Produced by the Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française

Co-produced by the Centre de musique baroque de Versailles (CMBV),
the Centre d'Art Vocal & de Musique Ancienne de Namur (CAV&MA),
& the Opéra royal de Wallonie.

This recording was made with the support of the Fédération Wallonie-Bruxelles
(Direction générale de la Culture, Service de la Musique).

Les Agrémens and Le Chœur de Chambre de Namur
are sponsored by the Fédération Wallonie-Bruxelles
(Direction générale de la Culture, Secteur de la Musique).
and supported by the Loterie Nationale
and the City and Province of Namur.
www.cavema.be

Recorded in the Opéra royal de Wallonie-Liège, 19-21 October 2013
Artistic director, sound recording and editing: Manuel Mohino

Executive producer: Jérôme Lejeune

Cover illustration: Joseph Aved (1702-1766)
Portrait of Mehemet Saïd Pacha, bey of the Balkan Peninsula
© RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Franck Raux

Illustration page 1: Élisabeth Louise Vigée-Le Brun (1755-1842)
Portrait of André Modeste Grétry
© RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Daniel Arnaudet

ANDRÉ-MODESTE GRÉTRY
(1741-1813)

LA CARAVANE DU CAIRE

—

Comédie lyrique en trois actes sur un livret d'Étienne Morel de Chédeville
créée à Fontainebleau le 30 octobre 1783
et reprise à l'Académie royale de musique à Paris le 15 janvier 1784

Katia Velletaz: Zélime, esclave
Jennifer Borghi: Almaïde, favorite du Pacha
Cyrille Dubois: Saint-Phar, esclave
Julien Véronèse: Osman, pacha d'Égypte
Tassis Christoyannis: Florestan, capitaine de vaisseau français
Alain Buet: Husca, chef de la caravane et marchand d'esclaves
Reinoud Van Mechelen: Tamorin, chef du sérail
Chantal Santon: une esclave italienne
Caroline Weynants*: une esclave française
Julie Calbète*: une esclave allemande
Philippe Favette*: Osmin, garde du sérail
Anicet Castel*: Furville, officier français

Les Agrémens
Chœur de Chambre de Namur
Guy Van Waas: *conductor*

* Soloists of the Chœur de Chambre de Namur
Score edited by David Nicolas for the Centre de musique baroque de Versailles.

PALAZZETTO BRU ZANE

CENTRE DE MUSIQUE ROMANTIQUE FRANÇAISE

Le Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française a pour vocation de favoriser la redécouverte du patrimoine musical français du grand XIX[e] siècle (1780-1920) en lui assurant le rayonnement qu'il mérite et qui lui fait encore défaut. Installé à Venise, dans un palais de 1695 restauré spécifiquement pour l'abriter, ce centre est une réalisation de la Fondation Bru. Il allie ambition artistique et exigence scientifique, reflétant l'esprit humaniste qui guide les actions de la fondation. Les principales activités du Palazzetto Bru Zane, menées en collaboration étroite avec de nombreux partenaires, sont la recherche, l'édition de partitions et de livres, la production et la diffusion de concerts à l'international, le soutien à des projets pédagogiques et la publication d'enregistrements discographiques.

The vocation of the Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française is to favour the rediscovery of the French musical heritage of the years 1780-1920, and to obtain for that repertoire the international recognition it deserves, and which is still lacking. Housed in Venice in a palazzo dating from 1695, specially restored for the purpose, the Palazzetto Bru Zane is one of the achievements of the Fondation Bru. Combining artistic ambition with high scientific standards, the Centre reflects the humanist spirit that guides the actions of that foundation. The Palazzetto Bru Zane's main activities, carried out in close collaboration with numerous partners, are research, the publication of books and scores, the production and international distribution of concerts, support for teaching projects and the production of CD recordings.

PALAZZETTO
BRU ZANE
CENTRE
DE MUSIQUE
ROMANTIQUE
FRANÇAISE

bru-zane.com

LA CARAVANE DU CAIRE

Opera Ballet en trois Actes

Representé à Fontainebleau devant leurs Majestés le 30. Octobre 1783.

Et pour la premiere fois Sur le Théâtre de l'Académie Royale de Musique le Lundi 12 Janvier 1784.

PAR M. GRETRY.

Conseiller intime de S.A.C. Mgr le Prince de Liege, Membre de l'Académie des Philarmoniques de Bologne en Italie, de la Société d'émulation de Liege Pensionnaire du Roy.

OEUVRE XXII.

PRIX 40.ll.

Gravé par Huguet Musicien de la Comédie Italienne

A PARIS

Chez Mlle Jenny GRETRY, Rue du Helder, N.o 6.

Deposé à la Dcn de Impie Imple

André-Modeste Grétry, *La Caravane du Caire*.
© Liège, Library of the Conservatoire royal

CD I

1. Ouverture 03:16

ACTE I

Scène 1

2. Les voyageurs libres : *Après un long voyage, qu'on goûte de plaisirs* 02:34
3. Entrée du ballet 02:55
4. Une esclave française : *Ne suis-je pas aussi captive ?* (Cavatine) 02:30
5. Reprise du Chœur : *Après un long voyage, qu'on goûte de plaisirs* 01:27
6. Saint-Phar, Zélime : *De ton époux voilà donc le partage* 00:46
7. Saint-Phar, Zélime : *Malgré la fortune cruelle* (Duo) 02:45

Scène 2

8. Husca : *Un, deux, tout ce calcul me fatigue la tête* 01:17
9. Husca : *Qu'espères-tu téméraire français* (Cavatine) 01:52
10. Saint-Phar, Zélime, Husca : *Dieux ! Renoncer à ce que j'aime !* 00:53
11. Saint-Phar, Zélime, Husca : *Hélas je vous implore* (Trio) 01:20

Scène 3

12. Chœur des voyageurs, Husca, Saint-Phar : *Aux armes, aux armes, aux armes !* 00:50

Scène 4

13. Chœur des voyageurs, chœur d'Arabes : *Bravons cette troupe timide* 01:58

Scène 5

14. Husca : *La victoire est à nous* 01:19
15. Husca, Saint-Phar, Zélime : *Que me demandes-tu ?* (Final) 05:59

ACTE II

Premier tableau

Scène 1

16. Husca, Tamorin : *Me voici de retour* 01:34
17. Husca, Tamorin : *J'ai des beautés piquantes, de vives, d'agaçantes* (Duo) 02:08

Scène 2

18. Le Pacha, Tamorin : *Qu'on prépare une fête*
    Le Pacha : *Oui, oui toujours j'aimai la France* (Ariette) 03:12

Scène 3

19. Almaïde : *Jalouse à mon amant de prouver ma tendresse* 00:34

Divertissement

20. Chœur avec danse : *Du Pacha qu'on révère* 03:23
21. Danse pour les Turcs 02:24
22. Tambourin 00:52
23. Récitatif et sortie du ballet 00:34

Scène 4

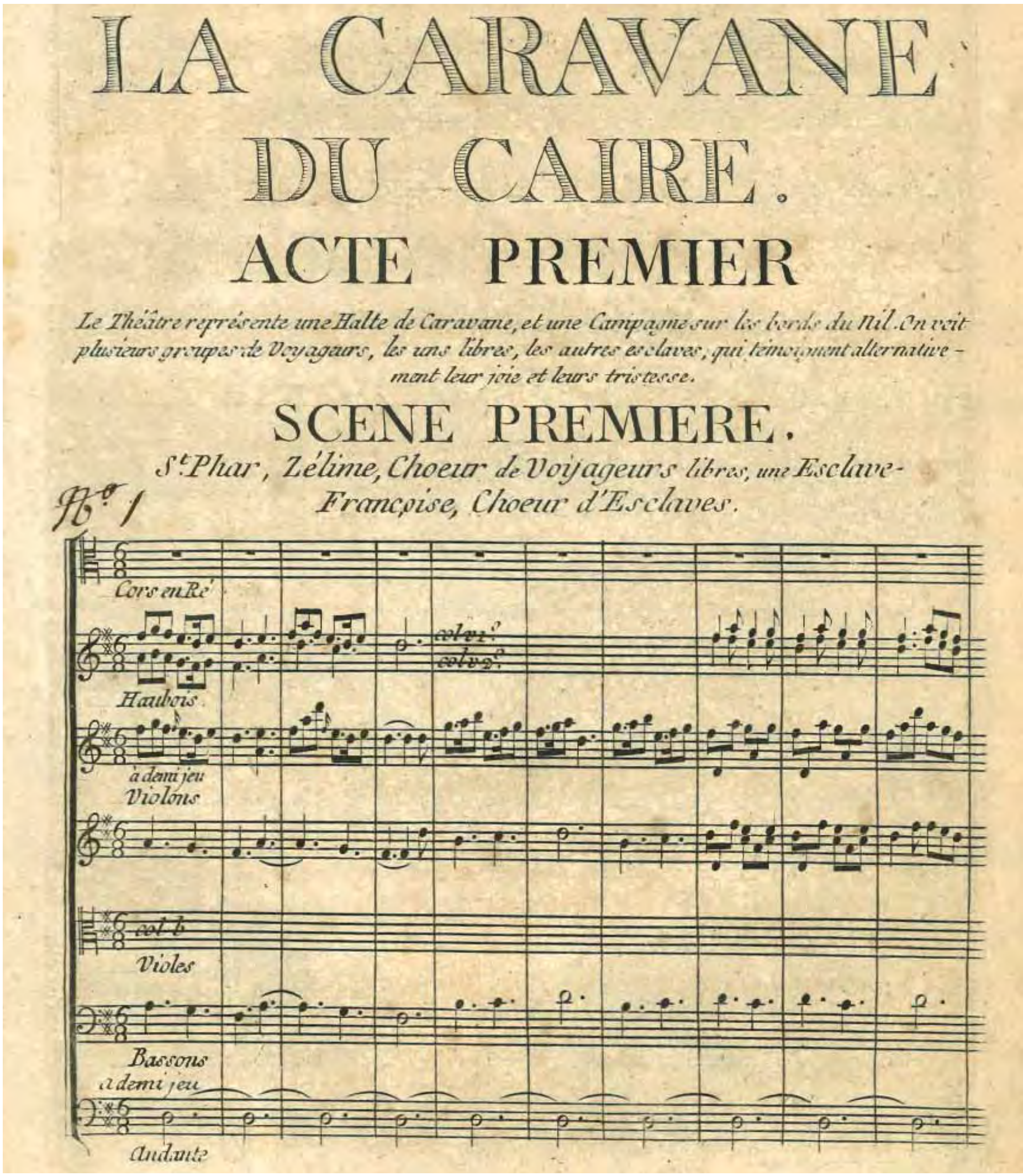
24. Le Pacha, Tamorin : *Ces plaisirs, Tamorin, ne flattent plus mon cœur*	00:13
25. Le Pacha : *C'est la triste monotonie* (Ariette)	02:38
26. Le Pacha, Tamorin : *Rien ne peut me toucher*	00:26
27. Le Pacha : *Tu me conseilles l'inconstance* (Cavatine)	00:46
28. Le Pacha, Tamorin : *Je ne veux plus d'un cœur gêné par des entraves*	00:27

Scène 5

29. Le Pacha, Tamorin, Husca : *Il amène des Hollandaises* (Trio)	03:08
30. Le Pacha : *Je veux dans le Bazar jouir de leur présence*	00:49

Scène 6

31. Danse générale	02:03



Second tableau

1. Marche égyptienne 03:22
2. Une esclave française : *Nous sommes nées pour l'esclavage* (Cavatine) 01:54
3. Danse générale 02:11
4. Une esclave italienne : *Fra l'orror della tempesta* (Aria) 07:19
5. Danse de femmes 06:37
6. Pas de Deux - Un Génois et une Génoise 01:26
7. Chœur et Danse - Allemands et Allemandes : *Quelles rigueurs inhumaines* 02:02
8. Pas de Trois - Femmes de différents caractères 02:01
9. Le Pacha, Husca, Zélime, Tamorin : *Quel est donc cet objet que l'on cache* 01:12

Scène 7

10. Récit et Marche
    Saint-Phar, Le Pacha, Husca : *Pourriez-vous l'arracher à l'époux le plus tendre ?* 01:10

Scène 8

11. Saint-Phar : *Va, va, cruel !* (Air) 03:10

ACTE III

Scène 1

12. Florestan, Furville : *Vous brûlez de revoir les rives de la France* 01:36

Scène 2

13. Florestan : *Tu me condamnes donc, ô fortune cruelle* (Récit et air) 03:52

Scène 3

14. Florestan, Tamorin : *Près du Pacha, seigneur, je dois vous introduire* 00:23

Scène 4

15. Almaïde : *Je souffrirais qu'une rivale* (Air) 03:26

Scène 5

16. Almaïde, Osmin : *Pourrais-je ici vous faire confidence ?* 01:33

Scène 6

17. Almaïde : *J'abjure la haine cruelle* (Air) 02:03

Scène 7

18. Almaïde, Le Pacha : *Je ne le vois que trop, Zélime a su vous plaire* 00:54

Scène 8

19. Le Pacha : *Vainement Almaïde encore* (Rondo) 02:03

Scène 9

20. Marche 01:33
21. Osmin, Le Pacha : *Seigneur, Florestan va paraître* 00:12

Scène 10

22. Florestan et le chœur des Français, le Pacha et le chœur des Turcs :
Jaloux de reconnaître le service important 02:58

23. Le Pacha : *Qu'un instant en ces lieux le plaisir vous arrête* 00:31

Scène 11

24. Chœur derrière le théâtre, Le Pacha ; Tamorin, Almaïde, Florestan :
On enlève Zélime 01:35

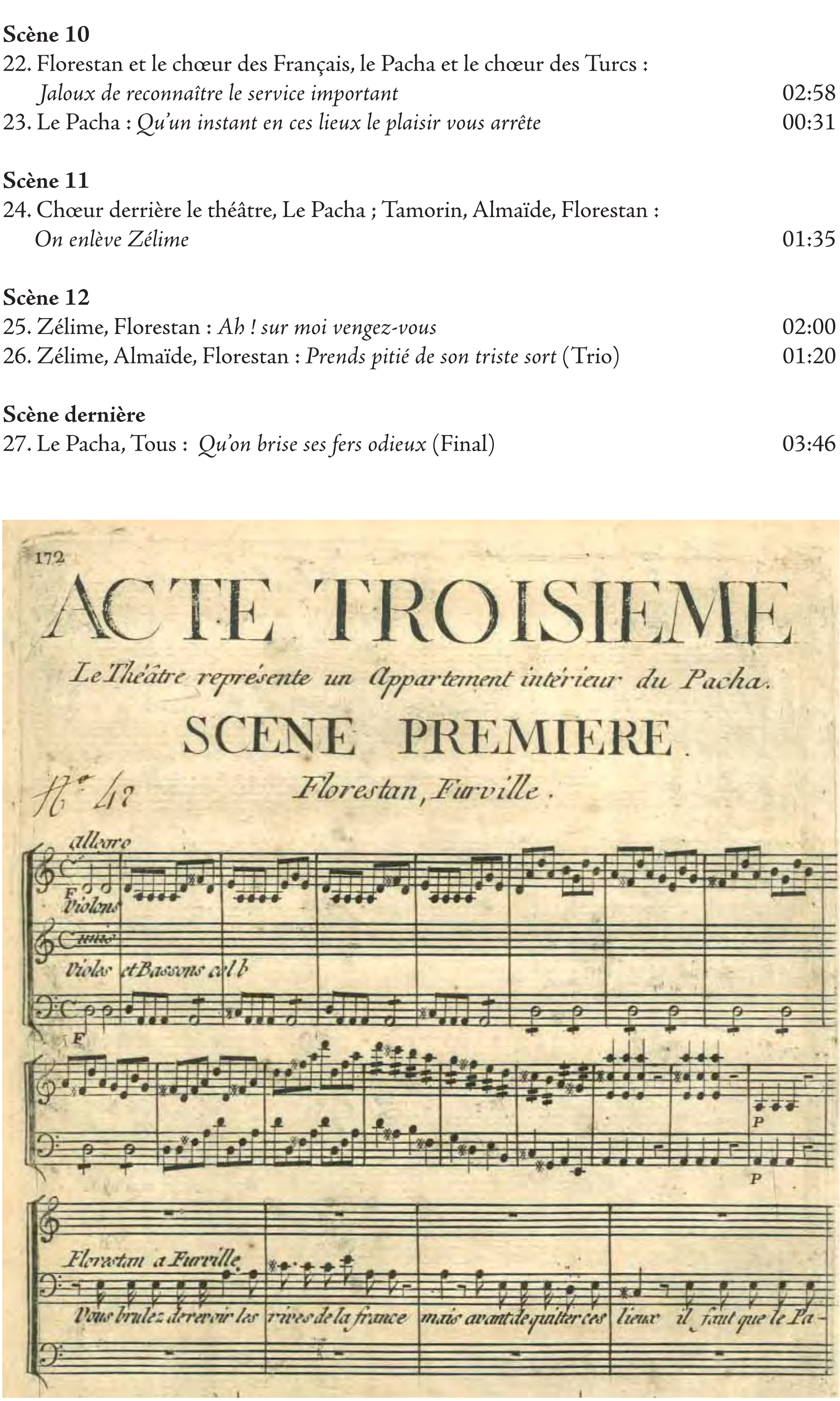
Scène 12

25. Zélime, Florestan : *Ah ! sur moi vengez-vous* 02:00

26. Zélime, Almaïde, Florestan : *Prends pitié de son triste sort* (Trio) 01:20

Scène dernière

27. Le Pacha, Tous : *Qu'on brise ses fers odieux* (Final) 03:46


172

ACTE TROISIEME

Le Théâtre représente un Appartement intérieur du Pacha.

SCENE PREMIERE.

Florestan, Fiarville.

allegro

Violons

Violes et Bassons a 8 b

P

P

Florestan a Fiarville

Vous brulez de revoir les rives de la france mais avant de quitter ces lieux il faut que le Pa-

Les Agrémens

Patrick Cohën-Akenine: *violin (concertmeister)*
Jivka Kaltcheva, Catherine Ambach, Ann Cnop, Birgit Goris, Katalin Hrivnak: *violins I*
Ingrid Bourgeois, Annelies Decock, Michiyo Kondo, Barbara Konrad, Jorlen Vega Garcia, Rafael Nunez Velazquez: *violins II*
Hayo Bäss, Brigitte de Callatay, Benoît Douchy, Heidi Verbruggen: *violas*
Bernard Woltèche, Angélique Charbonnel, Geneviève Koerver, Thomas Luks, Herlinde Verheyden: *cellos*
Éric Mathot, Benoît Vanden Bemden: *double basses*
Jan de Winne, Jan Van den Borre: *flutes and piccolos*
Benoît Laurent, Mathieu Loux: *oboes*
Daniele Latini, Jean-Philippe Poncin: *clarinets*
Alain de Rijckere, Jean-François Carlier: *bassoons*
Jean-Pierre Dassonville, Bart Aerbeydt: *horns*
Nicholas Emmerson, Patrice Boileau: *trumpets*
Koen Plaetinck: *timpani*
Marjan de Haer: *harp*
David Van Bouwel: *harpsichord*

Chœur de Chambre de Namur

Thibaut Lenaerts: *chorus master*
Julie Calbète, Marie Jennes, Anne-Hélène Moens, Amélie Renglet, Mathilde Sevrin, Caroline Weynants: *sopranos*
Dominique Bonnetain, Jean-Xavier Combarieu, Véronique Gosset, Mathieu Montagne, Bruno Renhold, Mario Soares: *hautes-contre*
Jacques Dekoninck, Peter De Laurentiis, Éric François, Thibaut Lenaerts, Thierry Lequenne, Nicolas Maire: *tenors*
Anicet Castel, Philippe Favette, Sergio Ladu, Jean-Marie Marchal, Grantley McDonald: *basses*

www.cavema.be

Louis-René Boquet (1717- 1814)
Costume pour Mr Rousseau dans le rôle de Tamorin (1783-84).
© Photo Les Arts Décoratifs, Paris

GRÉTRY AND THE COMÉDIE LYRIQUE

Although known primarily for his *opéras-comiques*, Grétry also composed fifteen inspired works for the Académie royale de musique, several of which remained long in its repertoire. Whilst these works appear to be less innovatory than the *opéras-comiques*, they are nonetheless particularly rich in musical and dramatic experimentation. From *Céphale & Procris* (1775) to *Delphis & Mopsa* (1803), Grétry's operas for the Académie royale prepared the ground for the development of the French operatic style of the early Romantic period. The composer and his librettists not only changed the contemporary concept of a libretto, creating a more modern form with *Céphale & Procris* and adapting Classical themes with *Andromaque* and *Amphitryon*, but also invented the *demi-caractère* genre that was simultaneously comic, moving and visually spectacular with *Colinette à la Cour*, *L'Embarras des richesses* and others. They introduced a seemingly realistic exoticism with the Chinese settings and costumes of *Panurge* and the Orientalism of *La Caravane du Caire* and also poked gentle fun at classical Antiquity with *Aspasie* and *Anacréon*.

Grétry's rise to the position of a composer whose works were performed at the Opéra in the 1780s was even more astonishing when we realise that those years were marked by unending quarrels; those who claimed supremacy for German music took the side of Gluck, whilst those who preferred Italian music took the side of Piccinni. Given that he belonged to neither faction, we may well wonder what position Grétry could hope to fill in a musical landscape that had been so grotesquely divided; it was undoubtedly because he was outside of these quarrels — having made his reputation at the Théâtre de la Comédie-Italienne — that Grétry could be seen to be offering an unexpectedly attractive alternative to both the Gluckian and Piccinnian factions.

Grétry's lack of fear in presenting himself in a field where Gluck and Piccinni were the principal players can be explained by the fact that he knew that he had supporters at the highest level: he had been applauded by the Dauphine almost immediately after his arrival in France at the end of 1770 and would always enjoy the attention and even friendship of Marie-Antoinette. His position as court musician gave him a real authority which, like other artists in similar positions, he did not hesitate to exercise. Leopold Mozart gave clear advice in a letter to Wolfgang in Paris dated 9 February 1778: "If Gluck and Piccinni are there, you must avoid them as much as possible; do not become friends with Grétry either". Thanks to their talents and their powerful protectors, these three musicians were the most powerful in Paris and at the French court. Any musician seeking to make a name for himself had to try not to offend them, not to fall under their sway and to avoid copying them whilst attempting to resemble them as much as possible!

La Harpe did not much like Grétry and stated in his *Correspondance littéraire* that the composer was well protected by the Court, that he was praised out of all proportion by the Gluckians and by Suard in particular in the *Mercure de France*. According to La Harpe, the Gluckians' intention behind this was to divide and weaken support for the Italian faction, for

by pitting Piccinni against Sacchini on one side and Piccinni against Grétry on the other, the Gluckians thus divided a power that could defeat them into three weaker parts. La Harpe also stated that the administration of the Opéra was completely devoted to Grétry; this organisation, however, also clearly feared him more than it assisted him: Dauvergne, director at that time, explained in detail how Grétry and Sedaine, 'having persecuted the actors' (letter to Papillon de La Ferté), managed to obtain extra performances of *Amphitryon* in 1788. In spite of extremely low box-office receipts, the same Dauvergne nonetheless insisted on continuing to present their opera so that, in his own words, "messieurs Sedaine and Grétry would not be in a position to complain about either the Comité or me". Thanks to such influence, Grétry not only succeeded in joining the select group of composers whose works were regularly performed at the Académie royale, but also in creating several highly successful works, despite La Harpe's warning "When you wish to be everywhere, it is difficult to be good every time".

Premiere after premiere of his operas followed at the Académie and Grétry found his own individual niche amongst the composers whose works had been accepted by the *Comité de lecture*. This was with some difficulty where his tragic works were concerned, it is true, but with total ease in the case of his *demi-caractère* works. His talent was curbed neither by a particular school of composition nor by great effort: "Nature gave him everything; he composes by instinct. Grétry has the advantage that he has neither repeated himself nor copied anyone else" according to La Borde in his *Essai sur la musique*. If we are to believe the *Mercure de France*, *Céphale & Procris* demonstrated as early as 1777 that "even the most determined partisans against new forms of music judged that M. Grétry had all the resources and talents necessary to bring this superb art form to perfection and to enrich it with masterpieces in every genre". This was indeed what he then proceeded to do, beginning with *Andromaque*, a *tragédie lyrique*, although he had to battle with critics who felt that he had not understood Gluck's operatic reforms well enough; he continued with genre operas from 1782 onwards with *Colinette à la Cour*. This work and those that followed it were considered easily the equal of works by the great masters of the time; *La Caravane du Caire* was evidently his greatest success in this field. Grétry had fashioned his own style by creating a new genre and proving his supremacy in it, sure of having no other rival.

Within the frame of Grétry's works as a whole, the operas composed for the Académie royale today tend to be regarded as secondary works in comparison to better-known pieces such as *Le Huron*, *Lucile*, *Zémire & Azor*, *L'Amant jaloux* and *Richard Cœur de Lion*. They did, however, occupy a primary position in the Académie's repertoire and, in a different genre to the opéra-comique, also marked a turning point in the history of French lyric art. Papillon de La Ferté stated in 1789 that he considered *Andromaque*, *Panurge dans l'île des Lanternes*, *La Caravane du Caire*, *Colinette à la Cour* and *L'Embarras des richesses* still to be artistically or economically viable. Grétry's legacy was not small: with one *tragedie lyrique* and four *comédies lyriques*, Grétry left the Académie just as much repertoire if not more than Gluck (six works), Piccinni (three works) and Sacchini (five works).

Grétry's comédies lyriques in particular brought even greater fame to their composer, given that they were entirely his own invention. Supported at the highest levels by the minister Amelot, the intendant Papillon de La Ferté, director Dauvergne and the *Comité des artistes*,

all of whom were actively in search of novelty and originality, Grétry had created a new type of performance that was until then unheard of in the sacred halls of the Académie. Weary of the sublime tragedies penned by Gluck and his less-distinguished followers, a section of the audience together with poets and men of letters had called for the return of comedy to the operatic stage. Comedy was not exactly novel in the Académie: such works had already been applauded there in several forms with more or less enthusiasm: Mouret's *Les Amours de Ragonde* (1742), Rameau's *Platée* (1745) and *Les Paladins* (1760) as well as Dauvergne's *La Vénitienne* (1768) had already punctuated the reign of Louis XV with humour that was either malicious or simply risqué. The comic element was already prospering as part of the opéra-ballet genre already in the time of Louis XIV and under the Regency; we should note *La Comédie*, the introduction to Campra's *Les Muses* (1703), Mouret's *Les Fêtes de Thalie* (1714) and Bertin de La Doué's *Les Plaisirs de la campagne* (1719) amongst others.

If the truth be told, Grétry himself had recently admired a *demi-caractère* piece that was enjoying a relative success: in 1780 the composer Floquet and his librettist Rochon de Chabannes had restored a more jocular tone to the stage of the Académie by offering, under the guise of an *opéra-ballet*, a true *comédie lyrique* entitled *Le Seigneur bienfaisant*. The comic aspect of the plot was not so much stressed by composer and librettist as were the simplicity and naturalness of the situations. Nonetheless, the performance made use of the most luxurious trappings that the Opéra could provide: "*Le Seigneur bienfaisant* is the type of work that in France is termed opéra-comique; here, however, the genre is ennobled and presented with all the resources of the Opéra, as one would have the right to expect" noted the *Mercure de France*. The immediate result was a decision that such experiments should be continued: "This essay that has turned out so well proves that the stage of the Académie royale de musique is capable of performing works of every genre, and that there is no lack of authors to enrich it with the dramas it needs; even a comic plot, although simple and gay without excessive clowning, can be greeted with approval if it be managed and directed with skill and taste".

Even if there was no doubt that "a few men of letters who are brave enough to attempt such an enterprise" would easily be found, there was uncertainty about whether talented composers would wish to "descend to comedy, since today the demon Tragedy fills every musical brain and inspires them to disdain every subject that arouses neither terror nor pity" (*Mercure de France*).

Such talk took no consideration of the most prominent of all such composers, for Grétry was at that time the greatest composer of this peculiarly French comic opera style. He had realised the potential of this new genre sooner and better than anyone else and immediately set to providing the genre with a variety of such works. Grétry states clearly in his *Mémoires* that he did not pretend to have created the genre, although he did believe that he had changed it beyond recognition. He challenged his readers with the statement *Le Seigneur bienfaisant* was performed with success [...] but I wonder if the vocal lines had been handled by the composer in such a way as to make musical history?

To make musical history was indeed Grétry's aspiration with his new works for the *Académie*. His plan was almost as ambitious as Gluck's had been some ten years earlier, although in a different genre. "The Opéra de Paris is a land of make-believe in every sense: the slightest innovation is considered as a crime by those who dwell there. When I introduced

comédie lyrique to the stage of the Opéra, I too was regarded as a reprehensible innovator" recalled Grétry in his *Mémoires*. It was, however, with the audience or rather audiences of the institution that the composer was primarily concerned, rather than with the administration or artistic personnel: "I saw that the audiences were tired of the tragedies that were continually performed. I heard the murmuring of the many supporters of the ballet as they saw it being reduced to a subsidiary and often useless role in the tragedies. I saw the administration revive old-fashioned fragments or pastorales unsuccessfully in their search for variety; I said to everyone I met that two contrasting genres could benefit from their opposing qualities: that French actors performed comedy and tragedy in alternation and that if they were forced to give up one of them, they would not be able to decide which".

The renewal of the Académie's repertoire was very necessary, as was its diversification; Grétry felt this very clearly and immediately took up his position on this ground by successively creating *La Double Épreuve ou Colinette à la Cour* (January 1782) and *L'Embarras des richesses* (November 1782) with the poet Lourdet de Santerre, following these with *La Caravane du Caire* (January 1784) to a libretto by Morel de Chédeville. Grétry won his bet and could himself note that "these three works, the *Caravane* in particular, were mounted in a very short space of time and focused public opinion onto the necessity of establishing comédie lyrique in this theatre". After his triumph with the *Caravane* he went on to mount *Panurge dans l'île des Lanternes* (January 1785) with Morel de Chédeville, *Amphitryon* (July 1788) with Sedaine, *Aspasie* (March 1789) again with Morel, *Denys le tyran, maître d'école à Corinthe* (August 1794) with Maréchal, *Anacréon chez Polycrate* (January 1797) and finally *Delphis & Mopsa ou Le Ménage* (February 1803) with Guy.

From the first of these onwards, a proportion of the audiences and critics was greatly taken with the new genre and immediately saw its artistic and commercial possibilities. After having heard *Colinette à la Cour* and *L'Embarras des richesses*, the columnist for the *Mercure de France* could not wait for the time when "several composers would have written works in the same genre", ensuring that "despite the efforts of several personages against this genre — which may well one day be the Opéra's greatest resource — this experience will quickly reveal the obligations due to the composers who have so enriched our theatre". Such statements now seem somewhat idealistic since, around 1786, the director of the Académie royale wrote that Grétry's *La Caravane du Caire* seemed to be the "only way of getting decent box-office receipts" (letter from Dauvergne to Papillon de La Ferté), whilst Grimm stated that the said *Caravane* in 1783 had been "the only work after *Didon* that has had a decided success" (*Correspondance littéraire*). Grétry and the *comédie lyrique* therefore put the tragedies of Piccinni, Sacchini and Gluck into the shade to a certain extent.

The craze for this new genre arrived at a moment when the style and tone of opéra-comique were breaking a new path, one coloured with melancholy, drama and heroism: whilst the Comédie-Italienne attempted to equal the Opéra just as much by the lyricism of its repertoire and the charisma of its actors as by the noise of its orchestra (this was the time of Grétry's *Richard Cœur de Lion* and Cherubini's soon-to-be completed *Médée*), the Opéra itself was preparing to present amusing performances inspired by a certain humour that had been inherited from the Comédie-Italienne. The mix of styles was clear proof that the old system

of repertoire could not survive for long. For some, this was the sign of a sea-change in society and — even more so — of a corruption of taste. According to Grimm and La Harpe, this was the main reason for the success of *Panurge* in 1785: "Nowadays we rush to the Opéra to see a very flat farce seasoned with many theatrical effects and to great acclaim, although with trivial music, even though it is by Grétry" (La Harpe); "a sort of extravagance that is very much in the spirit of the moment and which announces to people of taste that, although in truth it is detestable, it is less foolish than if it were simply boring".

This body of work was the laboratory in which Grétry experimented, played with and gradually refined the formula that he felt should make the *comédie lyrique* into a success. Clearly, if the new genre had been demanded by the greater part of the public, then this was thanks to the genre's variety — a variety that Grétry sought to apply to the Opéra's repertoire in general: "What type of poems suit the Opéra best? Magical ones, that make much use of luxurious settings and spectacle? Tragedy, to which so many are attracted? The noble comedy that introduces festivals? Or the drama, simultaneously noble and gay, in which dance also often played a large role? We believe that each of these genres has its advantages and that the Opéra can and should vary them for the performers' education and entertainment" (*De la Vérité*, Grétry). Grétry's great innovation was to assemble and synthesise the resources of the different genres within the frame of one particular work. […] "Noble comedy will succeed at the Opéra if the concomitant festivities are well managed, except that drama intermingled with comedy will always have the advantage of being more varied. We must never, never forget that *'boredom is born from a day's uniformity'*. All the scenes and divertissement can be infinitely varied: the genre I am discussing leads naturally to variety and variation; this is an incredible advantage".

Describing his *Panurge*, which he considered as a template for the genre, Grétry summed up its positive factors: "The subject is simple, the pomp inherent and it has the *divertissements* that are required. From *Colinette à la Cour* onwards, critics appreciated this variety of spectacle that could not fail to please people" (*Mercure de France*). Thanks to an initially faulty sense of proportion, the weak point of the genre was the absurdity created by a composite and many-coloured work; after *Colinette à la Cour*, *L'Embarras des richesses* suffered from such criticism, with the poet, the composer and the choreographer hindering themselves and each other with their badly managed intentions:

"Embarras d'intérêt,
Embarras de paroles,
Embarras de ballet,
Embarras dans les rôles ;
Enfin de toute sorte
On n'y voit qu'embarras ;
Mais allez à la porte,
Vous n'en trouverez pas."

(La Harpe, *Correspondance littéraire*)

The exaggeration of the mix of genres that had caused *Colinette* to be such a success did not work in favour of *L'Embarras des richesses* and showed Grétry the path that he should

follow. This worked to the advantage of *La Caravane du Caire*, Grétry's third opera in the genre: all who saw it remarked on the almost perfect balance between the different elements of the performance.

At the same time as the composer was working with his librettists to arrive at the correct balance, questions were also asked about the suitability of such a performance to the Académie royale. When Paisiello's opera buffa *Il re Teodoro in Venezia* (translated into French as *Le Roi Théodore à Venise* and adapted) was put into rehearsal in 1787, a section of the company judged that "this genre was unworthy of the Académie" and attempted to have the performances cancelled, despite the reaction of their director who remarked that the theatre had mounted — and within the last ten years — *L'Inconnue persécutée, Colinette à la Cour, La Caravane, Panurge* and even *Tarare*, given that it was on the side of the Bouffons (letter from Dauvergne to Papillon de La Ferté). The status of the Académie royale, founded as it was to perform tragedy, ballet, magic and heroic fable, was continually under discussion. Grétry's answer to this situation exuded common sense and pragmatism: in comedy, "the nobility of the Théâtre des Arts is sacrificed; this is of little importance, for it is better to be a little less noble and to be happier in turn" (Grétry, *De la Vérité*).

This controversy reached its height concerning the libretti — their versification just as much as the text itself. Comedy was not the only form to create this debate: the complete body of contemporary lyric poetry was also systematically blacklisted. Mozart, as an outsider, caught the mood of the times well: "It is very difficult to find a good poem. The older ones, which are better, do not fit the modern style and the new ones are worthless" (letter to Leopold Mozart, 1778). Grétry had himself displayed this taste for poems of an earlier period with his choice of Racine's *Andromaque*; he then did the same for his comic works, making use of earlier authors and of titles that had already been performed on other stages. Lourdet de Santerre's *Colinette à la Cour* was "a complete paraphrase of Favart's *Ninette à la Cour*," noted Grimm. According to La Harpe, the same Lourdet had brought an "old Harlequinade" up to date, an "old canvas by the late Dalinval that had enjoyed some success at the Théâtre-Italien, and extracted *L'Embarras des richesses* from it. As for *Panurge dans l'île des Lanternes*, invention was neatly divided: "Subject from Rabelais, words by Morel". Finally, Sedaine seized upon Molière's *Amphitryon* with an effrontery that was scarcely calculated to bring him good fortune. The use of such libretti shows Grétry's determination to place *comédie lyrique* on the highest artistic level and to assign it a position in the long history of French comic writing. We will put Dalinval and his *Embarras des richesses* to one side and discuss the other authors whose works were set to music: Rabelais, Molière and Favart. Grétry's ambition was just as daring as his idea of setting Racine to music, although his first concern was the sacrilegious but necessary work of refashioning these renowned authors' works into forms of a completely different cut. Lourdet de Santerre was mocked at the premiere of *Colinette* for his pretentions to high comedy (Grimm, *Correspondance littéraire*). Morel de Chédeville's adaptation of Rabelais was appreciated even less: "Nothing could resemble Rabelais' *Panurge* less than the *Panurge* of M. Morel. His style is inane and as trivial as could be; the almost continual insignificance of the dialogue most unfortunately justifies all the complaints one could make about the greatest part of the recitative in this opera" (Grimm, *Correspondance littéraire*). Sedaine was the most

reviled, however, with his version of Molière's *Amphitryon*. La Harpe was one of his most virulent critics: "It is impossible to imagine that this is a comedy by Molière that has been rewritten by Sedaine. Its platitudes and ineptitude could sink no lower". *Amphitryon*, the crown of a series of refashionings of masterpieces from the spoken theatre, lost its audience's favour and sounded the death-knell for the genre. Of all the comédies lyriques composed by Grétry before the Revolution, the only one that did not have its origins in a pre-existing play was also the one best received by its audiences: *La Caravane du Caire*.

Criticism of the literary quality of opera libretti was in any case inherent to the French literary world at that time: the question of libretti had not ceased to be discussed since the creation of Perrin and Cambert's first opera and had embroiled such renowned authors as Quinault, La Motte and Marmontel. Such criticism becomes more complex when we come to deal with Grétry's operas: already a known quantity in the world of opéra-comique, his style, personality and talent were no longer in question; it was his new position in the Académie royale, alongside the likes of Gluck, Piccinni and Sacchini, that caused controversy.

