Die Liebe strebte schon lange danach
Mit seinen Gaben das liebenswerteste
Geschöpf zu schaffen;
Doch um sie alle zu vereinen, bedurfte es eines Wesens
Und nur deine Kunst war dazu imstande.
Es lebt und zwar für dich; für dich ist sein zartes Feuer
Der gerechte Lohn für deine Fähigkeiten.
Du hast meiner Macht zu gut gedient,
Um es nicht zu verdienen, für immer glücklich zu sein.

11. Spiele und Lachen, die meinen Spuren folgen,
Fliegt, eilt, um diesen Ort zu verschönern.
Komm, ihr liebenswerten Grazien,
Es obliegt Euch, das Werk der Liebe zu vollenden.

Die Grazien treten tanzend ein.

Eilt, ihr lieblichen Grazien,
Eilt, das Werk der Liebe zu vollenden.

*Les Grâces instruisent la Statue et lui montrent
les différents caractères de la danse.*

Chœur du Peuple, derrière le théâtre

Cédons, cédon's à notr'impatience,
Courons tous, courons tous.

Scène 5

Pigmalion

15. Le peuple dans ces lieux s'avance,
Amour, il connaîtra jusqu'où va ta puissance
Et quels biens ta bonté
sait répandre sur nous!

*L'Amour se retire. Toute sa suite, ainsi que
Pigmalion et la statue l'accompagnent jusqu'au
fond du Théâtre dans le même temps
que le peuple entre en dansant.*

Pigmalion, au peuple

17. L'Amour triomphe, annoncez sa victoire.
Il met tout son pouvoir
à combler nos désirs,
On ne peut trop chanter sa gloire,
Il la trouve dans nos plaisirs!

Chœur

L'Amour triomphe,
annoncez sa victoire.
Ce dieu n'est occupé
qu'à combler nos désirs.
On ne peut trop chanter sa gloire,
Il la trouve dans nos plaisirs!

Pigmalion

20. Règne, Amour, fais briller tes flammes,
Lance tes traits dans nos âmes.
Sur des cœurs
soumis à tes lois

*The Graces instruct the Statue,
and show her the various dances*

Chorus of the people, offstage

Let us succumb to our impatience,
let all of us hurry, hurry

Scene 5

Pygmalion

15. The people are approaching.
Love, they shall know the extent of your power
and what bounties your generosity
can bestow upon us!

*Love withdraws. His attendants,
together with Pygmalion and the Statue
accompany him to the back of the stage,
while the People enter dancing.*

Pygmalion to the People

17. Love has triumphed; proclaim his victory!
He does everything in his power
to fulfil our desires,
we cannot praise his glory too much;
he finds it in our pleasures!

Chorus

Love is triumphant;
proclaim his victory!
This god uses all his power
to fulfil our desires,
we cannot praise his glory too much;
he finds it in our pleasures!

Pygmalion

20. Reign, Love, let your flames shine bright,
shoot your arrows into our hearts.
Into hearts submissive
to your rules

*Die Grazien belehren die Statue und zeigen ihr
die verschiedenen Charaktere des Tanzes.*

Volkschor, hinter dem Theater

Geben wir nach, geben wir unserer Ungeduld nach,
Lauft alle, lauft alle.

Szene 5

Pygmalion

15. Das Volk an diesen Orten tritt vor,
Liebe, es wird erfahren, wie weit deine Macht reicht
Und welche Wohltaten
deine Güte über uns zu verbreiten weiß!

*Die Liebe zieht sich zurück. Sein ganzes
Gefolge sowie Pygmalion und die Statue
begleiten ihn bis zum Ende des Theaters,
während das Volk tanzend einzieht.*

Pygmalion, zum Volk

17. Die Liebe triumphiert, verkündet ihren Sieg.
Sie setzt ihre ganze Macht ein,
um unsere Wünsche zu erfüllen,
Ihr Ruhm kann nicht genug besungen werden,
Sie findet ihn in unseren Vergnügen!

Chor

Die Liebe triumphiert,
verkündet ihren Sieg.
Dieser Gott ist nur damit beschäftigt,
unsere Wünsche zu erfüllen.
Ihr Ruhm kann nicht genug besungen werden,
Sie findet ihn in unseren Vergnügen!

Pygmalion

20. Herrsche, Liebe, lass deine Flammen leuchten,
Wirf deine Züge in unsere Seelen.
Auf Herzen, die sich deinen
Gesetzen unterwerfen

Épuise ton carquois.
Tu nous fais, dieu charmant,
le plus heureux destin.
Je tiens de toi l'objet
dont mon âme est ravie,
Et cet objet si cher respire,
tient la vie
Des feux de ton flambeau divin.

empty your quiver.
O charming god,
you grant us the happiest
of destinies.
To you I owe
my heart's desire;
and she whom I cherish breathes, and lives,
thanks to the flame of your divine torch.

