

BACH

MISSÆ BREVES, BWV 234 & 235

ENSEMBLE PYGMALION
RAPHAËL PICHON

α

α

C O L L E C T I O N

03

MENU

TRACKLIST

UNE INTERVIEW INÉDITE DE RAPHAËL PICHON

A NEW INTERVIEW WITH RAPHAËL PICHON

MIT EINEM NEUEN INTERVIEW MIT RAPHAËL PICHON

TEXTES CHANTÉS / SONG TEXTS / GESUNGENEN TEXTE

ALPHA COLLECTION

D'autres textes sur cet enregistrement ainsi que leurs traductions anglaise et allemande sont disponibles sur notre site.
Les textes chantés originaux ainsi que leurs traductions française et anglaise sont également sur notre site /
Other texts about this recording and their French and German translations are available on our Website. The original
sung texts and their French and English translations are available on our Website /
Andere Texte zu dieser Aufnahme sind (auch in englischer und französischer Übersetzung) auf unserer Website abrufbar.
Andere Texte zu dieser Aufnahme (auf französisch, englisch und deutsch) sowie die gesungenen Texte und ihre
Übersetzungen sind abrufbar auf unserer Website

alpha-classics.com

Recorded in October 2007, Temple du Saint-Esprit, Paris (France)

Aline Blondiau RECORDING PRODUCER

Hugues Deschaux SOUND ENGINEER & EDITING

Thanks to Pâris Mouratoglou, Pierre Hantaï pour the loan of his harpsichord,
Christian Leblé and Édouard de Ereño

ALPHA CLASSICS

Didier Martin DIRECTOR

Pauline Pujol PRODUCTION

Valérie Lagarde ARTWORK

Claire Boisteau BOOKLET EDITOR

Charles Johnston ENGLISH TRANSLATION

Achim Russer GERMAN TRANSLATION

PHOTO: Bruno Barbey, *Seoul. Museum of Modern Art*, 2014 © Bruno Barbey/Magnum Photos

Alpha 302 Made in the Netherlands

© Alpha 2007 & © Alpha Classics/Outthere Music France 2015

Fondation
Orange 

 UNIVERSITÉ
LAVAL

MISSÆ BREVES

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

- 1 DER GERECHTE KOMMT UM, MOTET** 6'18
JOHANN KUHNAU (1660-1722), ARR. JOHANN SEBASTIAN BACH

MISSA BREVIS IN G MINOR, BWV 235

- 2 KYRIE** 5'35
3 GLORIA 2'58
4 GRATIAS AGIMUS TIBI 3'11
5 DOMINE FILI 4'54
6 QUI TOLLIS PECCATA MUNDI 4'07
7 CUM SANCTO SPIRITU 3'58

MISSA BREVIS IN A MAJOR, BWV 234

- 8 KYRIE** 5'42
9 GLORIA 5'38
10 DOMINE DEUS 5'37
11 QUI TOLLIS PECCATA MUNDI 6'53
12 QUONIAM TU SOLUS 3'09
13 CUM SANCTO SPIRITU 3'14

TOTAL TIME: 61'39

SOLOISTS

EUGÉNIE WARNIER SOPRANO

MAGID EL-BUSHRA ALTO

EMILIANO GONZALEZ TORO TENOR

SYDNEY FIERRO BARITONE

PYGMALION

CHORUS

**MYRIAM ARBOUZ, MATHILDE BOBOT, ADÈLE CARLIER,
JUDITH FA, ALICE GLAIE, JULIETTE PERRET,
CHARLOTTE PLASSE** SOPRANO

**THIERRY CLEMENTZ, RAPHAËL MAS, MARIE POUCHELON,
MARIE SARLIN** ALTO

**PATRICK BOILEAU, DIDIER CHASSAING,
JEAN-BAPTISTE DE EREÑO, EMMANUEL RICHARD** TENOR

**LAURENT BOURDEAUX, ANTOINE CHAUVEAU,
JEAN-MICHEL DURANG, VINCENT MANAC'H,
MICHEL OHAYON** BASS

**« LA MUSIQUE
EST UNE MATIÈRE
VIVANTE »**

RAPHAËL PICHON

CET ENREGISTREMENT DES MESSES BRÈVES DE BACH ÉTAIT VOTRE PREMIER DISQUE AVEC L'ENSEMBLE PYGMALION, VOUS AVIEZ VINGT-DEUX ANS. QUE SIGNIFIAIT POUR VOUS, EN 2007, LE CHOIX DE CES ŒUVRES : UN AMOUR DE JEUNESSE, UNE NÉCESSITÉ POUR POSER LES FONDAMENTAUX DE VOTRE JEUNE ENSEMBLE FONDÉ DEUX ANS AUPARAVANT, UN DÉFI POUR FAIRE ENTENDRE VOTRE VOIX DE CHEF ?

RAPHAËL PICHON. On peut dire que nous avons alors tous plus ou moins vingt-deux ans, et ce fut une vraie aventure ! J'ai vécu mes premières émotions, mon premier choc musical, en chantant la *Passion selon saint Jean* au sein de la maîtrise de Versailles. À l'adolescence ensuite, j'ai été guidé par Bach et par une curiosité insatiable envers ses cantates, ses passions et ses motets. J'ai aussi participé régulièrement à une intégrale des cantates. Tout cela m'a nourri. Au moment de la création de Pygmalion, Bach s'est ainsi imposé naturellement, même si nous avons immédiatement pensé à privilégier d'abord certains recoins de son œuvre plus méconnus et à construire un répertoire satellite complémentaire.

Les messes brèves étaient des œuvres encore peu défendues, cachées dans l'ombre des Passions et de la grande *Messe en si mineur*. Par leur durée, par leur forme, elles étaient idéales pour de jeunes musiciens comme nous. Ces petits bijoux étaient à la fois extrêmement excitants et ambitieux mais ils bénéficiaient aussi d'être moins galvaudés que d'autres pages. Ce mélange d'exaltation, de joie, de théâtre, d'exubérance et d'énergie que ces messes brèves traduisent nous correspondait bien il me semble.

QUE REPRÉSENTE AUJOURD'HUI CET ENREGISTREMENT AVEC LE REcul DE CES SEPT ANNÉES PASSÉES ET VOTRE NOTORIÉTÉ TOUJOURS GRANDISSANTE ?

R. P. Ce disque a été une étape déterminante dans la jeune histoire de Pygmalion car nous avons eu la chance qu'il fasse parler de lui... et de nous. Pour l'anecdote, je peux vous confier que la première critique de cet enregistrement, dans *Le Monde*, a été épouvantable... Mais un peu plus tard, nous avons appris que le disque allait être Diapason d'or de l'année ! Ces critiques contrastées furent un fabuleux apprentissage, et avant tout un réel départ puisque nous avons commencé à susciter des discussions sur l'approche que nous proposons. À l'époque, Bach restait encore essentiellement le domaine réservé des Hollandais, des Belges ou des Allemands, et de John Eliot Gardiner. J'éprouvais alors le sentiment qu'il était important de nous approprier cette musique, de la jouer avec toute notre fougue, notre énergie et notre générosité, nourris de cet héritage que nous avaient légué ces générations aînées.