In the first instance his defenders emphasised the qualities of his recitative, finding it to be "so true, so easy, so natural, so similar to the natural rhythm of the language, that it seemed to be speech rendered even more beautiful, nobler and more sensitive than simple declamation" (*L'Esprit des journaux*). Grétry was particularly pleased that the recitatives in *Panurge* were "realistic, without being trivial; they are much less boring than the noble style of recitative, for there are many different types of expression" (*Mémoires*). The quality of the melody now became a factor to be reckoned with alongside the correctness of the declamation. *Céphale & Procris* gave the composer the opportunity to develop "the charms and resources of his genius. His vocal lines are clear and are always inspired by the emotions described by the text" (*Mercure de France*). The score of *La Caravane du Caire* was a synthesis of all these qualities, exuding "much freshness, grace and sensitivity" at the same time as it set a comic mood of unrivalled accuracy: "Its music is so natural that it suits its subject perfectly and is often very piquant. Its grace is always so original and striking , its comedy so true and so perfectly captured that one forgets all the lapses in style throughout the opera as one listens" (Grimm, *Correspondance littéraire*). The *Mercure de France* for its part appreciated the opera's "sensitive, brilliant and always natural style, with music that is enjoyed more and more each time it is heard". Dauvergne himself emphasised the "fine music that was worthy of comparison with our best operas" (letter to Papillon de La Ferté). The work's impeccable declamation, the lyricism of its arias, the sensitivity of tone and the exactness of its comedy were all applauded.

Such appreciation of the words and music should not hide the fact that these were only elements of a much larger entity, the performance itself — and that Grétry had taken great care to give his works a new glamour. The ballets had preoccupied him exceedingly; Grétry stated in his *Mémoires* that "ballet at the Opéra deserves its many enthusiasts thanks to the perfection to which it has been brought". Could he have thought, like Grimm, that "an opera with little singing and much dancing is and will remain, I feel, the form that suits us the best"?

Grétry had clearly understood that ballet was indispensable if a work was to be a success with the public. The innovatory style of *Colinette à la Cour* in 1782 almost dealt that work a death blow, but Grétry reacted to the audiences' scepticism by adding "a great quantity of

movement and introducing ballets more or less successfully. The only merit that can keep this work on the stage is the composition of its ballets, for they are generally well planned and often result in tableaus that are full of movement and variety" (Grimm, *Correspondance littéraire*). In 1785 no-one would deny that the triumph of *Panurge* was due solely to the ballet that brought the opera to a close: Grétry had had the idea of repeating the overture at the end of the piece and having MM. Garel and Vestris and M^lles^ Langlois and Saunier dance to it. Grimm reported that the innovation enjoyed the greatest success. The rehearsals of *Amphitryon* in July 1788 then seemed to predict disaster: Grétry then did everything possible to guarantee the success of the ballet, which caused him and the direction of the Académie royale much extra trouble and work. The addition of the ballets, however, deceived nobody: La Harpe and several others noted that the management had made use of all the resources of the ballet, although this served merely to retain the audience's interest for a limited period. As artificial as the use of ballets in certain *comédies lyriques* might appear to be, Grétry nonetheless was able to display a talent that had not been evident in his first *opéras-comiques*. From *Céphale & Procris* onwards, Grétry made his mark in this new genre: "The ballet music is striking and its melodies are agreeable, new and picturesque. We did not expect the ballet music to be so successful, given that the style is new to M. Grétry" (*Mercure de France*). *L'Esprit des journaux* went even further, stating "since Rameau we have not heard anything that is better designed, more varied, more animated and better suited to the dance". This talent for ballet music would remain as an integral part of Grétry's style; as a result, this higher quality of music inspired the choreographers of the Académie royale to new heights. Noverre and Gardel's ballets for *Céphale & Procris* — the pantomime of Love and the entry of the Demons in particular — "did honour to these renowned masters" (*Mercure de France*). Grimm even commented on the pleasing dances performed in the bazaar scene of *La Caravane du Caire* and the brilliant festivities at the work's conclusion.

Libretto, music and ballet were not the only elements of an opera. The Académie royale had another resource that it made available to Grétry, one with which no other Parisian theatre could compete: the splendour and richness of its costumes, sets and crowd scenes. Theatrical excess was at its height at the end of the 1770s; the crowds of extras, choristers and dancers that the Académie employed were used to create tableaus that became ever grander. The spectacular stagings were of course only one of the factors contributing to a work's success and therefore had to be allied with the libretto, music and ballet to form a whole that, even if not completely coherent, was at least worthy of interest. The choice and organisation of the plots set to music by Grétry for the Académie royale meant that he could gratify the public's taste for such spectacle. *L'Embarras des richesses* provided "a spectacle made greatly pleasing by the movement and the variety of its staging" (*Mercure de France*). As for *La Caravane du Caire*, La Harpe stated ironically "the production was extremely beautiful; that was enough to support the opera". Grimm noted "the pomp and magnificence of the spectacle left nothing to be desired". He repeated this judgement several months later: "This work presents not only movement but also settings that are agreeably varied and scenes that are not without interest. The new varied settings seen in Act I and the interest of the work's ending meant that the opera enjoyed a success".

Grétry's *comédies lyriques* were also vehicles for the public's new taste for exoticism. No stone was left unturned, with the orientalism of *La Caravane du Caire*, the Chinese touches in *Panurge* and the neoclassical antiquity of *Aspasie*. Grimm found that the first act of *La Caravane du Caire* was in a new and piquant style; "a real tableau like those of Le Prince". The work depicts an imaginary Egypt, one halfway between orientalism and Turkish style that is spiced not only with the exoticism of the slaves form every nation — Italian, German, Georgian, Circassian, Polish, Malabar Indian etc. — but also by a historical touch signalled by the presence of several French characters who seem to have come straight from the reign of Louis XIV.

It was in the midst of his success at the Académie with *La Caravane du Caire* in the mid-1780s that Grétry conceived what was to be his masterpiece in the *opéra-comique* genre: *Richard Cœur de Lion*. Viewed together, these two scores give clear proof of the clarity of thought of a composer who, whilst possessing every musical skill, also perfected a sense of the theatre that was unique in France at that time. The genres, styles and forces used of the two works are of course very different, but they nevertheless share a common goal and both blur the edges of the categories of the fading Baroque era. Richard could have well been performed at the *Académie royale* except for its spoken dialogue; if it had not been for its recitatives and ballets, the *Caravane* could have easily become a staple work of the Opéra-Comique.

It is enough to state that Grétry was ahead of his time. At the Académie royale — where he would hardly have been expected to triumph — he realised the difficulties of modernity at a moment when the philosophical movement known as the Lumières was fading. Having seen that the *tragédie lyrique* was on its last legs at the beginning of the 1770s, he attempted to adapt it to the experimental and innovatory demi-caractère genre on the stage of the Comédie-Italienne with his *Céphale & Procris*. Almost immediately, he saw the sense of the Gluckian revolution — not the forced assumption of a genre, but an accepted restoration — and applied its principles with perhaps even more success and suitability to French taste with his *Andromaque* that Gluck himself had ever managed. Having gained entry into the sacrosanct inner circle of the Académie, he learnt from within of the multiplicity of talents that the building contained and invented a genre that could be inhabited by the best of singers, dancers, painters, costumers and stagehands whilst simultaneously setting a tone in which he was sure of having no rival. He thus thwarted the hegemony of Gluck, Piccinni and Sacchini, slowly becoming first their equal and then supplanting them in the very theatre in which they had triumphed.

Even if Grétry himself seemed somewhat breathless in the new genre that he had created, it would nonetheless mark the musical landscape of the turn of the century deeply. Many other composers also tried their hand at the *comédie lyrique* form, in particular Lemoyne avec *Les Prétendus* and *Les Pommiers & le Moulin* as well as Kreutzer with *Aristippe* and Hérold with *Lasthénie*. Later, whilst Halévy and Meyerbeer enjoyed their successes, Cherubini composed an *Ali-Baba* that was halfway between comedy, fantasy and grand opéra at the beginning of the 1830s. The *comédie lyrique* was therefore established as one of the most modern genres. What is more, Grétry had not assimilated this modernity — for he had created it.

BENOÎT DRATWICKI

LA CARAVANE DU CAIRE: ITS COMPOSER, LIBRETTIST AND SINGERS

—

Born in Liège, the composer André-Ernest-Modeste Grétry (1741-1813) arrived in Paris in 1767 after having first spent several years in Italy. An initial collaboration with Marmontel on *Le Huron* was an immediate success; Marie-Antoinette's particular liking for opéra-comique gave Grétry the opportunity to make a place for himself at court and he soon became the Queen's harpsichord tutor as well as one of the most fashionable composers of the realm. Having reached the climax of his career by the end of the 1770s, the year 1785 marked a turning point in his life as a musician: little by little he turned his back on the capital and began to write his *Mémoires*. Having survived the Revolution and the Terror, Grétry once again found support in Paris; he entered the Institut in 1795 and was created *chevalier de la Légion d'honneur* in 1803. He then withdrew to Jean-Jacques Rousseau's Hermitage in Montmorency and devoted himself almost completely to literature. Grétry tried his hand at every musical genre although he was most successful and prolific in opéra-comique, composing some of the most successful examples of the genre in Europe towards the end of the 18th century; these included *Zémir & Azor, La Fausse Magie, L'Amant jaloux* and particularly his *Richard Cœur de Lion*.

Witten shortly before *Richard Cœur de Lion*, his final work, *La Caravane du Caire* is the best of the comédies lyriques that Grétry composed for the Académie royale de musique. The librettist, Étienne Morel de Chédeville (1751-1814), provides a long introduction to the issues behind the work in his foreword to the libretto:

The author of the poem thought that a plot that was both interesting and comic as well as seasoned with picturesque settings and costumes would offer the lyric stage a pleasing variety of musical effects, tableaus and celebrations that the severity of tragedy could not provide. The novel and piquant charm that was so applauded in *Colinette à la Cour* and in *L'Embarras des richesses* encouraged him to develop this style.

He thought that persons without bias, who know of the sacrifices that music imperiously demands from the poet concerning the cut of the arias, the speed of the action and the progress of the plot, would be indulgent towards some of the details of this work, details that a stricter taste could undoubtedly attack to its advantage.

He thought that he would meet with no great disapproval for having brought Asian customs (as in *Le Marchand de Smirne*) and the interior of a harem (as in *L'Europe galante*) to the stage, as the same settings had already been represented with success at the Théâtre-Francais and at the Opéra in a more daring manner than he has allowed himself here.

He thought in conclusion that his work would ensure both the progress of Art and the pleasure of people of taste; that he would provide M. Grétry with another opportunity to display the prolific and pleasing genius that has given our theatres so many masterpieces — works at which Italy marvels greatly and applauds rapturously.

The author considers that he will have fulfilled his purpose if he has been able to add

one flower to the everlasting wreath with which Polyhymnia long ago adorned this celebrated composer's brow.

Morel de Chédeville was the Secrétaire du Cabinet of Monsieur, the brother of Louis XVI and the future Louis XVIII. He was also the brother-in-law of the all-powerful Intendant des Menus-Plaisirs, Denis Papillon de La Ferté, who ran the Académie royale de musique on the King's behalf. Highly familiar with the intrigues at court, Morel had privileged access to the governing body of the Académie and was even its director for a short period in 1801. A man of wit, he had only a tenuous connection with opera as a genre. The *Biographie nouvelle des contemporains* (1824) describes him as "one of those authors who, without any literary talent and to the disadvantage of authors of real talent, found a way to take over the theatre. Morel was supreme at the Opéra for more than forty years, where his works, having supplanted those of Marmontel, are still sometimes performed". The writer of this article explains his omnipresence by the ease with which he mixed with musicians fashionable at that time and through which "he sought compensation for the talents that he himself lacked in the genius of others". This, of course, explains all too clearly Morel's privileged relationship with Grétry, a worthy counterpart of Marmontel's relationship with Piccinni during the same period.

The Académie royale de musique performed many works set to Morel de Chédeville's libretti, including *Alexandre aux Indes* (Lefroid de Méreaux, 1782), *La Caravane du Caire* (Grétry, 1784), *Panurge dans l'île des Lanternes* (Grétry, 1785), *Aspasie* (Grétry, 1789) and, after the Revolution, *Tamerlan* (Winter, 1802), *Le Pavillon du Calife ou Almanzor et Zobéïde* (Dalayrac, 1804), as well as three pasticcios: *Les Mystères d'Isis*, *Saül* and *Le Laboureur chinois*, all based on works by Mozart. Morel also revised Quinault's *Thésée* for Gossec in 1782. Although he had no particular talent for versification and rhyme, he nonetheless gave proof of a certain theatrical effectiveness. In this respect, we may consider *La Caravane du Caire* to have been his best libretto. Grimm was a fierce critic and could neither conceal "all the stylistic blunders that are scattered throughout the opera", the "totally romantic" basic story nor the "irregular and often scarcely believable" handling of the plot. He nonetheless judged that the music itself and the spectacle were ample compensation for the above faults. This opinion was shared with the management of the Académie, who stated that "this work, despite the faults of the libretto, will always be listened to with pleasure, given its beautiful music" (letter from Dauvergne to Papillon de La Ferté).

Grétry, for his part, here revealed the fruits of his researches into recitative, ensembles and ballets, imagining an immense and brilliant fresco complete with every theatrical effect and filled with everything that could delight the public: virtuoso arias, romances, male choruses, character ballets and dramatic finales. He took especial care to present the singers of the Opéra in a flattering light, using the occasion to give each one of them a chance to shine in his or her particular speciality. The list of those who sang at the work's premiere reveals that the new comédie lyrique was introduced by the leading artists of the time.

Mlle Maillard: *Zélime, a slave*
Mlle Joinville: *Almaïde, favourite of the Pasha*
Mlle Buret: *An Italian slave*
Mlle Audinot: *A French slave*

M. Laîné: *Saint-Phar, a slave*

M. Chéron: *Osman, Pasha of Egypt*

M. Larrivée: *Florestan, the ship's captain*

M. Laÿs: *Husca, leader of the caravan and slave trader*

M. Rousseau: *Tamorin, in charge of the harem*

M. Moreau: *Osmin, a harem guard*

M. Chardiny: *Furville, a French officer*

As a whole the cast was unusual in that it presented a completely new generation of singers: the older generation — M[lles] Laguerre, Levasseur, Durancy, Duplant and M. Legros — had all retired in previous years, exhausted by having sung too many of the 'reform' operas by Gluck and his imitators. The only survivor of the older generation was M. Larrivée, who would nonetheless himself retire several months later: the character of Florestan, the tearful father, particularly suited him in that Grétry and Morel de Chédeville had taken care to limit the length of the role so that it would not overstretch the older singer; he had first appeared on the stage of the Académie royale de musique almost thirty years earlier. Although Larrivée had often shone in comic roles, his talents as a tragedian are highlighted here.

A serious tone also characterises the pair of lovers Zélime et Saint-Phar, performed by M[lle] Maillard — whose recent debut had coincided with the debut of her rival, M[lle] Saint-Huberty — and M. Laîné, a promising *jeune premier*. M[lle] Maillard had a fine voice and a wide range; "she possessed all the advantages that Nature could give: a charming voice, youth and a fine figure" (*État de tous les sujets du chant et des chœurs de l'Académie royale de musique*, 1783). She was soon promoted to leading roles and performed them without reproach until 1815. She could be both touching as well as witty and performed soubrette roles with the same inspiration as she played noble queens. The management of the Opéra considered M. Laîné to be "a good employee, zealous and enthusiastic in his work; even though Nature did not give him a fine voice, we are well compensated for this by his intelligence and his acting talent".

Amongst the *demi-caractère* players, the exotic couple formed by the Pasha and his favourite sultana Almaïde was possibly less well-matched. M. Chéron had been given the role of the Pasha and had only recently made his debut; this was one of his first principal roles. "A young employee fit to become a leading man", he was considered to be "a good musician with an extremely fine voice; the hope of the Opéra, if youth and extravagance do not lead him astray". He was one of the first true basses of the Académie royale de musique and created a new vocal classification, the *basse noble*. Almaïde was given to M[lle] Joinville, who up until then had only been cast in secondary roles and as a replacement. "A beautiful voice and a fine figure, but a little lazy and lacking in competitive spirit; she is nonetheless capable of doing well if she sets her mind to it". The hopes of the management were, however, misplaced. It was noted a few years later that "We have been able to do nothing with her during the twelve years that she has been at the Opéra; she gets drunk and then gets up at noon; she has never wanted to study and has therefore never made any progress" (*État des personnes qui composent le comité de l'Opéra*, 1788).

The comic roles of Husca and Tamorin were given respectively to MM. Laÿs and Rousseau. The management valued M. Laÿs' vocal talent, regarding him as "a good musician

who also has a fine instinct for the stage. It is a pity that his physique does not equal his talent. Despite this, he is nonetheless a very necessary part of the troupe". M. Rousseau's voice was considered to be charming; the management noted that "he had made clear progress both as singer and actor".

The two most exposed secondary roles, those of the French and Italian slave girls, went to M^lles^ Buret and Audinot. M^lle^ Buret was attractive but not really convincing: "A good voice, sings with a good technique but has no musical intelligence; no grace and awkward on stage; she seems more suited to concert work than playing a role on the operatic stage and we fear that she will never become a great actress". Reading this, we can understand why Grétry limited her role to one aria that parodied the style and manner of an Italian singer. Several years later, M^lle^ Buret's weight got the better of her: "This woman is no longer usable in a leading role because of her enormous size; she can only be cast in the role of a goddess who appears either in the heavens or in a chariot". M^lle^ Audinot was found to have very little voice, although she was judged to be "highly intelligent and well suited for roles such as Cupid and a young shepherdess, being extremely skilled on stage": a clear explanation for her casting as the mischievous French slave girl, which must have suited her talents perfectly.

As we have seen, Grétry and Morel de Chédeville were able to make the best of the artists available to them, tailoring their appearances to their respective vocal and physical capabilities. Even though the leading artists of the troupe would have spent the greater part of their time performing the tragic or heroic roles in operas by Gluck, Piccinni and Sacchini, it should not be thought that they lacked the talent to perform in other genres: when they gained leave of absence from the Académie royale, the better-known soloists appeared in the provinces in theatrical works of every type. When on tour, M^lle^ Saint-Huberty "would perform every day, although she only sang in grand opera twice weekly; the other days she appeared in opéra-comique" (letter from Dauvergne to Papillon de La Ferté). The majority of soloists therefore adjusted easily — and even with pleasure — to the comédies lyriques that Grétry now made fashionable. M^lles^ Saint-Huberty and Maillard performed their roles in *L'Embarras des richesses*, *La Caravane du Caire* and *Panurge* with great taste and skill, bringing as much ingenuousness, passion and mischief to them as was required. It was, however, more difficult for the male singers to accept such a different genre: even though Chéron realised that the role of the Pasha in *La Caravane* was fully worthy of his talent, Laÿs persisted in refusing to perform in comic works. Dauvergne, however, stated that "it is only in comic roles that the audience will watch M. Laÿs with pleasure". The singer "always had an illness ready to hand, especially when there was talk of performing *Panurge* or *La Caravane*"; he claimed to be ill in 1787 "so as not to be burdened with the role of Thadée (in Paisiello's *Le Roi Théodore à Venise*), this being a comic role and it seemed, going by what was said, that he only wished to sing the great tragic roles". Dauvergne criticised him more than once "in the name of the public and of the composers of opéra-comique, because he seemed to be unwilling to sing them any longer, even though they were the sole works in which he could be cast to his advantage; indeed, audiences enjoyed watching him only in such works — works in which he had won a great reputation for himself". Composers as well as audiences agreed on this: Grétry himself remembered that this artist, "who seemed to possess all the qualities necessary for the role of Panurge, made his reputation

in the role. Even if this success has caused him to lose any hope of being known as the first tragedian of the Opéra, he has absolutely no reason for annoyance" (Grétry, *Mémoires*). These comic roles, as Gossec drily noted, were his only assets: "M. Laÿs, although a good musician when he joined the Opéra, has for the last six or seven years only been known to the general public because of his role in *La Caravane*" (letter to Papillon de La Ferté).

Given that the talents and sensitivities of the leading soloists required careful management, the same was also true although on a different level for artists of the second rank who acted as covers, replacements and coryphées and who were generally allocated smaller roles and arias with a purely formal function. Given that there were almost as many of these artists as there were leading soloists, they cost the Académie royale a great deal. Given the amount that was spent on them, the Académie judged that not enough use was being made of them and discussions about how best to bring this about began at the start of the 1780s. The Minister Amelot thought that adaptations of Italian opera buffa for the Académie would provide a vehicle for the Buret sisters, whose flexible but small voices had hindered the development of their careers. The sisters themselves then demanded high fees for agreeing to this plan that would allow then to be promoted to premier roles: the sisters, "necessary as they were, would more than earn back their salaries" (letter from Amelot to Papillon de La Ferté). The same was true for the Gavaudan sisters: the elder sister had "a pretty voice that suited small arias, but that was not large enough for leading roles" and also "lacked feeling for the stage"; the younger sister showed promise, having "a pretty voice that suited the roles of princesses and shepherd girls" (Papillon de La Ferté, *État de tous les sujets du chant*). Time would confirm that the elder sister indeed had "a pretty voice that suited small arias", but also that she was "in no wise able to sustain a role", whilst the younger sister — "a valued employee, although stubborn" — would make a speciality of soubrette roles in comic operas; she would not, however, hesitate "to replace M[lles] Saint-Huberty and Maillard with success in more serious works thanks to her highly agreeable voice" (Dauvergne, État des personnes qui composent le comité de l'Opéra).

Engaged at the end of the 1770s, Mlle Audinot posed similar problems. Papillon de La Ferté admitted her lack of voice in 1783 but also recognised her intelligence. Several years later, Dauvergne could only see her as "a malicious woman without talent, whom we endure in various small roles when none other is available". She nonetheless created the title role in Grétry's *Colinette à la Cour* and had the success of her career. Gossec — who was generally amiable in his comments — stated ironically that "M[lle] Audinot, who entered the Opéra in the time of M. Devisme, can only sing Colinette; we no longer know with which sauce we should pair her" (letter from Gossec to Papillon de La Ferté).

The singers of the Opéra clearly made a decision to develop their repertoire in this direction, for it was to lead to the creation of a new genre that would display other aspects of their talents. Grétry then transformed these singers into ambassadors for his comédies lyriques by concealing their faults and flattering their egos. In this respect, and thanks to its mixture of genres and styles, *La Caravane du Caire* was clearly one of the greatest gifts ever offered to the troupe of the Académie royale.

ALEXANDRE DRATWICKI

LA CARAVANE DU CAIRE IN THE 19TH CENTURY

—

Grétry's *La Caravane du Caire* enjoyed a real success during the twilight years of the Ancien Régime and then continued to be revived well beyond the century of its composition. It became part of the long-term repertoire of the Opéra de Paris and was also performed on every French-speaking operatic stage; it was on the point of becoming an integral part of 19th century French culture and would be considered as a classic masterpiece of French opera during the Third Republic.

La Caravane du Caire not only provided a welcome variation in the repertoire of the Académie royale de musique but also introduced it to modern Italian style that up until then had been the province of the Opéra-Comique. It enjoyed an immense success with Parisian audiences with 501 performances between January 1784 and September 1829, its performances being interrupted only by the Reign of Terror. We may well suppose that the piece was then put aside for political reasons: it was very much a symbol of the Ancien Régime. Taken out of the repertoire between 1792 and April 1799, *La Caravane* still held a place on the stage of the Opéra thanks to its chorus *La victoire est à nous*; presented as a patriotic chorus, it was performed on 26 August 1794 during a concert given in celebration of the decisive battle of Fleurus that had been won by French forces two months earlier. The revival of the entire opera on 16 Germinal, year VII (5 April 1799) seemed to be a matter of course to the newspapers that described it. One of the pillars of the operatic repertoire was once more on display:

"The splendour of this theatre could not be better expressed than in the current revival of the delightful opera *La Caravane*. The combination of the various soloists, the purity and beauty of their performance, the detail and richness of the costumes, the realism of the sets and the luxury and variety of the ballets ensured that this revival was unusually brilliant". (*Courrier des spectacles*, 18 Germinal, year VII).

In some ways the 1799 production was a direct successor to the first performances of the work at the Académie royale de musique: the principal roles were sung by the soloists who had first created them (Chéron, Laÿs, Rousseau and Mlle Maillard) at the attractions of the ballets and the new sets came in for particular critical praise.

"We knew in advance that *La Caravane du Caire* was to be revived with particular care and that it would attract a great number of music lovers: the auditorium was therefore completely filled; the applause, prompted by the work's magical charm and the splendid stage pictures, was proof enough of the audience's taste and of the pleasure that filled each of its members. I point of fact, nothing surpassed the freshness and detail of the sets and costumes, nothing was more perfect and yet more varied than the ballets, performed by the leading dancers. If we also add to this the fact that the delicious music was sung by citizens Laÿs, Chéron and Rousseau together with citizens Maillard and Henry, then all will agree that the Théâtre des Arts, which here has brought together leading talents from all over Europe, can only be a target for extreme jealousy expressed by impotent rivals". (*Affiches, annonces et avis divers*, 19 Germinal, year VII).

Aesthetic criteria were most probably not the reason for mounting this revival of *La Caravane du Caire* in April 1799; given that it took place some none months after the battle of the Pyramids (21 July 1798), this depiction of Egypt on the leading French operatic stage seems to have been intended to proclaim the military might of the Eastern Army and the prestige of Colonel Bonaparte above anything else. The Parisian public's interest in matters Egyptian at that time was confirmed in 1801 with the astonishing success of the *Mystères d'Isis,* a French adaptation of Mozart's *Die Zauberflöte* with a new libretto written by Morel de Chédeville; this adaptation was performed 128 times between 1801 and 1827.

Grétry's own *comédie lyrique* was to remain in the repertoire of the Opéra de Paris for another 31 years and was played twelve times a year on average with a total of 376 performances between 1799 and 1829. It was a work that was not only brought out to mark formal occasions such as the arrival in Paris of the Ambassador of the Ottoman Gate in April 1807 "to honour the sublime spirit that the magnanimous Ottomans had displayed to the British" (*Journal des arts, de littérature et de commerce,* 18 April 1807) but was also a compulsory vehicle for the debuts of new singers engaged by the Opéra. One such occasion, the debut of M. Gilibert in the role of Husca, caused the *Journal des débats* to comment:

I agree with the innovators: the music of *La Caravane* fills the streets and is played on every hurdy-gurdy in Savoy; it is sung again and again by voices that are the least suited to doing so well. Nonetheless, despite being fixed in our ears and engraved upon our brains, it can still charm us in the theatre. It is always fresh and still attracts full houses. Its popularity has in no wise affected its reputation: it has even triumphed over the greatest test in the theatre, being performed by a new cast". (*Journal des débats politiques et littéraires,* 7 October 1814).

It was neither political revolution nor changes of cast that finally caused *La Caravane* to disappear from the Opéra's repertoire, but rather a purely aesthetic revolution that overtook the Académie royale. The arrival there of works by Auber and Rossini signalled the arrival of a new era at the Opéra de Paris and sounded the death-knell for Grétry's opera by competing with it on its own ground. Symbolically, the final performance of *La Caravane* at the Opéra took place one and one-half months after the premiere of Rossini's *Guillaume Tell* — practically the first *grand opéra romantique*.

The success of *La Caravane* was not limited to Paris and its surroundings. The majority of European cities had built theatres in which plays and operas were both performed during the final third of the 18th century. Generally served by touring companies, these theatres were set up on the eve of the French Revolution; national decrees made by the later Empire then placed then under the supervision of the local *préfet*. The operas performed in these theatres outside Paris were almost always taken from the repertoire of the Opéra-Comique until the end of the July Monarchy: the touring groups only occasionally had dancers available, whilst the artists themselves — who were the actors in comedies and tragedies and singers in the operas — were scarcely in a position to perform *tragédies lyriques* that had been composed for the Académie royale. *La Caravane du Caire* nonetheless carved out a niche for itself in the repertoires of these theatres: with the main ballet sections removed and the recitatives transformed into spoken dialogue, this *opéra-ballet* — regarded as an *opéra-comique* in disguise at the Opéra de Paris — began to appear more and more like a true *opéra-comique*. Other

comédies lyriques such as Lemoyne's *Les Prétendus* (1798) and *Les Pommiers et le Moulin* (1790) would suffer the same fate.

After performances in Brussels at the Théâtre de la Monnaie from January 1785 onwards, *La Caravane* soon reached every region of France: Nancy in 1786, Caen and Nantes in 1789, Toulouse in 1790 and so on. Grétry's works were part of the repertoire of most French theatres under the Empire and remained there until the 1830 Revolution: the premiere of *La Caravane* in Avignon took place in 1809 and Rouen presented it at the Théâtre des Arts during the 1820s. As had already happened in Paris, the works of Auber and Rossini, with those of Halévy and Meyerbeer soon to follow, then replaced Grétry's in the theatres. Would *La Caravane* also be forgotten?

The *Journal des débats* reported in 1814 that *La Caravane du Caire* continued to be heard of even after it had disappeared from the theatres. Louis Blanc states in his *Histoire de dix ans, 1830-1840* that the chorus *La victoire est à nous* could be heard throughout Paris during the days of the July Revolution in 1830. The same chorus was performed in Marseille fourteen years later in November 1844 at a reception to welcome Marshal Bugeaud, the governor-general of Algeria and the conqueror of the sultan of Morocco at Isly. It would, however, be more than fifty years after the final Parisian performance of *La Caravane* before it was once more mentioned in the specialist musical press. The *Revue et Gazette musicale de Paris* took note in 1880 of the recent publication of a vocal score of *La Caravane du Caire* by François-Auguste Gevaert, then director of the Brussels Conservatoire, in the series *Les Chefs-d'œuvre classiques de l'Opéra français* (ed. Michaelis) and devoted an extensive article to it. Written by Henri Lavoix (1820-1892), the article drew a comparison between the *Caravane* and two other operas included in the same series, Lully's *Bellérophon* (1679) and Rameau's *Dardanus* (1739).

"The period of forty-five years that separates *Dardanus* from *La Caravane du Caire* seems to be two centuries longer than the sixty years' distance that lies between *Bellérophon* and *Dardanus*. A new world of musical expression had been discovered: music had become richer and more varied, it had become more flexible through its contact with Italian works and singers from other lands. Gluck, one of the giants of music, was born during this time, precisely as music opened up new paths. French music then took on new life with the creation of *opéra-comique*: time itself had brought about what the genius of a great composer such as Rameau could not". (H. Lavoix fils, *Trois Âges de l'opéra, Revue et Gazette musicale de Paris*, 26 September 1880).

This "new world" to which Lavoix attributes the birth of *La Caravane du Caire* had not completely disappeared for this commentator of the Third Republic; he undertook to create a link between the *Caravane* of 1783 and the works that were popular in the 1880s:

The *Caravane* enjoyed such a massive success and its place in music history was so clear that the influence of its introduction of humour and lightness to the solemn stage of the Opéra can still be felt today. The thread is easy to follow: Salieri's *Tarare*, [...], Grétry's *Panurge dans l'île aux lanternes*, Rossini's *Le Comte Ory*, Auber's *Le Philtre* and *Le Dieu et la Bayadère* are the key works in the history of *opéra-comique* at the Opéra, a history that is so logical and well-structured that today the Opéra is preparing a brilliant revival of an *opéra-comique*: *Le Comte Ory*.

All that remains is for him to conclude that "When I looked through the arias of *La Caravane du Caire* I found them to be so charming and piquant, so novel and clever that I had the idea of creating an anthology of arias from this magnificent collection; it would be of considerable use to the public and profitable to its publisher, one who would dare enough to undertake such a patriotic and onerous task at a time when the taste for older music and revivals of it seems to increase daily".

ÉTIENNE JARDIN

Ateliers de Jean-Simon Berthélémy, 1790 : Projets de costumes pour Husca, le Pacha et Almaïde lors d'une reprise parisienne de *La Caravane du Caire*.
© BNF

LA CARAVANE DU CAIRE: THE RECORDING

—

André-Ernest-Modeste Grétry, a composer already very much in vogue during his lifetime, composed one of his greatest successes in 1783: this was *La Caravane du Caire*, a *comédie lyrique* in three acts and four scenes with a libretto by Étienne Morel de Chédeville. First performed in Fontainebleau before the Court during its traditional autumn excursion, the work was revived with equal success at the Académie royale de musique the following year.

La Caravane du Caire and *Richard Cœur de Lion*, a celebrated *opéra-comique*, were the final works of a period of great artistic creativity that had also given rise to *La Fausse Magie* (1775), *L'Amant jaloux* and *Le Jugement de Midas* (1778), *Andromaque* (1780), *Colinette à la Cour* and *L'Embarras des richesses* (1782). Grétry's career was at its height; he was in full command of his talent and his energy and inspiration still flowed freely. The *Caravane* represents the culmination of his experimentation with *comédie lyrique*, a new genre and in which he gave full rein to his imagination. A combination of the immense possibilities of the Académie royale de musique, its chorus, ballet and stage machinery with the lively and mischievous spirit of the opéra-comique, this new genre would dominate not only the period of its creation but also the entire repertoire of the institution for several decades.

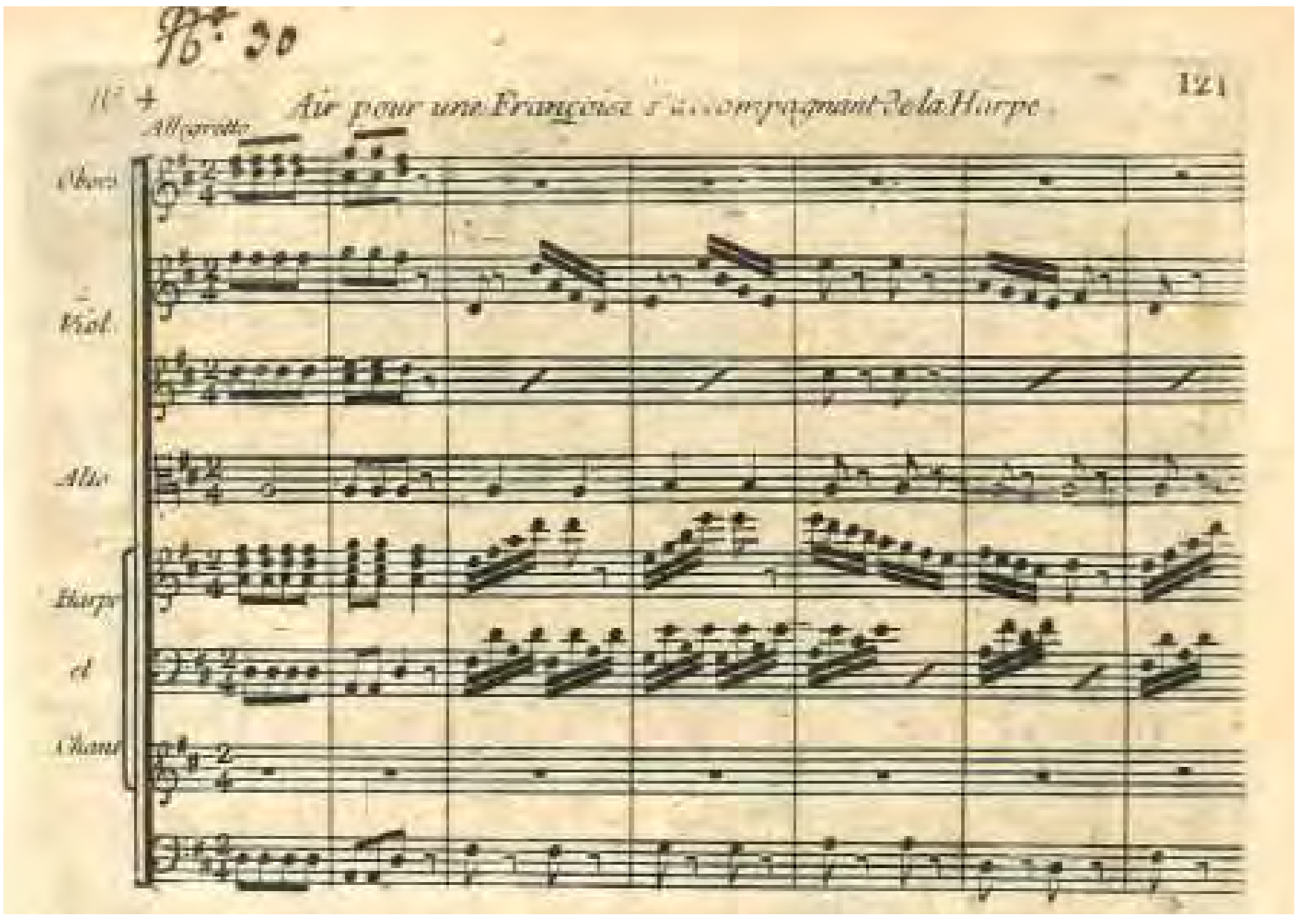
The audiences of the time appreciated the exoticism of the subject above all else: an Egypt that was highly coloured and noisy as well as alternately wild and hospitable acted as a frame for the plot, plunging the audience into an unknown and partly fictional world. This was a time when the classical deities and the supernatural occurrences that they created had both lost their prestige; realism and picturesque settings were now much more in favour. The kingdom of the Pharaohs had already been introduced to the French stage by Rameau in his *Fêtes de l'Hymen et de l'Amour, ou Les Dieux d'Égypte* and would continue to be represented operatically in France for more than two centuries in such works as Lachnith's *Les Mystères d'Isis* (an adaptation of Mozart's *Die Zauberflöte*), Lemoyne's *Louis IX en Égypte* and *Nephté*, Massenet's *Thaïs* and *Cléopâtre*, Massé's *Une nuit de Cléopâtre* and Rabaud's *Maroûf, Savetier du Caire*, to list a few examples between 1790 and 1914. We should also realise that the rapid growth of Freemasonry during the reign of Louis XVI also had a part in such depictions of ancient Egypt; both Grétry and Morel de Chédeville were particularly active in the movement. The *Caravane*'s happy ending, the clemency of the ruler of Egypt and the reconciliation of all involved are also representations of important masonic values.

Both composer and librettist took care to provide sufficient variety in their work by using elements of comedy, tragedy and a mix of the two, adapting their work to the several situations required. All possible theatrical means are employed to increase the sheer spectacle and to seduce the spectator; there are grandiose choruses, a great deal of ballet and pantomime, lively recitatives, dazzling arias and touching romances as well as brilliant orchestral work, as we hear in the overture. *La Caravane du Caire* survived the Revolution without a qualm and rapidly became a repertoire piece in French theatres.

