



Née en Belgique, de nationalité française, pianiste prodige à l'âge de cinq ans, **AVIVA EINHORN** poursuit ses études musicales en Israël et en France (où ses professeurs seront: Lazare-Lévy, Nadia Boulanger, Jean Fournet, Olivier Messiaen, Louis

Fourestier), puis en Italie et aux U.S.A. Première femme lauréate d'un Prix au Concours International des Jeunes Chefs d'Orchestre au Festival de Besançon, elle confirme son talent peu après en obtenant un Premier Prix de Direction d'Orchestre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Immédiatement, elle obtient les éloges de la presse et, dès lors, sa carrière se poursuit sur le plan national (avec les grands orchestres de Province — Bordeaux, Lyon, Lille, Monte-Carlo... et de Paris — Orchestres de la Radio, Concerts Colonne...) et international (Grande-Bretagne, Irlande, Belgique, Pays-Bas, Suisse, Italie, Yougoslavie, Tchécoslovaquie, Israël). Elle s'est produite également dans des festivals comme le Festival Estival de Paris, le Festival de Touraine (Grange de Meslay), de Royaumont... La critique lui reconnaît unanimement un grand contrôle et un sens du volume orchestral et des nuances, ainsi qu'assurance, aisance, charme et solide précision. Le critique français Clym parle d'elle comme d'un «grand tempérament, d'une authentique envergure digne de ses meilleurs émules masculins».

AVIVA EINHORN exerça les fonctions d'attachée à la Direction de l'Orchestre de l'Île de France, de chef-adjoint pour la saison lyrique française au Théâtre São Carlos de Lisbonne, de professeur-adjoint au cours d'été de Direction

d'orchestre à Hilversum (Pays-Bas). Elle a été membre du jury au concours Beethoven à Bruxelles, à l'O.R.T.F. et à l'UNESCO. Elle a été le premier lauréat du Concours de Besançon invité à y siéger comme membre du jury.

Born in Belgium, of French nationality, a child prodigy at the piano at five years of age, **AVIVA EINHORN** pursued her musical studies in Israël and in France (where her teachers included: Lazare-Lévy, Nadia Boulanger, Jean Fournet, Olivier Messiaen, Louis Fourestier), then in Italy and the United States. She was the first woman to win a prize at the International Young Conductors' Competition at the Festival of Besançon and her talents were confirmed not long afterwards when she was awarded first prize for orchestral conducting at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Press acclaim was immediate and, from then on, her career continued at national level (with major provincial orchestras — Bordeaux, Lyons, Lille, Monte Carlo — and Paris — Radio orchestra, Concerts Colonne Orchestra...) and at international level (Great Britain, Ireland, Belgium, Holland, Switzerland, Italy, Yugoslavia, Czechoslovakia, Israel).

Critics are unanimous in their praise of her great degree of control, sense of orchestral volume and nuance, as well as her assurance, ease, charm and solid precision. The French critic Clym spoke of her as «a strong personality, of genuine calibre, a worthy match for the best of her male counterparts».

AVIVA EINHORN has been assistant conductor with the Île de France Orchestra, deputy conductor for the opera season at the São Carlos Theatre in Lisbon, and an assistant teacher of orchestral conducting at the Hilversum (Holland) summer school. She has been a member of the jury for the Beethoven Competition in Brussels, for the O.R.T.F. (French broadcasting service) and for UNESCO. She was also the first prizewinner of the Besançon Competition to be invited to stay on as a member of the jury.

ARN 68067



ARION

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

**Les Paladins
Les Indes Galantes
Platée
Dardanus
Castor et Pollux**

**Les Musicholiers
dirigés par
Aviva Einhorn**



Texts
in English
French

JEAN-PHILIPPE RAMEAU, GÉNIE FRANÇAIS

A chaque fois qu'on lit Rameau, qu'on l'écoute, [...] on sent naître en soi le plus grand sentiment d'injustice susceptible d'être nourri à l'égard d'un musicien: non seulement Rameau est méconnu, mais bien souvent il est méconnaissable. Sa stature de géant a été déformée ou amoindrie par de fausses perspectives et la dimension de son génie ne nous est révélée que par des morceaux arrachés au somptueux monument musical fondé sur plus de 90 actes! Un peu comme si l'on nous donnait à juger de l'unité du Parthénon à la seule vue de quelques morceaux de colonnes!