Ce qui me reste avant tout de ce disque fut l'évidence d'un groupe naissant : d'une réunion d'amis chanteurs et musiciens nous avons mué vers l'émergence d'un groupe professionnel plein d'envies, d'exigences, de générosité. Ce disque a réellement cristallisé ce projet fondé sur une fusion de l'exigence musicale et de l'aventure humaine. Notre puberté en quelque sorte !

BIEN QUE VOUS NE VOUS PRIVIEZ D'AUCUNE EXPÉRIENCE MUSICALE, BACH SEMBLE RESTER VOTRE POINT D'ANCRAGE, AU DISQUE COMME EN CONCERT. D'OÙ VOUS VIENNENT CES AFFINITÉS ÉLECTIVES AVEC LE COMPOSITEUR ?

R. P. Cela remonte à loin ! Lorsque j'étais jeune, j'étais en classe à horaires aménagés (classe musique-études). J'ai commencé par une approche très solitaire et assez ingrate de la musique puisque j'apprenais le violon. Je faisais de la musique sans investissement particulier de ma personne

jusqu'à ce que j'aie la chance de commencer à chanter à la maîtrise de Versailles, notamment la musique de Bach. Ce qui m'a immédiatement fasciné est cet équilibre absolument incroyable entre le cœur et l'intellect. La musique de Bach est capable de toucher un jeune enfant de dix ans en plein cœur alors qu'il n'est pas conscient de toute « l'horlogerie » : bien qu'il ne soit pas à même de saisir toutes les composantes du propos, son architecture, sa parfaite harmonie, il est touché au plus profond de son âme.

Cet équilibre me fascinera toujours chez Bach. Il ressort de sa musique une puissance émotive hors du commun alors qu'elle n'est pas le reflet seul de l'instinct mais celui d'une profonde pensée, construite, d'un esprit hors norme lui aussi. Pour nous musiciens, sa musique est également l'une des plus prolixes ; toute une vie ne suffit pas pour en explorer toutes les facettes ! Mettre Bach au cœur de Pygmalion était une évidence puisque nous pourrions l'explorer sans fin tout en construisant autour de lui un répertoire cohérent d'aventures différentes, enrichissant finalement notre lecture de Bach.

L'autre figure que je souhaitais associer dès le départ à l'ensemble est Rameau, à qui le nom même de Pygmalion fait écho, et qui aujourd'hui nous occupe beaucoup. Il représente le versant théâtral et lyrique de Pygmalion. Rameau a beaucoup de points communs avec Bach : il était lui aussi un grand théoricien, une figure intellectuelle importante de son temps, un compositeur qui nous redit lui aussi que « la musique est le langage du cœur » et chez qui la danse est essentielle ! Les danses de ses œuvres lyriques sont un sommet de notre musique française ! Or la danse irrigue toute la musique de Bach, vocale comme instrumentale.

VOS MESSES RESPIRENT JUSTEMENT UNE ÉNERGIE DANSANTE ET TONIQUE, UNE CHALEUR ET UN APPÉTIT DE VIE QUI VIENNENT PRESQUE DÉSACRALISER LES PARTITIONS : MOINS DE POIDS DE LA MORALE ET DU MYSTICISME, PLUS DE CHATOIEMENT DES COULEURS. VOS CHOIX VOCAUX ET INSTRUMENTAUX N'Y SONT PAS INNOCENTS. QU'EST-CE QUI VOUS LES A INSPIRÉS ?

R. P. Je ne dirais pas exactement « moins de poids de la morale et du mysticisme »... Je vous répondrais plus volontiers : réaliser l'exaltation rythmique, dynamique, harmonique qui se dégage de ces messes pour la mettre au service du message de foi qu'elles véhiculent. Nous pouvons observer chez les nouveaux interprètes de Bach, je pense, une réaction à la façon dont on a instrumentalisé la figure de Bach bien après sa mort, à l'époque où l'on a redécouvert sa musique. Cette figure austère et mystique, incontournable, que l'on enseignait pour éprouver une technique instrumentale ou d'écriture plus que pour sa musique en elle-même, est une recreation qui ne doit rien à Bach lui-même. Je crois que l'on ne doit pas regarder Bach avec distance. Bien sûr, il a consacré toute sa vie « à la seule gloire de Dieu », comme il l'écrivait lui-même ; s'il a saisi l'homme plus que tout autre compositeur, sa musique nous invite perpétuellement à espérer. Baignée de lumière, même après les plus noires ténèbres, irriguée par la danse, la musique sacrée de Bach est l'une des expressions les plus géniales de la musique dramatique. Sans avoir jamais écrit le moindre opéra, Bach est l'un des compositeurs les plus dramatiques de notre histoire !

VOUS AVEZ JUSTEMENT RÉCEMMENT SCÉNOGRAPHIÉ DES CANTATES AVEC KATIE MITCHELL. VOUS AVEZ DIT PAR AILLEURS QUE BACH ÉTAIT « UNE PORTE D'ENTRÉE ASSEZ ÉVIDENTE POUR ABORDER L'OPÉRA » PARCE QUE TOUT Y EST DRAME. CES MESSES POURRAIENT-ELLE SE PRÊTER À UNE VERSION SCÉNIQUE ?

R. P. Tout est imaginable, mais je ne verrais pas les messes de Bach à la scène : ce sont des œuvres qui se suffisent à elles-mêmes, et sur le texte du propre en latin. Les cantates aussi, certes, même si celles-ci s'appuient le plus souvent sur de la poésie piétiste, mais le spectacle avec Katie Mitchell est né d'une décision de prise de liberté par rapport aux œuvres : nous nous sommes permis de démembrer les cantates pour en tirer des pages qui, réassemblées, reconstituent une sorte de cheminement intérieur de nos personnages. Je trouve qu'il y a chez Katie Mitchell, comme chez Peter Sellars dont j'aime beaucoup le travail scénique sur les Passions, une profonde conscience que la musique de Bach se suffit à elle-même : ils ont une volonté de la servir et de créer, par des moyens très simples, des images et un contexte visuel et sensoriel qui nous permettent de l'écouter de façon privilégiée, de la raccrocher à notre quotidien, à notre humanité, et ainsi dépasser certaines barrières.

REVENIR AUX SOURCES DE LA MUSIQUE DU XVIII^E SIÈCLE EXIGE DE MENER UNE VÉRITABLE ENQUÊTE. MAIS EST-CE QU'ABORDER LE RÉPERTOIRE BAROQUE AUJOURD'HUI N'EST PAS, PLUS QU'UNE PARFAITE RESTITUTION, UNE TENTATIVE D'APPROCHE, UNE PRISE DE RISQUE, UNE APPROPRIATION AUTANT INSTINCTIVE QUE THÉORIQUE DES PARTITIONS ?