Recorded previously by Ricercar in 1991, the opera has been performed neither on stage

nor in concert since that date. Twenty-two years later, given the celebrations marking the 200th anniversary of the death of Grétry (1813-2013), we now offer a new recording of the work that takes the latest ideas of period performance and style into account. We use the same low pitch as the previous recording — 392 Hz, one full tone below modern pitch — as it is absolutely certain that the score was conceived both vocally and instrumentally for this pitch; this was also the same pitch used by the Académie royale de musique from its founding until the beginning of the 19th century. We have also attempted to provide a new perception of the piece by removing some of the ballets present in the original 1784 edition — and recorded in the 1991 version — and replacing them with other instrumental pieces that Grétry himself used in later revivals of the work. Amongst these is a truly astonishing piece for three solo harps, clear proof of the craze for the instrument that had been made fashionable by Marie-Antoinette. An Egyptian march — sounding astonishingly modern and picturesque — now opens the great Bazaar scene and recalls the march for the exit of the Pasha from the previous scene. Although Grétry provided extra colour in the orchestra with piccolos, bassoons and brass, he did not ask for a particularly original percussion section; we have taken the liberty of spicing up the score a little not only with the *alla turca* instruments that were so popular at the time — triangle, cymbals and bass drum, given that Mozart's *Entführung aus dem Serail* was composed almost at the same time — but also with more unusual ones such as a *jeu de clochettes*.

BENOÎT DRATWICKI



André-Modeste Grétry, *La Caravane du Caire*.
© Liège, Library of the Conservatoire royal

Louis-René Boquet (1717- 1814)
Costume pour M[r] Chéron dans le rôle du Pacha (1783-84)
© Photo Les Arts Décoratifs, Paris

GRÉTRY ET LA COMÉDIE LYRIQUE

—

Connu avant tout par ses opéras-comiques, Grétry fut également un compositeur fécond et inspiré dans le domaine du Grand Opéra. Pour l'Académie royale de musique, il signa ainsi une quinzaine d'ouvrages, dont certains marquèrent durablement le répertoire. En apparence moins novateurs que ses opéras-comiques, ils s'inscrivent pourtant dans un contexte particulièrement riche en expérimentations, aussi bien musicales que dramatiques. De *Céphale & Procris* (1775) à *Delphis & Mopsa* (1803), les opéras de Grétry destinés à l'Académie royale posent des jalons déterminants pour l'évolution du théâtre lyrique français à l'aube du romantisme. Le compositeur et ses librettistes repensent le poème d'opéra (*Céphale & Procris*, premier livret à la découpe moderne ou *Andromaque* et *Amphitryon*, entreprises d'adaptation du répertoire classique), inventent un genre de demi-caractère à la fois burlesque, émouvant et spectaculaire (*Colinette à la Cour*, *L'Embarras des richesses*…), acclimatent un exotisme « réaliste » (les chinoiseries de *Panurge* et l'orientalisme de *La Caravane du Caire*) et revisitent l'Antiquité sur un mode parodique (*Aspasie* et *Anacréon*).

L'accession de Grétry au rang de compositeur « de l'Opéra » dans les années 1780 est d'autant plus remarquable que l'époque était marquée par d'incessantes querelles, divisant les partisans de la musique allemande rangés derrière Gluck et ceux de la musique italienne rangés derrière Piccinni. N'appartenant ni à l'un ni à l'autre clan, on peut se demander quelle position pouvait prétendre occuper Grétry dans un paysage musical aussi caricaturalement découpé. C'est sans doute parce qu'il était extérieur (sinon étranger) à ces querelles – ayant créé sa réputation sur le théâtre de la Comédie-Italienne – que Grétry sembla offrir une alternative séduisante et inattendue aux gluckistes et piccinnistes.

S'il ne craignait pas de paraître sur un théâtre où régnaient Gluck et Piccinni, c'est qu'il se savait soutenu au plus haut lieu. Applaudi par la Dauphine dès les premiers jours de son arrivée en France, à la fin de 1770, Grétry ne cessa jamais de recevoir toute l'attention – l'amitié même – de Marie-Antoinette. Son statut de musicien officiel lui conférait une autorité bien réelle : comme quelques autres artistes en vue, il savait en faire usage. « Si Gluck et Piccinni sont là, il faut que tu les évites autant que possible et que tu ne te lies pas d'amitié non plus avec Grétry », conseillait Léopold Mozart à son fils, le 9 février 1778, tandis que celui-ci séjournait à Paris. De par leurs talents et leurs protections, ces trois musiciens étaient alors les plus puissants de la capitale et de la Cour. Il convenait de ne pas les froisser, d'échapper à leur emprise et d'éviter de les copier – tout en essayant de leur ressembler ! – pour qui voulait se faire un nom.

La Harpe, qui n'aimait guère Grétry, assurait que le compositeur était « fort protégé de la Cour », mais surtout « démesurément exalté dans le *Mercure* » par les gluckistes, notamment Suard (La Harpe, *Correspondance littéraire*). Selon lui, les partisans du chevalier tentaient, se faisant, de diviser et d'affaiblir le clan de la musique italienne. Car, en opposant d'une part Piccinni et Sacchini, et de l'autre Piccinni et Grétry, les gluckistes divisaient en trois partis faibles un parti unique qui aurait pu les écraser. La Harpe affirmait encore que

« l'administration de l'Opéra » était toute « dévouée à Grétry ». Elle le craignait sans doute plus qu'elle ne le secondait : Dauvergne, alors directeur, explique longuement comment Grétry et Sedaine, « ayant persécuté [...] les acteurs » (lettre à Papillon de La Ferté), obtinrent des représentations supplémentaires d'*Amphitryon*, en 1788. Malgré des recettes très mauvaises, le même Dauvergne s'obstina à faire jouer leur ouvrage uniquement, selon ses dires, « pour que messieurs Sedaine et Grétry ne fussent pas dans le cas de se plaindre du Comité ni de moi ». Grâce à cette influence, Grétry réussit non seulement à intégrer le cercle très restreint des compositeurs réguliers de l'Académie royale, mais également à signer plusieurs ouvrages à succès, n'en déplaise à La Harpe qui lui rappelait : « Quand on veut être partout, il est difficile d'être toujours bien. »

Au fil de ses créations à l'Académie, Grétry sut occuper une place très personnelle parmi les auteurs dont les ouvrages étaient acceptés par le Comité de lecture. Assez difficilement dans le genre sérieux, certes, mais avec une réelle aisance dans le genre de demi-caractère. C'est que son talent ne semblait bridé par aucune école ni aucun effort : « La nature a tout fait ; c'est par instinct qu'il compose. Grétry a partout l'avantage de ne pas s'être répété, et de n'avoir copié personne », assurait-on (La Borde, *Essai sur la musique*). À en croire le *Mercure de France*, *Céphale & Procris* attestait, dès 1777, « même au jugement des partisans les plus décidés d'une musique étrangère, que M. Grétry avait toutes les ressources et tous les talents nécessaires pour porter ce superbe spectacle à sa perfection, et pour l'enrichir de chefs-d'œuvre dans tous les genres ». C'est ce qu'il fit en effet, d'abord avec une tragédie lyrique, *Andromaque*, qui eut à découdre avec quelques critiques lui reprochant d'avoir mal compris la réforme prônée par Gluck, mais surtout en imaginant des opéras de genre, inaugurés en 1782 avec *Colinette à la Cour*. Cet ouvrage et les suivants purent toiser les partitions des grands maîtres avec aplomb, *La Caravane du Caire* restant sans doute son succès le plus éclatant en la matière. Pour incarner son style, Grétry avait créé un genre et trouvé là un autre terrain pour se faire valoir, où il était sûr d'être sans rival.

Dans le corpus général des œuvres du compositeur, les opéras écrits pour l'Académie royale tendent aujourd'hui à paraître secondaires par rapport à des titres restés célèbres tels que *Le Huron*, *Lucile*, *Zémire & Azor*, *L'Amant jaloux* ou *Richard Cœur de Lion*. Ils occupent pourtant une place de premier ordre dans le répertoire de cette institution et, dans un autre domaine que l'opéra-comique, marquèrent un tournant dans l'histoire de l'art lyrique français. En 1789, Papillon de La Ferté retenait comme viables économiquement ou artistiquement *Andromaque*, *Panurge dans l'île des Lanternes*, *La Caravane du Caire*, *Colinette à la Cour* et *L'Embarras des richesses*. Le legs était de taille : avec une tragédie, et quatre comédies lyriques, Grétry laissait au répertoire de l'Académie autant sinon plus de titres que Gluck (six ouvrages), Piccinni (trois ouvrages) et Sacchini (cinq ouvrages).

Les comédies lyriques, en particuliers, apportaient d'autant plus de prestige à leur auteur qu'elles étaient tout entières dues à son inventivité. Soutenu au plus haut lieu par le ministre Amelot, l'intendant Papillon de La Ferté, le directeur Dauvergne et le Comité des artistes – tous désireux de nouveauté et d'originalité –, Grétry avait imaginé un nouveau type de spectacle, jusque-là inédit dans les murs de la sacro-sainte Académie. Las du sublime tragique de Gluck et de ses épigones, une partie du public, des poètes et des hommes de lettres avait

appelé de leurs « vœux le rétablissement du comique » sur la scène de l'Opéra. La comédie n'était peut-être pas exactement une nouveauté sur ce théâtre : sous des formes diverses, elle avait déjà été applaudie avec plus ou moins d'enthousiasme. *Les Amours de Ragonde* (1742) de Mouret, *Platée* (1745) et *Les Paladins* (1760) de Rameau ou *La Vénitienne* (1768) de Dauvergne avaient ponctué le règne de Louis XV de leurs facéties malicieuses ou franchement burlesques. Déjà au temps de Louis XIV et sous la Régence, le comique avait prospéré dans le cadre de l'opéra-ballet naissant : citons notamment « La Comédie », entrée des *Muses* de Campra (1703), *Les Fêtes de Thalie* (1714) de Mouret ou *Les Plaisirs de la campagne* (1719) de Bertin de La Doué, parmi d'autres.

À dire vrai, Grétry venait tout juste d'admirer l'exemple d'un ouvrage de demi-caractère donné avec un relatif succès : en 1780, le compositeur Floquet et son librettiste Rochon de Chabannes avaient restauré le ton badin sur la scène de l'Académie en offrant, sous l'intitulé usurpé d'« opéra-ballet », une véritable « comédie lyrique » ayant pour nom *Le Seigneur bienfaisant*. Plus que le comique, c'est surtout la simplicité et le naturel des situations que revendiquèrent les auteurs. Pour autant, le spectacle s'appuyait sur tout ce que l'Opéra pouvait offrir de plus luxueux : « *Le Seigneur bienfaisant* est du genre de ce qu'on nomme en France l'opéra-comique ; mais c'est le genre anobli, et présenté avec tous les accessoires qui sont du ressort de l'Opéra, et qu'on a droit d'y exiger », résumait le *Mercure de France*. Immédiatement, on estima qu'il s'agissait là d'une expérience à approfondir : « Cet essai, dont les suites sont heureuses, prouve que le théâtre de l'Académie royale de musique est susceptible de représenter avec succès les ouvrages de tous les genres, qu'il ne lui manque que des auteurs capables de l'enrichir de drames dont il a besoin, et que même une intrigue comique, mais simple, gaie sans bouffonnerie, ménagée, conduite avec art, pourrait y recevoir un accueil favorable. »

Si l'on ne doutait pas qu'il serait aisé de trouver « quelques littérateurs assez courageux pour tenter une pareille entreprise », on s'interrogeait sur la volonté des compositeurs de talent de « descendre jusqu'à la comédie, aujourd'hui que le démon tragique s'est emparé de toutes les têtes musicales, et leur inspire du mépris pour tous les sujets qui ne portent pas avec eux la terreur ou la pitié » (*Mercure de France*). C'était parler sans considérer le plus évident d'entre tous, Grétry, alors le plus grand représentant de cet opéra « comique » à la française. Ayant mieux que quiconque perçu le potentiel de ce nouveau genre, le compositeur s'employa immédiatement à lui donner toute l'épaisseur qu'on pouvait en attendre. Dans ses *Mémoires*, Grétry reconnaissait bien volontiers ne pas pouvoir prétendre à la paternité du genre, tout en estimant qu'il l'avait véritablement transfiguré. Il interrogeait ainsi son lecteur : « *Le Seigneur bienfaisant* avait paru avec succès [...] ; mais je demande si la partie vocale y était traitée par le musicien d'une manière à faire époque. »

Faire époque : voilà donc ce à quoi aspirait Grétry avec ses nouvelles compositions pour l'Académie. L'enjeu était presque aussi ambitieux que celui de Gluck, une dizaine d'années plus tôt, mais dans un genre différent. « L'Opéra de Paris est, en tous sens, le pays des illusions ; la moindre innovation y est un crime pour ses habitués. Lorsque je portai la comédie lyrique sur la scène de l'Opéra, je fus aussi regardé comme un novateur répréhensible », rappelait Grétry dans ses *Mémoires*. Mais c'est au public – ou plus exactement *aux publics*

– de l'institution que le compositeur s'en remit, bien plus qu'à l'administration ou aux gens de l'art : « Cependant je voyais le public fatigué de la tragédie qui ne quittait pas la scène. J'entendais les nombreux partisans de la danse murmurer en la voyant réduite à jouer un rôle accessoire et souvent inutile dans la tragédie. Je voyais l'administration, cherchant la variété, reprendre sans succès des fragments ou des pastorales anciennes ; je disais partout que deux genres toujours en opposition se prêtaient des charmes mutuels ; que les Comédiens français donnaient alternativement la tragédie et la comédie, et que, si on les obligeait à renoncer à un des deux genres, ils ne sauraient se décider. »

Le renouveau du répertoire de l'Académie, sa diversification surtout, était nécessaire, et Grétry en sentait l'imminence : aussi se positionna-t-il immédiatement sur ce terrain en imaginant coup sur coup deux ouvrages avec le poète Lourdet de Santerre, *La Double Épreuve ou Colinette à la Cour* (janvier 1782) et *L'Embarras des richesses* (novembre 1782), puis, avec Morel de Chédeville, *La Caravane du Caire* (janvier 1784). Grétry gagna son pari et pouvait lui-même noter que « ces trois ouvrages, et surtout *La Caravane*, donnés en très peu de temps, fixèrent l'opinion publique sur la nécessité d'établir la comédie lyrique à ce spectacle ». Après le triomphe de *La Caravane*, il donna encore *Panurge dans l'île des Lanternes* (janvier 1785) avec Morel de Chédeville ; *Amphitryon* (juillet 1788) avec Sedaine ; *Aspasie* (mars 1789), avec le même Morel ; *Denys le tyran, maître d'école à Corinthe* (août 1794) avec Maréchal ; enfin, *Anacréon chez Polycrate* (janvier 1797) et *Delphis & Mopsa ou Le Ménage* (février 1803) avec Guy.

Dès les premiers ouvrages, une partie des spectateurs et de la critique s'enthousiasma pour cette nouveauté et prit conscience de son intérêt artistique et commercial. Après l'audition de *Colinette à la Cour* et de *L'Embarras des richesses*, le chroniqueur du *Mercure de France* attendait impatiemment l'époque où « plusieurs compositeurs se seront essayés dans le même genre », assurant que, « malgré les préventions de plusieurs personnes contre ce genre, qui sera peut-être un jour de la plus grande ressource pour l'Opéra, l'expérience ne tardera pas à faire sentir l'obligation qu'on doit avoir aux auteurs qui en ont enrichi ce théâtre ». Des propos qui apparaissent avec le recul quelque peu visionnaires puisque, vers 1786, *La Caravane du Caire* de Grétry semblait, pour le directeur de l'Académie royale, le « seul moyen de faire une bonne recette » (lettre de Dauvergne à Papillon de La Ferté), Grimm assurant quant à lui que ladite *Caravane*, en 1783, avait été « le seul ouvrage, après *Didon*, qui ait eu un succès décidé » (*Correspondance littéraire*). Grétry et la comédie lyrique rejetaient donc les tragédies de Piccinni, Sacchini et Gluck dans une ombre relative.

L'engouement pour ce nouveau genre survenait à un moment où le style et le ton de l'opéra-comique empruntaient une nouvelle voie, teintée de mélancolie, de drame et d'héroïsme : alors que la Comédie-Italienne prétendait égaler l'Opéra autant par le lyrisme de son répertoire et le charisme de ses acteurs que par le bruit de son orchestre (c'était l'époque de *Richard Cœur de Lion* de Grétry et, bientôt, celle de *Médée* de Cherubini), l'Opéra, lui, entendait présenter des spectacles divertissants proches d'un certain esprit burlesque hérité de… la Comédie-Italienne. Le mélange des styles prouvait que le privilège des répertoires n'avait plus longtemps à vivre. C'était, pour certains, le signe d'une altération de la société et – surtout – d'une corruption du goût. Selon Grimm et La Harpe, telle fut la principale explication du succès de *Panurge* en 1785 : « On court actuellement à l'Opéra voir une très plate farce à grand spectacle, à

grand tintamarre, et à petite musique, quoiqu'elle soit de Grétry », écrivait le second, l'autre constatant « une sorte d'extravagance qui est de toute manière dans l'esprit du moment, et qui fait même dire aux gens de goût : cela est détestable, il est vrai, mais cela est pourtant plus bête que cela n'est ennuyeux ».

Ce corpus fut le laboratoire où Grétry expérimenta, tâtonna et fixa peu à peu la « recette » qui devait, selon lui, conduire la comédie lyrique au succès. Très clairement, si le nouveau genre fut plébiscité par le public, c'est la « variété » de l'objet qui en fut la principale raison, variété que Grétry souhaitait pour le répertoire de l'Académie royale dans son entier : « Quel genre de poèmes convient à l'Opéra ? Est-ce la magie, qui favorise le luxe de ce spectacle ? La tragédie, qui comporte un grand intérêt ? La comédie noble amenant des fêtes ? Ou le drame, noble et gai tout à la fois, également susceptible de danses ? Nous pensons que chacun de ces genres a ses avantages, et que l'Opéra peut les adopter tous pour varier les plaisirs du public » (Grétry, *De la Vérité*). La grande innovation de Grétry fut de rassembler et de synthétiser dans le cadre d'une même œuvre les ressources de ces différents genres : « La comédie noble réussirait à l'Opéra, si les fêtes s'y trouvaient bien amenées ; mais le drame mêlé de comique a l'avantage d'être plus varié. N'oublions pas, n'oublions jamais que *L'ennui naquit un jour de l'uniformité*. Toutes les scènes, les divertissements, peuvent ici être variés à l'infini ; le genre dont je parle conduit naturellement à la variété, cet avantage est incalculable. »

Évoquant son *Panurge*, qu'il estimait être un « modèle », Grétry en synthétisait les atouts : « Le sujet en est simple, la pompe inhérente, et les divertissements nécessaires. » Dès *Colinette à la Cour*, la critique apprécia cette « variété du spectacle » qui « ne pouvait manquer de plaire » (*Mercure de France*). Toutefois, naissant d'un mauvais dosage, l'écueil de la variété était l'absurdité d'une œuvre composite et bigarrée : après *Colinette à la Cour*, *L'Embarras des richesses* eut à pâtir de cette critique, le poète, le musicien et le chorégraphe s'handicapant les uns les autres par leurs intentions respectives mal agencées :

« *Embarras* d'intérêt,
Embarras de paroles,
Embarras de ballet,
Embarras dans les rôles ;
Enfin de toute sorte
On n'y voit qu'embarras ;
Mais allez à la porte,
Vous n'en trouverez pas. »

(La Harpe, *Correspondance littéraire*)

Exagérant la mixité qui avait fait le succès de *Colinette*, *L'Embarras des richesses* connut une réception plus mitigée qui indiqua à l'auteur la voie à éviter, ce qui profita avantageusement au troisième essai de Grétry dans le genre, *La Caravane du Caire*, dont on ne cessera de souligner l'équilibre presque parfait entre les diverses composantes du spectacle.

Tandis que le compositeur travaillait avec ses librettistes à l'élaboration de la formule la plus juste, on s'interrogeait sur la pertinence d'un tel spectacle sur le théâtre de l'Académie royale. En 1787, lors de la mise en répétition de l'*opera buffa* (traduit et adapté) *Le Roi Théodore à Venise* de Paisiello, une partie de la troupe estima « que ce genre [était] trop bas pour le

théâtre de l'Académie » et tenta d'en faire annuler les représentations, malgré la réponse de leur directeur qui remarquait que l'on y avait donné, en moins de dix ans, « *L'Inconnue persécutée, Colinette à la Cour, La Caravane, Panurge,* même *Tarare* et qui plus est des Bouffons » (lettre de Dauvergne à Papillon de La Ferté). C'est que la question du statut de l'Académie royale, théâtre initialement consacré à la tragédie, au ballet, au merveilleux et à la fable héroïque, ne cessait d'être débattu. Pour Grétry, la réponse était de bon sens : dans la comédie, « la noblesse du Théâtre des Arts était sacrifiée, mais qu'importe, il vaut mieux être un peu moins noble et s'amuser davantage » (Grétry, *De la Vérité*).

C'est incontestablement du côté des livrets – de leur poétique autant que de leur écriture – que la controverse était la plus vive. La comédie n'était pas seule à susciter le débat, l'ensemble des poèmes lyriques modernes étant presque systématiquement mis à l'index. Avec son regard d'étranger, Mozart synthétisait l'impression générale du moment : « Il est très difficile de trouver un bon poème. Les anciens, qui sont les meilleurs, ne sont pas faits pour le style moderne, et les nouveaux ne valent rien » (lettre à Léopold Mozart, 1778). Si Grétry avait illustré ce retour aux poèmes d'une autre époque avec son choix d'*Andromaque* de Racine, il l'affirma également dans le domaine de la comédie, privilégiant des auteurs anciens et des titres déjà consacrés sur d'autres scènes. *Colinette à la Cour* de Lourdet de Santerre paraphrasait « d'un bout à l'autre *Ninette à la Cour* » de Favart, remarquait Grimm. Selon La Harpe, le même Lourdet avait « recrépi » une « vieille farce d'Arlequin », un « vieux canevas de feu Dalinval, et qui avait assez réussi au Théâtre-Italien » pour en faire *L'Embarras des richesses*. Quant à *Panurge dans l'île des Lanternes,* la part de l'invention était tranchée : « Sujet de Rabelais, paroles de Morel. » Enfin, Sedaine s'était emparé d'*Amphitryon* de Molière avec une hardiesse qui ne devait guère lui porter chance. Par ces livrets, Grétry montre sa détermination à positionner au plus haut la comédie lyrique et à la replacer dans une longue histoire du comique « à la française ». Laissons de côté le Dalinval de *L'Embarras des richesses* pour citer les autres auteurs mis en musique : Rabelais, Molière, Favart. L'ambition de Grétry – du même acabit que celle de mettre en musique Racine – mettait toutefois en première ligne l'entreprise sacrilège (mais indispensable) de remaniement de ces auteurs célèbres par des librettistes d'une toute autre trempe. Lourdet de Santerre fut moqué à la création de *Colinette* pour sa « prétention à la haute comédie » (Grimm, *Correspondance littéraire*). Quant à Morel de Chédeville, son adaptation de Rabelais fut encore moins appréciée : « Rien ne ressemble moins au *Panurge* de Rabelais que le *Panurge* de M. Morel. Son style est de la négligence la plus niaise et la plus triviale ; l'insignifiance presque continuelle du dialogue justifie très malheureusement celle que l'on reproche à la plus grande partie du récitatif de cet opéra » (Grimm, *Correspondance littéraire*). Avec *Amphitryon,* Sedaine fut le plus conspué, s'attaquant au grand Molière. La Harpe fut des plus virulents : « On ne peut se figurer ce que c'est qu'une comédie de Molière récrite par Sedaine. La platitude et l'ineptie ne peuvent pas aller plus loin. » *Amphitryon,* qui couronnait une suite de remaniements des chefs-d'œuvre du répertoire théâtral français, exaspéra donc, sonnant le glas de cette pratique. De fait, dans tout le corpus des comédies lyriques de Grétry composées avant la Révolution, la seule qui n'emprunta pas ses sources à une pièce préexistante, *La Caravane du Caire,* fut aussi la mieux reçue.

La critique des poèmes d'opéra était toutefois inhérente au monde des lettres français :

depuis la création du premier opéra de Perrin et Cambert, la question des livrets n'avait cessé d'être débattue, emportant dans son tourbillon des auteurs aussi incontestables que Quinault, La Motte ou Marmontel. S'agissant de la musique de Grétry, la critique devenait peut-être plus complexe. Auteur reconnu dans le monde de l'opéra-comique, son style, sa personnalité et son talent n'étaient plus à remettre en cause. C'est plutôt son nouveau positionnement sur le théâtre de l'Académie royale, aux côtés des Gluck, des Piccinni et des Sacchini, qui suscita la controverse.

Ses défenseurs soulignèrent en premier lieu les qualités de son récitatif, qu'ils estimaient « si vrai, si facile, si naturel, si analogue à l'accent de la langue, qu'il semblait n'être que la parole embellie, anoblie et plus sensible encore que la simple déclamation » (*L'Esprit des journaux*). Grétry lui-même se félicitait de ce que « le récitatif de *Panurge* » soit « vrai, sans être trivial ; il doit moins ennuyer que le récitatif noble, parce que les inflexions y sont plus multipliées. » (*Mémoires*). À la justesse de la déclamation on ajouta la qualité des mélodies. *Céphale & Procris* fut ainsi l'occasion pour le compositeur de développer « les charmes et les ressources de son génie. Ses chants jamais vagues sont toujours inspirés par le sentiment et indiqués par les paroles » (*Mercure de France*). La partition de *La Caravane du Caire* synthétisa toutes ces qualités, dégageant « beaucoup de fraîcheur, de grâce et de sensibilité » tout en parvenant à un ton comique d'une justesse inégalable : « La musique en est, par son naturel, conforme au sujet, souvent très piquant. [Elle] est presque toujours d'une grâce si originale et si piquante, d'un comique si vrai, si bien saisi, que l'on oublie même, en l'entendant, toutes les négligences de style dont fourmille cet opéra » (Grimm, *Correspondance littéraire*). Le *Mercure de France* appréciait pour sa part dans le même opéra « une musique sensible, brillante, spirituelle et toujours naturelle, musique qu'on goûte davantage à mesure qu'on l'entend davantage ». Dauvergne en soulignait enfin la « belle musique en état d'être mise à côté de nos meilleurs opéras » (lettre à Papillon de La Ferté). Vérité de la déclamation, lyrisme des airs, sensibilité du ton et justesse du comique étaient donc applaudis.

Les appréciations portées aux paroles et à la musique ne doivent pas masquer qu'il ne s'agissait là que d'éléments d'un tout plus large, le spectacle, dont Grétry avait eu grand soin de rehausser ses œuvres. Les ballets l'avaient préoccupé au premier chef, le compositeur estimant dans ses *Mémoires* que « la danse de l'Opéra mérite à tous égards ses nombreux partisans par la perfection où elle est portée. » En était-il à penser, comme Grimm, qu'« un opéra qui chante peu et qui danse bien est, et le sera longtemps encore, je pense, le genre qui nous convient le mieux » ?

Pour s'assurer les faveurs du public, la danse était donc indispensable et Grétry l'avait bien compris. En 1782, la nouveauté du genre de *Colinette à la Cour* faillit lui être fatale et en faire suspendre les représentations, mais on répondit au scepticisme des spectateurs « par beaucoup de mouvement, par des ballets amenés plus ou moins heureusement. Le seul mérite qui puisse soutenir cet ouvrage est dans la composition des ballets, en général bien groupés, bien dessinés, et formant souvent des tableaux pleins de mouvement et de variété » (Grimm, *Correspondance littéraire*). En 1785, personne ne contesta que le triomphe de *Panurge* tenait seulement au ballet qui concluait l'ouvrage : Grétry avait en effet eut l'idée de reprendre l'ouverture et de la faire danser par les sieurs Gardel et Vestris, les demoiselles Langlois et Saunier. « Cette nouveauté a eu le plus grand succès », rapportait Grimm. En juillet 1788, les répétitions d'*Amphitryon* n'annonçaient rien

de bon. Grétry fit immédiatement son possible pour s'assurer le secours des ballets, ce qui lui causa – ainsi qu'à la direction de l'Académie royale – un surcoût de peines et de travail. Mais l'insertion de multiples pas ne trompa personne : La Harpe, parmi d'autres, notait que l'administration avait fort laborieusement prodigué « toutes les ressources des ballets », ce qui suffit en définitive à peine « pour faire aller la pièce quelque temps. » Mais, pour artificiel que puissent paraître le secours des ballets dans certaines comédies lyriques, Grétry n'y trouva pas moins l'occasion de déployer un talent que ses premiers opéras-comiques ne lui avaient pas permis d'exploiter. Dès *Céphale & Procris*, le compositeur devait étonner dans ce domaine : « Les airs de danse sont tous très saillants et d'une mélodie agréable, neuve et pittoresque. On ne s'attendait pas à la réussite de cette partie de la musique des danses, toute nouvelle pour M. Grétry » (*Mercure de France*). *L'Esprit des journaux* allait même plus loin, assurant que « depuis Rameau on n'avait rien entendu de mieux dessiné, de plus varié, de plus animé, de plus favorable à la danse ». Ce talent pour la musique chorégraphique ne devait jamais plus quitter Grétry. Spirale vertueuse : cette musique de qualité stimula l'originalité des chorégraphes de l'Académie royale. Ainsi, les ballets imaginés par Noverre et Gardel pour *Céphale & Procris* – notamment la pantomime de l'Amour et l'entrée des Démons – firent-ils « honneur à ces maîtres célèbres » (*Mercure de France*). Lors de la création de *La Caravane du Caire*, Grimm remarqua de même « les danses agréables que l'on exécute dans le bazar » et « la fête brillante » qui suivait le dénouement.

Poème, musique et danse n'étaient pas tout. L'Académie royale offrait encore à Grétry une autre ressource, la principale peut-être, qu'aucun théâtre de la capitale ne pouvait concurrencer : le spectaculaire et la pompe des costumes, des décors et des mouvements de masse. À la fin des années 1770, l'heure était à la démesure théâtrale. La foule des figurants, des choristes et des danseurs de l'Académie formait des tableaux toujours plus grandioses. Le spectaculaire n'était donc qu'une des composantes du succès, qu'il convenait de lier avec les autres pour former un tout, sinon cohérent, du moins digne d'intérêt. Le choix et la conduite des intrigues mises en musique par Grétry sur la scène de l'Académie royale lui permirent de répondre à ce goût du public. *L'Embarras des richesses* offrit « un spectacle très agréable par le mouvement et la variété des tableaux » (*Mercure de France*). Quant à *La Caravane du Caire*, « le spectacle en [parut] fort beau » ; « cela suffit pour soutenir un opéra », ironisait La Harpe. Grimm, pour sa part, notait que « la pompe et la magnificence du spectacle n'ont rien laissé à désirer ». Il confirma ce jugement quelques mois plus tard : « Cet ouvrage offre du mouvement, des tableaux agréables et variés, des scènes qui ne sont pas dépourvues d'intérêt. Les tableaux neufs et variés que présente le premier acte, et l'intérêt du dénouement ont valu à cet opéra un succès. »

Les comédies lyriques de Grétry furent en outre le réceptacle du goût nouveau pour l'exotisme. Orientalisme de *La Caravane du Caire*, chinoiseries de *Panurge*, néoclassicisme antique d'*Aspasie* : aucune voie ne fut laissée au hasard. Le premier acte de *La Caravane du Caire* était quant à lui « d'un genre neuf et piquant ; c'est un vrai tableau dans le genre de Le Prince », s'enthousiasmait Grimm. L'ouvrage témoignait d'un traitement fantaisiste de l'Égypte, entre orientalisme et turquerie, rehaussé par l'exotisme (européen et extra-européen) d'esclaves de toutes les nations (Italienne, Allemande, Géorgienne, Circassienne, Polonais, Indiens du Malabar, etc.) mais aussi par la touche historicisante induite par la présence de quelques Français tout droit issus du règne de Louis XIV.

Au milieu des années 1780, alors même qu'il triomphait à l'Académie royale avec *La Caravane du Caire*, Grétry imaginait son chef-d'œuvre dans le genre de l'opéra-comique, *Richard Cœur de Lion*. Mises en regard, ces deux partitions témoignent de la cohérence de pensée d'un auteur qui, outillé pour la musique, perfectionne un sens du théâtre unique en France à cette époque. Certes, les genres, les styles et les moyens sont sensiblement différents ; pourtant, ils tendent vers un but commun et brouillent les principes de catégorisation propres à l'ancienne ère baroque. Ne serait-ce les dialogues parlés, *Richard* aurait trouvé toute sa place à l'Académie royale ; ne serait-ce les récitatifs chantés et les ballets, *La Caravane* aurait pu devenir un des piliers du répertoire de l'Opéra-Comique.

C'est assez dire si Grétry était en avance sur son temps. À l'Académie royale – terrain où on ne l'attendait guère –, il cerne toutes les problématiques de la modernité à l'heure où s'éteignent les Lumières. S'il trouve une tragédie lyrique moribonde au début des années 1770, il tente de l'adapter au demi-caractère qui forme alors – sur le théâtre de la Comédie-Italienne – la voie la plus expérimentale et la plus novatrice (*Céphale & Procris*). Presque aussitôt, il perçoit le sens de la révolution gluckiste – non pas l'adaptation forcée d'un genre, mais sa restauration assumée – et en applique les procédés avec peut-être encore plus de justesse et d'adéquation au goût français que Gluck ne l'avait fait (*Andromaque*). Introduit par ce biais dans le cercle fermé de la sacro-sainte Académie, il apprend à connaître de l'intérieur la multiplicité des talents qui s'y trouvent réunis, et invente un « réceptacle » capable de faire cohabiter le meilleur des chanteurs, des danseurs, des peintres, des costumiers et des machinistes, tout en imposant un ton où il était sûr de ne trouver aucun rival. Il contrecarre ainsi l'hégémonie de Gluck, Piccinni et Sacchini et s'élève peu à peu jusqu'à les égaler et les supplanter sur le théâtre même de leurs triomphes.

Si Grétry lui-même parut s'essouffler dans le nouveau genre qu'il avait inventé, celui-ci devait toutefois profondément marquer le paysage lyrique du tournant du siècle. De nombreux autres compositeurs s'essayèrent ainsi à la comédie lyrique, notamment Lemoyne avec *Les Prétendus* et *Les Pommiers & le Moulin*, mais aussi Kreutzer avec *Aristippe* ou Hérold avec *Lasthénie*. Alors qu'Halévy et Meyerbeer triomphaient, Cherubini imagina encore un *Ali-Baba* à mi-chemin entre comédie, féérie et grand opéra au début des années 1830. La comédie lyrique s'imposa donc comme l'une des voies de la modernité. Cette modernité-là, Grétry ne l'avait pas assimilée : il l'avait créée.

BENOÎT DRATWICKI

LA CARAVANE DU CAIRE : COMPOSITEUR, LIBRETTISTE ET INTERPRÈTES

—

D'origine liégeoise, le compositeur André-Ernest-Modeste Grétry (1741-1813) arrive à Paris en 1767, après un séjour de plusieurs années en Italie. Une première collaboration avec Marmontel pour *Le Huron* le conduit immédiatement au succès. Le goût prononcé de Marie-Antoinette pour l'opéra-comique donne au compositeur l'occasion de se faire une place à la Cour : il devient bientôt maître de clavecin de la Reine, et l'un des auteurs les plus en vogue du royaume. La fin des années 1770 voit l'apogée de sa carrière et 1785 marque un tournant dans la vie du musicien : petit à petit, il s'éloigne de la capitale et commence à rédiger ses *Mémoires*. La Révolution et la Terreur passées, Grétry retrouve ses appuis parisiens. En 1795, il entre à l'Institut ; en 1803, il est fait chevalier de la Légion d'honneur. Retiré dans l'Ermitage de Jean-Jacques Rousseau à Montmorency, il ne se consacre plus guère qu'à la littérature. Grétry s'est essayé à tous les genres musicaux, mais c'est dans l'opéra-comique qu'il s'est illustré avec le plus de fécondité, signant quelques-uns des plus grands succès européens de la fin du XVIII^e^ siècle : *Zémir & Azor*, *La Fausse Magie*, *L'Amant jaloux* et surtout *Richard Cœur de Lion*.

Anticipant de peu la composition de ce dernier ouvrage, *La Caravane du Caire* est la meilleure des comédies lyriques que Grétry mit en musique pour le théâtre de l'Académie royale. Le librettiste, Étienne Morel de Chédeville (1751-1814), introduit longuement l'enjeu de cet ouvrage dans l'avertissement du livret :

« L'auteur de ce poème a pensé qu'une action susceptible à la fois d'intérêt et de gaieté, relevée par un costume et des mœurs pittoresques, pourrait offrir sur le Théâtre lyrique une variété agréable d'effets de musique, de tableaux et de fêtes, à laquelle le genre sévère de la tragédie ne pouvait se prêter. Les beautés neuves et piquantes qu'on a applaudies dans *Colinette à la Cour* et dans *L'Embarras des richesses*, l'ont encouragé à travailler d'après cette idée.

Il a pensé que les personnes impartiales, qui connaissent les sacrifices que la musique commande impérieusement au poète, et pour la coupe des airs, et pour la rapidité de la scène, et pour la marche de l'action, auraient quelque indulgence pour les détails de cet ouvrage, qu'un goût sévère peut attaquer sans doute avec avantage.

Il a pensé qu'on ne lui reprocherait pas sérieusement d'avoir mis sur la scène les mœurs de l'Asie (voyez *Le Marchand de Smirne*) et l'intérieur d'un sérail (voyez l'acte turc dans *L'Europe galante*), puisque les mêmes objets ont déjà été exposés avec succès sur le Théâtre français, et sur celui de l'Opéra, avec des traits plus hardis qu'il ne s'en est permis.

Il a pensé enfin que c'était travailler sûrement pour les progrès de l'Art et le plaisir des gens de goût, que de fournir à M. Grétry une nouvelle occasion de développer ce génie brillant, aimable et fécond, qui a enrichi notre scène de tant de chefs-d'œuvre que l'Italie elle-même a vus avec étonnement, et a applaudis avec transport. L'auteur aura rempli son objet principal, s'il a pu ajouter une fleur à la couronne immortelle dont Polymnie a ceint depuis longtemps le front de ce célèbre compositeur ».

Morel de Chédeville était Secrétaire du cabinet de Monsieur, le frère de Louis XVI et

futur Louis XVIII. Il était aussi le beau-frère du tout-puissant Intendant des Menus-Plaisirs, Denis Papillon de La Ferté, qui gérait l'Académie royale de musique pour le compte du roi. Rompu aux intrigues de cour, Morel eut ses entrées dans le Comité de direction de l'Académie, et en devint même le directeur pour une courte durée en 1801. Spirituel, il n'entretenait pourtant avec l'art lyrique qu'un rapport bien ténu. Une *Biographie nouvelle des contemporains* (1824) le décrit comme « un de ces auteurs qui, sans talent littéraire, trouvent le moyen de s'emparer du théâtre, au détriment du talent réel. Morel règne depuis 40 ans à l'Opéra, où ses ouvrages, qui ont survécu à ceux de Marmontel, se représentent encore quelquefois ». Le chroniqueur explique cette omniprésence par l'habileté qu'il eut de s'associer aux musiciens en vogue, et « de chercher dans le génie d'autrui, la compensation de ce qui lui manquait ». C'est ce qui justifie tout particulièrement la relation privilégiée du poète avec Grétry, digne pendant de celle de Marmontel avec Piccinni à la même période.