Les extraits symphoniques présentés sur ce disque sont tirés de ses ouvrages les plus connus et appartenant en propre au drame et à la danse. S'ils sont remarquablement représentatifs du génie de Rameau, il faut dire qu'ils n'en éclairent qu'un des aspects, le caractère prophétique de son art étant contenu dans les récitatifs. [...] Si Rameau a été un révolutionnaire hardi, salué comme tel par ses contemporains, il faut remarquer que son génie a été un génie amplificateur, c'est-à-dire s'emparant de structures déjà existantes, en l'occurrence ici, celles de la tragédie lullyste et de l'opéra-ballet de Campra. [...]

L'opéra devient pleinement avec Rameau le spectacle total. Il réalise la fusion étroite et souveraine de la littérature, c'est-à-dire du verbe — quoi qu'on pense du talent des librettistes — avec les autres arts, la musique par le chant et la symphonie, les arts plastiques par la mise en scène, les décors, les costumes et, surtout, la danse. L'opéra ramiste est une manifestation littéralement extraordinaire, unissant la figuration mythique des sujets à une expression d'une vérité profondément humaine. [...]

Malheureusement, avant que le public du XVIII^e siècle ait compris et pénétré cela, allait surgir la Querelle des Bouffons opposant esthétique italienne et esthétique française. Rameau était le premier visé. Déjà on lui reprochait d'avoir fait précédé la pratique par la théorie: son «*Traité de l'harmonie réduite à ses prin-*

cipes naturels» avait paru en 1722, une des grandes dates de l'histoire du langage musical. En France, on a toujours suspecté un musicien qui écrit sur son art. [...] Aussi dérisoires et ridicules que puissent paraître aujourd'hui ces attaques, il faut remarquer qu'elles ont touché leur but. «La Querelle des Bouffons, à vrai dire, et le triomphe du facile, du sentimental et de l'amateur, n'est que la tombée de cette nuit qui devait descendre sur la musique française pour plus de cent ans, que même Berlioz fut impuissant à dissiper, et qui persista jusqu'aux dernières années du XIX^e siècle». (Cuthbert Girdlestone).

Le XVIII^e siècle s'éteint donc sans que Rameau, pourtant devenu musicien officiel, soit incontestablement reconnu. L'un des premiers à se souvenir qu'il avait existé est un inconditionnel admirateur de Gluck: Berlioz qui, en 1842, confie une série d'articles à la «Gazette musicale» sous le titre: «De Rameau et de quelques-uns de ses ouvrages», «Rameau est le premier musicien français qui mérite le nom de maître».

Il faudra attendre soixante années encore, pour que deux musiciens aux conceptions radicalement opposées mais tous deux ardents nationalistes, Saint-Saëns et Debussy, cachant leur wagnérisme comme une maladie honteuse, fassent de Rameau leur étendard. [...] «Nous avions pourtant une pure tradition française dans l'œuvre de Rameau, faite de tendresse délicate et charmante, d'accents justes, de déclamation rigoureuse dans le récit, sans cette affectation à la profondeur allemande... On peut regretter tout de même que la musique française ait suivi, pendant trop longtemps, des chemins qui l'éloignaient perfidement de cette clarté d'expression, ce précis et ce ramassé dans la forme, qualités particulières et significatives du génie français...» (Debussy).

La Musique est l'Ame de la Danse

Lully avait compris en arrivant chez nous, que les Français depuis toujours ont la passion de la danse, si les Italiens ont celle de la virtuosité vocale. La danse qui, chez Lully, était expressive mais statique, va prendre une importance de plus en plus grande, s'intégrer davantage à la trame dramatique. Rameau va opérer

selon Migot, «l'opposition d'une première action, celle du sens du mot qui, par sa prosodie, est rythmique et de temps, à une seconde action, la danse, qui est musicale et d'espace. Par la danse, les pensées débarrassées des mots deviennent des formes. Comme Poussin, Rameau a su atteindre la synthèse hiératique de la ligne, du rythme, de l'harmonie, de l'architecture sonore». La «danse simple», décorative, fait peu à peu la place à la danse d'action qui va se généraliser pour aboutir au «ballet figuré». A l'époque de Rameau, la technique chorégraphique subit de profondes modifications. La chorégraphie lullyste était horizontale, traçant un chemin à terre. En 1735 apparaît la «danse verticale», dans l'espace. Scandale! Deux célèbres danseuses vont rivaliser de virtuosité et de sauts: Mlle Camargo, célèbre pour sa «danse haute» et, plus gracieuse, Mlle Salle, qui interprétera la plupart des ouvrages de Rameau, elle aussi.