R. P. La première chose qu'il me paraît important de souligner est que ma génération a eu la chance de grandir avec l'apport du travail de fond fait par nos générations aînées. Pour moi ne s'est jamais posée la question de savoir si Bach devait se jouer sur instruments d'époque ou instruments modernes ! De la même manière, on admet aujourd'hui que « baroque » est un terme maladroit et qu'il

existe de nombreux courants différents au sein de cette époque de l'histoire. Toutes ces grandes questions se sont posées à partir des années 1960, puis réellement en 1970-1980, à des générations qui avaient le sentiment d'être en décalage par rapport à une tradition d'interprétation de ces répertoires. J'ai moi-même grandi avec leurs premières réponses, leurs travaux. Il reste évidemment néanmoins toujours beaucoup à faire ; le travail d'appropriation, de compréhension est essentiel, mais ce n'est plus la même démarche de rupture.

La conséquence pour nous jeunes musiciens est qu'il doit y avoir aujourd'hui de notre part un sentiment de responsabilité : que fait-on de tout cela ? Comment, modestement, faire avancer les choses ? Mes réponses ne sont pas toutes faites, encore très ouvertes, mais vouloir coûte que coûte continuer à dénicher des partitions oubliées n'est pas forcément l'unique réponse. Un début de réponse pour moi est qu'il reste chez certains grands compositeurs des zones d'ombre, des faces cachées de leur personnalité ou de leurs œuvres qu'il faut faire vivre. Telle était l'idée avec ces messes brèves, avec la petite *Messe en si* de 1733, avec ces versions inédites des grandes tragédies de Rameau riches de trésors et d'enseignements, avec la création contemporaine sur instruments anciens... Ces axes sont pour moi une façon idéale pour nourrir ensuite l'abord des grands chefs-d'œuvre du répertoire.

CERTAINS CHEFS D'ORCHESTRE PRENNENT LA VOIX, L'ARTICULATION ET LE PHRASÉ DU TEXTE
COMME MODÈLES DE LEUR TRAVAIL AVEC LES INSTRUMENTS. EST-CE VOTRE CAS,
VOUS QUI ÊTES CHANTEUR À L'ORIGINE ?

R. P. Oui, bien sûr, l'influence de la voix est là. Je ne crois pas que ce soit un choix que l'on fait : c'est le langage même de ces musiques qui le détermine et l'impose. Effectivement, j'ai eu la chance de grandir, adolescent, à la fois comme instrumentiste et comme chanteur. J'ai eu aussi la chance d'avoir une courte expérience professionnelle de chanteur. J'ai donc cette double approche, qui me

fait placer au cœur de mon travail avec Pygmalion la voix traitée comme un instrument et l'instrument utilisé comme une voix : comment faire chanter un orchestre ? Comment avoir la précision et la palette sonore d'un instrument avec un chœur ? Cette fusion entre l'instrumental et le vocal me paraît être à la base de mon travail.

AUJOURD'HUI, À LA TÊTE DE VOTRE ENSEMBLE, QUE SOUHAITEZ-VOUS TRANSMETTRE PAR-DESSUS TOUT ?

R. P. Je vais vous répondre une chose très simple : je souhaite avant tout transmettre le fait que la musique – et plus spécialement la « grande » musique, qui existe à toutes les époques et dans toutes les cultures – peut changer votre vie, la nourrir de façon essentielle. C'est vrai pour l'art en général, et plus que tout pour la musique car elle est reliée à des sensations physiques, aux sens. Il me semble que tenter de faire vivre et de révéler aux auditeurs cette richesse inouïe est l'essence de nos vocations de musiciens.

SI VOUS AVIEZ AUJOURD'HUI LA POSSIBILITÉ DE RÉENREGISTRER CES MESSES, Y CHANGERIEZ-VOUS QUELQUE CHOSE ?

R. P. Oui et non. Non car je n'ai aucun regret. Ce disque était à l'époque un mélange de grande sincérité, de volonté et d'énergie, de difficultés aussi car nous étions bien inexpérimentés. C'est un disque spécialement imparfait mais foncièrement honnête – et cela, je n'ai pas envie de le changer. Par contre, si vous me proposez demain de le réenregistrer, je changerai beaucoup de choses parce que j'ai moi-même changé, que Pygmalion a évolué, que notre son a changé. C'est ce qui fait la richesse et la vivacité d'un métier comme celui-ci, et de la musique en général. C'est de la matière vivante !

Propos recueillis le 20 mai 2015

**‘MUSIC IS LIVING
MATTER’
RAPHAËL PICHON**

THIS RECORDING OF THE SHORT (LUTHERAN) MASSES OF BACH WAS YOUR FIRST DISC WITH ENSEMBLE PYGMALION; YOU WERE TWENTY-TWO YEARS OLD. WHAT LAY BEHIND YOUR CHOICE OF THESE WORKS IN 2007? AN EARLY LOVE FOR THIS MUSIC, A NEED TO LAY THE FOUNDATIONS OF YOUR YOUTHFUL ENSEMBLE (FORMED JUST TWO YEARS PREVIOUSLY), A CHALLENGE TO MAKE YOU ASSERT YOUR OWN VOICE AS A CONDUCTOR?

RAPHAËL PICHON. Actually, we were all more or less twenty-two years old then, and it was a genuine adventure! I experienced my first musical emotions, music made a real impact on me for the first time, when I sang the *St John Passion* as a boy in the Maîtrise de Versailles. Later, as a teenager, I was guided by Bach and by an insatiable curiosity about his cantatas, his passions and his motets. I also participated regularly in a complete concert cycle of the cantatas. All of that gave me musical sustenance. As a result, at the time Pygmalion was founded, Bach came as a natural choice, even if we immediately thought we should concentrate first on some of the lesser-known nooks and crannies of his output and also build up a complementary repertory from other composers.

At that time the short masses were still works that had very few champions, overshadowed as they were by the Passions and the great Mass in B minor. In terms of duration and formal structure, they were ideal for young musicians like us. These little gems were extremely exciting and ambitious, but at the same time they had the advantage of being less hackneyed than other pieces. I think the mixture of elation, joy, theatricality, exuberance and energy expressed in these short masses was ideally suited to us.

WHAT DOES THIS RECORDING REPRESENT FOR YOU TODAY, SEEN FROM THE PERSPECTIVE OF THE SEVEN YEARS THAT HAVE GONE BY SINCE THEN AND YOUR EVER-INCREASING REPUTATION?

R. P. This disc marked a decisive stage in the early history of Pygmalion, because it was lucky enough to become a talking point – and so did we. Just for the record, let me tell you that the first review it got, in *Le Monde*, was awful . . . But not long afterwards we learnt that the disc was going to be awarded a Diapason d’Or of the Year! Those contrasting reviews were a fabulous learning experience, and above all a genuine point of departure, since we began to stimulate discussion about the approach we proposed. At that time, Bach was still essentially the preserve of the Dutch, the Belgians and the Germans – and John Eliot Gardiner. So I felt strongly that it was important for us to appropriate this music, to play it with all our youthful fire, our energy and our generosity, sustained by the inheritance handed on to us by those older generations.

My most powerful memory of this recording is of the natural emergence of a group: from being a bunch of singers and instrumentalists who were also friends, we metamorphosed into a professional ensemble overflowing with desires, with demands, with generosity. The disc truly crystallised this project founded on a combination of rigorous musical standards and human adventure. Our puberty, you might say!