Schöpfe deinen Köcher aus.
Du, lieblicher Gott, bescherst
uns das glücklichste Schicksal.
Ich habe von dir das Wesen,
von dem meine Seele entzückt ist,
Und dieses Wesen,
der mir so teuer ist, atmet und lebt
Dank der Feuer deiner göttlichen Fackel.

Antoine Bailleux (ca 1730-1800) *Pigmalion* – VI^e Cantatille dans le goût italien

Récitatif

23. Pigmalion paya cher l'avantage,
Que dans son art il eut sur ses rivaux
Son plus parfait ouvrage,
Fut la source de tous ses maux,
Il forma d'une belle
Un si rare modèle,
Que bientôt son cœur enchanté,
Se sentit enflammé pour elle,
Et lui rendit par cette ardeur nouvelle,
Le tribut amoureux qu'exige la beauté

Air

24. Touché d'un amour vif et tendre,
Aimable objet dit-il de mes ardents désirs,
Quand vous m'arrachez des soupirs,
Que ne pouvez-vous les entendre.

Air

25. Amour, quelle cruelle flamme,
Viens-tu d'allumer dans mon sein.

Recitative

23. Pygmalion paid dearly for the advantage
That in his art he had over his rivals.demands
His most perfect work,
Was the source of all his troubles,
He formed a beautiful model
Of such rareness
That soon his heart, enchanted,
Became inflamed for her,
And by this new ardour repaid her
The loving tribute that beauty demands

Air

24. Touched by a lively and tender love,
Dearest object of my ardent desires,
When you draw sighs from my breast,
How can you not hear them?

Air

25. Love, what cruel flame
Have you kindled in my bosom?

Rezitativ

23. Pigmalion büßte den Vorteil teuer ein,
Den er in seiner Kunst über seine Rivalen hatte
Sein vollkommenstes Werk,
War der Quell all seines Übels,
Er schuf eine Schönheit
Ein solch kostbares Bild,
Bald ward sein Herz entzückt,
Sich zu ihr entflammt fühlte,
Und erwiderte mit neuer Glut den Liebeslohn,
Den die Lieblichkeit fordert

Arie

24. Gerührt von zärtlicher Liebe,
Meiner Sehnsucht liebliches Wesen, sagt er,
Wenn du mir Seufzer entlockst,
Wie könnt Ihr sie nur hören.

Arie

25. Liebe, welch schmerzliche Flamme,
Du hast sie in meiner Brust entzündet.

Pourquoi te servir de ma main
Pour lancer tes traits dans mon âme.
Vers cette insensible beauté,
Un charme trop puissant m'entraîne,
Malheureux, j'ai formé la chaîne
Où mon cœur se trouve arrêté.

Why do you use my hand
To shoot your arrows into my soul.
Towards this insensible beauty,
A too powerful spell draws me,
Unfortunate man, I have forged the chains
In whose coils my heart now is trapped.

Warum bedienst du dich meiner Hand
Um deine Züge in meine Seele zu jagen.
Hin zu der gefühllosen Lieblichkeit,
Ein zu mächtiger Zauber lockt mich,
Ich Unglücklicher habe die Kette gebildet
Wo mein Herz gefangen ist.

Jean-Baptiste Lully (1632-1687) *Le mariage forcé, Récit de la Beauté*

Air, Récit de la beauté

26. Si l'amour vous soumet
à ses lois inhumaines
Choisissez en aimant un objet plein d'appas ;
Portez au moins de belles chaînes
Et puisqu'il faut mourir,
Mourez d'un beau trépas.

Si l'objet de vos feux
ne mérite vos peines
Sous l'empire d'Amour ne vous engagez pas.
Portez au moins de belles chaînes
Et puisqu'il faut mourir,
Mourez d'un beau trépas.

Air, Tale of Beauty

26. If Love subjects you
to its inhuman laws
For your love, choose an object full of charms;
At least wear beautiful chains
And if you must die,
Die a beautiful death.

If the object of your ardour
does not merit your pains,
Do not bow down to Love's cruel rule.
At least wear beautiful chains
And if you must die,
Die a beautiful death.

Arie, Erzählung der Lieblichkeit

26. Wenn die Liebe Euch
ihren unmenschlichen Gesetzen unterwirft
Wählt in der Liebe ein reizendes Wesen;
Tragt wenigstens holde Ketten
Und wenn man schon sterben muss,
Sterbt einen herrlichen Tod.