L'Académie royale de musique représenta de nombreux livrets de Morel de Chédeville : *Alexandre aux Indes* (musique de Lefroid de Méreaux, 1782), *La Caravane du Caire* (musique de Grétry, 1784), *Panurge dans l'*île des Lanternes (musique de Grétry, 1785), *Aspasie* (musique de Grétry, 1789) et, après la Révolution, *Tamerlan* (musique de Winter, 1802), *Le Pavillon du Calife ou Almanzor et Zobéïde* (mis en musique par Dalayrac, 1804), ainsi que trois pasticcios : *Les Mystères d'Isis*, *Saül* et *Le Laboureur chinois*, principalement d'après Mozart. Il révisa en outre le *Thésée* de Quinault pour Gossec (1782). Si Morel n'avait pas un talent bien marqué pour la versification et la rime, il savait faire preuve d'une certaine efficacité théâtrale. À ce titre, *La Caravane du Caire* peut être considérée comme son meilleur livret. Critique féroce, Grimm ne cachait pas « toutes les négligences de style dont fourmille cet opéra », ni la fable « absolument romanesque » et la « conduite irrégulière et souvent invraisemblable » de l'intrigue. Mais – estimait-il – la musique et le spectacle les rachetaient amplement. Avis partagé par la direction de l'Académie qui affirmait que « cet ouvrage, malgré les défauts du poème, serait toujours entendu avec plaisir, attendu sa belle musique ». (lettre de Dauvergne à Papillon de La Ferté).

Grétry, de son côté, révéla dans sa partition le fruit de ses recherches dans le domaine du récitatif, des ensembles et des ballets, pour imaginer une vaste fresque chatoyante, très dense théâtralement, et sertie de tout ce dont le public raffolait : airs virtuoses, romances, chœurs d'hommes, ballets caractérisés, finals dramatiques. Surtout, il prit grand soin de mettre en valeur les chanteurs de la troupe de l'Opéra, trouvant là l'occasion de faire briller chacune et chacun dans leur juste emploi. La liste des créateurs de *La Caravane du Caire* révèle en effet que l'ouvrage fut confié à tous les premiers artistes de l'époque.

M^lle^ Maillard : *Zélime, esclave*
M^lle^ Joinville : *Almaïde, favorite du Pacha*
M^lle^ Buret : *Une esclave italienne*
M^lle^ Audinot : *Une esclave française*
M^r^ Laîné : *Saint-Phar, esclave*
M^r^ Chéron : *Osman, Pacha d'Égypte*
M^r^ Larrivée : *Florestan, capitaine de vaisseau*
M^r^ Laÿs : *Husca, chef de la caravane et marchand d'esclaves*

Mr Rousseau : *Tamorin, chef du sérail*
Mr Moreau : *Osmin, garde du sérail*
Mr Chardiny : *Furville, officier français*

Globalement, la distribution frappe par la présence de toute une nouvelle génération de chanteurs : les anciens – mesdemoiselles Laguerre, Levasseur, Durancy et Duplant, ou monsieur Legros – s'étaient retirés durant les années précédentes, éreintés d'avoir trop chanté les opéras « réformés » de Gluck et de ses imitateurs. Seul restait Mr Larrivée, qui devait toutefois lui aussi prendre sa retraite quelques mois plus tard : le personnage de Florestan, père éploré, lui convenait d'autant mieux que Grétry et Morel de Chédeville avaient pris soin de restreindre la durée du rôle afin de ne pas trop éprouver le vieux chanteur, qui avait débuté sur le théâtre de l'Académie royale de musique presque trente ans plus tôt. Bien que Larrivée ait eu l'occasion de briller dans des rôles comiques, c'est ici son art tragique qui est mis en valeur.

C'est aussi le registre sérieux qui caractérise le couple d'amoureux, Zélime et Saint-Phar, formé par Mlle Maillard – dont les récents débuts concurrençaient ceux concomitants de sa rivale, Mlle Saint-Huberty – et Mr Laîné, jeune premier prometteur. Mlle Maillard possédait une voix sonore et une tessiture large, « ayant tous les moyens naturels : une voix charmante, de la jeunesse, de la figure » (*État de tous les sujets du chant et des chœurs de l'Académie royale de musique*, 1783). Elle devait d'ailleurs rapidement accéder aux premiers rôles et les remplir sans faillir jusqu'au milieu des années 1810. Elle savait être touchante ou spirituelle alternativement, et se montra aussi inspirée dans les emplois de soubrettes que dans ceux de reines. Mr Laîné était quant à lui considéré par l'administration de l'Opéra comme un « bon sujet, plein de zèle et d'ardeur pour son état ; si la nature lui a refusé une belle voix, on en est bien dédommagé par son intelligence et son talent comme acteur ».

Dans le registre du demi-caractère, le couple exotique formé par le Pacha et sa sultane favorite, Almaïde, était peut-être moins assorti. Mr Chéron, chargé d'incarner le souverain du Caire, en était alors à ses débuts : il s'agissait de l'un de ses premiers grands rôles. « Jeune sujet fait pour occuper la première place », il était considéré comme un « bon musicien, une très belle voix, enfin l'espoir de l'Opéra, si la jeunesse et la dissipation lui permettent de se livrer à son état ». Il fut l'une des premières vraies basses de l'Académie royale de musique, et institua un nouveau type d'emplois, celui de basse noble. Almaïde fut confié à Mlle Joinville, jusque-là confinée aux grands accessoires et aux remplacements. « Une belle voix, un beau physique, mais un peu lâche, paresseuse, manquant d'émulation ; cependant capable de bien faire avec de la bonne volonté » : telles étaient les remarques de l'administration la concernant. Espoirs déçus. Quelques années plus tard, on concluait : « On n'a pu rien en faire depuis douze ans qu'elle est à l'Opéra ; elle s'enivre, se lève à midi ; elle n'a jamais voulu étudier ce qui la empêché de faire aucun progrès » (*État des personnes qui composent le comité de l'Opéra*, 1788).

Les rôles comiques d'Husca et Tamorin furent attribués respectivement à messieurs Laÿs et Rousseau. Du premier, l'administration vantait le « talent comme chanteur », l'estimant « bon musicien, ayant beaucoup d'intelligence pour la scène. II est dommage que son physique ne réponde pas à la capacité qu'il montre pour son état. Mais malgré cela il est d'une nécessité indispensable ». Du second, elle appréciait la « charmante voix » en relevant « des progrès sensibles comme chanteur et comme acteur ».

Enfin, les deux rôles secondaires les plus exposés, ceux des esclaves italiennes et françaises, échouèrent à mesdemoiselles Buret et Audinot. M^lle^ Buret séduisait sans réellement convaincre. « Une belle voix, de la méthode dans son chant mais point d'intelligence musicale ; point de grâces au théâtre, gauche dans ses mouvements ; plus faite pour chanter au concert que pour jouer un rôle sur la scène lyrique, elle fait craindre qu'elle ne pourra jamais devenir une grande actrice. » Voilà pourquoi Grétry borna son apparition à un air concertant caricaturant une chanteuse italienne. Quelques années plus tard, l'embonpoint eut raison de l'artiste : « Cette femme n'est plus présentable dans aucun rôle en pied à cause de son énorme grosseur ; elle ne peut être utile que pour chanter les rôles de déesses dans les gloires et les chars. » Quant à M^lle^ Audinot, si on lui trouvait « peu de voix », on l'estimait « fort intelligente pour les rôles d'amour, de jeune bergère » et « très adroite à la scène ». D'où le rôle malicieux de l'esclave française qu'on imagina sur mesure pour ses moyens.

Comme on le voit, Grétry et Morel de Chédeville avaient su profiter au mieux des artistes à leur disposition, proportionnant leurs apparitions à leurs moyens respectifs. S'ils passaient le plus clair de leur temps à incarner les rôles tragiques ou héroïques des opéras de Gluck, Piccinni et Sacchini, les premiers chanteurs de la troupe n'en possédaient pas moins d'autres talents, et pour cause : lorsqu'ils obtenaient la permission de s'absenter de l'Académie royale, les plus connus se produisaient en province dans tous les genres. Durant ses tournées, M^lle^ Saint-Huberty « jouait tous les jours, mais ne jouait le grand opéra que deux fois la semaine, et l'opéra-comique les autres jours » (lettre de Dauvergne à Papillon de La Ferté). Aussi, la majorité se plia-t-elle avec aisance – et même plaisir – à la mode des comédies lyriques que Grétry mit à l'honneur. M^lles^ Saint-Huberty et Maillard remplirent leurs rôles dans *L'Embarras des richesses*, *La Caravane du Caire* ou *Panurge* avec autant de goût que de métier, mettant dans les personnages de Rosette, Zélime ou Climène autant d'ingénuité, de passion et d'espièglerie que leurs caractères l'exigeaient. Du côté des hommes, il fut plus difficile de faire admettre cette diversité de genre : si Chéron trouva dans le rôle du Pacha de *La Caravane* un personnage à la hauteur de son talent, Laÿs s'entêta à ne pas vouloir condescendre au genre comique. Pourtant, Dauvergne assurait que jamais « le sieur Laÿs ne sera vu avec plaisir que dans les rôles comiques ». Le chanteur avait « toujours une maladie en poche, surtout quand on parlait de donner *Panurge* ou *La Caravane* » ; en 1787, il prétexta une indisposition « pour ne pas se charger du rôle de Thadée [dans *Le Roi Théodore à Venise* de Paisiello], qui est comique et qui semble, à ce que l'on dit, ne pas plaire à cet acteur qui semble ne vouloir plus chanter que des rôles de grand genre ». Dauvergne lui reprocha plus d'une fois, « au nom du public et de messieurs les auteurs des opéras de genre, qu'il paraisse ne vouloir plus les chanter, quoique ce fussent les seuls dans lesquels il pût être placé avantageusement, et enfin que ce même public ne le verrait avec plaisir que dans ce genre où il pouvait se faire une grande réputation ». Réputation confirmée autant par les spectateurs que par les auteurs : Grétry lui-même rappelait que cet artiste, qui « parut doué de toutes les qualités nécessaires au rôle de Panurge, y a établi sa réputation. S'il a perdu par ce succès l'espoir d'être cité comme le premier acteur tragique de l'Opéra, il ne doit point en être fâché » (Grétry, *Mémoires*). C'étaient en fait là ses seuls atouts, comme l'affirmait plus abruptement Gossec : « Le sieur Laÿs, depuis six à sept ans à l'Opéra, entré bon musicien, n'est quelque chose aux yeux du public que dans *La Caravane*. » (Lettre à Papillon de La Ferté).

S'il fallait gérer avec attention le talent et la susceptibilité des premiers sujets, la question se posait en d'autres termes pour les artistes de seconde catégorie (doubles, remplacements et coryphées), généralement chargés des petits rôles et des airs décoratifs. Presqu'aussi nombreux que les sujets « en chef », ils coûtaient fort cher à l'Académie royale. Au vu de la dépense, celle-ci estimait ne pas les exploiter assez. Aussi, dès le début des années 1780, réfléchit-on au meilleur moyen de les mettre en avant. Le ministre Amelot imaginait qu'en traduisant des *opere buffe* italiens pour la scène de l'Académie, on pourrait y faire briller les sœurs Buret, dont les voix souples mais peu puissantes bloquaient l'avancée de leur carrière. Elles-mêmes étaient fort demandeuses de cet arrangement qui leur permettrait de passer aux « grands appointements » : ces demoiselles, devenues « très nécessaires », dédommageraient « amplement de la dépense qu'elles occasionneraient » (lettre d'Amelot à Papillon de La Ferté) Les sœurs Gavaudan se trouvaient dans la même situation : l'aînée possédait « une jolie voix propre pour les petits airs, mais insuffisante aux grands rôles » et « manquait d'aptitude à la scène » ; la cadette représentait un « jeune sujet d'espérance » pouvant se flatter d'« une jolie voix propre aux rôles de princesse et de bergère » (Papillon de La Ferté, *État de tous les sujets du chant*). À l'usage, l'ainée confirmera avoir « une assez jolie voix pour chanter des petits airs » mais ne se montrera « nullement capable de chanter un rôle », tandis que la cadette – « sujet précieux, quoique mauvaise tête » – se fera une spécialité des « rôles de soubrettes dans les opéras de genres », n'hésitant pas, toutefois, à remplacer « avec succès les demoiselles Saint-Huberty et Maillard dans les grands opéras avec une voix très agréable » (Dauvergne, *État des personnes qui composent le comité de l'Opéra*).

Recrutée à la fin des années 1770, la demoiselle Audinot posait les mêmes problèmes. En 1783, Papillon de La Ferté reconnaissait son « peu de voix », mais la disait « fort intelligente ». Quelques années plus tard, Dauvergne ne verra plus en elle qu'une « méchante femme sans talent, que l'on supporte dans quelques petits rôles, faute d'autres sujets ». Elle sera pourtant la créatrice de *Colinette à la Cour* de Grétry, et s'y montrera sous son meilleur jour. Gossec – d'ordinaire plutôt aimable – ironisera : « M^lle^ Audinot, entrée sous M. Devisme, ne sait chanter que Colinette ; ensuite on ne sait plus à quelle sauce la mettre » (lettre de Gossec à Papillon de La Ferté).

Les interprètes de la troupe orientèrent donc très directement les choix de répertoire, et tout particulièrement la création d'un nouveau genre capable de faire briller d'autres facettes de leur talent. Ménageant les susceptibilités, flattant les égos, Grétry sut faire des chanteurs les premiers ambassadeurs de ses comédies lyriques. À ce titre, et par son mélange des genres et des styles, *La Caravane du Caire* représente sans doute l'un des plus beaux présents offerts à la troupe de l'Académie royale.

ALEXANDRE DRATWICKI

LA CARAVANE DU CAIRE AU XIX^e SIÈCLE

—

Si *La Caravane du Caire* rencontre un franc succès à Paris au crépuscule de l'Ancien Régime, la carrière de l'œuvre de Grétry se prolonge bien au-delà du siècle qui l'a vue naître. Maintenue durablement au répertoire de l'Opéra de Paris, apparaissant sur l'ensemble des scènes lyriques francophones, elle fait bientôt partie intégrante de la culture française du XIX^e siècle et est présentée sous la Troisième République comme un « chef-d'œuvre classique de l'opéra français ».

Ouvrage permettant de varier le répertoire et d'introduire à l'Académie royale de musique la modernité venue d'Italie (jusqu'alors portée par l'Opéra-Comique), *La Caravane du Caire* rencontre un succès parisien exceptionnel de janvier 1784 au mois de septembre 1829 : 501 représentations qui ne connaissent d'interruption qu'avec la Terreur. On peut supposer que l'on met alors à l'écart, pour des raisons politiques, une œuvre trop emblématique de l'Ancien Régime. Déprogrammée entre 1792 et avril 1799, *La Caravane* garde néanmoins quelques droits sur la scène de l'Opéra par le biais du chœur « La victoire est à nous » : présenté comme un chœur patriotique, ce dernier est interprété le 26 août 1794 au cours d'un concert célébrant la bataille décisive de Fleurus (remportée par l'armée française deux mois plus tôt). La reprise de l'œuvre, le 16 germinal an VII (5 avril 1799), paraît toute naturelle pour les journaux qui la chroniquent. On retrouve avec joie l'un des piliers du répertoire :

« Le délicieux opéra de *La Caravane*, tel qu'il vient de reparaître, ne laisse plus de vœux à former pour la splendeur de ce théâtre. La réunion des principaux artistes en tous genres, la pureté et la beauté de l'exécution, l'exactitude et la richesse des costumes, la vérité des décorations, le luxe et la variété des ballets, tout a concouru à rendre la reprise de cet ouvrage extrêmement brillante » (*Courrier des spectacles*, 18 germinal an VII).

D'une certaine manière, la production de 1799 s'inscrit dans la continuité de la première représentation de l'œuvre à l'Académie royale de musique : les principaux rôles retrouvent les interprètes qui les ont créés (Chéron, Laÿs, Rousseau et M^lle Maillard) et l'attrait des ballets et des nouvelles décorations est mis en avant par les commentateurs.

« La reprise de la *Caravane du Caire*, qu'on savait d'avance devoir être remise avec un soin particulier, devait attirer un très nombreux concours d'amateurs : aussi la salle a-t-elle été complètement remplie ; les applaudissements, provoqués par le charme magique et par le plus riant tableau, ont à la fois prouvé le goût et le plaisir qui animait chacun des spectateurs : en effet, rien n'est frais et exact comme l'ensemble des décorations, rien de perfectionné et de varié comme les ballets, exécutés par les premiers artistes ; ajoutez à cela une musique délicieuse, chantée par les cit. Laÿs, Chéron, Rousseau, et les citoyennes Maillard et Henry, et chacun conviendra que le Théâtre des Arts, qui réunit les premiers talents de l'Europe, ne peut qu'être jalousé par d'impuissants rivaux » (*Affiches, annonces et avis divers*, 19 germinal an VII).

Ce ne sont probablement pas des critères esthétiques qui président au choix de cette reprise de *La Caravane du Caire* en avril 1799 : quelques mois après la bataille des Pyramides (21 juillet 1798), cette représentation de l'Égypte sur la première scène lyrique française

semble avant tout proclamer la puissance militaire de l'armée d'Orient et le prestige du général Bonaparte. L'intérêt que le public parisien porte alors à l'Égypte se confirme dès 1801 avec le succès exceptionnel des *Mystères d'Isis*, l'adaptation française de *La Flûte enchantée* dont le livret est également conçu par Morel de Chédeville (128 représentations jusqu'en 1827).

La comédie lyrique de Grétry ne quitte plus le répertoire de l'Opéra de Paris pendant 31 ans : elle est jouée en moyenne douze fois par an de 1799 à 1829 (376 représentations). Elle devient à la fois une œuvre de prestige – on la fait jouer, par exemple, en avril 1807 à l'occasion de la venue à Paris de l'ambassadeur de la Porte ottomane afin « d'honorer la sublime énergie que les magnanimes Ottomans viennent de montrer contre les Anglais » (*Journal des arts, de littérature et de commerce*, 18 avril 1807) – et un passage obligé pour les recrues de l'Opéra qui y font leurs « débuts ». C'est à l'occasion de ceux de M. Gilibert (dans le rôle de Husca) en octobre 1814 que le *Journal des débats* revient sur l'œuvre :

« J'en conviens avec les novateurs : la musique de *La Caravane* court les rues ; elle retentit sur toutes les vielles de Savoie ; elle est répétée par les bouches les moins propres à la faire valoir ; et cependant, quoique gravée dans notre mémoire, et imprimée jusqu'à satiété dans nos oreilles, elle nous charme encore au théâtre. Elle est toujours nouvelle, elle attire constamment la foule ; sa popularité ne nuit point à sa considération ; elle a résisté à l'épreuve la plus sûre pour une pièce de théâtre, au changement d'acteurs » (*Journal des débats politiques et littéraires*, 7 octobre 1814).

Les révolutions politiques et les changements d'acteurs n'ont pas eu raison de la programmation de cette œuvre à l'Opéra : c'est une révolution esthétique qui la fait disparaître du répertoire de l'Académie royale. L'arrivée des œuvres d'Auber et de Rossini marque l'entrée de l'Opéra de Paris dans une nouvelle ère et sonne le glas de l'opéra de Grétry en venant le concurrencer sur son propre terrain. Comme un symbole, la dernière représentation de *La Caravane* à l'Opéra a lieu un mois et demi après la première de *Guillaume Tell*, l'un des premiers « grands opéras romantiques ».

Le succès de *La Caravane* n'est pas uniquement un phénomène parisien. Au cours du dernier tiers du XVIII^{e} siècle, la plupart des villes européennes se sont dotées d'un théâtre leur permettant de faire représenter à la fois du théâtre parlé et des œuvres lyriques. Généralement desservis par des troupes ambulantes, ces théâtres se structurent à la veille de la Révolution et sont réglementés sous l'Empire par des décrets nationaux qui placent leur surveillance sous la tutelle du préfet. Jusqu'à la fin de la Monarchie de Juillet, les œuvres lyriques qui circulent dans ces théâtres sont presque uniquement issues du répertoire de l'Opéra-Comique : les troupes ambulantes ne disposent qu'exceptionnellement de danseurs et les artistes ambulants – à la fois acteurs dans la comédie, le drame ou le vaudeville et chanteurs dans l'opéra – sont probablement peu à même de rendre convenablement les tragédies lyriques créées à l'Académie royale. *La Caravane du Caire* se fait pourtant une place de choix au sein du répertoire des théâtres urbains : dans une version dépouillée de ses principaux passages dansés, cet opéra-ballet – considéré sur la scène de l'Opéra de Paris comme un « opéra-comique déguisé » – revêt de plus en plus le costume d'un opéra-comique véritable (les passages en récitatifs ont d'ailleurs pu être alors transformés en dialogues). D'autres comédies lyriques, telles *Les Prétendus* (1798) ou *Les Pommiers et le Moulin* de Lemoyne (1790), connaissent le même destin.

Après avoir été reprise à Bruxelles dès le 1er janvier 1785 (au Théâtre de la Monnaie), *La Caravane* circule rapidement sur l'ensemble du territoire national : à Nancy en 1786, à Caen et à Nantes en 1789, à Toulouse en 1790… Sous l'Empire, l'ouvrage de Grétry fait partie du répertoire de la majorité des théâtres français et y figure jusqu'à la révolution de 1830 (comme, par exemple, à Avignon où la première représentation de *La Caravane* date de 1809 ; ou à Rouen dont le théâtre des Arts la propose au cours des années 1820). À l'image de la programmation parisienne, ce sont Auber, Rossini et bientôt Halévy et Meyerbeer qui viennent prendre la place de Grétry sur les affiches de spectacles. Mais doit-on en conclure que cet opéra tombe pour autant dans l'oubli ?

Le *Journal des débats* signalait en 1814 que *La Caravane du Caire* courait les rues : elle y continue son chemin une fois exclue des théâtres. Louis Blanc signale dans son *Histoire de dix ans, 1830-1840* que le chœur « La victoire est à nous » retentissait dans Paris au cours des journées révolutionnaires de juillet 1830. Quatorze ans plus tard (novembre 1844), pour accueillir à Marseille le maréchal Bugeaud (gouverneur général de l'Algérie, vainqueur du sultan du Maroc à Isly), c'est encore ce chœur qui est entonné à l'issue d'un toast. Du côté de la presse musicale spécialisée, il faut attendre plus de cinquante ans après la dernière représentation parisienne de l'œuvre de Grétry pour que celle-ci soit de nouveau étudiée. En 1880, la *Revue et Gazette musicale de Paris* profite en effet de la récente publication d'une réduction chant-piano de *La Caravane du Caire* par François-Auguste Gevaert (directeur du Conservatoire de Bruxelles) dans la collection « Les Chefs-d'œuvre classiques de l'Opéra français » (édition Michaelis) pour lui consacrer un large article. Ce dernier, rédigé par Henri Lavoix (1820-1892), s'ouvre sur une comparaison entre *La Caravane* et deux autres opéras réédités dans la même collection : *Bellérophon* de Lully (1679) et *Dardanus* de Rameau (1739).

« Les quarante-cinq ans qui séparent *Dardanus* de *La Caravane du Caire* paraissent plus longs de deux siècles que les soixante années qu'il nous faut franchir de *Bellérophon* à *Dardanus*. C'est qu'un monde nouveau de musique a été découvert ; c'est que l'art est devenu plus riche, plus varié, qu'il s'est assoupli au contact des œuvres italiennes et des chanteurs d'outremonts ; c'est que pendant cette période, Gluck, un des géants de la musique, est né, tandis que d'un autre côté nous étions entrés dans une nouvelle voie, et nous avions donné à notre génie un essor nouveau en créant l'opéra-comique. Le temps avait fait ainsi ce que le génie d'un grand homme tel que Rameau n'avait pu suffire à faire » (H. Lavoix fils, « Trois Âges de l'opéra », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 26 septembre 1880).

Le « monde nouveau » dans lequel Henri Lavoix inscrit la naissance de *La Caravane du Caire* n'est pas tout à fait un monde ancien pour ce commentateur de la Troisième République. Il se charge d'ailleurs de dresser un pont entre l'œuvre de 1783 et la réalité musicale des années 1880.

« Le succès de cet ouvrage fut immense et sa place est si bien marquée dans l'histoire, que de nos jours encore on sent l'influence de cette introduction du comique et du léger sur la pompeuse scène de l'Opéra. Le filon est facile à suivre : le *Tarare* de Salieri […], le *Panurge dans l'île aux lanternes*, de Grétry, *Le Comte Ory* de Rossini, *Le Philtre*, *Le Dieu et la Bayadère* d'Auber, voilà les points principaux de l'histoire de l'opéra-comique à l'Opéra, histoire dont l'enchaînement est si logique et si bien déduit qu'aujourd'hui même l'Opéra se prépare à une brillante reprise d'un opéra-comique lyrique, *Le Comte Ory*. »

Il ne lui reste plus alors qu'à conclure : « C'est en lisant les airs si charmants de *La Caravane du Caire*, en les retrouvant si piquants, si nouveaux, si ingénieux, que l'idée nous est venue qu'une anthologie tirée de cette riche collection pourrait être à la fois et utile au public et profitable à l'éditeur, assez hardi pour avoir entrepris cette œuvre considérable et patriotique à une époque où le goût de la musique ancienne et des résurrections semblent grandir chaque jour ».

ÉTIENNE JARDIN

Ateliers d'Hippolyte Lecomte, 1825 : Projet de costume pour M^lle^ Dabadie dansant dans *La Caravane du Caire*.
© BNF

LA CARAVANE DU CAIRE : L'ENREGISTREMENT

—

C'est en 1783 qu'André-Ernest-Modeste Grétry, compositeur très en vue à son époque, compose l'un de ses plus grands succès : *La Caravane du Caire*, comédie lyrique en trois actes et quatre tableaux sur un livret d'Étienne Morel de Chédeville. Créé à Fontainebleau devant la Cour, durant le traditionnel voyage d'automne, l'ouvrage est repris à l'Académie royale de musique l'année suivante, sans démentir son succès.

Avec un autre titre célèbre de Grétry – l'opéra-comique *Richard Cœur de Lion* –, *La Caravane du Caire* clôt la grande période créatrice du compositeur qui avait vu naître *La Fausse Magie* (1775), *L'Amant jaloux* et *Le Jugement de Midas* (1778), *Andromaque* (1780), *Colinette à la Cour* et *L'Embarras des richesses* (1782). Grétry est alors à son zénith, pleinement maître de ses moyens et doté d'une verve encore souple et féconde. *La Caravane* représente l'aboutissement de ses recherches dans un genre nouveau, la comédie lyrique, qu'il imagina de toutes pièces. Mêlant le grand appareil de l'Académie royale de musique (chœurs, ballets, machineries…) avec l'esprit vif et malicieux de l'opéra-comique, ce genre devait marquer son époque et même tout le répertoire de l'institution pendant plusieurs décennies.

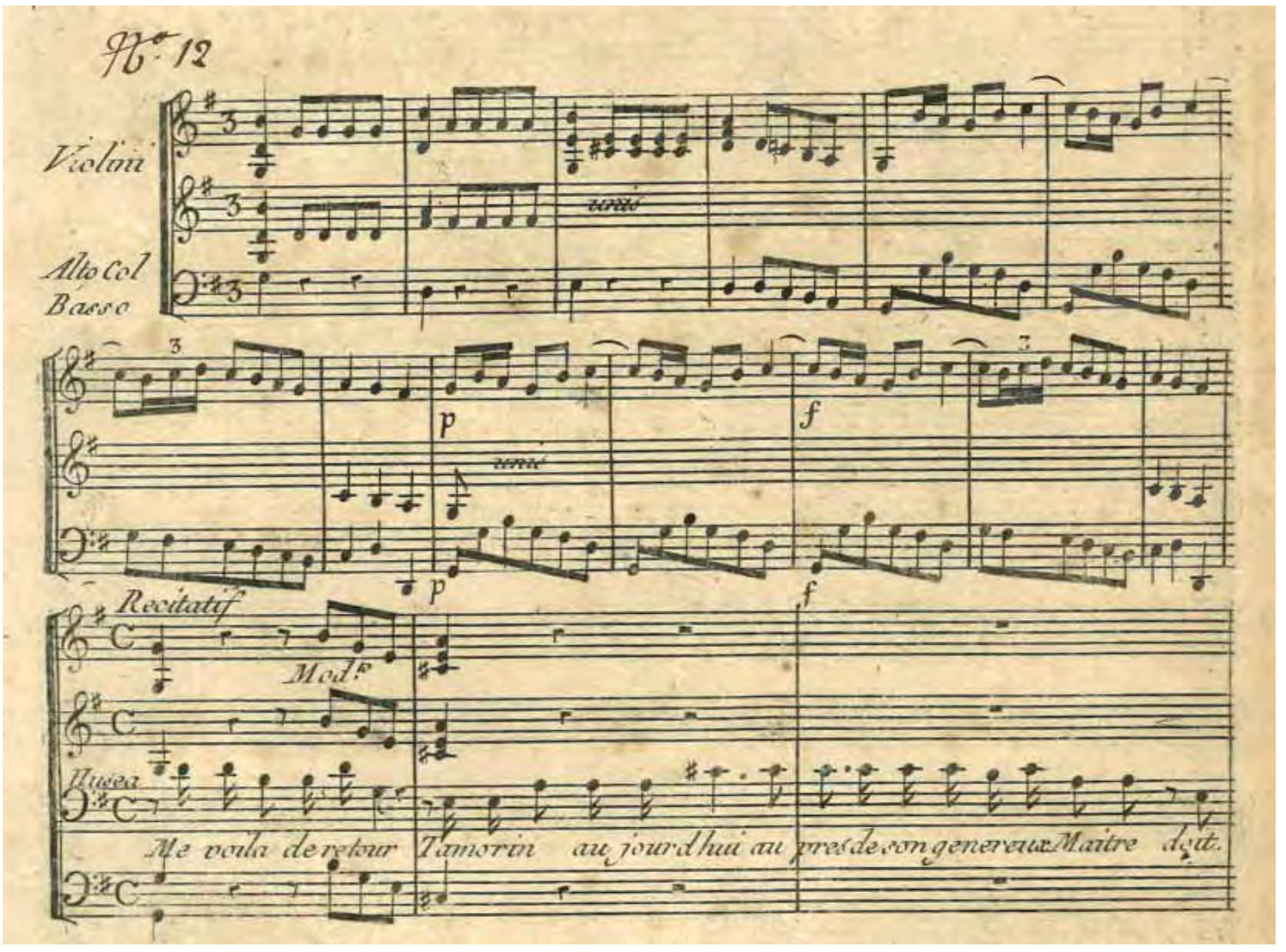
C'est avant tout l'exotisme du sujet qu'apprécièrent les contemporains : une Égypte colorée, bruyante, tour à tour sauvage et accueillante sert de cadre à l'intrigue, plongeant le public dans un monde inconnu (et en partie fantasmé). À l'heure où les dieux de la mythologie et le merveilleux qui les caractérisait avaient perdu de leur superbe, c'est le réalisme et le pittoresque qui leur étaient préférés. Déjà porté à la scène par Rameau dans ses *Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* (sous-titré « Les Dieux d'Égypte »), le royaume des Pharaons ne quitta plus la scène durant près de deux siècles : *Les Mystères d'Isis* de Mozart, *Louis IX en Égypte* et *Nephté* de Lemoyne, *Thaïs* et *Cléopâtre* de Massenet, *Une nuit de Cléopâtre* de Massé ou *Maroûf Savetier du Caire* de Rabaud en sont quelques exemples de 1790 à 1914. Il n'est pas interdit de penser que l'évocation de l'Égypte ancienne avait trait au développement important de la franc-maçonnerie sous le règne de Louis XVI, dont Grétry et Morel de Chédeville étaient alors deux membres particulièrement actifs. Le dénouement heureux, la clémence du souverain et la réconciliation des peuples représentent autant de valeurs maçonniques importantes.

Compositeur et librettiste prirent soin de varier leur propos en convoquant tour à tour le comique, le demi-caractère et le sérieux, adaptant leurs plumes aux diverses situations. Des chœurs impressionnants, de nombreux ballets (dont quelques séquences de pantomime), des récitatifs alertes, des airs pyrotechniques, des romances touchantes, des pages orchestrales brillantes (dont une grandiose ouverture) : tout est mis en œuvre pour magnifier le spectacle et séduire le spectateur. C'est donc sans aucun mal que *La Caravane du Caire* traversa la Révolution et s'inscrivit durablement au répertoire des théâtres lyriques.

Enregistré en 1991 pour le même label Ricercar, l'ouvrage n'a pas connu depuis lors d'autre exécution en concert ou à la scène. Vingt-deux ans plus tard, à l'heure de la célébration du bicentenaire de la mort de Grétry (1813-2013), il semblait intéressant d'en proposer une nouvelle version, témoignant des orientations contemporaines en termes d'interprétation et

de goût. Le même diapason bas (392 hz, soit un ton au-dessous du diapason moderne) a été conservé, car il est indéniable que la partition est vocalement et instrumentalement pensée pour ce diapason, qui était celui de l'Académie royale de musique des origines au début du XIX^{e} siècle. On a en outre tenté de porter un regard neuf sur l'ouvrage en substituant à certains ballets présents dans l'édition de 1784 (et enregistrés en 1991) d'autres pièces instrumentales insérées par Grétry lui-même à l'occasion de reprises plus tardives de son ouvrage. Parmi celles-ci, une très étonnante page pour trois harpes seules, témoignant de l'engouement pour cet instrument mis à la mode par la reine Marie-Antoinette. Une marche égyptienne – aux accents étonnamment modernes et pittoresques – ouvre désormais la grande scène du Bazar et fait écho à la marche pour la sortie du Pacha au tableau précédent. Si Grétry colore son orchestre à l'aide des petites flûtes, des bassons ou des cuivres, il ne prévoit pas une percussion particulièrement originale : on a pris le parti de rehausser la partition par quelques instruments typiques des « turqueries » de l'époque (*L'Enlèvement au Sérail* de Mozart est presque exactement contemporain) – triangle, tam-tam et grosse caisse –, mais aussi par d'autres, plus originaux, comme un jeu de clochettes.

BENOÎT DRATWICKI



André-Modeste Grétry, *La Caravane du Caire*.
© Liège, Library of the Conservatoire royal

Louis-René Boquet (1717- 1814)
Costume pour Mr Laÿs dans le rôle d'Husca (1783-84).
© Photo Les Arts Décoratifs, Paris

GRÉTRY UND DIE COMÉDIE LYRIQUE

—

Grétry ist vor allem für seine komischen Opern bekannt, war aber auch ein produktiver, inspirierter Komponist auf dem Gebiet der Grand Opéra. Für die Académie royale de musique schrieb er an die fünfzehn Opern, von denen einige das Repertoire dauerhaft prägten. Obwohl sie dem Anschein nach weniger Neues brachten als seine komischen Opern, sind sie dennoch in einem Kontext zu verstehen, der besonders reich an sowohl musikalischen als auch dramaturgischen Experimenten war. Von *Céphale & Procris* (1775) bis *Delphis & Mopsa* (1803) setzten die für die Académie royale geschriebenen Opern Grétrys entscheidende Meilensteine für die Entwicklung der französischen Oper am Anfang der Romantik. Der Komponist und seine Librettisten überdachten den Operntext neu (*Céphale & Procris*, ist das erste Libretto mit einer modernen Szeneneinteilung, während *Andromaque* und *Amphitryon* das klassische Repertoire bearbeiten), erfanden das Genre des „Demi-caractère", das sowohl burlesk, als auch ergreifend und spektakulär ist (*Colinette à la Cour*, *L'Embarras des richesses* usw.), sie führten eine „realistische" Exotik ein (die Chinoiserien von *Panurge* und den Orientalismus von *La Caravane du Caire)*, und griffen in parodistischer Art auf die Antike zurück (*Aspasie* und *Anacréon*).

Der Aufstieg Grétrys in den Rang eines Komponisten „de l'Opéra" in den 1780er Jahren ist umso bemerkenswerter, als diese Zeit durch den anhaltenden Streit zwischen den Anhängern der deutschen Musik bzw. Glucks und denen der italienischen bzw. Piccinnis geprägt war. Da Grétry weder der einen noch der anderen Gruppe angehörte, kann man sich fragen, welche Stellung er in einer so lächerlich aufgeteilten Musikwelt anstrebte. Sicher schien Grétry, gerade weil er in diesen Streit nicht verwickelt (ja sogar ihm gegenüber fremd) war – da er seinen eigenen Ruf auf dem Theater der „Comédie-Italienne" begründet hatte –, eine verlockende Alternative zu den Gluckisten und den Piccinnisten zu bieten.

Grétry fürchtete nicht, für ein Theater zu arbeiten, an dem Gluck und Piccinni herrschten, da er wusste, dass er von maßgeblicher Stelle Unterstützung erhielt. Von den ersten Tagen nach seiner Ankunft in Frankreich gegen Ende von 1770 an wurde er von der Thronfolgerin geschätzt und behielt stets die Aufmerksamkeit – ja sogar die Freundschaft – Marie-Antoinettes. Seine Stellung als offizieller Musiker verlieh ihm tatsächlich Autorität: Wie einige andere berühmte Künstler, verstand er es, daraus Nutzen zu ziehen. „Wenn Gluck und Piccinni da sind, musst du sie soweit wie möglich vermeiden, und freunde dich auch nicht mit Grétry an", riet Leopold Mozart seinem Sohn am 9. Februar 1778, als sich dieser in Paris aufhielt. Durch ihr Talent und ihre Gönner waren diese drei Musiker damals die mächtigsten in der Hauptstadt und am Hof. Wer sich einen Namen machen wollte, für den war es ratsam, sie nicht zu verstimmen, ihrem Einfluss zu entgehen und zu vermeiden, sie zu imitieren – gleichzeitig aber zu versuchen, ihnen zu ähneln!