ALTHOUGH YOU DON’T CUT YOURSELF OFF FROM ANY MUSICAL EXPERIENCE WHATSOEVER, BACH SEEMS TO REMAIN YOUR ANCHOR, ON RECORD AS IN CONCERT. WHERE DO THESE ELECTIVE AFFINITIES WITH THE COMPOSER COME FROM?

R. P. They go back a long way! When I was at school, I was in a class with flexible timetabling (part music, part general studies). I started with a very solitary and fairly unrewarding approach to music, since I was learning the violin. I was making music without any special personal investment until I

was lucky enough to start singing in the Maîtrise de Versailles, and notably to perform the music of Bach. The thing that immediately fascinated me was the absolutely incredible balance between the heart and the intellect. Bach's music is capable of going straight to the heart of a ten-year-old boy before he's aware of all the 'mechanics': even though he's unable to grasp all the components of the work, its architecture, its perfect harmony, he is touched to the innermost depths of his soul.

That balance will always fascinate me in Bach. His music possesses an extraordinary emotive power, yet this isn't the reflection of instinct alone but of a profound, constructed thought process, of a mind that is equally out of the ordinary. For us musicians, his output is also the one of the most prolific; an entire life isn't enough to explore all its facets! Placing Bach at the heart of Pygmalion was the natural course for us, since we could explore him endlessly while building around him a coherent repertory of excursions into other music that would finally enrich our reading of Bach.

The other personality I wanted to associate with the ensemble right from the start was Rameau, whose works are echoed in the very name of Pygmalion, and who takes up a great deal of our time today. He represents the theatrical and lyrical side of Pygmalion. Rameau has many things in common with Bach: he too was a great theorist, an important intellectual figure of his time, another composer who tells us that 'music is the language of the heart' and in whose music dance plays an essential role. The dances in his vocal works are a highpoint of our French music! And dance irrigates all the music of Bach, vocal as well as instrumental.

TO TAKE UP THAT POINT, YOUR PERFORMANCES OF THE MASSES EXUDE A DANCELIKE, BRACING ENERGY, A WARMTH AND AN APPETITE FOR LIFE THAT VERY NEARLY STRIP THE SCORES OF THEIR SACRED AURA: PLACING LESS EMPHASIS ON MORALISING AND MYSTICISM, MORE ON SHIMMERING COLOURS. YOUR VOCAL AND INSTRUMENTAL DECISIONS ARE NOT NEUTRAL. WHAT INSPIRED YOU TO OPT FOR THAT STYLE OF INTERPRETATION?

R. P. I wouldn't say exactly 'placing less emphasis on moralising and mysticism' . . . I'd rather put it another way: the idea is to realise the rhythmic, dynamic, harmonic exaltation that emerges from these masses in order to place them at the service of the message of faith that they convey. I think we can observe in the new generation of Bach interpreters a reaction to the way the personality of Bach was exploited long after his death, at the time when his music was being rediscovered. That austere, mystical, canonical figure, taught more as a test of instrumental or compositional technique than for his music in itself, is a construction that actually owes nothing to Bach himself. I believe we shouldn't look at him from a distance. Of course, he devoted his whole life 'to the glory of God alone', as he himself wrote; although he grasped the human condition more surely than any other composer, his music perpetually invites us to hope. Bathed in light, even after the blackest darkness, permeated by the dance, Bach's sacred works are among the most inspired expressions of dramatic music. Without having ever written a single note of opera, Bach is one of the most dramatic composers in our history!

WHICH BRINGS US TO THE FACT THAT YOU HAVE RECENTLY STAGED SOME OF THE CANTATAS WITH KATIE MITCHELL. YOU HAVE ALSO SAID THAT BACH WAS 'A FAIRLY OBVIOUS ENTRY POINT FOR TACKLING OPERA' BECAUSE EVERYTHING IN HIS MUSIC IS DRAMA. COULD THESE MASSES BE SUITABLE MATERIAL FOR A STAGED VERSION?

R. P. Well, anything is possible, but I don't really see the Bach masses on stage: they're works that are sufficient unto themselves, and that set the text of the Proper in Latin. Admittedly, you might equally say that of the cantatas, except that their texts are usually Pietistic poetry, but the show with Katie Mitchell grew out of a decision to take liberties with our relationship to the works: we allowed ourselves to dismember the cantatas, extracting individual numbers that, once reassembled, would make up a sort of inner journey for our protagonists. As with Peter Sellars, whose stagings of the Passions I greatly admire, I find in Katie Mitchell a profound awareness that the music of Bach is complete in itself: both of them seek to serve it and – by very simple means – to create images and a visual and sensorial context that allow us to listen to it with special insight, to relate it to our everyday existence, to our humanity, and thereby to overcome certain barriers.

THE ATTEMPT TO GET BACK TO THE SOURCES OF EIGHTEENTH-CENTURY MUSIC REQUIRES GENUINE INVESTIGATIVE SKILLS. BUT WOULD YOU AGREE THAT TACKLING THE BAROQUE REPERTORY TODAY IS NO LONGER JUST A QUESTION OF PRODUCING A PERFECT RENDITION OF THE MUSIC, BUT INVOLVES A SPECIFIC APPROACH, TAKING RISKS, APPROPRIATING THE SCORES INSTINCTIVELY AS WELL AS THEORETICALLY?

R. P. The first thing I think it's important to underline is that my generation was lucky enough to grow up with the fundamental work already done by the generations that came before us. I never had to ask myself whether Bach should be played on period instruments or modern instruments! Similarly,

it's generally agreed today that 'Baroque' is a clumsy term and that there existed many different movements during the corresponding period of history. All these key questions were asked from the 1960s onwards, then more acutely in the 1970s and 1980s, by generations that had the feeling they were out of step with a performance tradition of these repertoires. I myself grew up with their first answers, their research. Of course there's still a lot to do even now; the process of appropriation, of comprehension is essential, but we're no longer at the stage of breaking with what came before. The consequence for young musicians like us is that we need to feel a sentiment of responsibility: what do we do with all of this? How can we make our modest contribution to moving things on further? My answers to that aren't cut and dried, they're still very open, but I do think that to continue to unearth forgotten works at all costs is not necessarily the only answer. My initial response to the problem is that for certain great composers there are still grey areas, hidden sides of their personalities or their works that need to be brought out into the open. That was the idea with these Lutheran masses, with the short 1733 version of the B minor Mass, with those previously unperformed versions of the great tragedies of Rameau, so rich in precious lessons for us, with the creation of new music on period instruments . . . I see these lines of approach as an ideal way to work towards our interpretation of the great masterpieces of the repertory.

SOME CONDUCTORS USE THE VOICE, THE ARTICULATION AND PHRASING OF THE TEXT AS MODELS FOR THEIR WORK WITH INSTRUMENTS. AS SOMEONE WHO WAS ORIGINALLY A SINGER, DO YOU SHARE THAT ATTITUDE?