Mais pour se faire une idée exacte de l'apport de Rameau dans le domaine chorégraphique, il n'est qu'à laisser parler les contemporains: le grand maître à danse Noverre donnera de précieuses précisions. «Le musicien, dit-il, est le médiateur naturel entre le programme conçu par le librettiste et l'exécution réalisée par les danseurs». Il ajoute «C'est à la composition variée et harmonieuse de M. Rameau, c'est aux traits et aux conversations spirituels qui règnent dans ses airs, que la danse doit tous ses progrès. Elle a été réveillée, elle est sortie de la léthargie où elle était plongée, dès l'instant que ce créateur d'une musique savante, mais toujours agréable et toujours voluptueuse, a paru sur la scène».

Chez Rameau, le sens plastique est aussi sûr que le sens dramatique. Sa musique de danse est une adaptation exacte aux circonstances de la pièce, aux caractères des personnages. Il intervient personnellement auprès des artistes pour faire comprendre ses idées, pour donner plus de signification à son invention mélodique et rythmique d'une liberté et d'une variété prodigieuses, sous l'apparente fixité des titres à la mode. Examinons le caractère des danses que nous allons écouter sous la baguette experte d'Aviva Einhorn.

L'orsqu'on lui attribue une fonction dramatique,

l'Air est généralement accompagné d'une épithète «infernal», «majestueux», «tendre», etc. Il convient généralement à la pantomime. Le génie de Rameau s'y est donné libre cours.

La **gavotte** est la plus modérée des danses à deux temps. Ecrite le plus souvent à 2/2, elle commence sur le second temps. «Son mouvement, dit Rousseau dans son Dictionnaire, est ordinairement gracieux, vivant, gai, quelquefois aussi tendre et lent».

Le **menuet** réputé «vite», Rameau l'indique lentement dans son *Traité de l'Harmonie*, exemple à l'appui. Il le sent à 6/8, bien qu'il ne l'écrive qu'à trois temps. «Le caractère du menuet, dit Rousseau, est une élégante et noble simplicité; le mouvement en est plus modéré que vite, et l'on peut dire que le moins gai de tous les genres de danse usités dans nos bals est le menuet. C'est autre chose sur le théâtre».

La **contredanse** (d'origine anglaise «country-danse») «s'exécute à quatre, à six et à huit personnes... ordinairement... après les menuets, comme étant plus gaie et occupant plus de monde. Les airs... sont le plus souvent à deux temps».

Le **rigaudon** est d'un mouvement vif à deux temps. Rousseau: «On trouve rigodon dans le Dictionnaire de l'Académie, mais cette orthographe n'est plus usitée. J'ai ouï dire à un maître à danser que le nom de cette danse venait de celui de l'inventeur, lequel s'appelait Rigaud».

Le **tambourin** est d'origine provençale. Il est encore plus animé que le rigaudon. Ecrit à 2/2 ou à 2/4, il commence plus fréquemment sur le 2^e temps. «Autant que possible, note Rousseau, la basse doit frapper la même note, à l'imitation du tambourin, instrument à percussion dont les Provençaux accompagnent cette danse».

La **musette** tire son nom d'un instrument qui intervient en général dans cette pièce à caractère pastoral. Noverre indique que la Salle et M. Dumoulin la dansaient «avec autant de grâce que de volupté».

Le **rondeau** est une «sorte d'air à deux ou plusieurs reprises... On doit tellement conduire la modulation, que la fin de la première reprise convienne au commencement de toutes les autres...» et la fin de toutes les autres au commencement de la première.

La **chaconne**, à trois temps se situe entre la sarabande et le menuet. Elle est d'une forme particulière. «La beauté de la chaconne, dit Rousseau, consiste à trouver des chants qui marquent bien le mouvement; et comme elle est souvent fort longue, à varier tellement les couplets qu'ils contrastent bien ensemble... Pour cela, on passe volontiers du majeur au mineur, sans quitter le ton principal, et du grave au gai, ou du tendre au vif, sans presser ni ralentir jamais la mesure». L'apotheose astronomique de **Castor et Pollux** culmine sur une vaste chaconne de deux cents mesures.

