

Château de

VERSAILLES
Spectacles

MOZART · PERGOLÈSE

BASTIEN & BASTIENNE LA SERVANTE MAÎTRESSE

Chantés en français !



GAÉTAN JARRY
Orchestre de l'Opéra Royal
Adèle Carlier · Marc Scoffoni · David Tricou

MENU

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

BASTIEN & BASTIENNE K. 50

42'00

Singspiel en un acte sur un livret de Friedrich Wilhelm Weiskern,
Johann H. F. Müller et Johann Andreas Schachtner, créé à Vienne en 1768
Traduction française par Henry Gauthier-Villars et Georges Hartmann

1	Ouverture – Allegro	1'42
2	Scène 1 – N° 1 Air « Mon tendre ami Bastien » · <i>Bastienne</i>	2'06
3	Récit « Bastien me fuit, l'infidèle » · <i>Bastienne</i>	0'09
4	N° 2 Air « À travers la prairie » · <i>Bastienne</i>	1'34
5	Scène 2 – N° 3 Air	0'20
6	N° 4 Air « Souvent vous invoquez mon art » · <i>Colas</i>	1'16
7	Récit « Bonjour Monsieur Colas » · <i>Bastienne, Colas</i>	1'29
8	N° 5 Air « Que de fois celui que j'aime » · <i>Bastienne</i>	2'33
9	Récit « Oh, la châtelaine sait encore mieux se l'attacher » · <i>Colas</i>	0'17
10	N° 6 Air « Des flatteurs souvent me vinrent dire » · <i>Bastienne</i>	1'22
11	Récit « Tu seras satisfaite ! » · <i>Colas, Bastienne</i>	0'42
12	N° 7 Duo « Ces avis que je t'adresse » · <i>Colas</i>	1'36
13	Scène 3 – Récit « Va, cache-toi, Bastienne » · <i>Colas</i>	0'14
14	Scène 4 – N° 8 Air « Cher seigneur, je rends justice à ton art » · <i>Bastien</i>	1'26
15	Récit « Je me réjouis que tu reviennes enfin à toi » · <i>Colas, Bastien</i>	0'13
16	N° 9 Air « Va, ce n'est là qu'une fable » · <i>Bastien</i>	1'20
17	Récit « Cela se peut » · <i>Colas, Bastien</i>	0'25
18	N° 10 Air « Daggi, daggi, schurry » · <i>Colas</i>	1'20
19	Récit « La sorcellerie est-elle finie ? » · <i>Bastien, Colas</i>	0'19
20	Scène 5 – N° 11 Air « Doux regards où j'aime lire » · <i>Bastien</i>	3'07
21	Scène 6 – Récit « Bastienne, eh, pourquoi ne dis-tu rien ? » · <i>Bastien</i>	0'11
22	N° 12 Air « Son cœur, ah, je m'en crus certaine » · <i>Bastienne</i>	2'16
23	Récit « Mais vois, Bastienne, je ne suis pas un inconstant » · <i>Bastien, Bastienne</i>	0'15
24	N° 13 Air « Oui dà, je ris de tes outrages » · <i>Bastien, Bastienne</i>	5'20
25	Récit « Et bien, toujours là ? » · <i>Bastien, Bastienne</i>	0'25
26	N° 14 Récit et Air « Hé quoi ? Tu ris de ma prière » · <i>Bastien, Bastienne</i>	0'39
27	Récit « Serais-je assez fou pour me jeter à l'eau ? » · <i>Bastien, Bastienne</i>	0'19

28	N° 15 Duo «Va ! Va ! Berger perfide !» · <i>Bastien, Bastienne</i>	5'31
29	N° 16 Trio «Fort bien, fort bien» · <i>Colas, Bastien, Bastienne</i>	3'20

Jean-Baptiste Pergolèse (1710 – 1736)

LA SERVANTE MAÎTRESSE

47'23

Comédie en deux actes mêlée d'ariettes parodiées de *La Serva padrona*, 1754

Version adaptée en français par Pierre Baurans. Dialogues parlés écrits par Laurent Delvert.

INTERMÈDE PREMIER

1	Scène 1 – Air «Longtemps attendre sans voir venir» · <i>Pandolphe</i>	1'43
2	Récit «C'est aussi se moquer des gens» · <i>Pandolphe</i>	0'45
3	Récitatif accompagné «Voilà pourtant, voilà comment» · <i>Pandolphe</i>	1'38
4	Scène 2 – Air «Eh bien ! Finiras-tu !» · <i>Zerbine, Pandolphe</i>	1'19
5	Récit «Tu n'en tiens pas compte» · <i>Zerbine, Pandolphe</i>	1'35
6	Air «Sans fin, sans cesse» · <i>Zerbine, Pandolphe</i>	4'13
7	Récit «Enfin, pour vouloir trop bien faire» · <i>Zerbine, Pandolphe</i>	1'21
8	Air «Eh ! Mais ne fait-il pas la mine ?» · <i>Zerbine, Pandolphe</i>	3'44
9	Récit «Scapin, va maintenant tout remettre à sa place» · <i>Zerbine, Pandolphe</i>	1'40
10	Duo «Je devine à ces yeux» · <i>Zerbine, Pandolphe</i>	4'28