Wenn das Wesen Eures Feuers
nicht Euren Schmerz verdient
Unter der Herrschaft der Liebe lasset Euch nicht ein.
Tragt wenigstens holde Ketten
Und wenn man schon sterben muss,
Sterbt einen herrlichen Tod.

SOUTENONS L'OPÉRA ROYAL

Support the Royal Opera



Richard Cœur de Lion, Opéra Royal, octobre 2019, soutenu par l'ADOR

Château de Versailles Spectacles, filiale privée du Château de Versailles, a pour mission de perpétuer le foisonnement musical et artistique qui fait rayonner la résidence royale dans le monde entier. Elle produit la saison musicale de l'Opéra Royal, soit près d'une centaine de représentations par an à l'Opéra Royal et à la Chapelle Royale, des concerts d'exception au Salon d'Hercule et dans la Galerie des Glaces ainsi que les grands spectacles de plein air à l'Orangerie. Elle ne reçoit aucune subvention publique. Ses recettes de billetterie et le soutien de donateurs privés et d'entreprises mécènes lui permettent de construire une saison riche qui réunit plus de 50 000 spectateurs par an.

Château de Versailles Spectacles has for mission to produce the musical season of the Royal Opera which features classical music programs set in the Versailles Palace's Royal Chapel and Opera House, and the Versailles Festival which features outdoor entertainment programs. Château de Versailles Spectacles does not receive any public subsidy. The strong box office revenues and the support of private donors and corporate sponsors allow us to offer the musical and artistic productions that make Versailles shine throughout the world.



L'ADOR – les Amis de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 66% du don), rassemble les donateurs particuliers. Les Amis apportent un soutien financier nécessaire à des projets artistiques d'excellence, confiés à des artistes de renommée internationale comme à de jeunes artistes talentueux et prometteurs. Les niveaux d'adhésion, à partir de 500€, leur permettent de bénéficier d'avantages et ont un accès privilégié à une extraordinaire saison musicale.

The ADOR – the Friends of the Royal Opera – brings together private donors. In particular, the Friends provide the financial support essential to excellent artistic projects entrusted to young artists.

Contact: amisoperaroyal@gmail.com
+33 1 30 83 70 92



Le Cercle des Mécènes de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 60% du don), rassemble les entreprises qui œuvrent au rayonnement de l'Opéra Royal. Les niveaux d'adhésion, à partir de 4000€, donnent accès à de fortes contreparties qui permettent aux entreprises de réaliser des opérations de relations publiques de grande qualité.

The Circle of Patrons of the Royal Opera brings together companies that work to benefit the Royal Opera. The membership levels, starting at €4000, grant substantial rewards that allow companies to carry out high-quality public relations activities.

Contact: mecenat@chateauversailles-spectacles.fr
+33 1 30 83 76 35

Préparer l'avenir LA FONDATION DE L'OPÉRA ROYAL

L'ADOR et l'Académie des beaux-arts ont créé la Fondation de l'Opéra Royal afin d'assurer la pérennisation de la saison d'opéras et de concerts du Château de Versailles. Les donateurs de la Fondation s'engagent à préparer l'avenir de l'Opéra Royal en constituant une dotation qui lui permettra de continuer à produire une saison d'excellence qui enchante et inspire un public de plus en plus large et nombreux. L'Opéra Royal ne bénéficie d'aucune subvention publique. Son financement est assuré par ses recettes de billetterie et l'engagement de ses mécènes attachés au rayonnement du Château de Versailles à travers la musique, le théâtre et le ballet. La Fondation de l'Opéra Royal a réalisé sa

première action philanthropique durant la saison 2021-2022 en apportant un soutien financier aux célébrations du quatrième centenaire de la naissance de Molière. Pour cette saison 2022-2023, la Fondation soutiendra une nouvelle production scénique de l'opéra David et Jonathas de Marc-Antoine Charpentier, présentée à la Chapelle Royale.

Pour agir durablement, la Fondation fait appel à la générosité publique et sollicite donations et legs, dons en numéraire, IFI, biens immobiliers, mobiliers, titres et actions, qui donnent droit à des réductions d'impôts. Ses comptes sont sous le strict contrôle de l'Académie des beaux-arts..

FAITES UN DON !

Rendez-vous sur www.chateauversailles-spectacles.fr/fondation Faire un don à la Fondation de l'Opéra Royal vous permet de bénéficier d'une réduction fiscale de 66 % de la somme versée sur l'impôt sur le Revenu. Si vous avez choisi de donner au titre de votre IFI (Impôt sur la Fortune Immobilière), cette déduction s'élèvera à 75 % de la somme versée.