R. P. Yes, of course, the influence of the voice is definitely there. But I don't think it's a choice one makes: it's the actual language of this music that determines and imposes that way of doing things. It's true that I had the good fortune to develop, in my teenage years, as both an instrumentalist and a singer. I was also lucky to have a brief professional experience as a singer. So I have a twofold

approach, which prompts me to place at the heart of my work with Pygmalion the voice treated as an instrument and the instrument used as a voice: how do you get an orchestra to sing? How do you obtain the precision and sound palette of an instrument from a choir? That fusion between the instrumental and the vocal seems to me to lie at the very basis of my work.

TODAY, AT THE HEAD OF YOUR ENSEMBLE, WHAT DO YOU MOST WISH TO CONVEY?

R. P. I'll give you a very simple answer: I'd like above all to convey the fact that music – and more especially 'great' music, which has existed in all periods and all cultures – can change your life, can provide it with essential nourishment. That's true for art in general, and for music above all, because it's linked to our physical sensations, to the senses. It seems to me that to try to bring these unparalleled riches to life and reveal them to our listeners is the essence of our vocation as musicians.

IF YOU HAD THE OPPORTUNITY TO RERECORD THESE MASSES TODAY, WOULD YOU CHANGE ANYTHING?

R. P. Yes and no. No, because I have no regrets about it. This disc at that time was a blend of great sincerity, determination and energy, and of difficulties too, because we were terribly inexperienced. It's a particularly imperfect but basically honest recording – and that's something I don't want to change. On the other hand, if you were to ask me to rerecord it tomorrow, I would alter lots of things, because I myself have changed, Pygmalion has developed, and our sound has changed. That's what makes a job like ours – and music in general – so rich and intense. It's living matter!

Interview: 20 May 2015

**„DIE MUSIK IST EINE
LEBENDE MATERIE“**

RAPHAËL PICHON

DIESE AUFNAHME DER KURZEN MESSEN VON BACH WAR IHRE ERSTE PLATTENEINSPIELUNG MIT DEM ENSEMBLE PYGMALION; DAMALS WAREN SIE ZWEIUNDZWANZIG JAHR ALT. WAS BEDEUTETE FÜR SIE IM JAHR 2007 DIE ENTSCHEIDUNG FÜR DIESE WERKE: EINE JUGENDLIEBE, EIN NOTWENDIGER GRUNDSTEIN FÜR IHR ZWEI JAHRE ZUVOR GEGRÜNDETES ENSEMBLE, EINE HERAUSFORDERUNG, SICH ALS DIRIGENT VERNEHMBAR ZU MACHEN?

RAPHAËL PICHON. Wir waren damals alle mehr oder weniger zweiundzwanzig Jahre alt, und das war ein echtes Abenteuer! Meine ersten Emotionen, meinen ersten musikalischen Schock habe ich erlebt, als ich im Kinderchor von Versailles die *Johannes-Passion* gesungen habe. Bach und meine unersättliche Neugier führten mich als Heranwachsenden zu seinen Kantaten, seinen Passionen und Motetten. Ich habe auch an einer Gesamtaufnahme seiner Kantaten mitgewirkt. Das alles hat mich geistig sehr befruchtet. Als Pygmalion gegründet wurde, stand Bach natürlich sofort auf der Tagesordnung, auch wenn wir zunächst einmal weniger bekannte Winkel seines Werks erkunden und uns ein zusätzliches Repertoire schaffen wollten.

Die kurzen Messen wurde damals noch wenig interpretiert, sie standen im Schatten der Passionen und der großen *Messe in H-Moll*. Durch ihre Dauer und ihre Form eigneten sie sich ideal für junge Musiker wie uns. Diese Kleinode waren äußerst erregend und anspruchsvoll und zugleich weniger abgenutzt als andere Werke. Diese Messen enthalten eine Mischung aus Überschwang, Dramatik, Ausgelassenheit und Energie, und das entsprach uns gut, wie mir scheint.

WAS BEDEUTET IHNEN DIESE AUFNAHME HEUTE, SIEBEN JAHRE SPÄTER
UND ANGESICHTS IHRES STÄNDIG WACHSENDEN RUHMS?

R. P. Diese Schallplatte war eine entscheidende Etappe in der jungen Geschichte von Pygmalion, denn wir hatten das Glück, dass man auf sie aufmerksam wurde... und auf uns. Übrigens war die erste Kritik in *Le Monde* ganz entsetzlich... Aber kurz darauf erfuhren wir, dass unsere Aufnahme den Schallplattenpreis „Diapason d’or“ für jenes Jahr erhalten würde. Diese gegensätzlichen Reaktionen waren eine fabelhafte Lehre und vor allem ein wirklicher Start, denn wir hatten angefangen, Diskussionen über unsere Herangehensweise auszulösen. Bach war damals noch wesentlich eine Domäne der Belgier, der Holländer, der Deutschen und John Eliot Gardiners. Ich hatte also das Gefühl, dass es wichtig war, dass wir uns diese Musik aneignen, dass wir sie mit all unserem Ungestüm, unserer Energie und unserem Einsatz spielen, auf der Grundlage dessen, was uns jene älteren Generationen vermacht hatten.

Für mich blieb von dieser Schallplatte vor allem die Evidenz, dass wir zur Gruppe geworden waren: Von einem Verein befreundeter Sänger und Musiker hatten wir uns zu einem anspruchsvollen, professionellen Ensemble entwickelt. Diese Platte hat unsere Unternehmung kristallisiert, diese Verschmelzung von musikalischem Anspruch und menschlichem Abenteuer. Das war gewissermaßen unsere Pubertät!

OBWOHL SIE SICH VON VORNHEREIN KEINER MUSIKALISCHEN ERFAHRUNG ENTZIEHEN,
SCHEINT BACH IHR ANKERPLATZ ZU BLEIBEN, AUF DER PLATTE WIE IM KONZERT.
WOHER STAMMT EIGENTLICH IHRE AFFINITÄT ZU DIESEM KOMPONISTEN?

R. P. Sie hat sehr tiefe Wurzeln! Als Schulkind besuchte ich eine Spezialklasse mit verstärktem Musikunterricht. Ich begann mit einem sehr einsamen und undankbaren Unterricht, denn ich lernte Violine. Ich habe mich nicht besonders darauf eingelassen, und dann erhielt ich die Chance, im

Kinderchor von Versailles zu singen, vor allem Werke von Bach. Was mich dabei sofort fasziniert hat, war dieser absolut unglaubliche Einklang von Herz und Intellekt. Die Musik von Bach ist imstande, ein zehnjähriges Kind mitten ins Herz zu treffen, obwohl es gar nicht in der Lage ist, das ganze „Uhrwerk“ zu durchschauen: obwohl es die Komponenten des Werks, seine Architektur, seine perfekte Harmonie gar nicht erfasst, ist es zutiefst berührt davon.