LES PALADINS, livret d'un certain Monticourt, est une comédie musicale, l'avant-dernier ouvrage de Rameau (1760). De la première suite: *Entrée gaie des troubadours à 2/2* (l'action se situe en Vénétie au Moyen Age); *Air pour les pagodes* (les pagodes dansantes... une des illusions comiques de la pièce) est une gavotte lente. Le *Menuet* et la *Contredanse* en musette terminent brillamment la comédie.

LES INDES GALANTES (1735), ballet héroïque en un prologue et quatre entrées, livret de Fuzelier. L'une des plus fastueuses œuvres chorégraphiques de Rameau, la plus jouée et la plus abusivement arrangée aussi. Les Indes du XVIII^e siècle vont de la Turquie à l'Amérique du Sud en passant par l'Hindoustan! Extraits des première et deuxième suites (révision Paul Dukas, qui a écrit «Variations sur un thème de Rameau»): *Rigaudons I et II, Tambourins, Menuets I et II, Gavotte en rondeau*, et la célèbre *Danse des Sauvages* du troisième acte. Notons qu'elle est une composition fort ancienne de Rameau, déjà présente dans les *Nouvelles pièces de clavecin* de 1728. Rameau lui-même nous en donne l'origine dans la fameuse lettre à Houdar de la Motte du 25 octobre 1727: «Il ne tient qu'à vous de venir entendre comment j'ai caractérisé le chant et la danse des Sauvages qui parurent sur le Théâtre Italien il y a un ou

deux ans».

PLATÉE ou Junon jalouse, comédie lyrique, livret de Autreau et Le Valois. La nymphe béotienne Platée s'est transformée dans l'imagination des librettistes en déesse des marais et des grenouilles, persuadée qu'aucun homme, dieu ou mortel, ne peut la regarder sans tomber amoureux d'elle. Rameau pousse la parodie jusqu'à confier le rôle à un ténor qui chante en fausset. Partition étincelante, c'est le premier opéra-bouffe français (1745). Jean-Jacques Rousseau le tenait pour «le plus excellent ouvrage qui ait été entendu sur notre théâtre». De la première suite: *Entrée gaie, Musette, Menuets I et II et Air*.

DARDANUS, tragédie lyrique de 1739, livret de La Bruere, où le drame et le fantastique voisinent. C'est l'opéra des connaisseurs. La beauté des récitatifs est inégalable. Des deux suites, le célèbre *Tambourin*, le *Rondeau du sommeil*, enfin *Rondeau gai*.

CASTOR ET POLLUX (1737), la troisième tragédie lyrique de Rameau, livret de Gentil-Bernard. C'est l'œuvre par laquelle on a redécouvert le musicien. Nous entendrons *Ouverture, Gavotte, Air gai, Tambourin, Chaconne*. L'ouverture en ré mineur, est une des plus puissantes de Rameau. La chaconne est une des plus amples et des plus belles qui aient jamais été écrites. Elle clôt l'opéra sur un accent de grandeur inoubliable. Rameau y est tout entier, comme il est tout entier dans cette phrase que nous citerons pour conclure pour lui laisser le dernier mot: «Vous verrez que je ne suis pas novice dans l'art, et qu'il ne paraît pas surtout que je fasse grande dépense de ma science dans mes productions, où je tâche de cacher l'art par l'art même».

JOËL-MARIE FAUQUET

© ARION PARIS 1972 - Tous droits réservés pour tous pays y compris l'U.R.S.S. (Reproduction interdite)

JEAN-PHILIPPE RAMBOU, A FRENCH GENIUS

Whenever one studies Rameau, whenever one listens to him, one instinctively feels that this musician has suffered the greatest injustice: Rameau is not only misunderstood, but very often not even recognizable. He is a giant, but his stature has been lessened and deformed by false perspectives, the extent of his genius is only partially known to us, through a few single pieces torn out of a total of more than ninety acts! As if one could judge the Parthenon from a few column pieces!

The symphonic pieces presented on this disc are taken from his best-known works, specifically concerning drama and dance. However, though representative of it, they only illustrate one side of Rameau's genius, for the recitatives still remain one of the most prophetic features of his art. Rameau was a revolutionary, and was acknowledged as such by his contemporaries, but it should be noted that his genius was of an amplifying type. He was satisfied with already existing structures: Lully's *Tragédie Lyrique* and Campra's *Opéra-Ballet*.

With Rameau, Opera suddenly becomes a «total spectacle». Literature, namely the Word (whatever one might think of the various librettists and of their talents), is closely and masterly blended there with the other arts, with music through singers and orchestra, with plastic arts through scenery and costumes, and above all with choreography. Rameau's Opera combines in an extraordinary way mythical figuration and deep human feeling.