La Harpe, der Grétry nicht mochte, versicherte, dass der Komponist „vom Hof sehr beschützt", aber vor allem von den Gluckisten, u.zw. besonders von Suard „im *Mercure* übertrieben gepriesen" werde (La Harpe, *Correspondance littéraire*). Seiner Meinung nach versuch-

ten die Anhänger des Ritters dadurch, den Klan der italienischen Musik zu entzweien und zu schwächen. Denn indem die Gluckisten einerseits Piccinni und Sacchini und andererseits Piccinni und Grétry einander gegenüberstellten, spalteten sie eine einzige Partei, von der sie hätten vernichtet werden können, in drei schwache Parteien. La Harpe behauptete außerdem, das „die Opernleitung" Grétry ganz ergeben war. Sie fürchtete ihn zweifellos mehr, als sie ihn unterstützte: Der damalige Direktor, Dauvergne, erklärte ausführlich, wie Grétry und Sedaine „nachdem sie die Sänger [...] bedrängt hatten" (Schreiben an Papillon de La Ferté), 1788 zusätzliche Aufführungen von *Amphitryon* durchsetzten. Trotz äußerst schlechter Einnahmen versteifte sich derselbe Dauvergne darauf, ihr Werk zu spielen, und das laut La Harpe nur, „damit die Herren Sedaine und Grétry keinen Grund haben, sich beim Komitee über mich zu beschweren". Dank dieses Einflusses gelang es Grétry nicht nur, in den sehr begrenzten Kreis der regelmäßigen Komponisten der Académie royale aufgenommen zu werden, sondern auch mehrere erfolgreiche Opern zu schreiben, ob es La Harpe recht war oder nicht. Dieser mahnte ihn: „Wenn man überall sein will, ist es schwer, immer gut zu sein."

Im Laufe seiner Uraufführungen an der Académie verstand es Grétry, unter den Komponisten, deren Werke vom Auswahlkomitee angenommen worden waren, eine sehr persönliche Stellung einzunehmen. Das war zwar ziemlich schwierig im ernsten Genre, aber ganz leicht im Genre des „Demi-caractère". Sein Talent schien nämlich durch keinerlei Schule und keinerlei Bemühungen gezügelt: „Die Natur hat alles gemacht; er komponiert aus dem Instinkt. Grétry hat überall den Vorteil, dass man ihn nicht nachahmt und dass er niemanden kopiert hat", versicherte man (La Borde, *Essai sur la musique*). Wenn man dem *Mercure de France* Glauben schenkt, so zeugte *Céphale & Procris* ab 1777 „selbst für das Urteil der vehementesten Anhänger der ausländischen Musik, dass Hr. Grétry über alle nötigen Mittel und Talente verfügte, um diese Aufführung perfekt zu gestalten und mit Meisterwerken aller Art zu bereichern" . Das tat Grétry tatsächlich zunächst mit seiner Tragédie lyrique *Andromaque*, die einigen Kritiken die Stirn bieten musste, da sie ihm vorwarfen, die von Gluck empfohlene Reform falsch verstanden zu haben, aber danach vor allem durch seine Genreopern, die er 1782 mit *Colinette à la Cour* einführte. Dieses Werk konnte ebenso wie die folgenden auf die Musik der großen Meister selbstsicher herabblicken, wobei *La Caravane du Caire* auf diesem Gebiet sicher der durchschlagendste Erfolg blieb. Um seinen Stil zu verkörpern, hatte Grétry ein Genre erschaffen und darin ein Terrain gefunden, auf dem er sich zur Geltung bringen und sicher sein konnte, keinen Rivalen zu haben.

Im allgemeinen Korpus der Werke des Komponisten scheinen die für die Académie royal geschriebenen Opern heute zweitrangig gegenüber den berühmt gebliebenen wie *Le Huron, Lucile, Zémire & Azor, L'Amant jaloux* oder *Richard Cœur de Lion*. Sie bekleiden jedoch den ersten Rang im Repertoire dieser Institution und bedeuten auf einem anderen Gebiet als dem der Opéra-comique einen Wendepunkt in der Geschichte der französischen Oper. Im Jahre 1789 hielt Papillon de La Ferté *Andromaque, Panurge dans l'île des Lanternes, La Caravane du Caire, Colinette à la Cour* und *L'Embarras des richesses* für wirtschaftlich wie künstlerisch realisierbar. Das Vermächtnis war bedeutend: Mit einer Tragödie und vier Comédies lyriques hinterließ Grétry dem Repertoire der Académie ebenso viele, wenn nicht mehr Werke als Gluck (6 Opern), Piccinni (3 Opern) und Sacchini (5 Opern).

Besonders die Comédies lyriques brachten ihrem Autor umso mehr Prestige, als sie ganz seinem Einfallsreichtum zu verdanken waren. Mit der Unterstützung von höchster Stelle durch den Minister Amelot, den Intendanten Papillon de La Ferté, den Direktor Dauvergne und den Künstlerausschuss – die alle etwas Neues und Originelles wünschten – erdachte Grétry eine neue Art von Aufführung, wie es sie bis dahin in der sakrosankten Académie noch nie gegeben hatte. Ein Teil des Publikums, Dichter und Literaten, die der erhabenen Tragik Glucks und seiner Epigonen überdrüssig geworden waren, sehnten sich nach der Wiedereinführung des Komischen auf der Opernbühne. Die Komödie war zwar auf diesem Theater nicht wirklich etwas Neues: Sie war bereits in verschiedenen Formen mehr oder weniger begeistert aufgenommen worden. Werke wie *Les Amours de Ragonde* (1742) von Mouret, *Platée* (1745) und *Les Paladins* (1760) von Rameau oder *La Vénitienne* (1768) von Dauvergne waren mit ihren schelmischen oder direkt burlesken Scherzen bereits in der Regierungszeit Ludwigs XV. aufgeführt worden. Schon zur Zeit Ludwigs XIV. sowie während der Regentschaft hatte die Komik im Rahmen des enstehenden Genres des Opéra-ballet eine Blütezeit erlebt : besonders in „La Comédie", einem Auftritt in *Les Muses* von Campra, in *Les Fêtes de Thalie* (1714) von Mouret oder *Les Plaisirs de la campagne* (1719) von Bertin de La Doué sowie in vielen anderen.

Ehrlich gesagt, hatte Grétry gerade erst das Beispiel eines Werkes im „Demi-caractère" bewundert, das mit relativem Erfolg aufgeführt worden war: 1780 hatten der Komponist Floquet und sein Librettist Rochon de Chabannes den scherzhaften Tonfall auf der Bühne der Académie wieder eingeführt, indem sie unter der nicht gerechtfertigten Bezeichnung „Opéra-ballet" eine echte „Comédie lyrique" mit dem Titel *Le Seigneur bienfaisant* zur Aufführung brachten. Die Autoren erhoben darin weniger Anspruch auf Komik als vor allem auf Einfachheit und Natürlichkeit der Situationen. Dennoch stützte sich die Aufführung auf alles, was die Oper an größtem Luxus zu bieten hatte: „*Le Seigneur bienfaisant* gehört zum Genre, das man in Frankreich Opéra-comique nennt; doch ist das Genre hier veredelt und wird mit allen Requisiten aus dem Bereich der Oper aufgeführt, die man zu fordern das Recht hat", fasste der *Mercure de France* zusammen. Man fand sofort, dass es sich dabei um ein Experiment handelte, das weitergeführt werden sollte: „Dieser Versuch, der positive Folgen hat, beweist, dass das Theater der Académie royale de musique erfolgreich Werke aller Genres aufführen kann, und ihm nur Autoren fehlen, die fähig sind, es mit den Stücken zu versorgen, die es braucht, und dass selbst eine komische, aber einfache Handlung, die fröhlich ohne derbe Komik, gut aufgebaut und kunstvoll konzipiert ist, dort positiv aufgenommen werden könnte."

Zwar zweifelte man nicht, dass es leicht wäre, „einige Literaten zu finden, die mutig genug sind, ein solches Unternehmen zu wagen", doch fragte man sich, ob talentierte Komponisten bereit wären, „sich dazu zu erniedrigen, eine Komödie zu schreiben", da sich damals „der tragische Dämon aller musikalischer Köpfe bewältigt hatte und ihnen Verachtung für alle Themen einflößte, die nicht mit Entsetzen und Mitleid in Verbindung standen" (*Mercure de France*). Diese Worte zogen den unter allen am offensichtlichsten dafür Geeigneten nicht in Betracht, nämlich Grétry, der damals der bedeutendste Vertreter dieser „komischen" Oper nach französischer Art war. Da der Komponist das Potential dieses neuen Genres besser als jeder andere

erkannt hatte, machte er sich sofort daran, ihm jene Tiefe zu verleihen, die man davon erwarten durfte. In seinen *Mémoires* bekannte Grétry freimütig, keinen Anspruch auf die Erfindung des Genres zu haben, meinte aber, dass er es völlig verwandelt hatte. „*Le Seigneur bienfaisant* wurde mit Erfolg aufgeführt [...]; doch ich frage mich, ob die Singstimmen vom Komponisten so behandelt wurden, dass sie Epoche machen."

Epoche machen: danach strebte also Grétry mit seinen neuen Kompositionen für die Académie. Die Herausforderung war fast so ehrgeizig wie die Glucks ein Dutzend Jahre früher, doch ganz anderer Art. „Die Pariser Oper ist in jeder Hinsicht das Land der Illusionen; für das Stammpublikum ist dort die geringste Innovation ein Verbrechen. Als ich die Comédie lyrique auf die Opernbühne brachte, wurde ich auch als ein sträflicher Erneuerer betrachtet", erinnert sich Grétry in seinen *Mémoires*. Doch verließ er sich auf das Publikum – oder genauer gesagt auf die *verschiedenen Arten von Publikum* – der Institution weit mehr als auf die Opernleitung oder die Kunstszene: „Ich sah aber, dass das Publikum der Tragödie, die die Bühne nicht mehr verließ, überdrüssig geworden war. Ich hörte viele Anhänger des Tanzes murren, die sahen, dass dieser in der Tragödie oft auf eine unnötige Nebenrolle beschränkt war. Ich sah, wie die Theaterleitung Abwechslung suchte und erfolglos Fragmente oder alte Pastoralen wieder aufnahm; ich sagte überall, dass zwei Genres, die immer im Gegensatz zu einander standen, sich gegenseitig zu Reiz verhelfen könnten; dass die Schauspieler der Comédie française abwechselnd Tragödien und Komödien spielten, und sie sich, wenn man sie zwingen würde, auf eine der Gattungen zu verzichten, nicht entscheiden könnten."

Es war notwendig, das Repertoire der Académie zu erneuern und vor allem auch vielseitiger zu gestalten. Grétry spürte, dass diese Entwicklung unmittelbar bevorstand: Er positionierte sich sofort auf diesem Gebiet, indem er nacheinander zwei Werke mit dem Dichter Lourdet de Santerre entwarf, *La Double Épreuve ou Colinette à la Cour* (Januar 1782) und *L'Embarras des richesses* (November 1781), und darauf mit Morel de Chédeville *La Caravane du Caire* (Januar 1784). Grétrys Wagnis ging erfolgreich aus, so dass er selbst notieren konnte, dass „diese drei Werke und vor allem *La Caravane*, die innerhalb von sehr kurzer Zeit uraufgeführt worden waren, die öffentliche Meinung von der Notwendigkeit überzeugten, die Comédie lyrique einzuführen". Nach dem Triumph von *La Caravane* schrieb Grétry mit Morel de Chédeville *Panurge dans l'île des Lanternes* (Januar 1785); *Amphitryon* (Juli 1788) mit Sedaine; *Aspasie* (März 1789) ebenfalls mit Morel; *Denys le tyran, maître d'école à Corinthe* (August 1794) mit Maréchal; und schließlich *Anacréon chez Polycrate* (Januar 1797) und *Delphis & Mopsa ou Le Ménage* (Februar 1803) mit Guy.

Gleich bei den ersten Werken begeisterte sich ein Teil der Zuschauer und der Kritik für diese Neuheit und war sich bewusst, wie interessant so ein Werk sowohl vom künstlerischen als auch vom kaufmännischen Standpunkt aus ist. Nachdem der Feuilletonist des *Mercure de France Colinette à la Cour* und *L'Embarras des richesses* gehört hatte, wartete er ungeduldig auf die Zeit, in der „sich mehrere Komponisten im gleichen Genre versuchen werden", wobei er versicherte, dass das Experiment – obwohl mehrere Personen gegen dieses Genre, das vielleicht eines Tages zum größten Potential der Oper werden wird, Einwände vorbringen – sehr bald erkennen lassen wird, dass wir den Autoren verpflichtet sind, die das Theater damit bereichert haben". Diese Worte klingen im Nachhinein fast visionär, da Grétrys *La*

Caravane du Caire dem Direktor der Académie royale im Jahre 1786 als „das einzige Mittel erschien, gute Einnahmen zu machen" (Brief von Dauvergne an Papillon de La Ferté), während Grimm seinerseits versicherte, dass die *Caravane* 1783 „nach *Didon* das einzige Werk war, das eindeutig Erfolg hatte" (*Correspondance littéraire*). Grétry und seine Comédie lyrique stellten demnach Piccinnis, Sacchinis und Glucks Tragödien relativ in den Schatten. Die Begeisterung für dieses neue Genre entstand in einem Moment, in dem der Stil und der Ton der Opéra-comique einen neuen Weg einschlug, der von Melancholie, von Drama und Heroik gefärbt war: Während die Comédie-Italienne (in der Zeit von Grétrys *Richard Cœur de Lion* und bald danach von Cherubinis *Médée*) den Anspruch erhob, sowohl durch die Überschwänglichkeit ihres Repertoires als auch durch das Charisma ihrer Interpreten und die Lautstärke ihres Orchesters der Oper gleichzukommen, gedachte die Opéra ihrerseits unterhaltende Aufführungen zu programmieren, die einem gewissen burlesken Geist, einem Erbe der ... Comédie-Italienne, verwandt waren. Die Verquickung der Stile bewies, dass das Privileg der Repertoires ein baldiges Ende zu erwarten hatte. Für einige war das ein Zeichen für den Niedergang der Gesellschaft und – vor allem – für den Verfall des Geschmacks. Für Grimm und La Harpe lag hier die hauptsächliche Erklärung für den Erfolg von *Panurge* im Jahre 1785: „Zur Zeit läuft man in die Oper, um eine sehr spektakuläre, farblose Farce mit viel Getöse und unbedeutender Musik zu sehen, obwohl sie von Grétry ist", schrieb der zweite, während der erste „eine Art Extravaganz" feststellte, „die jedenfalls im Geist der Zeit ist und selbst Leute mit Geschmack sagen lässt: Es ist wahr, dass es abscheulich, aber dennoch eher dumm als langweilig ist".

Dieser Korpus war das Laboratorium, in dem Grétry seine Experimente machte, sich vorantastete und nach und nach das „Rezept" festlegte, das seiner Meinung nach der Comédie lyrique zum Erfolg verhelfen sollte. Es ist ganz klar, dass der Hauptgrund, aus dem das neue Genre vom Publikum bejubelt wurde, im „Abwechslungsreichtum " lag, den Grétry für das gesamte Repertoire der Académie royale wünschenswert fand: „Welche Art von Textbuch ist für die Oper geeignet? Ist es die Zauberei, die den Luxus dieser Aufführung fördert? Die Tragödie, die von großem Interesse ist? Die edle Komödie, die mit festlichen Tänzen endet? Oder das Drama, das edel und heiter zugleich ist und auch Tänze enthalten kann? Wir denken, dass jedes Genre seine Vorzüge hat, und die Oper alle verbinden kann, um dem Publikum zum Vergnügen Abwechslung zu schaffen." (Grétry, *De la Vérité*). Die große Innovation bestand darin, im Rahmen ein und desselben Werks die Mittel dieser verschiedenen Genres zu vereinen: „Die edle Komödie würde in der Oper Erfolg haben, wenn es darin Feste gäbe; doch das Drama, das mit diesem komischen Element versetzt ist, hat den Vorteil, abwechslungsreicher zu sein. Vergessen wir nicht, vergessen wir nie, dass *die Langeweile eines Tages aus der Gleichförmigkeit entstand*. Alle Szenen und die Divertimenti können hier unendlich variiert werden; das Genre, von dem ich spreche, führt ganz natürlich zum Abwechslungsreichtum, und dieser Vorteil ist unermesslich."

In Hinblick auf seinen *Panurge*, den Grétry für ein „Modell" hielt, fasste er die Vorteile folgendermaßen zusammen: „Das Thema ist einfach, der Prunk mit inbegriffen und die Divertimenti notwendig." Ab *Colinette à la Cour* schätzte die Kritik diesen „Abwechslungsreichtum der Werke", der einfach „gefallen musste" (*Mercure de France*).

Dennoch wurde die Klippe dieses Abwechslungsreichtums durch eine schlechte Dosierung zur Absurdität eines zusammengewürfelten, bunten Werks: nach *Colinette à la Cour* hatte *L'Embarras des richesse* unter dieser Kritik zu leiden, da sich der Librettist, der Komponist und der Choreograph gegenseitig durch ihre schlecht aufeinander abgestimmten Absichten behinderten:

„*Konfusion* der Interessen
Konfusion der Worte,
Konfusion beim Ballett,
Konfusion bei den Rollen.
Dort ist in allen Arten
Konfusion zu erwarten;
Doch gehen Sie hinaus,
Dann ist es damit aus."

(La Harpe, *Correspondance littéraire*)

In *L'Embarras des richesses* wurde die Mischung der Genres, die zum Erfolg von *Colinette* geführt hatte, so übertrieben, dass das Werk kühler aufgenommen wurde. Das zeigte dem Autor, welcher Weg zu vermeiden ist. Das kam *La Caravane du Caire*, dem dritten Versuch Grétrys in diesem Genre, zugute, so dass die fast vollkommene Ausgewogenheit zwischen den verschiedenen Komponenten des Werkes immer wieder betont wurde.

Während der Komponist mit seinen Librettisten daran arbeitete, die geeignetste Form zu finden, fragte man sich, ob solche Aufführungen auf die Bühne der Académie royale passen. Im Jahre 1787 fand ein Teil der Truppe anlässlich der Proben der (übersetzten und bearbeiteten) *Opera buffa* Paisiellos, *Le Roi Théodore à Venise*, „dass dieses Genre zu niedrig für das Theater der Académie" sei, und versuchte die Aufführungen abzusagen, obwohl ihr Direktor in seiner Antwort darauf hinwies, dass man dort in weniger als zehn Jahren *„L'Inconnue persécutée, Colinette à la Cour, La Caravane, Panurge,* ja sogar *Tarare* aufgeführt hatte und außerdem noch die Narren" auftreten ließ (Brief von Dauvergne an Papillon de La Ferté). Über den Status der Académie royale, eines Theaters, das ursprünglich der Tragödie, dem Ballett, den Zauberspielen und Heldengeschichten vorbehalten war, wurde nämlich unaufhörlich debattiert. Für Grétry war das eine Frage des gesunden Menschenverstands: In der Komödie „wurde die Erhabenheit des Kunsttheaters geopfert, aber was macht das schon, es ist vorzuziehen, ein bisschen weniger erhaben zu sein und sich besser zu unterhalten". (Grétry, *De la Vérité*).

Die heftigsten Kontroversen betrafen unbestreitbar die Libretti – u. zw. sowohl ihre Verskunst als auch ihren Stil. Nicht nur die Komödie war umstritten, sondern die gesamten modernen Operntextbücher wurden systematisch auf den Index gesetzt. Als Außenstehender fasste Mozart seinen damaligen allgemeinen Eindruck so zusammen: „Man findet sehr schwehr ein gutes *Poëme*. die alten, welche die besten sind, sind nicht auf den *Modernen* styl eingerichtet, und die neüen sind alle nichts nutz …" (Brief an Leopold Mozart, 1778). Grétry hatte zu dieser Rückkehr zu den Texten einer anderen Zeit durch seine Wahl von Racines *Andromaque* beigetragen, doch auch bei den Komödien zog er alte Dichter und Stücke vor, die bereits auf anderen Bühnen gespielt worden waren. So paraphrasierte *Colinette à la Cour*

von Lourdet de Santerre, wie Grimm bemerkte, „von einem Ende zum anderen *Ninette à la Cour*“ von Favart. Laut la Harpe hatte derselbe Lourdet eine „alte Harlekin-Farce“, ein „altes Handlungsgerüst des seligen Dalinval, das im Théâtre-Italien ziemlichen Erfolg hatte“ „aufgefrisiert“, um daraus *L'Embarras des richsesses* zu machen. Was *Panurge dans l'île des Lanternes* betrifft, war der Anteil an der Erfindung klar: „Handlung von Rabelais, Text von Morel.“ Sedaine schließlich hatte Molières *Amphitryon* mit einer Kühnheit aufgegriffen, die ihm kein Glück bringen sollte. Durch diese Libretti zeigt Grétry seine Entschlossenheit, der Comédie lyrique den höchsten Rang zu verleihen und sie in die lange Geschichte der Komik „à la française“ einzugliedern. Abgesehen von Dalinval und seinem *L'Embarras des richesses* seien auch die anderen von ihm vertonten Autoren genannt: Rabelais, Molière und Favart. Für Grétrys Ehrgeiz – von gleicher Art wie der, Racine in Musik zu setzen – war es jedoch vorrangig und unumgänglich (wenn auch frevelhaft), diese berühmten Autoren durch Librettisten eines ganz anderen Schlags bearbeiten zu lassen. Bei der Uraufführung von *Colinette* machte man sich über Lourdet de Santerre wegen seines „Anspruchs auf die hohe Komödie“ lustig. (Grimm, *Correspondance littéraire*). Was Morel de Chédeville betrifft, so wurde seine Rabelais-Bearbeitung noch weniger geschätzt: „Nichts ähnelt Rabelais' *Panurge* weniger als der *Panurge* von M. Morel. Sein Stil ist von einfältigster und trivialster Nachlässigkeit; die fast kontinuierliche Bedeutungslosigkeit des Dialogs rechtfertigt leider jene, die man dem Großteil der Rezitative dieser Oper vorwirft.“ (Grimm, *Correspondance littéraire*). Bei *Amphytrion* wurde Sedaine am heftigsten kritisiert, da er sich an den großen Molière herangewagt hatte. La Harpe war besonders hart: „Man kann sich nicht vorstellen, was eine Komödie von Molière ist, die von Sedaine umgeschrieben wurde. Größere Plattitüden und Dummheiten kann es nicht geben.“ *Amphitryon*, der der Gipfel einer Reihe von Bearbeitungen verschiedener Meisterwerke des französischen Theaterrepertoires war, erboste das Publikum und setzte daher dieser Gepflogenheit ein Ende. Tatsächlich war unter allen Comédies lyriques, die Grétry vor der Revolution schrieb, *La Caravane du Caire* die einzige, die nicht auf ein bereits bestehendes Werk zurückgriff und auch am besten aufgenommen wurde.

In der französischen Literaturszene wurde oft Kritik an Operntexten geübt: Seit der Uraufführung der ersten Oper von Perrin und Cambert wurde über die Frage der Libretti unentwegt debattiert, so dass so anerkannte Autoren wie Quinault, La Motte oder Marmontel vom Strudel der Kritik mitgerissen wurden. Bei Grétrys Musik wurde die Kritik vielleicht komplexer. Da er ein anerkannter Komponist im Bereich der Opéra-comique war, konnten sein Stil, seine Persönlichkeit und sein Talent nicht mehr in Frage gestellt werden. Doch seine neue Position am Theater der Académie royale neben Gluck, Piccinni und Sacchini löste Kontroversen aus.

Seine Anhänger hoben vor allem die Qualität seiner Rezitative hervor , die sie „so wahr, so leicht, so natürlich, so dem Tonfall der Sprache entsprechend fanden, dass sie nur verschönerte Worte zu sein scheinen, veredelt und noch sensibler als die einfache Deklamation“. (*L'Esprit des journaux*). Grétry selbst beglückwünschte sich, dass „das Rezitativ von *Panurge* wahr, aber nicht trivial“ sei; es langweilt bestimmt weniger als das erhabene Rezitativ, da es vielfach Veränderungen unterliegt“ (*Mémoires*). Abgesehen von der richtigen Deklamation wurde auch die Qualität der Melodien gelobt. *Céphale & Procris* bot dem Komponisten die

Gelegenheit, „den Charme und die Möglichkeiten seines Genies“ zu entwickeln. Sein Gesang ist nie vage, sondern immer vom Gefühl inspiriert und von den Worten bestimmt. (*Mercure de France*). Die Partitur von *La Caravane du Caire* fasste all diese Vorzüge zusammen, und verbreitete „viel Frische, Grazie und Sensibilität“, gleichzeitig gelang hier ein unvergleichlich richtig klingender, komischer Tonfall: „Die Musik ist durch ihr Naturell dem Thema entsprechend oft sehr spritzig. Sie ist fast immer von so origineller, spritziger Grazie, von so echter Komik, so gut erfasst, dass man beim Zuhören sogar all die stilistischen Nachlässigkeiten vergisst, von denen diese Oper wimmelt.“ (Grimm, *Correspondance littéraire*) Der *Mercure de France* lobte seinerseits in derselben Oper „eine sensible, brillante, geistreiche und immer natürliche Musik, die man umso mehr schätzt, je länger man sie hört.“ Dauvergne schließlich betonte die „schöne Musik, die man unseren besten Opern an die Seite stellen kann.“ (Brief an Papillon de La Ferté). Demnach wurden die Natürlichkeit der Deklamation, die gefühlvollen Arien, die Sensibilität des Tonfalls und die treffende Komik begrüßt.

Diese Einschätzungen des Textes und der Musik dürfen nicht vergessen lassen, dass es sich dabei um Elemente eines größeren Ganzen handelte, nämlich um die Aufführung selbst, mit der Grétry dafür sorgte, die Wirkung seiner Werke zu verstärken. Vor allem die Ballette bereiteten ihm Sorge, das er in seinen *Memoires* meint, dass „der Tanz in der Oper durch die erreichte Perfektion in jeder Hinsicht seine zahlreichen Anhänger verdient.“ Sollte er mit Grimm einer Meinung sein: „Eine Oper, in der wenig gesungen und gut getanzt wird, ist, wie ich denke, das für uns am besten geeignete Genre und wird es noch lange bleiben“?

Um sich die Gunst des Publikums zu sichern, war also der Tanz unabkömmlich, und das hat Grétry gut verstanden. Im Jahre 1782 wäre die Neuartigkeit des Genres bei *Colinette à la Cour* fast verhängnisvoll für ihn geworden, so dass die Vorstellungen beinahe abgesagt worden wären, doch entgegnete man der Skepsis der Zuschauer „durch viel Bewegung, durch mehr oder weniger geschickt eingeführte Ballette. Das einzige Verdienst, durch das dieses Werk unterstützen werden kann, liegt in der Komposition der Ballette, die im allgemeinen gut gruppiert, gut gestaltet sind und oft Bilder voll Bewegung und Abwechslung bilden.“ (Grimm, *Correspondance littéraire*). 1785 bestritt niemand, dass der Triumph von *Panurge* nur dem Ballett zu verdanken war, mit dem das Werk endete: Grétry hatte nämlich die Idee, die Ouvertüre zu wiederholen und sie von den Herren Gardel und Vestris sowie von den Damen Langois und Saunier tanzen zu lassen. „Diese Neuheit errang den größten Erfolg“, berichtete Grimm. Im Juli 1788 verhießen die Proben zu *Amphitryon* nichts Gutes. Grétry tat sofort sein Möglichstes, um sich die Unterstützung der Ballette zu sichern, was ihm – sowie der Direktion der Académie royale – zusätzliche Mühen und Arbeit kostete. Doch die zahlreich eingeführten Tanzeinlagen täuschten niemanden: La Harpe bemerkte unter anderen, dass die Theaterleitung sehr mühsam „alle Mittel des Balletts“ anhäufte, was aber schließlich kaum genügte, „das Stück einige Zeit voranzutreiben.“ Doch so künstlich die Zuhilfenahme der Ballette in manchen Comédies lyriques auch erscheinen mag, so fand Grétry dabei doch die Gelegenheit, ein Talent zu entfalten, das er in seinen ersten Opéras-comique nicht zum Ausdruck bringen konnte. Ab *Céphale & Procris* versetzte er sein Publikum auf diesem Gebiet in Erstaunen: „Die Tanzarien sind alle hervorragend und haben angenehme, neue und pittoreske Melodien. Es war nicht zu erwarten, dass dieser Teil der Tanzmusik, die für

Hrn. Grétry ganz neu ist, so gut gelingen wird“ (*Mercure de France*). *L'Esprit des journaux* ging sogar noch weiter und versicherte, dass „man seit Rameau nichts besser Gestaltetes, Abwechslungsreicheres, Lebendigeres, Geeigneteres für den Tanz gehört hat.“ Dieses Talent für die choreographische Musik sollte Grétry nie mehr verlassen. Als positive Kettenreaktion stimulierte diese qualitätvolle Musik auch die Originalität der Choreographen an der Académie royale. So machten etwa die von Noverre und Gardel erdachten Ballette für *Céphale & Procris* – vor allem die Pantomime des Amor und der Auftritt der Dämonen – „diesen berühmten Meistern Ehre“. (*Mercure de France*). Anlässlich der Uraufführung von *La Caravane du Caire* bemerkte Grimm ebenfalls „die angenehmen Tänze im Bazar“ und „das brillante Fest“, das auf den Handlungsausgang folgte.

Text, Musik und Tanz waren aber nicht alles. Die Académie royale hatte Grétry noch etwas anderes zu bieten, vielleicht die Hauptsache, mit der kein anderes Theater der Hauptstadt konkurrieren konnte: das Spektakuläre und den Prunk der Kostüme, der Bühnenbilder und der Massenszenen. Am Ende der 1770er Jahre liebte man das theatralische Übermaß. Die Masse von Statisten, Choristen und Tänzern der Académie bildete immer grandiosere Bilder. Das Spektakuläre war also nur eine Komponente des Erfolgs, die zu den anderen hinzukommen musste, um ein Ganzes zu bilden, das wenn schon nicht kohärent, wenigstens interessant zu sein hatte. Die Wahl und der Verlauf der von Grétry vertonten Handlung erlaubten ihm, auf der Bühne der Académie royale diesem Publikumsgeschmack entgegenzukommen. *L'Embarras des richesses* war „durch die Bewegung und die Vielfalt der Bilder eine sehr angenehme Aufführung“ (*Mercure de France*). Was *La Caravane du Caire* betrifft, so schien „die Aufführung sehr schön“; „das genügt, um eine Oper zu unterstützen“, spöttelte La Harpe. Grimm notierte seinerseits, dass „der Prunk und die Pracht der Aufführung nichts zu wünschen übrig ließen.“ Einige Monate später bestätigte er dieses Urteil: „Dieses Werk bietet Bewegung, angenehme, abwechslungsreiche Bilder, Szenen, die nicht uninteressant sind. Die neuen, abwechslungsreichen Bilder des ersten Akts und der interessante Ausgang der Handlung brachten dieser Oper Erfolg.“

Grétrys Comédies lyriques waren aber auch ein Auffangbecken für den neuen Hang zur Exotik. Orientalismus bei *La Caravane du Caire*, Chinoiserie bei *Panurge*, antiker Neoklassizismus bei *Aspasie*: Kein Mittel wurde dem Zufall überlasen. Der erste Akt von *La Caravane du Caire* war „von neuer, spritziger Art; ein richtiges Bild in Art von Le Prince,“ begeisterte sich Grimm. Das Werk zeigt ein Phantasie-Ägypten zwischen Orientalismus und Türkenoper, verstärkt durch die (europäische und außereuropäische) Exotik von Sklaven aller Länder (Italiener, Deutsche, Georgier, Zirkassier, Polen, Inder aus Malabar usw.), aber auch durch eine historisierende Note, die durch die Anwesenheit einiger direkt aus der Regierungszeit Ludwigs XIV. kommender Franzosen herbeigeführt wird.

In der Mitte der 1780er Jahre, also zur selben Zeit, in der Grétry mit *La Caravane du Caire* an der Académie royale Triumphe feierte, schrieb er sein Meisterwerk im Genre der Opéra-comiqe: *Richard Cœur de Lion*. Stellt man die beiden Werke einander gegenüber, so zeugen sie von der gedanklichen Kohärenz eines Komponisten, der die Musik beherrscht, aber auch einen in Frankreich zu dieser Zeit einzigartigen Sinn für das Theater entwickelt. Zwar sind die Genres, die Stile und die Mittel deutlich verschieden, dennoch streben sie ein

gemeinsames Ziel an und bringen die der alten Barockzeit eigenen Kategorisierungsprinzipien durcheinander. Wären die gesprochenen Dialoge nicht gewesen, hätte *Richard* seinen Platz in der Académie royale gefunden; ohne die gesungenen Rezitative und die Ballette hätte *La Caravane* ein wesentlicher Bestandteil des Repertoires der Opéra-Comique werden können.

Das alles zeigt ausreichend, dass Grétry seiner Zeit voraus war. An der Académie royal – einem Gebiet auf dem man ihn nicht erwartete – erfasst er alle Problematiken der Moderne in einer Zeit, in der die Aufklärung ihrem Ende naht. Zu Beginn der 1770er Jahre findet er die Tragédie lyrique im Niedergang begriffen und versucht sie an den Demi-caractère anzupassen, der damals – auf dem Theater der Comédie-Italienne – den experimentellsten und innovativsten Weg darstellt *(Céphale & Procris)*. Fast sofort erfasst er auch den Sinn der Revolution à la Gluck – nicht die forcierte Bearbeitung einer Gattung, sondern ihre bewusste Wiederherstellung – und passt diese Methoden mit vielleicht noch größerer Treffsicherheit und Entsprechung an den französischen Geschmack an, als Gluck es getan hat *(Andromaque)*. Auf diesem Umweg wird er in den geschlossenen Kreis der sakrosankten Académie eingeführt, wo er die Vielfalt der dort vereinigten Talente von innen kennenlernt. Er erfindet ein „Auffangbecken", das fähig ist, die besten Sänger, Tänzer, Mahler, Kostümbildner und Bühnentechniker zusammenarbeiten zu lassen, wobei er ein Genre durchsetzt, bei dem er sicher ist, keinen Rivalen zu finden. So vereitelt er die Hegemonie Glucks, Piccinnis und Sacchinis, gewinnt mehr und mehr an Bedeutung, bis er ihnen ebenbürtig ist und sie schließlich sogar im Theater ihrer Triumphe überflügelt.

Auch wenn Grétry selbst im neuen Genre, das er erfunden hat, langsam Ermüdungserscheinungen zeigt, so sollte es dennoch die Opernlandschaft der Jahrhundertwende tiefgreifend prägen. Viele andere Komponisten versuchten sich in der Comédie lyrique, vor allem Lemoyne mit *Les Prétendus* und *Les Pommiers & le Moulin*, aber auch Kreutzer mit *Aristippe* oder Hérold mit *Lasténie*. Während Halévy und Meyerbeer Triumphe feierten, komponierte Cherubini noch zu Beginn der 1830er Jahre einen *Ali-Baba* auf halbem Weg zwischen Komödie, Zaubermärchen und großer Oper. Die Comédiy lyrique setzte sich demnach als einer der Wege der Moderne durch. Diese Modernität hatte sich Grétry nicht angeeignet: Er hatte sie erschaffen.

LA CARAVANE DU CAIRE : KOMPONIST, LIBRETTIST UND INTERPRETEN

—

Der aus Lüttich stammende Komponist André-Ernest-Modeste Grétry (1741-1813) kommt 1767 nach Paris, nachdem er mehrere Jahre in Italien verbracht hat. Eine erste Zusammenarbeit mit Marmontel für *Le Huron* ist sofort erfolgreich. Die stark ausgeprägte Neigung Marie-Antoinettes für die Opéra-comique bietet dem Komponisten Gelegenheit, sich bei Hof eine Stellung zu verschaffen: Er wird bald Cembalolehrer der Königin und einer der beliebtesten Komponisten des Königreichs. Am Ende der 1770er Jahre befindet er sich auf dem Höhepunkt seiner Karriere. Das Jahr 1785 ist ein Wendepunkt im Leben des Musikers: Nach und nach entfernt er sich von der Hauptstadt und beginnt, seine *Mémoires* zu schreiben. Nach der Revolution und der Schreckensherrschaft findet Grétry in Paris wieder Unterstützung. 1795 tritt er ins Institut de France ein; 1803 wird er Ritter der Ehrenlegion. Er zieht sich in die Ermitage Jean-Jacques Rousseaus in Montmorency zurück, wo er sich fast nur mehr der Literatur widmet. Grétry hat sich in allen musikalischen Gattungen versucht, doch machte er sich besonders mit größter Schöpferkraft in der Opéra-comique einen Namen, wo er einige der bedeutendsten Erfolge des ausgehenden 18. Jh. schuf: *Zémir & Azor*, *La Fausse Magie*, *L'Amant jaloux* und vor allem *Richard Cœur-de-Lion*.

Die kurz vor dem letztgenannten Werk entstandene *Caravane du Caire* ist die beste Comédie lyrique, die Grétry für das Theater der Académie royale vertonte. Der Librettist, Étienne Morel de Chédeville (1751-1814) beschreibt im Vorwort zum Libretto ausführlich, worum es ihm in diesem Werk ging:

Der Autor dieses Textbuches dachte, dass eine Handlung, die sowohl Interesse als auch Heiterkeit erwecken kann und durch pittoreske Kostüme und Sitten aufgewertet wird, auf der Opernbühne eine angenehme Vielfalt musikalischer Effekte, Bilder und Feste bieten könnte, die für die ernste Gattung der Tragödie nicht geeignet wären. Die neuen, reizvollen Schönheiten, die in *Colinette à la Cour* und in *L'Embarras des richesses* beifällig aufgenommen wurden, ermunterten ihn, bei seiner Arbeit dieser Idee zu folgen.

Er dachte, dass unvoreingenommene Personen im Wissen darum, welche Opfer die Musik unabweislich vom Dichter fordert, sei es für die Struktur der Arien und für den Rhythmus der Szenen oder für den Handlungsverlauf, nachsichtig gegenüber den Details des Werkes sein werden, das ein strenger Geschmack sicher härter kritisieren kann.

Er dachte, man werde ihm nicht ernstlich vorwerfen, die Sitten Asiens (siehe *Le Marchand de Smirne)* und die Innenräume eines Serails (siehe den Türkenakt in *L'Europe galante*) auf die Bühne gebracht zu haben, da die gleichen Gegenstände bereits mit Erfolg an der Comédie française und der Oper zu sehen waren, allerdings mit kühneren Zügen, als er es sich erlaubte.

Er dachte schließlich, dass es sicher bedeutet, für den Fortschritt der Kunst und das Vergnügen der Leute mit Geschmack zu arbeiten, wenn er Hrn. Grétry eine neue Gelegenheit bietet, sein brillantes, liebenswürdiges und fruchtbares Genie zu entwickeln, das unsere

Bühne mit so vielen Meisterwerken bereichert hat, die selbst Italien mit Verwunderung sah und ihnen leidenschaftlich Beifall zollte. Der Autor hat sein Hauptziel erreicht, wenn er eine Blume zur unsterblichen Krone hinzufügen konnte, mit der Polyhymnia die Stirn dieses berühmten Komponisten seit langem geschmückt hat.