Dieser Einklang wird mich bei Bach immer faszinieren. Er holt aus seiner Musik eine außergewöhnliche Emotionalität heraus, obwohl sie nicht nur aus dem Instinkt hervorgeht, sondern aus einem tiefen, konstruktiven Denken, einem ebenfalls außergewöhnlichen Geist. Für uns Musiker ist seine Musik auch eine der reichhaltigsten. Ein ganzes Leben reicht nicht aus, um alle ihre Facetten zu erkunden! Bach im Kern des Programms von Pygmalion zu verankern, verstand sich von selbst, da er uns endlos Stoff zu Erkundungen bietet und wir um ihn herum ein kohärentes Repertoire unterschiedlicher Entdeckungen konstruieren können, das letztlich unsere Lesart von Bach bereichert.

Die andere Gestalt, die ich von Anfang an mit dem Ensemble verknüpfen wollte, ist Rameau. Schon der Name Pygmalion erinnert ja an ihn, und heute beschäftigt er uns sehr. Rameau stellt die dramatische und lyrische Seite bei Pygmalion dar. Er hat viele Punkte mit Bach gemeinsam: auch er war ein großer Theoretiker, eine bedeutende geistige Figur seiner Zeit, ein Komponist, der uns auch sagt, dass „die Musik die Sprache der Herzen ist“, und in der der Tanz eine wesentliche Rolle spielt. Die Tänze in seinen lyrischen Werken sind ein Gipfel der französischen Musik! Auch überall in der Musik Bachs ist das Tänzerische präsent, in seiner Vokalmusik ebenso wie im Instrumentalwerk.

IHRE MESSEN ATMEN EINEN SOLCHEN TÄNZERISCHEN UND TONISCHEN SCHWUNG, SO VIEL WÄRME UND LEBENSHUNGER, DASS DIE PARTITUREN DADURCH FAST ENTSAKRALISIERT ERSCHEINEN: MORAL UND MYSTIK WERDEN WENIGER GEWICHTET, DIE FUNKELNDEN FARBEN DAFÜR UMSO MEHR. DAZU TRAGEN AUCH IHRE ENTSCHEIDUNGEN IN SACHEN STIMME UND INSTRUMENTIERUNG MIT. WAS HAT SIE DABEI INSPIRIERT?

R. P. Ich würde nicht unbedingt sagen, dass „Moral und Mystik weniger gewichtet werden“... Ich würde Ihnen lieber antworten: der rhythmische, dynamische, harmonische Überschwang, die sich in diesen Messen entfalten, sollen in den Dienst der Glaubensbotschaft treten, die sie transportieren. Ich denke, wir können bei den neuen Bachinterpretationen eine Reaktion auf die Instrumentalisierung der Gestalt Bachs feststellen, die spät nach seinem Tod erfolgt ist, zu der Zeit, als seine Musik wiederentdeckt wurde. Diese strenge und mystische, unausweichliche Gestalt, die man eher um einer instrumentalen oder kompositorischen Technik willen unterrichtete als um der Musik selbst willen: Das ist eine Neuschöpfung, die mit Bach selber nichts zu tun hat. Ich glaube, man darf Bach nicht aus der Distanz betrachten. Sicher, er hat sein ganzes Leben „einzig der Ehre Gottes“ gewidmet, wie er selbst geschrieben hat; wenn er die Menschen mehr als irgendein anderer Musiker ergriffen hat, fordert seine Musik uns auf, die Hoffnung nie aufzugeben. Leuchtend noch nach den schwärzesten Finsternissen, vom Tanz inspiriert, ist die sakrale Musik Bachs eine der genialsten Äußerungen der dramatischen Kunst. Ohne jemals die geringste Oper geschrieben zu haben, ist Bach einer der dramatischsten Komponisten unserer Geschichte!

KÜRZLICH ERST HABEN SIE ZUSAMMEN MIT KATIE MITCHELL KANTATEN AUFGEFÜHRT. SIE HABEN ÜBRIGENS AUCH GEÄUSSERT, DASS BACH „EIN GANZ SELBSTVERSTÄNDLICHER ZUGANG ZUR OPER“ SEI. KÖNNTEN DIESE MESSEN GEGENSTAND EINER SZENISCHEN AUFFÜHRUNG WERDEN?

R. P. Denkbar ist alles, aber ich sehe die Messen von Bach eigentlich nicht auf einer Bühne. Das sind Werke, die sich selbst genügen, ihr Text ist lateinisch... Sicher, auch die Kantaten genügen sich selbst, auch wenn sie meist auf pietistische Dichtungen zurückgreifen, aber die Aufführung von Katie Mitchell ist aus einer Entscheidung hervorgegangen, sich bestimmte Freiheiten mit den Werken herauszunehmen: Wir haben uns erlaubt, die Kantaten zu zergliedern, um sie zu einer Art innerem Werdegang unserer Gestalten neu zusammenzufügen. Ich finde, dass Katie Mitchell ebenso wie Peter Sellars, dessen Bühnenarbeit mit den Passionswerken ich sehr mag, sich sehr tief dessen bewusst sind, dass Bachs Musik sich selbst genügt. Sie haben den Willen, ihr zu dienen und mit sehr einfachen Mitteln Bilder und einen visuellen und sensorischen Kontext herzustellen, die uns ermöglichen, sie auf eine privilegierte Weise zu hören, sie mit unserem Alltag zu verbinden, mit unserer Menschlichkeit, und damit gewisse Barrieren zu überwinden.

AUF DIE QUELLEN DER MUSIK DES 18. JAHRHUNDERTS ZURÜCKZUGREIFEN, SETZT EINE FORSCHUNGSARBEIT VORAN. IST DAS BAROCKREPERTOIRE HEUTE NICHT EHER EIN RISKANTER ANNÄHERUNGSVERSUCH, EINE EBENSO INSTINKTIVE WIE THEORETISCHE ANEIGNUNG DER PARTITUREN, ALS EINE PERFEKTE WIEDERHERSTELLUNG?

R. P. Zunächst einmal möchte ich betonen, dass meine Generation die Chance hatte, mit der grundlegenden Arbeit aufzuwachsen, die von den älteren Generationen geleistet worden sind. Für mich hat sich nie die Frage gestellt, ob Bach auf alten oder modernen Instrumenten gespielt werden muss! Ebenso wird heute eingeräumt, dass „Barock“ eine wenig passende Bezeichnung ist und dass in jener geschichtlichen Epoche viele verschiedene Strömungen zusammengewirkt haben. Alle diese

großen Fragen wurden seit den 1960er Jahren, dann vor allem in den 1970er und 1980er Jahren von Generationen aufgeworfen, die das Gefühl hatten, dass eine Kluft sie von der Tradition trennt, die die Interpretation dieser Werke gefärbt hatte. Ich selbst bin mit diesen Arbeiten, mit ihren ersten Ergebnissen großgeworden. Trotzdem bleibt natürlich viel zu tun: die Arbeit des Verstehens, Sichaneignens ist wesentlich, aber sie setzt heute nicht mehr einen solchen Bruch voraus.