Planning for the future THE FOUNDATION DE L'OPÉRA ROYAL

The ADOR and the Académie des Beaux-Arts have established the Fondation de l'Opéra Royal (Royal Opera Foundation) to secure the future of the opera and concert season at the Château de Versailles. The foundation's donors are committed to planning for the future of the Opéra Royal by creating an endowment fund that will enable it to keep producing this season of excellence, which continues to enchant and inspire an ever wider and larger audience. The Opéra Royal receives no public subsidies. It is funded through revenue from ticket sales and the dedication of its patrons, who are committed to upholding the reputation of the Château de Versailles through music, theatre and ballet. The Fondation de l'Opéra

Royal conducted its first philanthropic initiative during the 2021-2022 season, providing financial support for the celebrations of the fourth centenary of Molière's birth. For this 2022-2023 season, the foundation will be supporting a new stage production of the opera David et Jonathas by Marc-Antoine Charpentier, presented at the Chapelle Royale.

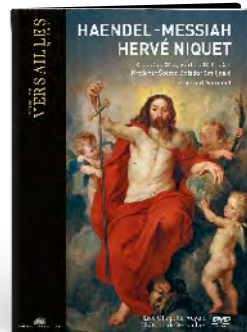
To ensure its work can continue in the long term, the foundation appeals to the generosity of the public, requesting donations, bequests and contributions in cash, wealth tax, movable and immovable property, equity and shares, which are tax-deductible. Its accounts are strictly controlled by the Académie des Beaux-Arts.

MAKE A DONATION!

Visit www.chateauversailles-spectacles.fr/fondation Making a donation to the Fondation de l'Opéra Royal entitles you to an income tax deduction of 66% of the amount donated. If you have chosen to donate through your wealth tax (French IFI), this deduction increases to 75% of the amount donated.

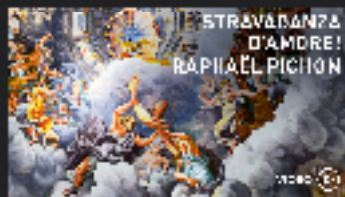
LA COLLECTION

Château de
VERSAILLES
Spectacles





**LIVE
OPERA
VERSAILLES**



L'Opéra de Versailles chez vous en streaming!
www.live-operaversailles.fr

Enregistré du 23 au 25 octobre 2024 à l'Opéra Royal de Versailles

Prise de son : Gauthier Simon
Direction artistique : Daniel Zalay
Post-production : Daniel Zalay et Olivier Rosset

Traductions anglaises : Christopher Bayton
& LanguageWire
Traductions allemandes : Silvia Berutti-Ronelt
& LanguageWire

Couverture : *Pygmalion et Galatée*, Jean-Léon Gérôme, ca 1890,
The Metropolitan Museum of Art, New York.
p. 7, 8, 14, 24, 25, 26, 34, 42, 51, 52, 63, 75 © Domaine public ;
p. 58, 64, 69 © Émilie Brouchon ; p. 70 © Pascal Le Mée ;
p. 92 © Agathe Poupeney
4^{ème} de couverture : © Domaine public
Photogravure © Fotimprim, Paris.

Collection Château de Versailles Spectacles

Château de Versailles Spectacles
Pavillon des Roulettes, grille du Dragon
78000 Versailles

Laurent Brunner, directeur
Graziella Vallée, administratrice
Bérénice Gallitelli, responsable des éditions
discographiques
Ana Maria Sanchez, Sophie Foucault Lacoste,
chargées d'édition
Ségolène Carron, conception graphique

Retrouvez l'actualité de la saison musicale de l'Opéra Royal sur :

www.operaroyal-versailles.fr/

  [@operaroyal.chateauversailles](https://www.instagram.com/operaroyal.chateauversailles)

 [@OperaRoyal](https://twitter.com/OperaRoyal)

 [Château de Versailles Spectacles](https://www.youtube.com/ChateauVersaillesSpectacles)

Château de
VERSAILLES
Spectacles


CHÂTEAU DE VERSAILLES


**OPÉRA
ROYAL**
CHÂTEAU DE VERSAILLES




**MINISTÈRE
DE LA CULTURE**
*Liberté
Égalité
Fraternité*


Caisse
des Dépôts
et d'Épargne
Mécénat

Fondation 

cnm
Centre national
de la musique

**FESTIVAL
BAROQUE
PONTOISE**



Pygmalion et Galatée, Anne-Louis Girodet, 1819