Morel de Chédeville war Sekretär im Cabinet von Monsieur, dem Bruder Ludwigs XVI. und späterem Ludwig XVIII. Er war aber auch der Schwager des allmächtigen Intendanten der „Menus-Plaisirs", Denis Papillon de La Ferté, der die Académie royale de musique für den König leitete. Der in Hofintrigen erfahrene Morel ging im Direktionskomitee der Académie ein- und aus und wurde sogar 1801 für kurze Zeit deren Direktor. Dieser geistreiche Mann hatte jedoch zur Oper nur eine schwache Beziehung. Eine *Biographie nouvelle des contemporains* [Neue Biographie der Zeitgenossen] (1824) beschreibt ihn, als „einen jener Autoren, die ohne literarisches Talent die Mittel finden, sich des Theaters zum Nachteil der wahren Talente zu bemächtigen. Morel herrscht seit 40 Jahren an der Oper, wo seine Werke, diejenigen Marmontels überlebt haben und manchmal noch aufgeführt werden". Der Berichterstatter erklärt diese Allgegenwärtigkeit durch das Geschick, mit beliebten Musikern zusammenzuarbeiten und „im Genie anderer den Ausgleich zu seinen Mankos zu finden". Das rechtfertigt ganz besonders die äußerst gute Beziehung des Dichters mit Grétry, ein würdiges Gegenstück zu der Marmontels und Piccinnis in der gleichen Zeit.

Die Académie royale de musique führte viele Libretti von Morel de Chédeville auf: *Alexandre aux Indes* (Musik von Lefroid de Méreaux, 1782), *La Caravane du Caire* (Musik von Grétry, 1784), *Panurge dans l'île des Lanternes* (Musik von Grétry, 1785), *Aspasie* (Musik von Grétry, 1789) sowie nach der Revolution *Tamerlan* (Musik von Winter, 1802), *Le Pavillon du Calife ou Almanzor et Zobéïde* (vertont von Dalayrac, 1804) sowie drei Pasticcios: *Les Mystères d'Isis*, *Saül* und *Le Laboureur chinois*, größtenteils nach Mozart. Er bearbeitete unter anderem *Thésée* von Quinault für Gossec (1782). Zwar hatte Morel kein ausgeprägtes Talent für die Verskunst und die Reime, doch verstand er es, eine gewisse theatralische Effizienz unter Beweis zu stellen. In dieser Eigenschaft kann *La Caravane du Caire* als sein bestes Libretto betrachtet werden. Als scharfer Kritiker verschwieg Grimm weder „all die stilistischen Nachlässigkeiten, von denen diese Oper wimmelt", noch die „absolut unglaubliche" Geschichte und den „unregelmäßigen, oft unwahrscheinlichen" Handlungsablauf. Aber die Musik und die Aufführung – meinte er – glichen diese Unzulänglichkeiten vollkommen aus. Diese Meinung teilte auch die Leitung der Académie, die behauptete, dass „dieses Werk trotz der Schwächen des Textes aufgrund seiner schönen Musik immer mit Vergnügen gehört werden wird". (Brief von Dauvergne an Papillon de La Ferté).

Grétry seinerseits wandte in seiner Partitur die Ergebnisse seiner Studien auf dem Gebiet des Rezitativs, der Ensembles und Ballette an, um ein umfangreiches, schillerndes, theatralisch sehr dichtes Bild zu entwerfen, das alles enthielt, worauf das Publikum versessen war: virtuose Arien, Romanzen, Männerchöre, charakteristische Ballette und dramatische Finale. Vor allem aber achtete er sehr darauf, die Sänger der Operntruppe zur Geltung zu bringen, indem er die Gelegenheit fand, jede und jeden in seinem/ihrem besten Rollenfach brillieren zu lassen. Die Liste der Interpreten von *La Caravane du Caire* zeigt tatsächlich, dass die Uraufführung den allerbesten damaligen Künstlern anvertraut worden war.

M^lle^ Maillard: *Zélime, Sklavin*
M^lle^ Joinville: *Almaïde, Favoritin des Paschas*
M^lle^ Buret: *Eine italienische Sklavin*
M^lle^ Audinot: *Eine französische Sklavin*
M^r^ Laîné: *Saint-Phar, Sklave*
M^r^ Chéron: *Osman, Pascha von Ägypten*
M^r^ Larrivée: *Florestan, Schiffskapitän*
M^r^ Laÿs: *Husca, Chef der Karawane und Sklavenhändler*
M^r^ Rousseau: *Tamorin, Oberster des Serails*
M^r^ Moreau: *Osmin, Wächter des Serails*
M^r^ Chardiny: *Furville, französischer Offizier*

Im Ganzen gesehen, fällt bei dieser Besetzung auf, dass hier eine neue Sängergeneration auftrat: die alten – die „Fräulein" Laguerre, Levasseur, Durancy und Duplant bzw. Herr Legros – hatten sich in den vorigen Jahren erschöpft zurückgezogen, nachdem sie zu viele „Reformopern" von Gluck und seinen Epigonen gesungen hatten. Von ihnen blieb nur Hr. Larrivée, der allerdings ebenfalls einige Monate später in den Ruhestand treten sollte: Die Figur des Florestan, eines untröstlichen Vaters, passte ihm umso besser, als Grétry und Morel de Chédeville dafür gesorgt hatten, die Länge der Rolle zu beschränken, um den alten Sänger nicht zu überanstrengen, der auf der Bühne der Académie royale de musique vor fast dreißig Jahren debütiert hatte. Obwohl Larrivée die Gelegenheit hatte, in komischen Rollen zu brillieren, wird hier seine tragische Kunst zur Geltung gebracht.

Das ernste Register charakterisiert auch das Liebespaar Zélime und Saint-Phar, das von Mademoiselle Maillard – deren jüngste Debüts den gleichzeitigen ihrer Rivalin Mademoiselle Saint-Huberty Konkurrenz machten – und Monsieur Laîné, einem vielversprechenden jugendlichen Liebhaber, verkörpert wurde. M^lle^ Maillard besaß eine klangvolle Stimme und einen großen Stimmumfang, sie verfügte über „alle natürlichen Mittel: eine charmante Stimme, Jugend, eine gute Figur". (*État de tous les sujets du chant et des chœurs de l'Académie royale de musique* (*Verzeichnis aller Sänger und Choristen der Königlichen Musikakademie*, 1783). Sie sollte übrigens rasch Hauptrollen bekommen und diese bestens bis in die Mitte der 1810er Jahre singen. Sie verstand es sowohl ergreifend als auch geistreich zu sein und zeigte sich gleichermaßen inspiriert, egal ob sie Soubretten oder Königinnen sang. Monsieur Laîné seinerseits wurde von der Opernleitung als „ein guter Sänger voll Eifer und Begeisterung für seinen Beruf" bezeichnet. „... hat ihm die Natur eine schöne Stimme verweigert, so wird er dafür durch seine Intelligenz und sein schauspielerisches Talent entschädigt."

Im Fach des „Demi-caractère" passte das exotische Paar des Paschas und seiner Favoritin Almaïde vielleicht weniger gut zusammen. Mr. Chéron, der den Herrscher über Kairo verkörpern sollte, war damals Debütant: Es handelte sich um eine seiner ersten großen Rollen. „Ein junger Sänger, der dazu ausersehen ist, einen ersten Platz einzunehmen." Man hielt ihn für einen „guten Musiker mit einer sehr schöne Stimme, in den die Oper Erwartungen setzte, wenn seine Jugend und seine Disziplinlosigkeit es ihm erlauben, sich seinem Beruf zu widmen". Er war einer der ersten richtigen Bässe der Académie royale de musique und führte einen neuen Rollentypus ein, den des edlen Basses. Almaïde wurde M^lle^ Joinville

anvertraut, die sich bis dahin auf größere Nebenrollen beschränken oder einspringen musste. „Eine schöne Stimme, ein schönes Aussehen, doch ein bisschen schlaff, träge, ohne Wetteifer; dennoch mit gutem Willen zu einer guten Interpretation fähig“: So lauteten die Bemerkungen der Opernleitung über sie. Doch diese Erwartungen wurden enttäuscht. Einige Jahre später, zog man die Schlussfolgerung: „In den zehn Jahren, in denen sie an der Oper ist, konnte man nichts aus ihr machen; sie betrinkt sich, steht zu Mittag auf; wollte nie lernen, was sie daran hinderte, Fortschritte zu machen.“ (*État de tous les sujets du chant et des chœurs de l'Académie royale de musique* (Verzeichnis aller Sänger und Choristen der Königlichen Musikakademie, 1788).

Die komischen Rollen von Husca und Tamorin wurden jeweils von den Herren Laÿs und Rousseau interpretiert. Den ersteren lobte die Leitung als ein „Sängertalent“ und schätzte ihn als einen „guten Musiker, der viel Intelligenz auf der Bühne zeigt. Es ist schade, dass sein Aussehen nicht der Fähigkeit entspricht, die er für seinen Beruf mitbringt. Dennoch ist er unabkömmlich“. Was den zweiten betrifft, so schätzte sie die „charmante Stimme“ und bemerkte seine „deutlichen Fortschritte als Sänger und Schauspieler“.

Die zwei exponiertesten Nebenrollen, die der italienischen und französischen Sklavin, fielen den Fräulein Buret und Audinot zu. Mademoiselle Buret bezauberte, ohne wirklich zu überzeugen. „Eine schöne Stimme, Methode in ihrem Gesang, aber keine musikalische Intelligenz; keine Grazie auf der Bühne, linkisch in ihren Bewegungen; besser dazu gemacht, im Konzert zu singen, als eine Rolle auf einer Opernbühne zu interpretieren, man muss fürchten, dass sie nie eine große Schauspielerin wird.“ Daher begrenzte Grétry ihren Auftritt auf eine konzertante Arie, mit der eine italienischen Sängerin karikiert wird. Einige Jahre später richtete ihre Korpulenz diese Künstlerin zugrunde: „Diese Frau kann sich wegen ihrer enormen Dickleibigkeit in keiner Rolle mehr sehen lassen, in der sie stehen muss; sie kann nur mehr dazu gut sein, Rollen von Göttinnen in einer Glorie oder in einem Wagen zu singen“. Was Mademoiselle Audinot betrifft, so fand man zwar, dass sie „wenig Stimme“ habe, doch wurde ihre „große Intelligenz bei Rollen von Liebhaberinnen und jungen Schäferinnen“ sowie ihr „Geschick auf der Bühne“ geschätzt. Daher erhielt sie die Rolle der schelmischen französischen Sklavin, die wahrscheinlich für ihre Mittel maßgeschneidert war.

Wie man sieht, verstanden es Grétry und Morel de Chédeville, die ihnen zur Verfügung stehenden Künstler bestens einzusetzen und ihre Auftritte an ihre jeweiligen Mittel anzupassen. Die bedeutendsten Sänger der Truppe verkörperten zwar meistens tragische oder heroische Rollen in den Opern von Gluck, Piccinni und Sacchini, doch besaßen sie auch andere Talente, und zwar aus gutem Grund: Wenn sie die Genehmigung erhielten, der Académie royale fernzubleiben, traten die bekanntesten unter ihnen in allen möglichen Genres in der Provinz auf. Auf ihren Tourneen sang M^lle^ Saint-Huberty „jeden Tag, große Opern allerdings nur zweimal in der Woche und an den anderen Tagen komische Opern“. (Brief von Dauvergne an Papillon de La Ferté). So folgte die Mehrzahl leicht – und sogar mit Vergnügen – der Mode der Comédies lyriques, die Grétry zu Ehren gebracht hatte. Die Fräulein Saint-Huberty und Maillard spielten ihre Rollen in *L'Embarras de richesses*, *La Caravane du Caire* oder *Panurge* mit ebenso viel Geschmack wie Geschick und gaben ihren Figuren der Rosette, Zélime oder Climène jene Naivität, Leidenschaft und Schalkhaftigkeit,

die ihre Rollen erforderten. Was die Herren betrifft, so war es weniger leicht, sie von der Verschiedenartigkeit der Genres zu überzeugen: Chéron fand in der Rolle des Paschas von *La Caravane* eine Figur, die seinem Talent entsprach, Laüs hingegen versteifte sich darauf, sich nicht für die komische Gattung herzugeben. Dabei versicherte Dauvergne, dass man „ Herrn Laÿs nie mit so viel Vergnügen sehen wird wie in den komischen Rollen". Der Sänger hielt „immer eine Krankheit bereit, vor allem wenn davon die Rede war, *Panurge* oder *La Caravane* aufzuführen"; im Jahre 1787 schützte er eine Indisposition vor„um die Rolle des Thadée (in *Le Roi Théodore à Venise* von Paisiello) nicht zu übernehmen, die komisch ist und, was man hört, diesem Schauspieler nicht zu gefallen scheint, denn er will anscheinend nur noch Rollen der großen Oper singen ". Dauvergne machte ihm mehr als nur einmal Vorwürfe „im Namen des Publikums und der Herren Autoren der Genreopern, die er anscheinend nicht mehr singen will, obwohl es die einzigen sind, bei denen er zu seinem Vorteil eingesetzt werden kann, und schließlich würde ihn dasselbe Publikum nur in dieser Gattung mit Vergnügen sehen, wo er sich einen guten Ruf erringen konnte". Dieser Ruf wurde sowohl von den Zuschauern als auch von den Komponisten bestätigt: Grétry selbst erinnerte daran, dass dieser Künstler, der „mit allen nötigen Eigenschaften für die Rolle des Panurge ausgestattet schien, damit seinen Ruf begründete. Wenn er durch diesen Erfolg die Hoffnung verlor, als erster tragischer Sänger der Oper genannt zu werden, darf er sich darüber nicht ärgern." (Grétry, *Mémoires*). Das waren aber seine einzigen Vorzüge, wie Gossec schroff behauptete: „Herr Laÿs, der seit sechs, sieben Jahren an der Oper und als guter Musiker dort eingetreten ist, wirkt auf das Publikum nur in *La Caravane*." (Brief an Papillon de La Ferté).

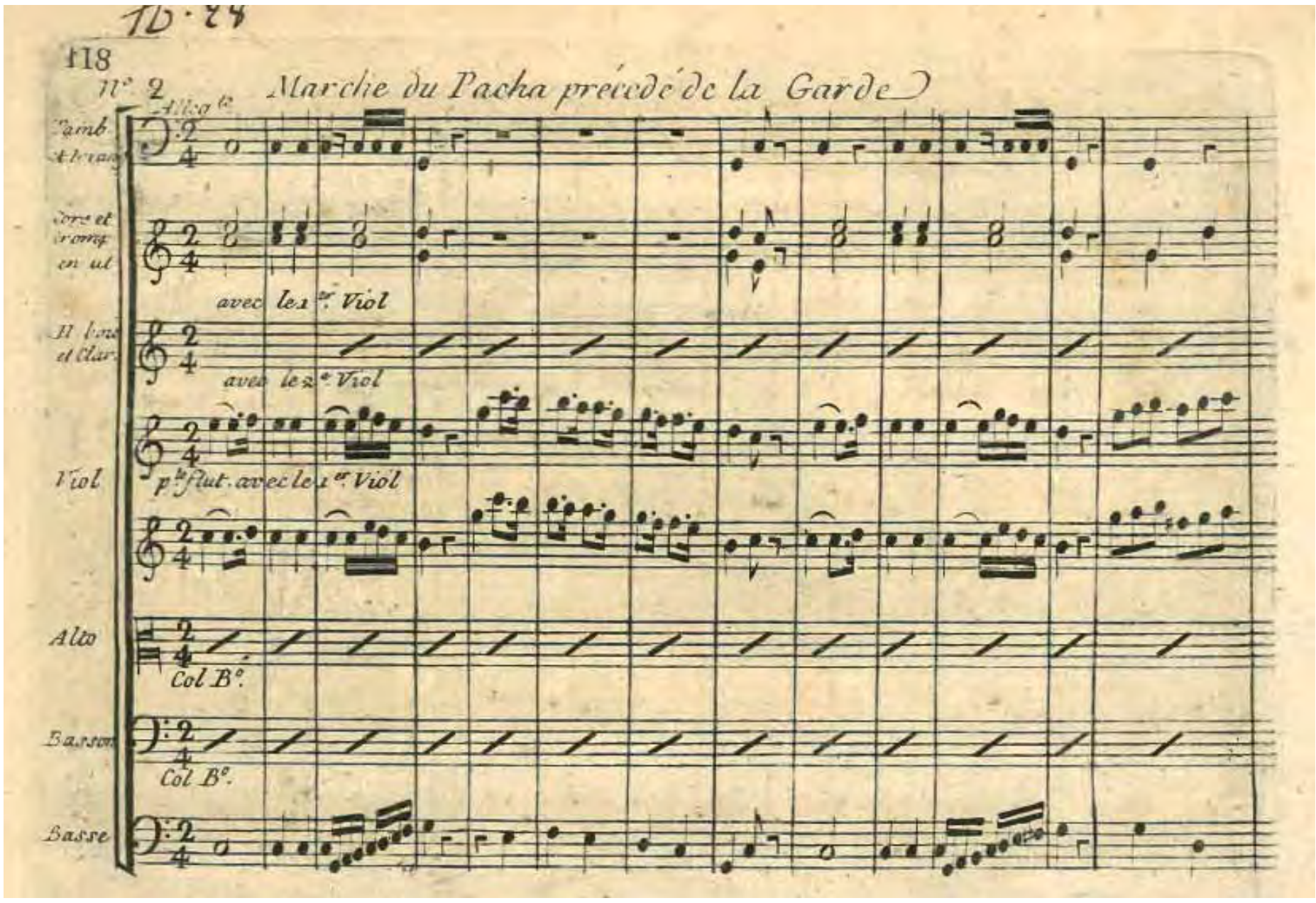
Mit dem Talent und der Empfindlichkeit der Hauptdarsteller musste man vorsichtig umgehen, für die Künstler der zweiten Kategorie (Doubles, Ersatzsänger und ersten Chorsänger) die im allgemeinen kleine Rollen und dekorative Arien zu interpretieren hatten, stellte sich die Frage jedoch anders. Da sie fast ebenso zahlreich wie die „Hauptinterpreten" waren, kosteten sie der Académie royale viel Geld. Angesichts der Ausgaben meinte sie, diese Künstler nicht genug einzusetzen. So dachte man ab dem Beginn der 1780er Jahre nach, welches das beste Mittel sei, sie in den Vordergrund zu rücken. Der Minister Amelot stellte sich vor, dass man italienische *Opere buffe* für die Bühne der Académie übersetzen sollte, so dass die Geschwister Buret, deren geschmeidige, doch wenig kraftvolle Stimmen ihre Karriere behinderten, darin brillieren können. Den beiden war dieser Plan sehr recht, denn er hätte ihnen erlaubt, in die hohe Gehaltsstufe aufzusteigen: Wenn diese Fräulein erst „sehr notwendig" sind, werden sie die Académie für „die Ausgaben, die sie verursachen, hinlänglich" entschädigen. (Brief von Amelot an Papillon de La Ferté). Die Schwestern Gavaudan waren in der gleichen Situation: Die Ältere hatte „eine hübsche Stimme, die für kleine Arien geeignet war, aber für große Rollen nicht ausreichte" und „es fehlte ihr an Begabung für die Bühne"; die Jüngere war eine „hoffnungsvolle junge Sängerin", die sich „einer hübschen Stimme" rühmen konnte, „die für Prinzessinnen- und Schäferinnenrollen geeignet" war (Papillon de La Ferté, *État de tous les sujets du chant*). In der Praxis bestätigte es sich, dass die Ältere „eine ziemlich hübsche Stimme hatte, um kleine Arien zu singen", aber „keineswegs fähig war, eine Rolle zu singen", während sich die Jünger – „eine wertvolle Sängerin, jedoch aufmüpfig" – darauf spezialisierte, „Soubrettenrollen in Genreopern zu spielen. Sie zögerte aber auch nicht,

„erfolgreich und mit angenehmer Stimme für die Fräulein Saint-Huberty und Maillard in großen Opern“ einzuspringen. (Dauvergne, *État des personnes qui composent le comité de l'Opéra* (Verzeichnis der Personen, aus denen das Komitee der Oper besteht).

Das Ende der 1770er Jahre angestellte Fräulein Audinot hatte die gleichen Probleme. 1783 gab Papillon de La Ferté zu, dass sie „wenig Stimme“ hatte, bezeichnete sie aber als „sehr intelligent“. Einige Jahre später sah Dauvergne in ihr nur mehr eine „böse Frau ohne Talent, die man in einigen kleinen Rollen aus Mangel an anderen Sängern erträgt“. Sie sollte dennoch die erste Darstellerin von Grétrys *Colinette à la Cour* werden und sich dabei von ihrer besten Seite zeigen. Gossec – für gewöhnlich eher liebenswürdig – spöttelte: „Mademoiselle Audinot, die unter Mr. Devisme engagiert wurde, kann nur Colinette singen; sonst weiß man nicht mehr, wofür man sie noch gebrauchen könnte“. (Brief von Gossec an Papillon de La Ferté).

Die Interpreten der Truppe beeinflussten also direkt die Wahl des Repertoires, und ganz besonders die Entstehung eines neuen Genres, das andere Facetten ihres Talents zur Geltung bringen konnte. Grétry ging vorsichtig mit den Empfindlichkeiten um, schmeichelte den Egos und verstand es, die Sänger zu den ersten Botschaftern seiner Comédies lyriques zu machen. In diesem Sinne sowie durch die Mischung der Genres und Stile ist *La Caravane du Caire* zweifellos eines der schönsten Geschenke an die Truppe der Académie royale.

ALEXANDRE DRATWICKI



André-Modeste Grétry, *La Caravane du Caire*.
© Liège, Library of the Conservatoire royal

LA CARAVANE DU CAIRE IM 19. JAHRHUNDERT

—

In der Zeit des Niedergangs des Ancien Régime errang *La Caravane du Caire* in Paris großen Erfolg, doch die Karriere von Grétrys Werk setzte sich noch lange nach dem Jahrhundert fort, in dem es entstanden ist. Es blieb dauerhaft im Repertoire der Pariser Oper, wurde auf allen französischsprachigen Opernbühnen gespielt, war bald ein fester Bestandteil der französischen Kultur des 19. Jh. und wurde in der Dritten Republik als „klassisches Meisterwerk der französischen Oper" betrachtet.

La Caravane du Caire ermöglichte es, Abwechslung ins Repertoire zu bringen und an der Académie royale de musique die aus Italien kommende (bis dahin von der Opéra-Comique geförderte) Modernität einzuführen. Das Werk erzielte von Januar 1784 bis September 1829 einen außergewöhnlichen Erfolg in Paris: 501 Aufführungen, die nur unter der Schreckensherrschaft vom Spielplan genommen wurden. Es ist anzunehmen, dass man damals aus politischen Gründen von einem Werk Abstand nahm, das zu sehr mit dem Ancien Régime in Verbindung stand. So wurde *La Caravane* zwischen 1792 und April 1799 abgesetzt, ließ sich aber dank des Chors „*La victoire est* à *nous*" („Der Sieg ist unser") dennoch nicht ganz von der Opernbühne vertreiben: Dieses Musikstück wurde zum patriotischen Chor erklärt und am 26. August 1794 bei einem Konzert zur Feier der entscheidenden Schlacht bei Fleurus (die von der französischen Armee zwei Monate zuvor gewonnen worden war) aufgeführt. Die Wiederaufnahme des Werkes am 16. Germinal des Jahres VII (5. April 1799) schien den Zeitungen, die darüber berichteten, ganz natürlich. Man sah mit Freude einen der Pfeiler des Repertoires wieder:

Die reizende Oper *La Caravane*, die wieder aufgetaucht ist, lässt in Hinblick auf die Pracht dieses Theaters keinen Wunsch mehr offen. Die Zusammenarbeit der bedeutendsten Künstler aller Genres, die Reinheit und Schönheit der Aufführung, die Genauigkeit und der Reichtum der Kostüme, die Wirklichkeitstreue der Ausstattungen, der Luxus und die Vielfalt der Ballette, alles trug dazu bei, die Wiederaufnahme dieser Oper äußerst brillant zu gestalten (*Courrier des spectacles*, 18. Germinal, Jahr VII).

In gewisser Hinsicht ist die Produktion von 1799 eine Fortsetzung der Uraufführung des Werkes an der Académie royale de musique: In den Hauptrollen sind dieselben Interpreten wie vormals zu sehen (Chéron, Laÿs, Rousseau und M^{lle} Maillard), wobei der Reiz der Ballette und der neuen Ausstattungen von den Kommentatoren hervorgehoben werden:

Die Wiederaufnahme der *Caravane du Caire*, von der man im Vorhinein wusste, dass sie besonderer Sorgfalt bedarf, sollte sehr zahlreiche Opernfreunde anlocken: So war der Zuschauerraum ganz voll; der Applaus, den der magische Charme und das sehr angenehme Bühnenbild hervorriefen, bewies sowohl den Geschmack als auch das Vergnügen der Zuschauer: Tatsächlich ist nichts so frisch und exakt wie die gesamte Ausstattung, nichts so perfektioniert und abwechslungsreich wie die Ballette, die von den größten Künstlern interpretiert werden; fügen Sie dem eine charmante Musik hinzu, die von den genannten Laÿs, Chéron, Rousseau und den Bürgerinnen Maillard und Henry gesungen wurde, und

jeder wird zugeben, dass das Théâtre des Art, das die allerersten Talente Europas vereinigt von ineffektiven Rivalen nur beneidet werden kann (*Affiches, annoncet et avis divers*, 19. Germinal, Jahr VII).

Wahrscheinlich ist der Entschluss zur Wiederaufnahmen von *La Caravane du Caire* im April 1799 nicht auf ästhetische Kriterien zurückzuführen : Einige Monate nach der Schlacht bei den Pyramiden (21. Juli 1798) scheint diese Darstellung Ägyptens auf der ersten Opernbühne Frankreichs vor allem die militärische Macht der Armee des Orients und das Prestige von General Bonaparte zu verkünden. Das damalige Interesse des Pariser Publikums für Ägypten bestätigt sich ab 1801 mit dem außergewöhnlichen Erfolg der *Mystères d'Isis*, einer französischen Bearbeitung der *Zauberflöte*, deren Libretto ebenfalls von Morel de Chédeville stammt (128 Aufführungen bis 1827).

Grétrys Comédie lyrique bleibt 31 Jahre lang im Repertoire de Pariser Oper: Von 1799 bis 1829 wird sie durchschnittlich zwölfmal pro Jahr gespielt (376 Aufführungen). Sie wird sowohl ein Prestigewerk – man lässt sie zum Beispiel im April 1807 anlässlich des Besuchs des Botschafters der Osmanischen Pforte in Paris aufführen, um „die überwältigende Energie zu rühmen, die die großherzigen Osmanen eben gegen die Engländer gezeigt haben." (*Journal des arts, de littérature et de commerce*, 18. April 1807) – als auch ein Pflichtwerk für die neuen Mitglieder der Oper, die darin „debütieren". Anlässlich des Debüts von Hrn. Gilibert (in der Rolle des Husca) im Oktober 1814 kommt das *Journal des débats* auf das Werk zurück:

Ich stimme mit den Neuerern überein: Die Musik von *La Caravane* ist ständig auf der Straße zu hören; sie ertönt auf allen Drehleiern Savoyens; sie wird von Mündern wiederholt, die am wenigsten dazu geeignet sind, sie zur Geltung zu bringen; und dennoch, obwohl sie uns tief im Gedächtnis sitzt und bis zum Überdruss in unsere Ohren eingraviert ist, bezaubert sie uns immer noch auf der Bühne. Sie ist immer neu, zieht die Massen ständig an; ihre Popularität schadet keineswegs ihrem Ansehen; sie widerstand der für ein Theaterstück sichersten Prüfung, der Umbesetzung der Sänger. (*Journal des débats politiques et littéraires*, 7. Oktober 1814)

Die politischen Revolutionen und die Umbesetzungen der Interpreten waren nicht der Grund dafür, dass dieses Werks von der Opernbühne verschwand: Es war eine ästhetische Revolution, die es soweit brachte. Mit neuen Werken von Auber und Rossini begann für die Pariser Oper eine neue Ära, die Grétrys Oper ein Ende setzte, da sie auf dem eigenen Territorium Konkurrenz bekam. Die letzte Vorstellung von *La Caravane* an der Oper fand symbolhaft eineinhalb Monate nach der Premiere von *Guillaume Tell* statt, einer der ersten „großen romantischen Opern".

Der Erfolg von *La Caravane* ist aber nicht nur ein Pariser Phänomen. Im Laufe des letzten Drittels des 18. Jh. statteten sich die meisten europäischen Städte mit einem Theater aus, das es ihnen ermöglichte, sowohl Sprechtheater als auch Opern aufzuführen. Diese meist von Wandertruppen bespielten Bühnen strukturieren sich in der Zeit vor der Revolution und werden im Empire durch staatliche Verordnungen geregelt und unter die Kontrolle und Aufsicht des Präfekten gestellt. Bis zum Ende der Julimonarchie stammen die Opern, die in diesen Theatern aufgeführt werden, ausschließlich aus dem Repertoire der Opéra-Comique: Die Wandertruppen hatten nämlich nur in Ausnahmefällen Tänzer, wobei ihre Künstler

– die sowohl Schauspieler für Komödien, Dramen oder Vaudevilles als auch Opernsänger waren – wahrscheinlich kaum die Fähigkeit hatten, die an der Académie royal uraufgeführten Tragédies lyrique entsprechend aufzuführen. *La Caravane du Caire* verschaffte sich dennoch einen erstklassigen Platz im Repertoire der Stadttheater: In einer Fassung ohne die wichtigsten Tanzpassagen nahm dieses Opéra-ballet – das auf der Bühne der Pariser Oper als eine „verkleidete Opéra-comique" betrachtet wurde – mehr und mehr das Kostüm einer echten Opéra-comique an (die Rezitativstellen konnten übrigens in Dialoge umgewandelt werden). Andere Comédies lyriques wie *Les Prétendus* (1798) oder *Les Pommiers et le Moulin* von Lemoyne (1790) hatten das gleiche Schicksal.

Nachdem *La Caravane* ab dem 1. Januar 1785 in Brüssel (am Théâtre de la Monnaie) gespielt wurde, ist dieses Werk bald im gesamten Staatsgebiet zu sehen: 1786 in Nancy, 1789 in Caen und Nantes, 1790 in Toulouse usw. Im Empire ist Grétrys Werk im Repertoire der meisten französischen Theater und bis zur Revolution von 1830 auf den Spielplänen zu finden (wie zum Beispiel in Avignon, wo die erste Aufführung der *Caravane* 1809 stattfand, oder in Rouen, in dessen Théâtre des Arts das Werk im Laufe des Jahres 1820 auf dem Programm steht). So wie bei der Pariser Programmgestaltung, nahmen aber Auber, Rossini und bald auch Halévy und Meyerbeer Grétrys Platz auf den Theaterplakaten ein. Doch muss man daraus schließen, dass diese Oper in Vergessenheit geriet?

Das *Journal des débats* berichtete 1814, dass *La Caravane du Caire* oft auf der Straße zu hören sei: Dort setzte sie ihren Weg fort, als sie von den Opernhäusern ausgeschlossen wurde. Louis Blanc weist in seiner *Histoire de dix ans, 1830-1840* darauf hin, dass der Chor *„La victoire est à nous"* im Laufe der Revolutionstage von Juli 1830 in Paris ertönte. Vierzehn Jahre später (November 1844) wurde dieser Chor nach einem Trinkspruch wieder angestimmt, diesmal um Marschall Bugeaud (den Generalgouverneur Algeriens und Sieger über den Sultan von Marokko am Isly) in Marseille zu empfangen. Was die musikalische Fachpresse betrifft, musste man mehr als fünfzig Jahre nach der letzten Pariser Aufführung von Grétrys Werk warten, bis man sich wieder dafür interessierte. Im Jahre 1880 nutzte die *Revue et Gazette musicale de Paris* die neue Veröffentlichung eines Klavierauszugs mit Gesang der *Caravane du Caire* von François-Auguste Gevaert (dem Direktor des Konservatoriums von Brüssel) in der Reihe „Les Chefs-d'œuvre classiques de l'Opéra français" [„Die klassischen Meisterwerke der französischen Oper"] (Edition Michaelis), um ihr einen langen Artikel zu widmen. Er wurde von Henri Lavoix (1820-1892) geschrieben und beginnt mit einer Gegenüberstellung von *La Caravane* und zwei anderen, in derselben Reihe neu aufgelegten Opern: *Bellérophon* von Lully (1679) und *Dardanus* von Remeau (1739).

Die fünfundvierzig Jahre, die zwischen *Dardanus* und *La Caravane du Caire* liegen, scheinen um zwei Jahrhunderte länger als die sechzig Jahre, die wir zwischen *Bellérophon* und *Dardanus* überspringen müssen. Man hatte nämlich eine neue Musikwelt entdeckt; die Kunst ist reicher, verschiedenartiger geworden, hat sich durch den Kontakt mit italienischen Werken und Sängern aus dem Süden gelockert; denn in dieser Zeit wurde Gluck geboren, einer der Giganten der Musik, während wir andererseits einen neuen Weg einschlugen und unserem Genie neuen Aufschwung gaben, indem wir die Opéra-comique schufen. So vollbrachte die Zeit etwas, wozu das Genie eines großen Mannes wie Rameau nicht ausreichte (H. Lavoix

Sohn, „Trois Âges de l'opéra", *Revue et Gazette musicale de Paris*, 26. September 1880).

Die „neue Welt", in der Henri Lavoix die Entstehung der *Caravane du Caire* ansetzt, ist für den Kommentator der Dritten Republik keine ganz alte. Er übernimmt es übrigens auch, eine Brücke zwischen dem Werk von 1783 und der musikalischen Welt der 1880er Jahre zu schlagen:

Der Erfolg dieses Werks war gigantisch und sein Platz ist in der Geschichte so deutlich, dass man heute noch den Einfluss dieser Einführung des Komischen und Leichten auf der pompösen Opernbühne spürt. Die Entwicklung ist leicht zu verfolgen: *Tarare v*on Salieri [...], *Panurge dans l'île aux Lanternes* von Grétry, *Le Compte Ory* von Rossini, *Le Philtre* und *Le Dieu et la Bayadère* von Auber sind die wichtigsten Punkte in der Geschichte der Opéra-comique an der Pariser Oper, eine Geschichte, deren Abfolge so logisch und selbstverständlich ist, dass die Pariser Oper selbst heute eine brillante Wiederaufnahme der lyrischen Opéra-comique *Le Comte Ory* vorbereitet.

Darauf blieb ihm nur noch seinen Artikel folgendermaßen abzuschließen:

Beim Lesen dieser so charmanten Arien von *La Caravane du Caire*, die wir so reizvoll, so neu, so einfallsreich fanden, hatten wir die Idee, dass eine Anthologie aus dieser reichen Sammlung sowohl nützlich für das Publikum sein könnte als auch Gewinn bringend für den Verleger, der kühn genug war, dieses beachtenswerte, patriotische Werk in einer Zeit herauszugeben, in der der Sinn für die alte Musik und die Wiederentdeckungen jeden Tag größer zu werden scheint.

ÉTIENNE JARDIN

LA CARAVANE DU CAIRE: DIE AUFNAHME

—

Im Jahre 1783 schrieb André-Ernest-Modeste Grétry, ein zu seiner Zeit sehr bekannter Komponist, einen seiner größten Erfolge: *La Caravane du Caire*, eine „Comédie lyrique" in drei Akten und vier Bildern auf ein Libretto von Etienne Morel de Chédeville. Das Werk wurde für den Hof während der traditionellen Herbstreise in Fontainebleau uraufgeführt und an der Académie royale de musique im folgenden Jahr mit ebenso großem Erfolg wieder aufgenommen.

Gemeinsam mit einer anderen berühmten Oper Grétrys – der komischen Oper *Richard Coeur de Lyon* – beschließt *La Caravane du Caire* die große schöpferische Zeit des Komponisten, in der Werke wie *La Fausse Magie* (1775), *L'Amant jaloux* und *Le Jugement de Midas* (1778), *Andromaque* (1780), *Colinette à la Cour* und *L'Embarras des richesses* (1782) entstanden. Grétry ist damals auf dem Höhepunkt seines Könnens, er beherrscht seine Fähigkeiten vollkommen und besitzt noch eine flexible, fruchtbare Inspiration. *La Caravane* ist das Ergebnis seiner Forschungen auf dem Gebiet des neuen Genres der Comédie lyrique, das ganz und gar von ihm erdacht wurde. Dieses Genre, in dem sich der große Aufwand der Académie royale de musique (Chöre, Ballette, Maschinerien usw.) mit dem leb- und schalkhaften Geist der Opéra-comique vereint, sollte seine Zeit und sogar das gesamte Repertoire der Institution mehrere Jahrzehnte hindurch prägen.

Die Zeitgenossen schätzten dabei vor allem die Exotik des Themas: Ein farbenprächtiges, lautes, teil wildes, teils gastliches Ägypten dient der Handlung als Rahmen und versetzt das Publikum in eine unbekannte (zum Teil der Phantasie entsprungene) Welt. In einer Zeit, in der die Götter der Mythologie und das Wundervolle, das sie auszeichnete, ihren Glanz verloren hatten, zog man ihnen den Realismus und das Pittoreske vor. Das Reich der Pharaonen, das bereits Rameau in seinen *Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* (Untertitel: „Les Dieux d'Égypte" [„Die Götter Ägyptens"] auf die Bühne gebracht hatte, verließ fast zwei Jahrhunderte lang nicht mehr das Theater: *Les Mystères d'Isis* von Mozart, *Louis IX en Egypte* und *Nephté* von Lemoyne, *Thaïs* und *Cléopâtre* von Massenet, *Une nuit de Cléopâtre* von Massé oder *Maroûf Savetier du Caire* von Rabaud sind zwischen 1790 und 1914 einige Beispiele dafür. Man darf wohl annehmen, dass die Darstellung des alten Ägyptens mit der bedeutenden Entwicklung der Freimaurerei unter Ludwig XVI. zu tun hatte, da Grétry und Morel de Chédeville zwei besonders aktive Mitglieder davon waren. Der glückliche Ausgang, die Gnade des Herrschers und die Versöhnung der Völker stellen wesentliche Werte der Freimaurer dar.

Der Komponist wie der Librettist achteten darauf, ihre Anliegen zu variieren, indem sie abwechselnd auf Komisches, Elemente des „Demi-caractère" und Ernstes zurückgriffen und ihre Federn den verschiedenen Situationen anpassten. Eindrucksvolle Chöre, zahlreiche Balletteinlagen (darunter einige pantomimische Passagen), schwungvolle Rezitative, pyrotechnische Arien, ergreifende Romanzen, brillante Orchesterstellen (darunter eine grandiose Ouvertüre): Alles kam zum Einsatz, um die Aufführung großartig zu gestalten und den Zuschauer zu begeistern. Daher durchquerte *La Caravane du Caire* auch mühelos die Revolutionszeit und blieb dauerhaft im Repertoire der Opernhäuser.