Für uns junge Musiker hat das zur Folge, dass wir unser Stück Verantwortung übernehmen müssen: was macht man mit all dem? Wie kann man die Dinge in aller Bescheidenheit weiterentwickeln? Meine eignen Antworten stehen nicht ein für allemal fest, sind noch sehr offen, aber die einzige Antwort muss nicht unbedingt darin bestehen, unbekannte Partituren auszugraben, koste es, was es wolle. Ein Beginn der Antwort liegt für mich darin, dass es bei manchen großen Komponisten Schattenzonen, verborgene Seiten ihrer Persönlichkeit oder ihrer Werke gibt, die man zum Leben erwecken sollte. Das stand hinter unserer Idee mit den kurzen Messen, mit der kleinen *Messe in H-Moll*, mit den unbekannt Versionen der großen Tragödien Rameaus, in denen so viele Schätze, so viele Lehren stecken, mit der zeitgenössischen Aufführung auf alten Instrumenten... Diese Achsen sind für mich eine ideale Art und Weise, anschließend die Erkundung der großen Werke des Repertoires zu bereichern.

MANCHE DIRIGENTEN RICHTEN IHRE ARBEIT MIT DEN INSTRUMENTEN AM MODELL DER STIMME, DER ARTIKULATIONSWEISE UND DER PHRASIERUNG DES TEXTES AUS. GILT DAS AUCH FÜR SIE, DER SIE URSPRÜNGLICH SÄNGER WAREN?

R. P. Ja, natürlich, der Einfluss der Stimme ist präsent. Ich glaube nicht, dass das in unserem Belieben steht: Die Sprache dieser Musik selbst entscheidet darüber und erzwingt es. In der Tat, ich hatte die Chance, als Heranwachsender ein Instrument zu spielen und Sänger zu sein. Ich hatte auch die Chance, vorübergehend berufliche Erfahrungen als Sänger zu sammeln. Ich habe also diesen dop-

pelten Ansatz, und das bringt mich dazu, bei meiner Arbeit mit Pygmalion die Stimme wesentlich als Instrument und das Instrument als Stimme zu behandeln: Wie bringe ich ein Orchester zum Singen? Wie erreiche ich mit einem Chor die Präzision und die Klangpalette eines Instruments? Diese Fusion von Instrumentalem und Vokalem erscheint mir als Grundlage meiner Arbeit.

WAS MÖCHTEN SIE HEUTE, AN DER SPITZE IHRES ENSEMBLES, VOR ALLEM VERMITTELN?

R. P. Etwas sehr Einfaches: Ich möchte vermitteln, dass die Musik – und insbesondere die „große“ Musik, die es in allen Epochen und in allen Kulturen gibt – Ihr Leben verändern, es wesentlich bereichern kann. Das gilt für Kunst ganz allgemein, denn sie ist mit körperlichen Empfindungen, mit den Sinnen verbunden. Es scheint mir, dass für uns Musiker das Wesen unserer Berufung darin besteht, dass wir versuchen, diesen unerhörten Reichtum unseren Zuhörern zu enthüllen, ihn für sie erlebbar zu machen.

WENN SIE HEUTE DIE MÖGLICHKEIT HÄTTEN, DIESE MESSEN WIEDER AUFZUNEHMEN, WÜRDEN SIE DANN ETWAS ÄNDERN?

R. P. Ja und nein. Diese Schallplatte entstand damals aus einer Mischung von sehr viel Ernsthaftigkeit, Willen und Energie, aber auch aus Schwierigkeiten heraus, denn wir waren noch sehr unerfahren. Diese Platte ist wenig perfekt, aber durch und durch aufrichtig – und das möchte ich nicht ändern. Wenn Sie mir aber morgen eine Neuaufnahme vorschlagen, werde ich vieles anders machen, denn ich selbst habe mich geändert, Pygmalion hat sich entwickelt, unser Klang hat sich verändert. Das macht den Reichtum und die Lebendigkeit eines solchen Berufs aus, und der Musik im Allgemeinen. Das ist eine lebende Materie!

Das Gespräch wurde am 20. Mai 2015 geführt

1 DER GERECHTE KOMMT UM

Der Gerechte kommt um,
Und niemand ist, der es zu Herzen nehme;
Und heilige Leute werden aufgerafft,
Und niemand achtet drauf.
Denn die Gerechten werden weggerafft vor dem Unglück;
Und die richtig vor sich gewandelt haben,
Kommen zum Frieden und ruhen in ihren Kammern.

Le juste meurt,
et personne n'y prend garde ;
les gens de bien sont recueillis
sans que nul comprenne
que le juste est recueilli devant le mal ;
et ils entrent dans la paix, ils se reposent sur leurs couches,
ceux qui ont marché dans le droit chemin.

The righteous perisheth,
and there is no one who layeth it to heart;
and merciful men are taken away,
none considering that the righteous
is taken away from the evil to come;
and each one walking in his uprightness
shall enter into peace, they shall rest in their beds.

MISSA BREVIS BWV 235

2 KYRIE

Kyrie, eleison.
Christe, eleison.
Kyrie, eleison.

Seigneur, prends pitié de nous.
Christ, prends pitié de nous.
Seigneur, prends pitié de nous.

Lord, have mercy upon us.
Christ, have mercy upon us.
Lord, have mercy upon us.

3 GLORIA

Gloria in excelsis Deo,
et in terra pax
hominibus bonæ voluntatis.
Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te.

Gloire à Dieu au plus haut des cieux,
et paix sur la terre
aux hommes de bonne volonté.
Nous te louons, nous te bénissons,
nous t'adorons, nous te glorifions.

Glory be to God in the highest,
and on earth peace
to men of good will.
We praise thee, we bless thee,
we worship thee, we glorify thee.

4 GRATIAS (ARIA BASSE)

Gratias agimus tibi propter
magnam gloriam tuam.
Domine Deus, Rex cælestis,
Deus Pater omnipotens.

Nous te rendons grâce
pour ton immense gloire.
Seigneur Dieu, Roi du ciel,
Dieu Père tout-puissant.

We give thanks to thee
for thy great glory.
O Lord God, heavenly King,
God the Father Almighty.

5 DOMINE FILI (ARIA ALTO)

Domine Fili unigente, Jesu Christe,
Domine Deus, Agnus Dei,
Filius Patris.
Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

Seigneur, Fils unique, Jésus Christ,
Seigneur Dieu, Agneau de Dieu,
Fils du Père.
Toi qui enlèves les péchés du monde,
Prends pitié de nous.

The only begotten Son, Jesus Christ,
Lord God, Lamb of God,
Son of the Father,
Thou who takest away the sins
of the world, have mercy upon us.

6 QUI TOLLIS (ARIA TÉNOR)

Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem meam.
Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.
Quoniam tu solus sanctus,
tu solus Dominus,
tu solus altissimus,
Jesu Christe.

Toi qui enlèves les péchés du monde,
reçois notre prière.
Toi qui sièges à la droite du Père,
prends pitié de nous.
Car toi seul es saint,
Toi seul es Seigneur,
Toi seul es le Très-Haut,
Jésus Christ.

Thou who takest away the sins
of the world, receive our prayer.
Thou who sittest at the right hand
of the Father, have mercy upon us.
For thou alone art holy.
Thou alone art the Lord.
Thou alone art most high,
Jesus Christ.