Unfortunately, before the general public of the XVIII^e century could understand and penetrate this, came the famous «Querelle des Bouffons», which opposed French and Italian aesthetics. Rameau was the first to be under attack. One had already reproached him with having put theory before practice: his «*Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels*» had been published as early as 1722, one of the great

dates in the history of musical language. In France, a musician writing on his art has always been open to suspicion. These attacks seem ridiculous today, but they did not fail. «The Querelle des Bouffons and the triumph of everything easy, sentimental and amateurish only marks the beginning of the night which was to fall over French music for more than a century, which even Berlioz could not dissipate, and which lasted until the last years of the XIX^e century». (Cuthbert Girdstone).

The XVIII^e century consequently ended without Rameau (though he had become an official musician) being indisputably recognized. One of the first to remember that he had ever existed was that great admirer of Gluck: Hector Berlioz, who in 1842 wrote in the «Gazette Musicale» a series of articles under the title: «On Rameau and some of his works». «Rameau is the first French musician who deserves being called a master». Sixty years were to pass again before two musicians, diametrically opposed to each other but both ardent nationalists (Saint-Saëns and Debussy), chose to hide their Wagnerianism like a discreditable illness and to fight under Rameau's banner. «The works of Rameau provide us with a purely French tradition, made of delicate tenderness, of proper accents, of rigorous declamation in the recitative, without that German would-be profundity. One can nevertheless regret that French music thought it proper to follow for so long paths which perfidiously kept her away from this clarity of expression, from this formal precision and conciseness: qualities each typical and significative of French genius». (Debussy)

Music is the Soul of Dancing

When he came to France, Lully had already understood that if the Italians had a passion for vocal virtuosity, the French had one for dancing. Dances, which in Lully were expressive but static, were to become more and more important, to integrate themselves more and more into drama. According to Migot, Rameau was to achieve the «opposition of two kinds of

action: that of the Word, taking place (through prosody) in rhythm and time, and that of the Dance, taking place in music and space. Through dancing, thoughts (liberated from words) took form. Like Poussin, Rameau knew how to achieve a hieratic synthesis of line, rhythm, harmony and musical architecture». Simple, decorative dances progressively give way to «danced action», and finally to the «ballet figuré». During Rameau's lifetime, the technique of ballet underwent deep modifications. Lully's choreography was horizontal, figures were drawn on the ground. «Vertical dancing» appeared in 1735: figures were drawn in space. Scandal! Two famous dancers were soon to become great rivals as far as virtuosity and jumping were concerned: Mlle Camargo, whom her «high dances» made justly famous, and (more gracious) Mlle Salle, who too performed most of Rameau's works.

But to get a good idea of Rameau's innovations in this field, the only thing is to let the contemporaries speak for themselves. The great dancing master Noverre provides us with many precious indications: «The musician (he says) is the natural mediator between the programme as conceived by the librettist and its performance by dancers. Dancing owes most of its improvements to Mr. Rameau's varied and harmonious compositions, to the witty features and conversations abounding in its airs. Dancing was awakened from its lethargy on the very day this creator of a learned but always pleasant and voluptuous music appeared on the stage».

Rameau's plastic abilities are as secure as his sense for drama. His dance music exactly fits the circumstances of the play, the nature of its characters. He personally spoke to artists to make them understand what he wanted, to give his melodic and rhythmic ideas (of an extraordinary variety and freedom under the apparent stability of the titles in current use) a greater significance. Let us consider for a while what the various dances we are about to hear under Aviva Einhorn's expert conducting look like.

When provided with a dramatic function the Air is

generally said to be «infernal», «majestic», «tender», etc. Such pieces are generally suitable to pantomime, Rameau's genius excelled in them.

The **Gavotte** is the most moderate of the dances in common time. Usually written in 2/2, it starts on the second beat. Rousseau in his *Dictionary* calls its pulse «usually gracious, lively, gay, sometimes tender and slow».

The **Menuet**, generally held to be quick, is considered as slow by Rameau (with many examples) in his *Traité de l'Harmonie*. He feels it to be in 6/8 time, though he only wrote it in 3/4. «A Menuet (says Rousseau) is of an elegant and noble simplicity; its pulse is more moderate than quick, and one can say that the least cheerful of all the dances used in our balls is the Menuet. In the theater, things are different».