Das 1991 bereits für dasselbe Label Ricercar aufgenommene Werk wurde seither weder konzertant noch auf einer Bühne aufgeführt. Zweiundzwanzig Jahre später schien es interessant, zum Anlass des zweihundertsten Todestags von Grétry (1813-2013) eine neue Fassung herauszubringen, die von den zeitgenössischen Orientierungen in Hinblick auf die Interpretation und den Geschmack zeugen soll. Derselbe tiefe Kammerton (392 Hz., also ein Ganzton tiefer als der moderne Kammerton) wurde beibehalten, da die Musik unbestreitbar sowohl stimmlich als auch instrumental für diesen Kammerton geschrieben wurde, der der Académie royale de musique von ihren Anfängen bis zum beginnenden 19. Jh. eigen war. Doch versuchte man unter anderem einen neuartigen Blick auf das Werk zu werfen, indem man einige Ballette der Ausgabe von 1784 (die 1991 aufgenommen wurden) durch andere Instrumentalstücke ersetzte, die von Grétry selbst anlässlich späterer Wiederaufnahmen seiner Oper eingefügt worden waren. Darunter befindet sich ein sehr erstaunliches Stück nur für drei Harfen, das von der Begeisterung für dieses von der Königin Marie-Antoinette in Mode gebrachte Instrument zeugt. Ein ägyptischer Marsch – mit unglaublich modernen, pittoresken Klängen – leitet nun die große Basarszene ein und bildet ein Echo zum Abgangsmarsch des Paschas im vorangehenden Bild. Zwar verleiht Grétry seinem Orchester mithilfe kleiner Flöten, Fagotte und anderer Blasinstrumente Farbe, doch setzt er keine besonders originellen Schlaginstrumente ein: Wir haben daher beschlossen, die Orchestrierung mit einigen für „Türkenopern" dieser Zeit typischen Instrumenten aufzustocken (Mozarts *Entführung aus dem Serail* ist fast zur selben Zeit entstanden) – Triangel, Tamtam und große Trommel aber auch andere, originellere Instrumente wie z.B. Glöckchen.

BENOÎT DRATWICKI

SYNOPSIS

Act I

A caravan on the way to Cairo makes a stop on the banks of the Nile. Amongst the travellers we find Husca, a slave dealer, who expects to sell his current band of slaves for a good price, in particular the fair Zélime, the daughter of a Nabab, and Saint-Phar, her husband. Enslaved Frenchmen and women sing and dance to pass the time. The caravan gets under way again, but is immediately attacked by a band of Arabs. Saint-Phar begs Husca to undo his chains so that he can fight the Arabs; in exchange for this heroic gesture, Husca promises to set Saint-Phar free. Saint-Phar's valour causes the Arabs to flee. Husca fulfils his promise and sets Saint-Phar free, who then requests Zélime's freedom as well, even at the cost of his own. Husca refuses in spite of their pleading: he is very much aware of the value of his beautiful captive. The caravan continues on its way to Cairo.

Act II

Having arrived at the Pasha's palace, Husca tells Tamorin, the harem eunuch, that he has brought several beautiful slaves who will soon revive his master's joy in life. Despite his melancholic mood, the Pasha wants to organise a celebration of the courage of Florestan, the leader of a troop of Frenchmen who saved his ship during a storm. Almaïde, the head wife of the Pasha, is only too conscious that his affection for her decreases as his melancholy increases. She therefore attempts to rekindle his affections by organising an entertainment involving all the women of the harem, but her lover remains distant and prostrate. Tamorin tries to convince the Pasha that infidelity will drive away his gloom and calls in Husca, who describes the beauty of the slaves that he has for sale. The Pasha, intrigued by the idea of Dutch and French female slaves, decides to go to the Cairo bazaar and possibly buy one or two. Once arrived, he watches as the slaves display their various talents: a Frenchwoman plays the harp, an Italian woman sings with bravura, a German woman sings a folk song, Georgians and Indians perform the dances of their respective lands. The Pasha, however, only has eyes for Zélime and takes her away with him, despite the protestations of Saint-Phar who was on the point of handing over the price of her ransom. Saint-Phar swears that he will get her back.

Act III

Florestan is getting ready for the Pasha's celebration and confides to his friend Furville with great sadness that his own son seems to have disappeared for good. Almaïde, however, is now in a state of desperation because of the transfer of the Pasha's affections to the fair Zélime. Osmin, one of the harem slaves, tells her that Saint-Phar is nearby and that he seeks Zélime, leading her to think that she can further her own ends by ridding herself of her rival. Florestan comes into the Pasha's presence to the sound of a solemn march; he thanks the Pasha for his help in repairing the ships that were damaged in the storm. There is general rejoicing. The festivities have scarcely begun when shouts and cries from within the palace announce that Zélime has been kidnapped. Tamorin comes running and claims, to Florestan's horrified disgust, that a Frenchman is responsible. The Pasha and Florestan swear vengeance, the

Pasha because he has lost Zélime, and Florestan because the unknown Frenchman has brought shame upon his nationality. Zélime is soon recaptured and publicly declares her love for Saint-Phar. Florestan shudders: his son is found, but is a criminal! Zélime, Almaïde and Florestan, each for their own reasons, beg the Pasha to have mercy. The Pasha displays his munificence by freeing Saint-Phar and granting him his beloved. The festivities resume with redoubled joy.

Ateliers de Jean-Simon Berthélémy, 1790 :
Projets de costumes pour Almaïde, lors d'une reprise parisienne de *La Caravane du Caire*.
© BNF

SYNOPSIS

Acte I

Une caravane en route pour Le Caire fait halte sur les bords du Nil. Parmi les voyageurs se trouvent le marchand d'esclaves Husca, qui compte bien vendre à bon prix le lot qu'il vient d'acquérir, et particulièrement la belle Zélime, fille d'un Nabab, et son époux Saint-Phar. Des Français également captifs chantent et dansent pour se divertir. Alors que la caravane reprend son chemin, une troupe d'Arabes fond sur elle. Saint-Phar, n'écoutant que son courage, demande à Husca de le délier afin qu'il puisse prendre part aux combats ; en échange de cet acte héroïque, Husca lui promet la liberté. Par sa vaillance, les Arabes sont mis en déroute. Husca respecte sa promesse et libère Saint-Phar. Mais, lorsque celui-ci tente d'obtenir plutôt la liberté pour Zélime, Husca refuse, malgré les plaintes des deux amants, conscient de la valeur de sa prisonnière. La caravane poursuit son voyage vers Le Caire.

Acte II

Arrivé au palais du Pacha, Husca annonce à Tamorin, l'eunuque du sérail, qu'il apporte avec lui plusieurs beautés capables de rendre à son maître le plaisir de vivre. Bien que mélancolique, le Pacha souhaite organiser une fête pour célébrer le courage de Florestan, chef d'escadre français, qui a sauvé son vaisseau durant une tempête. Almaïde, la sultane en titre, sent bien que sa faveur décroît au fur et à mesure que la mélancolie gagne le Pacha. Aussi tente-t-elle de raviver la flamme par un divertissement pour lequel elle convoque toutes les femmes du sérail. Mais son amant reste prostré et distant. Tamorin tente alors de le convaincre de chasser cette mélancolie par l'inconstance, et fait entrer Husca, qui présente aussitôt le catalogue des beautés qu'il met en vente. Le Pacha, intrigué par les Hollandaises et les Françaises notamment, décide de se rendre au bazar du Caire pour, peut-être, en acquérir quelques-unes. Arrivé sur le lieu de la vente, il observe les différentes esclaves se mettre en valeur : une Française joue de la harpe, une Italienne vocalise avec bravoure, une Allemande chante des couplets rustiques, des Géorgiens et des Indiens dansent à la manière de leurs pays. Mais le Pacha n'a d'yeux que pour Zélime, qu'il emmène malgré les protestations de Saint-Phar, sur le point de payer le prix demandé pour la belle. L'amant jure de récupérer sa bien-aimée.

Acte III

Florestan, qui se prépare à assister à la fête offerte par le Pacha, confie à son ami Furville sa grande tristesse de devoir admettre que son fils a bel et bien disparu. Almaïde, de son côté, est désespérée de sa disgrâce et de la nouvelle faveur de Zélime. C'est par un esclave du Sérail, Osmin, qu'elle apprend la présence de Saint-Phar dans les parages, qui souhaite retrouver Zélime. Elle imagine de l'aider à réaliser son dessein pour éloigner sa rivale. Au son d'une marche solennelle, Florestan est introduit auprès du Pacha. Il le remercie pour l'aide qui lui a été donnée afin de réparer ses vaisseaux endommagés par la tempête. Tous se réjouissent de cette belle entente. Tandis que la fête commence, un bruit retentit à l'intérieur du palais : des cris annoncent que Zélime a été enlevée. Tamorin accourt, en accusant un Français d'être le coupable, ce qui indigne Florestan. Avec le Pacha, ils veulent venger cet acte, l'un parce qu'il

perd Zélime, l'autre en raison de la nationalité du ravisseur qui fait honte à son royaume ! Mais Zélime a été reprise et, publiquement, évoque son amour pour Saint-Phar. À ce nom, Florestan tressaillit : il retrouve donc son fils, mais sous les traits d'un criminel ! Zélime, Almaïde et Florestan, ayant chacun une bonne raison (mais différente), supplient le Pacha d'être clément. Dans un geste de grande bonté, celui-ci libère Saint-Phar et lui rend sa bien-aimée. La fête reprend de plus belle.

Ateliers de Jean-Simon Berthélémy, 1790 :
Projet de costume pour Zélime, lors d'une reprise parisienne de *La Caravane du Caire*.
© BNF

INHALT

I. Akt

Eine Karawane macht auf ihrem Weg nach Kairo eine Zwischenstation am Ufer des Nils. Unter den Reisenden befinden sich der Sklavenhändler Husca, der damit rechnet, die „Ware", die er eben erworben hat, zu einem guten Preis zu verkaufen, und zwar ganz besonders die schöne Zélime, Tochter eines Nabobs, und ihren Gatten Saint-Phar. Ebenfalls gefangene Franzosen singen und tanzen, um sie zu zerstreuen. Als die Karawane ihren Weg wieder aufnimmt, stürzt sich eine Truppe Araber auf sie. Saint-Phar, der nur auf seinen Mut hört, bittet Husca, ihn loszubinden, damit er an den Kämpfen teilnehmen kann. Für seinen heldenhaften Entschluss verspricht ihm Husca die Freiheit. Dank seiner Tapferkeit werden die Araber in die Flucht geschlagen. Husca löst sein Versprechen ein und schenkt Saint-Phar die Freiheit. Doch als dieser versucht, Husca zu bewegen, an seiner Stelle Zélime die Freiheit zu schenken, verweigert dies Husca trotz der Klagen der beiden Liebenden, denn er kennt den Wert seiner Gefangenen. Die Karawane setzt ihren Weg nach Kairo fort.

II. Akt

Im Palast des Paschas angekommen, eröffnet Husca Tamorin, dem Eunuchen des Serails, dass er mehrere Schönheiten mitgebracht hat, die fähig sind, dessen Herrn die Lebensfreude wiederzugeben. Obwohl der Pascha melancholisch ist, möchte er ein Fest organisieren, um die Tapferkeit Florestans zu feiern, des Anführers eines französischen Geschwaders, das sein Schiff in einem Sturm gerettet hat. Almaïde, die Hauptsultanin merkt, dass die Gunst des Paschas ihr gegenüber abnimmt, je melancholischer er wird. So versucht sie, seine Liebe durch eine unterhaltsame Veranstaltung wieder anzufachen, zu der sie alle Frauen des Serails beruft. Doch ihr Liebster bleibt niedergeschlagen und distanziert. Tamorin versucht also, ihn dazu zu überreden, die Melancholie durch Untreue zu vertreiben. Er lässt Husca eintreten, der dem Pascha sofort den Katalog der Schönheiten präsentiert, die er verkaufen will. Der Pascha, der vor allem auf die Holländerinnen und Französinnen neugierig ist, beschließt, in den Basar von Kairo zu gehen, um vielleicht einige davon zu kaufen. Als er am Ort ankommt, an dem der Verkauf stattfindet, beobachtet er, wie die verschiedenen Sklavinnen ihre Vorzüge zur Geltung bringen: Eine Französin spielt Harfe, eine Italienerin singt mit Brio, eine Deutsche singt ländliche Strophen, die Georgierinnen und die Inderinnen tanzen in Art ihres Landes. Doch der Pascha hat nur für Zélime Augen, die er trotz der Proteste Saint-Phars mitnimmt, nachdem er den für die Schöne verlangten Preis bezahlt hat. Saint-Phar schwört, seine Geliebte zurückzugewinnen.

III. Akt

Florestan, der sich darauf vorbereitet, an dem für ihn vom Pascha organisierten Fest teilzunehmen, vertraut seinem Freund Furville seine große Traurigkeit an, da er der Tatsache gegenüber machtlos ist, dass sein Sohn verschwunden ist. Almaïde ist ihrerseits verzweifelt über ihre Ungnade und die neue Gunst, die Zélime zugute kommt. Durch Osmin, einen Sklaven des Serails, erfährt sie, dass Saint-Phar in der Nähe ist und wünscht, Zélime wiederzufinden. Sie hat vor, ihm bei der Verwirklichung seines Plans zu helfen, um ihre Rivalin zu entfernen. Unter den Klängen eines feierlichen Marsches wird Florestan zum Pascha geführt. Er dankt ihm für seine Hilfe bei der Reparatur seines Schiffes, das vom Sturm beschädigt wurde. Alle freuen sich über dieses gute Einvernehmen. Als das Fest beginnt, ertönt Lärm im

Palastinneren: Die Schreie verkünden, dass Zélime entführt wurde. Tamorin läuft herbei und klagt einen Franzosen an, der Schuldige zu sein, was Florestan empört. Der Pascha und er wollen gemeinsam diese Tat rächen, der eine, weil er Zélime verliert, der andere aufgrund der Staatsangehörigkeit des Entführers, der seinem Königreich zur Schande gereicht! Doch Zélime wird an der Flucht gehindert. Sie gesteht öffentlich ihre Liebe zu Saint-Phar. Bei diesem Namen zuckt Florestan zusammen: Er findet demnach seinen Sohn wieder, jedoch als Verbrecher! Zélime, Almaïde und Florestan haben jeder einen guten (doch verschiedenartigen) Grund, den Pascha um Gnade zu bitten. In einer Geste großer Güte befreit der Pascha Saint-Phar und gibt ihm seine Geliebte wieder. Nun kann das Fest erst richtig beginnen.

Ateliers de Jean-Simon Berthélémy, 1790 :
Projet de costume pour une jeune Grecque, lors d'une reprise parisienne de *La Caravane du Caire*.
© BNF

Louis-René Boquet (1717- 1814)
Costume pour M^elle^ Maillard dans le rôle de Zélime (1783-84).
© Photo Les Arts Décoratifs, Paris

LA CARAVANE DU CAIRE
COMÉDIE LYRIQUE EN TROIS ACTES

sur un livret d'Étienne Morel de Chédeville

créée à Fontainebleau le 30 octobre 1783

et reprise à l'Académie royale de musique
à Paris le 15 janvier 1784

ZÉLIME, esclave
ALMAÏDE, favorite du Pacha
SAINT-PHAR, esclave
OSMAN, Pacha d'Égypte
FLORESTAN, capitaine de vaisseau
HUSCA, chef de la caravane
et marchand d'esclaves
TAMORIN, chef du sérail
Une esclave italienne
Une esclave française
Une esclave allemande
OSMIN, garde du sérail
FURVILLE, officier français

CD I

1 Ouverture

ACTE PREMIER
Le théâtre représente une halte de caravane et une campagne sur les bords du Nil. On voit plusieurs groupes de voyageurs, les uns libres, les autres esclaves, qui témoignent alternativement leur joie et leur tristesse.

Scène I

LES VOYAGEURS LIBRES, *à demi-voix*
2 Après un long voyage,
Qu'on goûte de plaisirs
À revoir le rivage,
L'objet de ses désirs !
Les lieux fameux du Caire
Vont s'offrir à nos yeux.
Ce jour qui nous éclaire
Verra combler nos vœux.

LES ESCLAVES
Sur ce triste rivage,
Hélas ! versons des pleurs ;
Livrés à l'esclavage,
Déplorons nos malheurs.

LA CARAVANE DU CAIRE
COMÉDIE LYRIQUE IN THREE ACTS

Libretto by Étienne Morel de Chédeville

First performed in Fontainebleau
on 30 October 1783
Revived at the Académie royale de musique
in Paris on 15 January 1784

ZÉLIME, a slave
ALMAÏDE, the favourite of the Pasha
SAINT-PHAR, a slave
OSMAN, Pasha of Egypt
FLORESTAN, a ship's captain
HUSCA, leader of the caravan
and slave dealer
TAMORIN, director of the harem
An Italian slave
A French slave
A German slave
OSMIN, the harem guard
FURVILLE, a French officer

CD I

Ouverture

ACT I
A caravan stop on a plain by the banks of the Nile. There are several groups of travellers, both free and enslaved, who express their joy and their sadness in turn.

Scene I

THE FREE TRAVELLERS, *in an undertone*
May we enjoy our pleasures
once more after our long voyage;
to see the shore again
is all that we hope for!
The famous walls of Cairo
present themselves to our gaze;
the day that now shines
forth will see all our wishes fulfilled.

SLAVES
On this sad shore,
alas, let us weep;
delivered into slavery,
let us lament our misfortune.

ENSEMBLE
Après un long voyage, etc.
Sur ce triste rivage, etc.

On danse.

UNE ESCLAVE FRANÇAISE
Ne suis-je pas aussi captive ?
Je devrais gémir comme vous ;
Mais, Française, ma gaîté vive
Du sort me fait braver les coups.

Oui, malgré sa rigueur extrême,
Je ris ; quand on a de beaux yeux
Il faut bien qu'on nous aime.
Je soumettrais un Sultan même,
Les femmes règnent en tous lieux.

LES VOYAGEURS LIBRES ET LES ESCLAVES, ENSEMBLE
Après un long voyage, etc.
Sur ce triste rivage, etc.

On voit arriver les traîneurs de la Caravane.

SAINT-PHAR
De ton époux, voilà donc le partage !
Que tu dois maudire le jour,
Tendre Zélime, où, sensible à l'amour,
De mes vœux tu reçus l'hommage.
Fut-on jamais plus malheureux ?
J'espérais, de retour en France,
Par un père adoré faire approuver nos nœuds,
Le sort trahit mon espérance,
Et me livre au pouvoir d'un maître rigoureux.

ZÉLIME
Malgré la fortune cruelle
Qui veut me séparer de toi,
Saint-Phar, je te serai fidèle,
L'amour et l'honneur m'en imposent la loi.

SAINT-PHAR
Avant que le sort nous sépare,
J'affronterai mille combats ;
Non, non, mes yeux ne verront pas,
Par un maître barbare,
Profaner tant d'appas.

ENSEMBLE
Cette image me désespère,
Ah ! j'en frémis d'horreur.

ENSEMBLE
May we enjoy our pleasures
once more after our long voyage, etc.

They dance

A FRENCH SLAVE-GIRL
Am I, too, not a captive?
I should weep and groan like you,
but I am French and my cheerfulness enables me
to endure the blows of fate.

I can laugh in spite of fate's great harshness, for
when a girl has beautiful eyes,
it is certain that she will be loved.
I could even subjugate a Sultan,
for women rule everywhere.

THE FREE TRAVELLERS AND SLAVES TOGETHER
May we enjoy our pleasures
once more after our long voyage, etc

The caravan's drivers arrive

SAINT-PHAR
Behold the fate your husband has brought you to!
How you must curse the day,
tender Zélime, when you gave way to love
and received the homage of my vows.
Have we ever been unhappier than now?
I had hoped to have my beloved father approve
our union on our return to France,
but fate has betrayed my hopes and has delivered
me into the power of a cruel master.

ZÉLIME
In spite of the cruel fortune
that wishes to separate us,
I shall always be faithful to you, Saint-Phar; my
love and my honour demand this of me.

SAINT-PHAR
I will brave a thousand battles
before fate may separate us;
no, my eyes will not see
such charms profaned
by a barbarian master.

TOGETHER
Such an image makes me despair and
I tremble at the horror of it.

ZÉLIME
Ton amante sincère
En mourrait de douleur.

SAINT-PHAR
Avant d'atteindre ce rivage,
Vents mutinés, flots en courroux,
Que n'avez-vous, dans votre rage,
Englouti deux tendres époux.

ZÉLIME
Hélas ! hélas ! ton amante chérie,
Bravant les horreurs du trépas,
Aurait peu regretté la vie,
En la perdant entre tes bras.

ENSEMBLE
Hélas ! hélas ! ton amante chérie / Avec une épouse chérie
Bravant les horreurs du trépas,
Aurait peu regretté la vie, / J'aurais peu regretté la vie
En la perdant entre tes / ses bras.

ZÉLIME
Your faithful lover
would die of sorrow.

SAINT-PHAR
O mutinous winds and angry waves,
why did you not engulf
this loving couple in your rage
before they could reach the shore?

ZÉLIME
Alas, if your dearest lover
were to brave the horrors of death,
she would regret her life
but little if she could only die in your arms.

TOGETHER
Alas! Alas! Your cherished lover, / With a cherished wife,
Braving the horrors of death,,
Would regret her life but little / I would regret my life but little
If I were to lose it in your / her arms.

Scène II
HUSCA
Husca, dans une tente, occupé à calculer, (à part)

Un, deux… tout ce calcul me fatigue la tête.
Il se lève. À la Caravane
À repartir que bientôt l'on s'apprête.
à Saint-Phar et Zélime
Cessez tous ces propos d'amour ;
Vous serez séparés avant la fin du jour !

SAINT-PHAR ET ZÉLIME, ENSEMBLE
Me séparer de ce que j'aime !

SAINT-PHAR
Zélime est mon épouse, j'ai reçu sa main…

HUSCA
Il faut y renoncer.

ZÉLIME
Quelle rigueur extrême !

SAINT-PHAR
Toi, fille d'un Nabab, fille d'un souverain,
Je te verrais livrée au plus vil esclave…
Pour finir tes revers
Compte sur mon courage !

Scene II
HUSCA
Husca in a tent, keeping his accounts

One, two... all this adding-up wearies my brain.
He stands up and addresses the Caravan
Get everything ready so that we may soon depart.
To Saint-Phar and Zélime
Enough with all these words of love!
You shall be parted before this day is over.

SAINT-PHAR AND ZÉLIME, TOGETHER
I shall be separated from my beloved!

SAINT-PHAR
Zélime is my wife; she has given me her hand.

HUSCA
You must renounce her.

ZÉLIME
What extreme cruelty!

SAINT-PHAR
You, the daughter of a Nabab, a sovereign's daughter, shall I see you delivered into vilest slavery? Rely on my courage to bring our perils to an end.

ZÉLIME
Nous sommes dans les fers,
Que pourra ton courage ?

HUSCA
9 Qu'espères-tu, téméraire Français ?
Ton audace me blesse,
Étouffe une folle tendresse
Dont Husca condamne l'excès ;
Où sujette ou princesse,
Zélime a des attraits
Qui feront ma richesse !
Français, à ta maîtresse,
Renonce pour jamais.
Les deux amants s'embrassent.

SAINT-PHAR ET ZÉLIME
Non !

SAINT-PHAR
10 Dieux ! renoncer à ce que j'aime ?
L'esclavage ni la mort même,
Ne me feront jamais changer.

ZÉLIME
Au seul nom de ton père,
Tous les trésors du Caire
Pourront s'ouvrir.

SAINT-PHAR
S'il savait mon danger,
Ah ! quelles seraient ses alarmes !
à Husca
Aux regards du Pacha n'expose point ces charmes.

ZÉLIME
Cesse de t'affliger !
Sans doute ta naissance...

HUSCA
Belle espérance :
D'une fatale chaîne il faut nous dégager !

ENSEMBLE
SAINT-PHAR ET ZÉLIME
11 Hélas ! je vous implore,
Montrez-vous généreux,
Que l'espoir puisse encore
Sourire à nos cœurs malheureux.

HUSCA
C'est en vain qu'on m'implore,
Brisez, brisez vos nœuds.

ZÉLIME
We are in chains,
what can your courage do?

HUSCA
What do you hope for, rash Frenchman?
Your audacity offends me;
extinguish that insane emotion
whose excesses Husca condemns.
Be she princess or peasant, Zélime has charms
that will make me my fortune.
Now, Frenchman,
renounce your mistress for ever.
The two lovers embrace

SAINT-PHAR AND ZÉLIME
No, no.

SAINT-PHAR
O Gods! How can I give up the woman I love?
Neither slavery nor even death itself
will make me give her up.

ZÉLIME
All Cairo's treasure- houses would open their
doors at the mere sound of your father's name.

SAINT-PHAR
If he but knew of my danger,
how alarmed he would be.
To Husca
Never display her charms to the Pasha's eyes.

ZÉLIME
End this torment;
surely your birth and rank...

HUSCA
You must free yourselves from the deadly chains
of vain hope.

TOGETHER
SAINT-PHAR AND ZÉLIME
Alas! I implore you
to show some generosity;
may hope smile
on our unhappy hearts once more.

HUSCA
You plead in vain.
End these attachments.

CHŒUR DES VOYAGEURS, DANS LA COULISSE

12 Aux armes, aux armes, aux armes !

Ils entrent.

Scène III

HUSCA
D'où naissent ces alarmes ?

CHŒUR DES VOYAGEURS
Les Arabes fondent sur nous,
Aux armes, courons tous !

SAINT-PHAR
J'oublie en ce moment mes malheurs et ma haine.
Husca, brise ma chaîne,
Arme mon bras !

HUSCA, *ôtant ses fers*
J'admire sa fierté ;
Va, courageux Français, va te couvrir de gloire.
Le prix de la victoire
Sera la liberté.

Scène IV

CHŒUR D'ARABES

13 Bravons cette troupe timide,
Enlevons ses trésors ;
Que l'espoir qui nous guide
Seconde nos efforts !

Les deux parties cherchent à s'envelopper.

CHŒUR GÉNÉRAL
Frappons cette troupe timide,
Défendons nos trésors ;
Que l'espoir qui nous guide
Seconde nos efforts !

ZÉLIME
ET LES FEMMES DE LA CARAVANE
Ciel, au sein du carnage,
Conserve mon/ son amant !
Qu'il sorte triomphant
De ce combat sanglant
Où sa valeur l'engage !

CHORUS OF TRAVELLERS OFFSTAGE

To arms!

They enter.

Scene III

HUSCA
Why do you raise such alarms?

CHORUS OF TRAVELLERS
The Arabs are sweeping down upon us!
Run! Arm yourselves, all of you!

SAINT-PHAR
In this moment I forget my misfortunes and my hate. Husca, break my chains and give me a weapon.

HUSCA, *removing his chain*
I admire his pride.
Go, courageous Frenchman,
and cover yourself with glory.
The prize for your victory
will be your freedom.

Scene IV

CHORUS OF ARABS
We will challenge this frightened troop and carry off their treasures;
may the hope that guides us
aid our efforts.

The two groups each attempt to overwhelm the other.

FULL CHORUS
We strike this frightened troop
and defend our treasures;
may the hope that guides us
aid our efforts.

ZELIME
AND THE WOMEN OF THE CARAVAN
O Heaven, protect my lover
in the midst of battle;
may he emerge triumphant
from the bloody combat
that his valour now contests.

CHŒUR GÉNÉRAL
Repoussons leurs efforts !

CHŒUR GÉNÉRAL
Frappons cette troupe timide, etc.

Les Arabes sont repoussés, la caravane revient victorieuse.

Scène V
HUSCA
14 La victoire est à nous,
Saint-Phar, par son courage,
De la mort, du pillage,
Nous a délivrés tous.

SAINT-PHAR
Ces infâmes brigands
Sont tombés sous mes coups,
Épars dans les campagnes,
On les voit, en fuyant,
Regagner leurs montagnes.

ZÉLIME, *seule*
La victoire est à nous,
Saint-Phar, par son courage,
Du plus affreux pillage
Nous a délivré tous.

ZÉLIME, SAINT-PHAR, HUSCA, CHŒUR GÉNÉRAL
La victoire est à nous,
Saint-Phar, par son courage,
Du plus affreux pillage
Nous a délivré tous.

HUSCA
Pour prix de ta vaillance
Sois libre.

SAINT-PHAR
Non, je reste en ta puissance.
Il montre Zélime.
Brise plutôt ses fers
Ah ! sans doute à ce prix les miens me seront chers.

HUSCA
15 Que me demandes-tu ?
J'ai rempli ma promesse.

FULL CHORUS
We will repulse their efforts.

FULL CHORUS
We strike this frightened troop , etc.

The Arabs are driven back. The men from the caravan return victorious

Scene V
HUSCA
Victory is ours;
through his courage,
Saint-Phar has saved us all
from pillage and death.

SAINT-PHAR
These infamous brigands
fell beneath my blows
and have been scattered over the plain;
we see them return
to their mountains in full flight.

ZÉLIME, alone
Victory is ours;
through his courage,
Saint-Phar has saved us all
from pillage and death.

ZELIME, SAINT-PHAR, HUSCA, FULL CHORUS
Victory is ours;
through his courage,
Saint-Phar has saved us all
from pillage and death.

HUSCA
I now set you free as your
reward for your prowess.

SAINT-PHAR
No, I would rather remain in your power.
indicating Zélime
Break her fetters instead;
ah, mine shall be dear to me
when bought at such a price.

HUSCA
15 What is this you ask of me?
I have carried out my promise.

SAINT-PHAR
Délivre, au lieu de moi, l'objet de ma tendresse.

HUSCA
Zélime ! elle est d'un trop grand prix
Pour t'accorder sa délivrance ;
Zélime, ah ! quelle différence !
Non, non, non, je ne le puis.

ZÉLIME
Jouis du prix de ta valeur,
Unique objet de ma tendresse.

SAINT-PHAR
Puis-je goûter quelque bonheur
Loin de l'objet qui m'intéresse ?
Délivre, au lieu de moi,
L'objet de ma tendresse.

HUSCA
Non, non, non !

CHŒUR, *à demi-voix*
Quelle injustice !
Quelle avarice !

SAINT-PHAR ET ZÉLIME
De deux amans fidèles
Pourquoi briser les nœuds ?
De leurs chaînes cruelles
Ah ! délivre-les tous deux.
Vois nos larmes,
Nos alarmes ;
Mais rien ne peut l'attendrir.
Rien ne peut le fléchir.

HUSCA
Non, non, non,
Non, rien ne peut me fléchir !
Il faut de l'or pour m'attendrir,
Partons, partons, partons,
Rien ne peut me fléchir !

SAINT-PHAR ET ZÉLIME
Sois touché par mes larmes,
Ah ! laisse-toi fléchir !

HUSCA
Non, rien ne peut me fléchir
Il faut de l'or pour m'attendrir !

ENSEMBLE
Rien ne peut le / me fléchir

SAINT-PHAR
Free the object of my love in my place.

HUSCA
Zélime's price is too high for me
to grant you her freedom.
Zélime, ah, now she is something different! No, I
cannot do this.

ZÉLIME
Rejoice in your reward for your valour,
my only love.

SAINT-PHAR
How can I know any happiness
when I am far from the woman I love?
Free the objet of my love
instead of me.

HUSCA
No, no, no!

CHORUS *in an undertone*
What injustice!
What avarice!

SAINT-PHAR AND ZÉLIME
Why break the bonds
That link two faithful hearts?
Free them both
From their cruel chains.
Behold our tears,
Our lamentation;
But nothing can soften him,
Nothing can sway him.

HUSCA
No, nothing can sway me.
It is gold that you need to soften my heart;
Let us go,
for nothing else can sway me.

SAINT-PHAR AND ZELIME
Let my tears move you,
Let yourself be swayed!

HUSCA
Nothing can sway me;
it is gold that you need to soften my heart.

TOGETHER
Nothing can sway him (me).

Husca fait signe de partir.

SAINT-PHAR
Arrête ! Je n'ai combattu que pour elle,
Son péril seul armait mon bras !

ZÉLIME
C'est pour son épouse fidèle
Que Saint-Phar bravait le trépas !

CHŒUR DE FEMMES
C'est pour une épouse fidèle
Que Saint-Phar bravait le trépas.

HUSCA
J'aurai d'une femme si belle,
Du Pacha deux mille ducats.

ZÉLIME
Cruel, il t'a sauvé la vie,
Et tu nous donnes le trépas.

SAINT-PHAR
Je t'ai sauvé la vie
Et tu me donnes le trépas.

HUSCA
Que me demandes-tu, etc.

SAINT-PHAR, *à Zélime*
Au Caire on connaît ma naissance,
Saint-Phar pourra te délivrer.

ZÉLIME, *à Saint-Phar*
Mon cœur se livre à l'espérance
Quoi ! tu pourrais me délivrer !

LE CHŒUR
Allons, partons en diligence,
Allons, partons sans différer !

La Caravane se remet en marche.

Husca gives the sign for departure

SAINT-PHAR
Halt, for I fought only for her;
it was her peril that strengthened my arm.

ZÉLIME
Saint-Phar braved death
for his faithful wife.

WOMEN'S CHORUS
Saint-Phar braved death
for a faithful wife.

HUSCA
I will get two thousand ducats from the Pasha for
such a beautiful woman.

ZÉLIME
Cruel one, he saved your life and you grant us
death.

SAINT-PHAR
I saved your life
and you grant me death.

HUSCA
What is this you ask of me, etc.

SAINT-PHAR *to Zélime*
My birth and rank are known in Cairo;
Saint-Phar will set you free.

ZÉLIME *to Saint-Phar*
My heart surrenders to hope.
What! You may be able to set me free!

CHORUS
Up, let us leave immediately;
up, let us leave without further delay.

ACTE SECOND

Le théâtre représente un appartement du Pacha au Caire.

Scène I

HUSCA

Me voici de retour : Tamorin aujourd'hui
Auprès de son généreux maître,
Doit être mon appui.

TAMORIN

Depuis longtemps on ne t'a vu paraître !

HUSCA

J'ai sur terre et sur mer bravé plus d'un hasard,
Mais j'arrive pour orner le bazar.
Le sultan, je pense, sur les autres marchands
Me doit la préférence.

TAMORIN

Que nous amènes-tu ?

HUSCA

Va, tu seras content !

TAMORIN

Si j'en crois ma mémoire,
Au voyage dernier tu m'en disais autant…

HUSCA

Ami, tu peux m'en croire ;
Dans le cœur du Pacha, par l'ennui tourmenté,
Les belles que j'amène
Rappelleront l'amour et la gaîté.

TAMORIN

On aura de la peine…
Mon maître, cependant, aime la nouveauté.

HUSCA

J'ai des beautés piquantes,
De vives, d'agaçantes,
J'en ai de languissantes,
D'autres dont les yeux doux
Respirent la tendresse ;
Je puis de sa Hautesse
Contenter tous les goûts.
Quand il verra mon Africaine
Et la Française que j'amène,
Ah ! qu'il sera content de nous.

ACT II

An apartment belonging to the Pasha in Cairo

Scene I

HUSCA

I have returned.
Tamorin, you must support me
when I see your generous master today.

TAMORIN

It is a long time since you were last here, isn't it?

HUSCA

I have braved dangers on both land and sea, but
I have arrived to provide some decoration for the bazaar.
The Sultan, I believe, should give me preference
over the other merchants.

TAMORIN

What are you bringing us?

HUSCA

Never mind, you will be pleased with it.

TAMORIN

If I remember correctly,
you told me the same after your last trip.

HUSCA

Friend, you should believe me,
for the fair maidens that I bring
will bring love and gaiety back
to the Pasha's careworn heart.

TAMORIN

You will find that difficult, although my master
does appreciate novelty.

HUSCA

I have piquant beauties,
lively and annoying ones;
I have some who languish
and others whose sweet eyes
radiate tenderness.
I can satisfy all his Highness' tastes.
How happy he will be with us,
when he sees the African a
nd the French girls
that I have brought.

Duo
HUSCA
J'ai des beautés piquantes, etc.

TAMORIN
Quoi ! des beautés piquantes,
De vives, d'agaçantes !
Tu peux de sa Hautesse
Contenter tous les goûts.

TAMORIN
En ta faveur, je préviendrai mon maître.

HUSCA
Je saurai reconnaître...

TAMORIN
Compte sur moi !
Mais le Pacha paraît ;
Husca, retire-toi !

Scène II
LE PACHA, *aux Bostangis qui le suivent*
Qu'on prépare une fête
À ce brave Français qui, par d'heureux efforts,
Sauva de la tempête
Le vaisseau qui portait mes plus chers trésors.

TAMORIN
Cette fête pourra peut-être vous distraire ;
Que Florestan sera surpris
De retrouver au Caire
Les talents et les arts qu'on admire à Paris.

LE PACHA
Je veux qu'il soit frappé de ma magnificence !
Oui, oui, toujours j'aimai la France ;
Le Français est joyeux, sensible et généreux.
Son air galant, sa noble aisance,
Le font adorer en tous lieux.
Il semble né pour plaire :
Sensible et généreux,
Des peuples de la terre
Il est le plus heureux.
Sitôt que la trompette sonne,
Brûlant de voler aux combats,
Le sang dans ses veines bouillonne ;
En vain l'amour veut arrêter ses pas.

Duo
HUSCA
I have piquant beauties, etc.

TAMORIN
What! You have piquant beauties
and capricious ones as well?
You can satisfy
all his Highness' tastes?

TAMORIN
I shall speak to my master on your behalf.

HUSCA
I should be much obliged...

TAMORIN
Count on me
but the Pasha is coming
Husca, you must withdraw.

Scene II
THE PASHA, *to the Bostangis in his suite*
Prepare a feast
for this brave Frenchman who, through his
fortunate efforts, saved the ship bearing
my fairest treasure from the storm.

TAMORIN
This feast may perhaps entertain you;
How surprised Florestan will be
to find the arts and the talents
that Parisians admire here in Cairo.

THE PASHA
I wish him to be struck by my magnificence.
Yes, I have always loved France.
The Frenchman is merry, sensitive and generous.
His gallant manner and his noble
ease make him adored in every place.
He seems born to please and both sensitive and
generous.
He is the most fortunate
of all the peoples of the Earth.
The moment that the trumpet sounds,
he burns to fly into battle,
the blood boiling in his veins.
Love tries in vain to halt him.

TAMORIN
Seigneur, Almaïde s'avance.
Sans doute sa présence…

LE PACHA
… Ne charme plus mes yeux.