7 CUM SANCTO SPIRITU

Cum Sancto Spiritu,
in gloria Dei Patris.
Amen.

Avec le Saint-Esprit,
dans la gloire de Dieu le Père.
Amen.

Together with the Holy Ghost,
in the glory of God the Father.
Amen.

MISSA BREVIS BWV 234

8 KYRIE

Kyrie, eleison.
Christe, eleison.
Kyrie, eleison.

Seigneur, prends pitié de nous.
Christ, prends pitié de nous.
Seigneur, prends pitié de nous.

Lord, have mercy upon us.
Christ, have mercy upon us.
Lord, have mercy upon us.

9 GLORIA

Gloria in excelsis Deo,
et in terra pax
hominibus bonæ voluntatis.
Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te.
Gratias agimus tibi propter
magnam gloriam tuam.

Gloire à Dieu au plus haut des cieux,
et paix sur la terre
aux hommes de bonne volonté.
Nous te louons, nous te bénissons,
nous t'adorons, nous te glorifions.
Nous te rendons grâce
pour ton immense gloire.

Glory be to God in the highest,
and on earth peace
to men of good will.
We praise thee, we bless thee,
we worship thee, we glorify thee.
We give thanks to thee
for thy great glory.

10 DOMINE DEUS (ARIA BASSE)

Domine Deus, Rex cælestis,
Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigente, Jesu Christe,
Domine Deus, Agnus Dei,
Filius Patris.

Seigneur Dieu, Roi du ciel,
Dieu Père tout-puissant.
Seigneur, Fils unique, Jésus Christ,
Seigneur Dieu, Agneau de Dieu,
Fils du Père.

O Lord God, heavenly King,
God the Father Almighty,
The only begotten Son, Jesus Christ,
Lord God, Lamb of God,
Son of the Father,

11 QUI TOLLIS (ARIA SOPRANO)

Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem meam.
Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.

Toi qui enlèves les péchés du monde,
Prends pitié de nous.
Toi qui enlèves les péchés du monde,
reçois notre prière.
Toi qui sièges à la droite du Père,
prends pitié de nous.

Thou who takest away the sins
of the world, have mercy upon us.
Thou who takest away the sins
of the world, receive our prayer.
Thou who sittest at the right hand
of the Father, have mercy upon us.

12 QUONIAM TU SOLUS (ARIA ALTO)

Quoniam tu solus sanctus,
tu solus Dominus,
tu solus altissimus,
Jesu Christe.

Car toi seul es saint,
Toi seul es Seigneur,
Toi seul es le Très-Haut,
Jésus Christ.

For thou alone art holy.
Thou alone art the Lord.
Thou alone art most high,
Jesus Christ.

13 CUM SANCTO SPIRITU

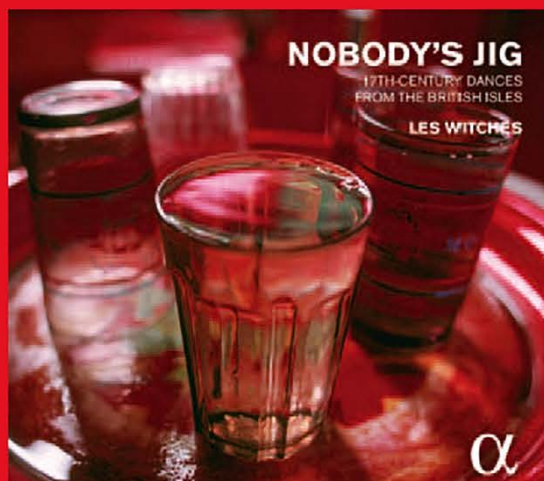
Cum Sancto Spiritu,
in gloria Dei Patris.
Amen.

Avec le Saint-Esprit,
dans la gloire de Dieu le Père.
Amen.

Together with the Holy Ghost,
in the glory of God the Father.
Amen.



- 01** **BACH**
BRANDENBURG CONCERTOS
CAFÉ ZIMMERMANN
ALPHA 300 **2CD**
- 02** **BACH**
CELLO SUITES
BRUNO COCSET
ALPHA 301 **2CD**
- 03** **BACH**
MISSÆ BREVES, BWV 234 & 235
ENSEMBLE PYGMALION, RAPHAËL PICHON
ALPHA 302
- 04** **BACH**
GOLDBERG VARIATIONS
CÉLINE FRISCH, CAFÉ ZIMMERMANN
ALPHA 303 **2CD**
- 05** **C.P.E. BACH**
CONCERTI A FLAUTO TRAVERSO OBLIGATO
ALEXIS KOSSENKO, ARTE DEI SUONATORI
ALPHA 304
- 06** **LOVE IS STRANGE**
WORKS FOR LUTE CONSORT
LE POÈME HARMONIQUE, VINCENT DUMESTRE
ALPHA 305
- 07** **MONTEVERDI, MARAZZOLI**
COMBATTIMENTI!
LE POÈME HARMONIQUE, VINCENT DUMESTRE
ALPHA 306



NOBODY'S JIG

17TH-CENTURY DANCES
FROM THE BRITISH ISLES

LES WITCHES

α



PERGOLESI

STABAT MATER
MARIAN MUSIC FROM NAPLES

PATRIZIA BOVI, PINO DE WITDORO,
BERNARDO ARRISTA

LES FIGES & LES CHANTRES
DE LA CHAPELLE

LE POÈME HARMONIQUE
VINCENT DUMESTRE

α



RAMEAU

PIÈCES DE CLAVECIN

BLANDINE RANNOU

α



VALENTINI

CONCERTI GROSSI, OP. 1

ENSEMBLE 415

CHIARA BANCHINI

α



VIVALDI

CONCERTOS FOR 4 VIOLINS

ENSEMBLE 415

CHIARA BANCHINI

α



VIVALDI

THE FOUR BRASS SOLOS
& OTHER CONCERTOS

GLI INCOGNITI

AMANDINE BEYER

α



VIVALDI

CELLO SONATAS

BRUNO COCSET
LES BASSES RÉUNIES

α

- 08** **NOBODY'S JIG**
17TH-CENTURY DANCES FROM THE BRITISH ISLES
LES WITCHES
ALPHA 307
- 09** **PERGOLESI**
STABAT MATER, MARIAN MUSIC FROM NAPLES
LE POÈME HARMONIQUE, VINCENT DUMESTRE
ALPHA 308
- 10** **RAMEAU**
PIÈCES DE CLAVECIN
BLANDINE RANNOU
ALPHA 309 **2CD**
- 11** **VALENTINI**
CONCERTI GROSSI, OP.7
ENSEMBLE 415, CHIARA BANCHINI
ALPHA 310
- 12** **VIVALDI**
CONCERTOS FOR FOUR VIOLINS
ENSEMBLE 415, CHIARA BANCHINI
ALPHA 311
- 13** **VIVALDI**
THE FOUR SEASONS OP.8 & OTHER CONCERTOS
GLI INCOGNITI, AMANDINE BEYER
ALPHA 312
- 14** **VIVALDI**
CELLO SONATAS
BRUNO COCSET, LES BASSES RÉUNIES
ALPHA 313