The **Contredanse** (of English origin = country-dance) «is executed by four, six and eight people... usually... after the Menuet, for it is more cheerful and keeps more people busy. Usually... in common time».

The **Rigaudon** is quick, in common time. Rousseau: «One read *rigodon* in the *Dictionary of the Academy*, but this spelling is no more in use. A dancing master told me that the name of that dance came from that of the inventor, who was called Rigaud».

The **Tambourin** comes from the Provence, this dance is even more animated than the Rigaudon. Written in 2/2 or 2/4 time, it usually starts on the second beat. «As far as possible (writes Rousseau), the bass must strike the same note, thus imitating a tambourine, the percussion instrument with which people in the Provence accompany this dance».

The **Musette** got its name from an instrument generally used in such a piece. It has a pastoral character, and Noverre says that la Salle and Mr. Dumoulin danced it «with as much grace as voluptuousness».

The **Rondeau** is «some kind of an air with two or many

repetitions... One must modulate in such a way that the end of the first repetition should be suitable to the beginning of any other, and the end of all the others to the beginning of the first».

The **Chaconne**, in triple time, lies somewhere between Sarabande and Menuet. «The beauty of the Chaconne (says Rousseau) consists in finding tunes which make the pulse come out clearly; and (because that dance is rather long) in varying the couplets in such a way that they become nicely contrasted... To achieve this, one frequently modulates from the major to the minor (without leaving the main key), from the tender to the quick (without quickening nor slackening the beat)». **Castor et Pollux** culminates with a huge Chaconne more than two-hundred bars long.

LES PALADINS (libretto by one Monticourt) is a Musical Comedy, and Rameau's penultimate work (1760). Out of the first Suite we have *Entrée gaie des troubadours* in 2/2 time (the plot takes us to Venetia during the Middle Ages); *Air pour les pagodes* (dancing pagodas... one of the comic illusions of the play) is a slow Gavotte. The *Menuet* and the *Contredanse en rondeau* brilliantly bring the comedy to an end.

LES INDES GALANTES (1735), Heroic ballet in one prologue and four entries, libretto by Fuzelier. One of Rameau's most gorgeous choreographic works, with the greatest number of performances (and of doubtful arrangements too). Indies in the XVIIIth century included Turkey, South America as well as Hindustan! Taken from the first and second suites (revision by Paul Duksa who also wrote «Variations on a Theme by Rameau»), *Rigaudons I and II*, *Tambourins*, *Menuets I and II*, *Gavotte en rondeau*, and the famous *Dance of the Sauvages* from the third act. This dance is one of Rameau's first compositions, included in the *Nouvelles Pièces de clavecin* (1728). Rameau himself spoke of its origin in the famous letter to Houdar de la Motte (25th October 1727): «It only depends on you to come and hear how I characterized the Sauvages who appeared at the Italian Theatre two years ago».

PLATÉE or Juno Jealous, a Lyrical Comedy, libretto by Autreau and Le Valois. The Beotian nymph Platée was changed (according to the librettists) into the Goddess of Marshes and Frogs, and became persuaded that no man, mortal or not, could look at her without falling in love with her. Rameau carried parody to the point of giving the main part to a tenor singing in falsetto. This is a sparkling score, and the first French comic Opera. Jean-Jacques Rousseau thought is «the best work ever heard on our stage». From the first Suite: *Entrée gaie*, *Musette*, *Menuet I and II* and *Air*.

DARDANUS, a Lyrical Tragedy (1739), libretto by La Bruere, both dramatic and fantastic. This is an Opera for connoisseurs, the beauty of its recitatives has never been equalled. From both Suites: the famous *Tambourin*, the *Sleep Rondeau* and *Rondeau Gay*.

CASTOR ET POLLUX (1737), Rameau's third Lyrical Tragedy, libretto by Gentil-Bernard. This is the work which led to the composer's rediscovery. We successively hear *Ouverture*, *Gavotte*, *Air Gai*, *Tambourin* and *Chaconne*. The *Ouverture* in D minor is one of Rameau's most powerful. The *Chaconne* is one of largest and greatest ever written, and memorably brings the Opera to a splendid end. The entire Rameau can be perceived there, as well as in the following sentence, quoted here by way of conclusion: «You will see that I am no apprentice in art, and that i do not mainly use science in my productions. In them, I try to hide art through art itself».

JOËL-MARIE FAUQUET
translated by Marc VIGNAL