Scène III
ALMAÏDE
19 Jalouse à mon amant de prouver ma tendresse
Les beautés du sérail vont seconder mes vœux ;
Puisse-t-il, en voyant nos fêtes et nos jeux,
Du plaisir éprouver l'ivresse !
Il jugera si nos efforts
Pourront plaire aux Français qu'on attend sur ces bords.

On danse.

ALMAÏDE ET LES FEMMES DU SÉRAIL, *alternativement avec le ballet*
20 Du pacha qu'on révère
Charmons les doux loisirs ;
Inventons, pour lui plaire,
Mille nouveaux plaisirs.
Chacun ici l'adore,
Il règne sur nos cœurs ;
Heureux ceux qu'il honore
De ses tendres faveurs.
Du Pacha qu'on révère, etc.

21-22 *On danse.*

LE PACHA
23 Almaïde, de votre zèle
Je viens de recevoir une preuve nouvelle.
Pour fêter les Français, montrez la même ardeur.

Almaïde et les femmes sortent.

Scène IV
LE PACHA
24 Ces plaisirs, Tamorin, ne flattent plus mon cœur.

TAMORIN
Essayez de bannir cette mélancolie.

25 C'est la triste monotonie
Qui, du cœur, éteint les désirs ;
Par elle notre âme flétrie,

TAMORIN
Lord, Almaïde is coming...
Clearly her presence...

THE PASHA
...charms my eyes no longer.

Scene III
ALMAÏDE
Eager to prove my affection for my lover,
the beauties of the harem will add their voices to mine.
May he be drunk with pleasure when he beholds our feasts and our games.
He will judge if our efforts will please the Frenchmen whom we await on these banks.

They dance.

ALMAÏDE AND THE WOMEN OF THE HAREM, *between the sections of the ballet*
Let us charm the sweet repose
of the Pasha whom we revere;
let us find a thousand new pleasures
that will delight him.
Here we shall adore him,
he reigns over our hearts.
Happy are those whom he honours with his tender favours.
Let us charm the sweet repose, etc.

They dance.

THE PASHA
Almaïde, I see and note new proof of your zeal.
Show the same enthusiasm
in your party for the French.

Almaïde and the women leave.

Scene IV
THE PASHA
These pleasures, Tamorin, no longer charm my heart.

TAMORIN
Try to banish this sad mood.

It is monotony
that kills the heart's desires,
making our souls wither

Languit dans le sein des plaisirs.
Le papillon, léger, volage,
Aime à voler de fleur en fleur ;
C'est par ses jeux, son badinage,
Qu'il renouvelle son bonheur.

and languish in the midst of pleasure.
The light-hearted and fickle butterfly
flies from flower to flower;
through its games
and its banter it renews its happiness.

LE PACHA

26 Rien ne peut me toucher, je perds cette espérance.

THE PASHA

Nothing can excite me not even the thought of it.

TAMORIN
L'inconstance, de l'ennui, saura vous guérir.
Formez une nouvelle chaîne,
En ce jour Husca vous amène
Des beautés dont l'aspect pourra seul vous ravir.

TAMORIN
Infidelity will cure your boredom;
form a new attachment.
Today Husca is bringing you beauties whose
appearance will surely delight us.

LE PACHA

27 Tu me conseilles l'inconstance,
Elle seule fait mon malheur ;
Elle produit l'indifférence,
L'indifférence et la langueur.

THE PASHA
You advise me to adopt infidelity,
but that is what has caused my unhappiness.
It produces indifference,
indifference and languor.

28 Je ne veux plus d'un cœur gêné par des entraves,
Je cherche une compagne et non pas des esclaves !

No longer do I desire a heart constricted by
fetters; I seek a companion, not a slave.

TAMORIN
Des femmes de l'Europe on vante la beauté,
Peut-être elles feraient votre félicité ?

TAMORIN
The beauty of European women is much praised;
perhaps they can bring you happiness.

Scène V

Scene V

TRIO

Pendant la ritournelle, le Pacha s'assied sur le devant de la scène ; on lui apporte une pipe. Tamorin fait signe à Husca de s'approcher.

TRIO

During the ritornello, the Pasha sits downstage; a pipe is brought to him. Tamorin signals Husca to approach.

TAMORIN

29 Il amène des Hollandaises…

TAMORIN
He is bringing Dutch girls.

LE PACHA, *regardant Husca*
Il fume. Des Hollandaises…

THE PASHA, *smoking, looking at Husca*
Dutch girls...

Husca fait une profonde révérence au Pacha.

Husca bows deeply to the Pasha

TAMORIN
Des Persanes, des Anglaises…

TAMORIN
Persian girls and English girls.

LE PACHA, *regardant de même Husca*
Il fume. Des Anglaises…

THE PASHA, *smoking, looking at Husca*
English girls...

Husca lui fait encore une révérence.

Husca bows to him once more

TAMORIN
Désirez-vous des Françaises ?
Il pourra combler vos souhaits.

TAMORIN
If you wish for French girls,
he can fulfil all your desires.

LE PACHA
J'aime assez les Hollandaises,
Les Persanes, les Anglaises…
Mais je préfère, des Françaises,
L'esprit, la grâce et les attraits.

TAMORIN
Elles sont belles !

LE PACHA
Piquantes !

TAMORIN
Aimables, vives !

HUSCA
Charmantes !

LE PACHA
Je ne puis faire un plus beau choix.

TAMORIN ET HUSCA
Chaque jour plus séduisantes.
Et toujours intéressantes,
Toujours plus séduisantes.
Piquantes, charmantes !
Pouvez-vous faire un plus beau choix ?

LE PACHA
Je ne puis faire un plus beau choix.

TAMORIN
On les dit un peu changeantes ;
Mais qu'elles soient inconstantes.

ENSEMBLE
Un pacha craint peu ce défaut.
Manières séduisantes,
Tailles élégantes,
Piquantes, charmantes.

TAMORIN ET HUSCA
Voilà, voilà ce qu'il vous faut !

LE PACHA
C'est pour mon cœur tout ce qu'il faut !

LE PACHA, *à sa suite*
Je veux dans le bazar jouir de leur présence !
Quoi ! je pourrais trouver le bonheur que j'attends
Ordonne, Tamorin, que ma garde s'avance
Au bruit pompeux des instruments.

Marche pour la sortie du Pacha et de sa suite

THE PASHA
I like Dutch girls,
Persian and English girls,
but I prefer the wit, the grace
and the charm of French girls.

TAMORIN
They are beautiful.

THE PASHA
Piquant.

TAMORIN
Lovable and lively.

HUSCA
Charming.

THE PASHA
I could not make a finer choice.

TAMORIN, HUSCA
Each day they are more seductive.
And always interesting,
always more seductive.
Piquant and charming.
You could not make a finer choice?

THE PASHA
I could not make a finer choice.

TAMORIN
They are said to be a little fickle,
but even if they are unfaithful,

ALL
Little does a Pasha fear this fault.
Seductive manners,
elegant figures,
piquant and charming.

TAMORIN AND HUSCA
There, that is what you need!

THE PASHA
That is just what my heart needs!

THE PASHA, *to his attendants*
l shall enjoy their presence in the bazaar. I might even find the happiness that l am seeking!
Tamorin, have my guard set out to the splendid sound of instruments.

March for the departure of the Pasha

Scène VI

La décoration change et représente le bazar ou la foire du Caire, etc. Marche pour l'entrée du Pacha, précédé de sa garde. Les esclaves viennent se présenter successivement.

1 **Marche**

UNE ESCLAVE FRANÇAISE,
s'accompagnant à la harpe

2 Nous sommes nées pour l'esclavage,
Nul n'est libre dans l'univers ;
Des humains tel est le partage,
Les rois même portent des fers.
L'un sert Plutus, l'autre Bellone,
Et d'honneurs un autre est jaloux ;
Des maîtres que chacun se donne,
L'Amour me semble le plus doux.
Nous sommes nées pour l'esclavage, etc.

3 **Danse générale au son de la harpe**

UNE ESCLAVE ITALIENNE

4 « Fra l'orror della tempesta,
« Che alle stelle il volto imbruna,
« Qualche raggio di fortuna
« Gia commincia a scintillar.
« Dopo sorte si funesta
« Sarà placida quest' alma ;
« E godrà tornata in calma
« I perigli rammentar.

Dans l'horreur de la tempête,
Couvrant de brume le visage des étoiles,
Quelques rayons d'espoir
Déjà commencent à briller.
Après un sort si funeste
Mon âme sera apaisée ;
Revenue au calme, elle jouira
Du souvenir des dangers.

5 **Danse de femmes**

6 **Pas de deux pour un Génois et une Génoise**

UNE ESCLAVE ALLEMANDE,
suivie d'autres Allemands

7 Quelles rigueurs inhumaines
Nous souffrons dans ces climats !
Vois leurs bras chargés de chaînes,
Ils étaient faits pour les combats ;
Ô Pacha, de leur courage,
Fais un plus heureux emploi,

Scene VI

The scene changes to the Cairo Bazaar or fair. General dance in the bazaar. The Pasha's March, preceded by the guard. Women come to introduce themselves to the Pasha.

Marche

A FRENCH SLAVE-GIRL
she accompanies herself on the harp

We were born to be slaves,
for none are free in this universe.
This is the fate of humanity,
for even kings bear chains.
One serves Pluto, another Bellona;
another is jealous of Honour.
Of all the masters that people serve,
Love seems to me to be the sweetest.
We were born to be slaves, etc.

A dance with harp accompaniment

AN ITALIAN SLAVE-GIRL

A ray of fortune begins to shine
amidst the horror of the storm
that darkened the very face of the stars. This soul
shall be at peace
after such woeful events;
once it is again in calm waters,
it shall enjoy
remembering its dangers.

Women's dance

Pas de deux for a Genoese man and woman

A GERMAN SLAVE-GIRL,
LATER followed by other Germans
What inhuman rigours
we suffer in this climate.
See those arms loaded down with chains: they
were made for combat.
O Pasha, make better use
of their courage;

Que ta pitié nous dégage,
Tous nos cœurs seront à toi.

Pas de deux pour un Allemand et une Allemande

ALLEMANDS ET ALLEMANDES
Quelles rigueurs inhumaines
Nous souffrons dans ces climats !
Leurs bras sont chargés de chaînes,
Ils étaient faits pour les combats ;
Pacha, de notre courage,
Fais un plus heureux emploi,
Que ta pitié nous dégage,
Tous nos cœurs seront à toi.

Pas de deux for a German man and woman

GERMAN MEN AND WOMEN
What inhuman rigours
we suffer in this climate.
See those arms loaded down with chains:
they were made for combat.
O Pasha, make better use
of their courage;
may your pity release us,
and all our hearts will then be yours.

8 **Pas de trois pour trois femmes de différents caractères**

Pas de trois for three women of different nations

LE PACHA,
apercevant Zélime au milieu des autres esclaves
9 Quel est donc cet objet que l'on cache à mes yeux ?

THE PASHA
sees Zélime in the midst of the other slaves
Who is this woman who is concealed from my sight?

HUSCA
J'ai voulu le soustraire aux regards curieux ;
Seigneur, c'est une beauté rare.

HUSCA
I wanted to keep her out of sight of the curious,
Lord; she is of rare beauty.

ZÉLIME, *à part*
Sort cruel, sort barbare !

ZÉLIME, *aside*
Cruel, barbarous fate.

LE PACHA
Que dans l'instant son voile soit ôté.
Il admire Zélime.
Ciel ! Que d'attraits !
Les pleurs que je lui vois répandre
Augmentent encore sa beauté.

THE PASHA
Remove her veil this instant.
He admires Zélime
Heavens, what charms!
The tears that I see her shed
increase her beauty all the more.

TAMORIN
à part
De la trouver jolie on ne peut se défendre !
à Husca
Mon maître est enchanté.

TAMORIN
aside
One cannot help but find her beautiful.
To Husca
My master is enchanted.

LE PACHA
Husca, pour cette préférence,
De dix mille ducats sera content je pense.

THE PASHA
Husca, I trust you will find ten thousand ducats
sufficient payment for my choice.

HUSCA
à Tamorin
Ton maître est généreux.

HUSCA
To Tamorin
Your Highness is generous.

TAMORIN ET HUSCA, ENSEMBLE
Il comble tous nos vœux.

HUSCA
Aux ordres du Pacha, Zélime, il faut se rendre !

SAINT-PHAR, *arrivant*
Pourriez-vous l'arracher à l'époux le plus tendre ?
J'apportais sa rançon, j'accourais plein d'espoir…

LE PACHA
Non, non, elle est en mon pouvoir !

SAINT-PHAR,
au Pacha
Rendez-moi ce que j'aime !

HUSCA
C'est pour Zélime une faveur suprême.
à Saint-Phar
Tu peux partir !

SAINT-PHAR, *à part.*
De ses barbares mains je saurai la ravir !

Marche pour la sortie du Pacha

Scène VII
Saint-Phar, seul, voyant sortir le Pacha qui emmène Zélime
Va, va, cruel ! Mais, d'un tendre époux,
Redoute le courroux :
Oui, ce bras, à ton pouvoir suprême,
Saura t'arracher ce que j'aime !
L'amour, secondant mon effort,
Guidera ma fureur extrême.
Ô ma Zélime ! Ô toi que j'aime !
Quelle est la rigueur de ton sort ;
Cruel, j'irai jusqu'en ton palais même,
Ou te donner, ou recevoir la mort !

TAMORIN, HUSCA, TOGETHER
He fulfils all our desires.

HUSCA
Zélime, you must surrender yourself
into the Pasha's hands.

SAINT-PHAR, *comming*
If you tear her away from her most loving husband?
I will ransom her; full of hope, I will hasten to her.

THE PASHA
No, she is under my protection.

SAINT-PHAR
to the Pasha
Give me back the woman I love.

HUSCA
This is a great favour to Zélime;
To Saint-Phar
You may leave.

SAINT-PHAR, *aside*
I will seize her from those barbarous hands.

March for the Pasha's exit.

Scene VII
SAINT-PHAR
Saint-Phar alone, sees the Pasha leave with Zélime
Go, cruel man,
but dread the anger of a loving husband. Yes, this arm with its mighty power
will tear the woman I love from you.
Love will aid my efforts
and guide my great fury.
O my Zélime! You whom I love!
How harsh is your fate!
Cruel, I will come right into your palace
and I will kill you or be killed myself.

ACTE TROISIÈME

Le théâtre représente un appartement intérieur du Pacha.

Scène I

FLORESTAN

12 Vous brûlez de revoir les rives de France ;
Mais, avant de quitter ces lieux,
Il faut que le Pacha reçoive nos adieux.
Il a des droits sacrés à ma reconnaissance.
Allez, Furville, allez demander audience !

FURVILLE

Il faudra donc, hélas, partir sans votre fils !

FLORESTAN

De le revoir encore, l'espoir m'est-il permis ?

FURVILLE

Aux vœux du père le plus tendre,
Le Ciel un jour pourra le rendre...

FLORESTAN

Allez, Furville, allez ! Dans le fond de son cœur,
Laissez à votre ami renfermer sa douleur.

Scène II

FLORESTAN, *seul*

13 Tu me condamnes donc, ô fortune cruelle,
À ne plus voir mon fils !
Jouet des vents, des flots, j'arrive en ce pays :
Rien n'a pu ralentir mon ardeur et mon zèle.
J'ai parcouru tous les climats
Pour retrouver ce fils si cher à ma tendresse,
Qu'entraina sur les mers le désir des combats ;
Tout en ce jour augmente ma tristesse ;
Sans doute je n'ai plus qu'à pleurer son trépas.

Ah ! si pour la patrie,
Au milieu des combats,
Il eût perdu la vie ;
Ô mort ! de ta furie
Je ne me plaindrais pas.
Mais à la fleur de l'âge,
Peut-être de ses jours,
Un funeste naufrage,
A terminé le cours...
Ah ! si pour la patrie, etc.

ACT III

Within one of the Pasha's apartments.

Scene I

FLORESTAN

You burn to see the shores of France once again,
but the Pasha must receive our farewells before
we leave this place;
he has rights that I hold to be sacred.
Furville, go and ask for an audience with him.

FURVILLE

But we must then leave without your son, alas.

FLORESTAN

Can l still hope to see him again?

FURVILLE

After such vows from the most loving of fathers,
Heaven must one day return him to you.

FLORESTAN

Go, Furville, go; allow your friend to contain his
sorrow in the depths of his heart.

Scene II

FLORESTAN

O cruel fortune, you condemn me never
to see my son again.
I arrived in this land tossed about by the winds
and the waves, but my zealous ardour is no less.
I have searched every land to find this son who is
so dear to my heart,
whose own desire for battle led him to go to sea.
Everything increases my sadness;
to mourn his death is all that is left to me.

O Death, if he had lost his life
for his fatherland
in the midst of battle,
I would not complain of your harshness.
But a dreadful storm
could perhaps have ended his days
in the flower of his youth.
O Death, if he had lost his life, etc.

Scène III

TAMORIN

14 Près du Pacha, Seigneur, je dois vous introduire ;
Daignez suivre mes pas, je vais vous y conduire.

FLORESTAN, *à part*

L'image de mon fils me poursuivra toujours.

Ils sortent.

Scène IV

ALMAÏDE, *seule*

15 Je souffrirais qu'une rivale
Du Pacha m'enleva le cœur ?
Non, non, d'une flamme fatale
Je saurai prévenir l'ardeur !
Amour viens seconder ma rage ;
Contre Zélime arme mon bras !
Amour, tu dois venger l'outrage
Que l'on veut faire à mes appas.

Scène V

OSMIN

16 Pourrais-je ici vous faire confidence...

ALMAÏDE

Parlez avec assurance !

OSMIN

Zélime...

ALMAÏDE

Eh bien ?

OSMIN

Vous connaissez ma foi…
Un Français amoureux, dont l'or pourrait séduire
Un serviteur moins fidèle à ces maîtres que moi...

ALMAÏDE

Qu'entends-je ? Ô ciel !...

OSMIN

… Voudrait dans l'ardeur qui l'inspire,
La ravir au Pacha qui la tient sous ses lois…
Et c'est d'Osmin qu'il a fait choix
Pour seconder son dessein téméraire.

ALMAÏDE

Sans balancer, il faut l'exécuter !

Scene III

TAMORIN

I shall bring you into the Pasha's presence, Lord.
Deign to follow me and I shall lead you to him.

FLORESTAN, *aside*

The image of my son will always pursue me.

They leave.

Scene IV

ALMAÏDE

Could I allow a rival
to steal the Pasha's heart from me?
No, I shall guard against the flames
of such a fatal passion.
Love, assist my anger,
give my arm a weapon against Zélime.
Love, you must revenge the outrage
that is planned against my charms.

Scene V

OSMIN

May I take you into my confidence here?

ALMAÏDE

You may speak freely.

OSMIN

Zélime...

ALMAÏDE

Well?

OSMIN

You know that I am loyal to you.
A lovestruck Frenchman, whose gold might well
have seduced someone much less faithful
to his mistress than I...

ALMAÏDE

What do I hear, o heavens?

OSMIN

...he wished, in the heat of his passion,
to kidnap her from the Pasha, her master.
It was Osmin that he chose to assist him in his
rash designs.

ALMAÏDE

His plan must be carried out without hesitation.

OSMIN
Mais je dois du Pacha redouter la colère.

ALMAÏDE
Osmin veux-tu me plaire ?!

OSMIN
Sur vous puis-je compter ?

ALMAÏDE
Compte sur mon pouvoir, sur ma reconnaissance.
Ce généreux Français servira ma vengeance.
Qu'à la faveur des ombres de la nuit,
Par toi dans le Sérail en silence introduit,
Il enlève Zélime ! Osmin que rien n'arrête
Ton zèle courageux ;
La fête qu'on apprête
Favorise mes vœux.

Il sort.

Scène VI
ALMAÏDE, seule
17 J'abjure la haine cruelle
Qui dévorait mon cœur jaloux.
Rendons une épouse fidèle
Aux vœux de son fidèle époux.
Loin de ces lieux, qu'elle respire
Au sein de la félicité !
Son départ m'assure un empire
Que m'eût enlevé sa beauté.

Scène VII
ALMAÏDE
18 Je ne le vois que trop, Zélime a su me plaire !
Fallait-il que cette étrangère
Vint me ravir le cœur
D'un amant que j'adore !

LE PACHA
Calmez cette frayeur !
Oui, régnez encore,
Votre pouvoir est le même en ces lieux.
Qui peut vous inspirer ces soupçons odieux ?
Rentrez pour ordonner la fête :
Zélime pourrait-elle alarmer votre cœur ?

ALMAÏDE, *à part en sortant*
Dans mon âme inquiète
Sa fuite saura mieux rappeler le bonheur.

OSMIN
But I fear the Pasha's anger.

ALMAÏDE
Osmin, do you wish to please me?

OSMIN
Can I count on you?

ALMAÏDE
Count on my power and on my gratitude;
this generous Frenchman will be the instrument
of my vengeance.
Brought in by you in total silence
and with the aid of the shadows of night,
he will then kidnap Zélime.
Osmin, may nothing affect your courageous zeal.
The feast that is being prepared
can only help my plans.

He leaves.

Scene VI
ALMAÏDE, *alone*
I renounce the cruel hate
that has been devouring my jealous heart;
we shall return a wife faithful
to her vows to her true husband.
May she live in the midst of happiness far from
this place;
her departure will guarantee me the empire that
her beauty would have taken from me.

Scene VII
ALMAÏDE
I can see all too well that Zélime pleases you;
must it be that this foreign woman
should come to steal the heart
of the man I love from me?

THE PASHA
Calm your fears,
for you still reign
and your power is still the same here.
Who could inspire such hateful suspicions in you?
Return and help prepare the feast;
how could Zélime alarm your heart?

ALMAÏDE *aside as she leaves*
Her escape will be more likely to bring happiness
back to my troubled soul.

Scène VIII

LE PACHA, *seul*

19 Vainement Almaïde encore
Veut m'enflammer par ses attraits ;
Zélime, c'est toi que j'adore,
Et mon cœur s'engage à jamais !
Hélas, sensible et tendre,
Tu dédaignes mes feux.
Mes soins pourront te rendre
Moins rebelle à mes vœux.
Vainement Almaïde encore, etc.
Du sort injuste qui l'outrage,
Je veux réparer la rigueur ;
Unique objet de mon hommage,
Si tu partages mon ardeur.
Vainement Almaïde encore, etc.

Scene VIII

THE PASHA, *alone*

Almaïde wishes to inflame my desire
with her charms in vain;
Zélime, it is you that I love,
and my heart is pledged for ever.
Alas, sensitive and tender,
you disdain my passion,
but my attentions will make you
more pliant to my will.
I would like to make amends
for the harshness of the unjust fate
that you have suffered,
o sole object of my homage,
if you would but share my passion.
Almaïde wishes to inflame my desire, etc.

Scène IX

20 **Marche pour l'entrée du Pacha**

OSMIN

21 Seigneur, Florestan va paraître !

LE PACHA

Qu'il soit à l'instant même introduit devant moi.

Scène X

Le théâtre change, et représente un salon d'audience préparé pour une fête. Entrée du Pacha et de sa suite, puis de Florestan et de sa suite.

FLORESTAN

22 Jaloux de reconnaître
Le service important que j'ai reçu de toi,
Quand ma flotte s'apprête à quitter ce rivage,
Pacha, reçois mes vœux et mon sincère hommage.
Mes vaisseaux par tes soins se trouvent réparés,
De tes bienfaits tu nous vois pénétrés.

Le plus affreux naufrage,
Nous jeta sur ces bords,
Heureux sur ce rivage,
Jouis de nos transports.

FLORESTANT ET LE CHŒUR DES FRANÇAIS

Le plus affreux naufrage, etc.

Scene IX

March for the entry of the Pasha

OSMIN

Lord, Florestan is coming.

THE PASHA

Bring him before me this very instant.

Scene X

The scene changes, now depicting an audience-hall prepared for a feast. Entry of the Pasha and his attendants, followed by Florestan and his attendants.

FLORESTAN

I eagerly recognise
the important service that you have done me.
Now that my fleet prepares
to leave these shores, o Pasha, I give you my best
wishes and pay sincere homage.
My ships have been repaired thanks to you
and we have been gratified by your kindness.

The most terrible storm
cast us onto these shores;
we have been happy in this land, take pleasure in
our feelings of joy.

FLORESTAN AND THE CHORUS OF FRENCHMEN

The most terrible storm, etc.

LE PACHA ET LE CHŒUR DES TURCS
Puissiez-vous sans orage
Aborder dans vos ports.
Faites sur ce rivage,
Éclater vos transports.

LE PACHA
Tout retentit sur ce rivage
Du bruit de tes nobles travaux :
Français, je rends à ton courage
Le tribut qu'on doit aux héros.

TOUS
Le plus affreux naufrage, etc.
Puissiez-vous sans orage, etc.

LE PACHA
Qu'un instant en ces lieux le plaisir vous arrête ;
Après tant de travaux, on peut bien s'y livrer.
Prenez part à la fête
Que j'ai fait préparer.

THE PASCHA AND CHORUS OF TURKS
Let your glad emotions
resound on this shore;
may you arrive safe in harbour
without any storms.

THE PASHA
This land resounds
to the sound of your noble works; Frenchman, I
award you the tribute
that is reserved for heroes for your courage.

ALL
The most terrible storm, etc.
may you arrive safe in harbour, etc.

THE PASHA
I hope that pleasure may cause
you to remain here a moment longer,
for after such work you may well take your fill
of joy:
take part in the feast
which I have had prepared.

Scène XI
Entrée des femmes du Sérail et des esclaves. La fête commence ; à peine est-elle débutée, qu'on entend un bruit intérieur dans le palais. Almaïde est entrée avec le divertissement.

CHŒUR, *derrière le théâtre*
On enlève Zélime !
Quelle audace, quel crime !

LE PACHA
Quel est ce bruit ?

TAMORIN, *en entrant*
On enlève Zélime…

ALMAÏDE, *à part*
Je triomphe enfin !

LE PACHA
Courez, Gardes, courez :
D'elle vous répondez !
à Tamorin.
Quel mortel téméraire...

TAMORIN
Un Français...

Scene XI
Entrance of the women of the harem and slaves. The festivities commence, but scarcely have they begun when a commotion is heard from inside the palace. Almaïde enters during the commotion.

CHORUS, *offstage*
Zélime is being abducted!
What daring! What a crime!

THE PASHA
What is that noise?

TAMORIN, *running in*
Zélime is being abducted!

ALMAÏDE
I triumph at last.

THE PASHA
Run, guards, run!
You will answer for her!
To Tamorin
What rash mortal...

TAMORIN
This Frenchman.

FLORESTAN
Un Français !

LE PACHA
Rien ne peut le soustraire
À mon juste courroux.

FLORESTAN
Un Français avait cette audace !
Point de pitié, point de grâce ;
Il mérite tout mon courroux !

LE PACHA
Il mérite tout mon courroux !

FLORESTAN, LA PACHA
Qu'on le remette en ma puissance :
C'est à moi de punir l'offense,
Qu'il a fait à ton (mon) cœur jaloux !

Scène XII
ZÉLIME, *en entrant*
Ah ! sur moi vengez-vous ;
Que seule je périsse,
Mais que votre justice
Épargne mon époux.
Il adore Zélime,
Il m'a juré sa foi :
Hélas ! si c'est un crime,
Ne punissez que moi.
Saint-Phar...

FLORESTAN
Quel nom ai-je entendu ?

ZÉLIME
Hélas…

FLORESTAN
De ses parents avez-vous connaissance ?

ZÉLIME
Le brave Florestan lui donna la naissance.

TOUS
Ô Ciel !

FLORESTAN, *consterné*
Le coupable est mon fils…
Fut-il père plus misérable ?...

FLORESTAN
A Frenchman?

THE PASCHA
Nothing can shield him
from my righteous anger.

FLORESTAN
There can be no pity or mercy
for a Frenchman who has such audacity;
he deserves all my wrath.

THE PASHA
He deserves all my wrath !

FLORESTAN, THE PASCHA
If he were only delivered into my power.
It is for me to punish the offence that he has
committed against my (your) jealous heart.

Scene XII
ZÉLIME, *entering*
Ah, revenge yourself on me;
let me die,
but let your justice
spare my husband.
He loves Zélime
and swore faith to me.
Alas, if this be a crime,
then punish only me.
Saint-Phar...

FLORESTAN
What name was that I heard?

ZÉLIME
Alas...

FLORESTAN
Do you know who his parents are?

ZÉLIME
The brave Florestan is his father.

CHORUS
O heavens!

FLORESTAN, *consterné*
The guilty one is my son;
was there ever a more miserable father?

LES FEMMES
Ah ! que son sort est déplorable !

TRIO
ZÉLIME, ALMAÏDE, FLORESTAN,
au Pacha
26 Prends pitié de son /mon triste sort ;
Laisse désarmer ta colère ;
Son / Mon fils a mérité la mort
Mais tu vois les larmes d'un père.

Scène dernière
À la fin du trio, on amène Saint-Phar enchaîné.

LE PACHA, *allant à lui*
27 Qu'on brise ses fers odieux !

SAINT-PHAR
Où me conduisez-vous ?...

LE PACHA, *le conduisant à son père*
Dans les bras de ton père !

FLORESTAN
Mon fils !

SAINT-PHAR
Mon père !

ZÉLIME, SAINT-PHAR, FLORESTAN,
ENSEMBLE
Ô Dieux !

TOUS
Moment délicieux !

SAINT-PHAR, *au Pacha*
Vous pouvez oublier mon crime ?

LE PACHA
Je fais plus, je lui rends Zélime,
à Almaïde.
Et ce jour resserre nos nœuds.

ALMAÏDE
Jour fortuné !

TOUS
Jour prospère !

ZÉLIME
Saint-Phar !

WOMENS
Ah, his fate is to be pitied!

TRIO:
ZÉLIME, ALMAÏDE, FLORESTAN
to the Pasha
Take pity on his sad fate
and calm your anger;
his son deserves death,
but you see a father's tears.
His son deserves death.

Final scene
At the end of the trio Saint-Phar is brought on in chains

THE PASHA, *going to him*
Break these hateful chains!

SAINT-PHAR
Where are you taking me?

THE PASHA, *taking him to Florestan*
To your father' s arms.

FLORESTAN
My son!

SAINT-PHAR
My father!

ZÉLIME, SAINT-PHAR, FLORESTAN,
TOGETHER
O Gods !

ALL
O Gods, what a delicious moment.

SAINT-PHAR, *to the Pasha*
Can you forget my crime?

THE PASHA
I will do even more; I give Zélime back to you.
to Almaïde
And may this day strengthen our bond.

ALMAÏDE
O lucky day!

ALL
O happy day!

ZÉLIME
Saint-Phar!

SAINT-PHAR
Zélime ! Mon Père !

LE CHŒUR
Moment délicieux !

TOUS
Rien n'égale leur / mon bonheur ;
Ô Ciel ! quelle ivresse !
Pour la tendresse,
Quel moment enchanteur !

ZÉLIME, ALMAÏDE, SAINT-PHAR, ALTERNATIVEMENT AVEC LE CHŒUR
N'accusons plus le sort barbare,
Quand il nous comble de faveurs,
S'il eut pour nous quelques rigueurs,
Avec usure il les répare.
Après de si long malheurs,
Un tendre père,
Une épouse si chère,
Heureux Saint-Phar, vont essuyer tes pleurs.
Quel moment enchanteur !

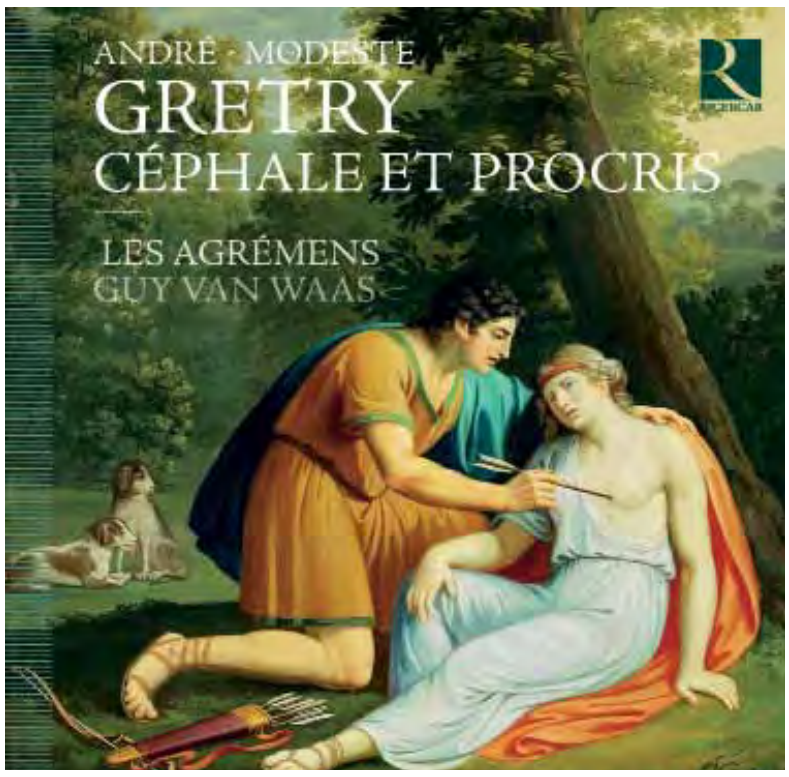
SAINT-PHAR
Zélime! My father!

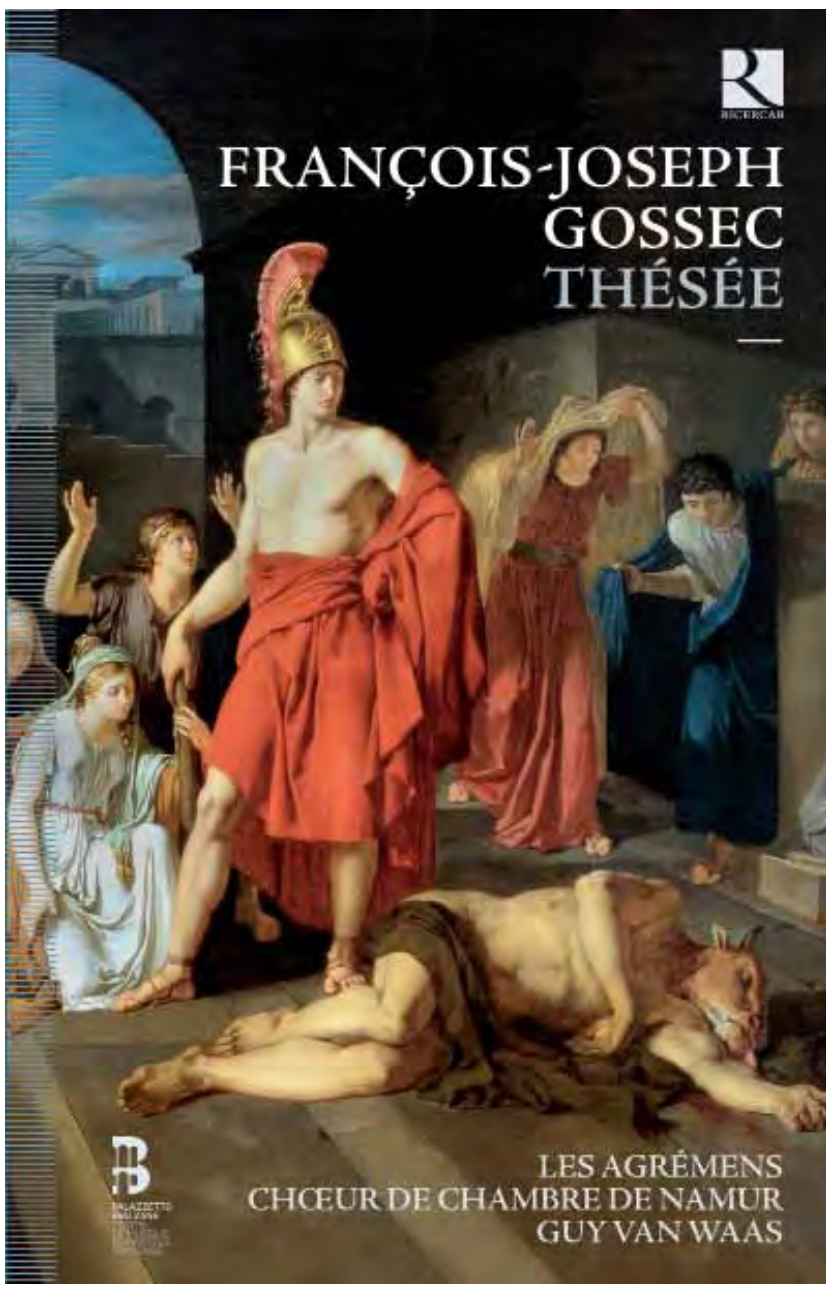
CHORUS
What a delicious moment!

ALL
Nothing can equal my (their) happiness.
O heavens, what ecstasy!
What an enchanted
moment of love this is!

ZELIME, ALMAÏDE, SAINT-PHAR, IN ALTERNATION WITH THE CHORUS
We can no longer call our fate barbarous when it so overwhelms us with favours.
If your (our) fate has been harsh on you (us), it has paid you (us) back with interest.
After such long unhappiness, o happy father, a dear wife will wipe away your tears.
O happy Saint-Phar!
What an enchanting moment,
nothing can equal my happiness!

Ateliers de Jean-Simon Berthélémy, 1790 :
Projets de costumes pour Husca, le Pacha et Tamorin lors d'une reprise parisienne de *La Caravane du Caire*
© BNF





The Opera in Paris in the 18th Century

by

LES AGRÉMENS
&
LE CHŒUR DE CHAMBRE DE NAMUR

Conductor

Guy VAN WAAS

A. M. GRÉTRY: *Céphale et Procris*
(RIC 302)
A. DAUVERGNE: *La Vénitienne*
(RIC 327)
F. J . GOSSEC: *Thésée*
(RIC 337)

This is an

MUSIC

Production

The independent music group **OUTHERE MUSIC** produces around one hundred recordings every year, ranging from early music to contemporary, by way of jazz and world music. These are released all over the world in both physical and digital form. **OUTHERE MUSIC**'s success is founded on the consolidation and articulation of labels with a strong individual identity, which today number nine: Aeon, Alpha, Arcana, Fuga Libera, Outnote, Phi, Ramée, Ricercar, and Zig-Zag Territoires. The group's values are based on the quality of relationships with the artists, meticulous attention to the realisation of each project, and openness to new forms of distribution and relation to the public.

outhere MUSIC

The labels of the Outhere music Group:

æon

Full catalogue available here

α

Full catalogue available here

RICERCAR

Full catalogue available here

ARCANA

Full catalogue available here

φ

Full catalogue available here

OUT NOTE RECORDS

Full catalogue available here

FUGA LIBERA

Full catalogue available here

RAMÉE

Full catalogue available here

ZIG-ZAG TERRITOIRES

Full catalogue available here