INTERMÈDE SECOND

11	Scène 1 – Air «Vous gentilles jeunes filles» · <i>Zerbine</i>	3'17
12	Scène 2 – Récit «Te voilà très bien déguisé» · <i>Zerbine</i>	0'25
13	Air «Charmant espoir» · <i>Zerbine</i>	3'00
14	Scène 3 – Récit «Pandolphe vient, feignons» · <i>Zerbine, Pandolphe</i>	1'49
15	Récitatif «Jouissez ce pendant du destin» - Air «À Zerbine laissez par grâce» · <i>Zerbine</i>	4'03
16	Récit «Ah ! Combien j'ai de peine» · <i>Zerbine, Pandolphe</i>	0'28
17	Scène 4 – «Quel sera donc enfin cet homme-ci» · <i>Pandolphe</i>	1'53
18	Air «Quel est mon embarras» · <i>Pandolphe</i>	3'26
19	Scène 5 – Récit «Monsieur, le Capitaine est là» · <i>Zerbine, Pandolphe</i>	3'13
20	Duo final «Me seras tu fidèle» · <i>Zerbine, Pandolphe</i>	3'15

Adèle Carlier · *Bastienne, Zerbine*

Marc Scoffoni · *Colas, Pandolphe*

David Tricou · *Bastien*

Orchestre de l'Opéra Royal

Gaétan Jarry, direction

Violons 1

Fiona Poupard, solo
Akane Hagihara
Valentine Pinardel
Léa Roeckel
Jin Hi Paik

Violons 2

Roberto Rutkauskas
Hadrien Delmotte
Giovanna Thiébaud

Altos

Satryo Yudomartono
Jean-Christophe
Bernard
Julien Praud

Violoncelles

Julien Hainsworth
Suzanne Wolff
Camille Sors

Contrebasse

Davide Vittone

Flûtes

Clémence Bourgeois
Sebastijan Bereta

Hautbois

Martin Roux
Cécile Chartrain

Basson

Thomas Quinquenel

Cors

Edouard Guittet
Alexandre Fauroux

Clavecin

Cécile Chartrain



François Boucher, *Le Repos du berger et de la bergère*,
huile sur toile, 1761 © Londres, The Wallace Collection

Entre théâtre et nature, l'opéra en quête de vérité au siècle des Lumières : *La Servante maîtresse* de Pergolèse (1733-1754) et *Bastien et Bastienne* de Mozart (1768-2022), ou l'art de la parodie

Par Hervé Audéon

Miroir du monde et de l'humanité, le théâtre entend saisir la réalité par la justesse et la fidélité de son expression, parlée ou musicale. S'il ne peut prétendre qu'au reflet d'une vérité partielle, sa puissance normative et morale est cependant si grande qu'il doit pouvoir contribuer à la cohésion et au bonheur de la société dont, par ses genres sérieux et comiques, leurs personnages et intrigues, il tend à embrasser et réunir, parfois en les opposant, tous les milieux qui la composent. Au XVIII^e siècle, pour la musique, c'est surtout à partir de l'Italie et de Naples qu'un style galant, c'est-à-dire nouveau ou moderne, se diffuse dès les années 1730 dans toute l'Europe, caractérisé par l'expression simple et naturelle d'une écriture en rupture avec

ses règles les plus savantes, celles du contrepoint et de la fugue, à qui l'on reproche alors de ne pouvoir toucher aussi directement et largement tous les cœurs. *La Serva padrona* de Pergolèse est le plus célèbre de ces opéras qui, dans le genre comique, contribuèrent à répandre le nouveau style. Il doit cette place particulière à l'influence qu'il exerça sur Jean-Jacques Rousseau, dont le *Devin du village* inspira aux époux Favart puis à Mozart leurs *Bastien et Bastienne*, mais aussi au succès de sa version française réalisée en 1754. Ce sont ces reprises, alors nommées parodies, qui permirent au style nouveau venu d'Italie de s'implanter et de contribuer à l'essor en France de l'opéra-comique, comme en terres germaniques à celui du *Singspiel*,

dont *Bastien et Bastienne* inaugure l'insurpassable production mozartienne en ce genre.

La Serva padrona de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), sur un livret de Gennaro Antonio Federico, est un *intermezzo* représenté pour la première fois le 25 août 1733 à Naples sur le Teatro San Bartolomeo, à l'occasion de l'anniversaire de l'impératrice Elisabeth Christina, épouse de Charles VI de Habsbourg. Les deux parties ou intermèdes de l'œuvre étaient intercalés entre les trois actes d'*Il prigionier superbo*, un *dramma per musica* également de Pergolèse. Le livret, avec ses personnages hérités de la *commedia dell'arte*, reprend un thème abordé dans plusieurs œuvres depuis *Pimpinone e Vespetta* de Pietro Pariati (1708) et s'inspire de la comédie parlée homonyme de Jacopo Angello Nelli, publiée en 1731 mais dans laquelle la servante ne parvient pas à épouser son maître. L'intérêt et le succès de l'œuvre sont liés à la qualité du livret qui ménage une action continue et se prête particulièrement bien à des mises en scène et en musique variées, serrées et contrastées, permettant de traduire

avec finesse toute la psychologie des personnages et leur évolution, dans l'unité d'une intrigue simple et efficace marquée par l'opposition entre les inclinations naturelles et les devoirs sociaux. Pergolèse peut ainsi procéder par des motifs vocaux et instrumentaux qui se répondent, tissant un ensemble complexe et extrêmement réactif, pertinent à la fois musicalement et dramatiquement. Le traitement syllabique du chant, les sauts mélodiques et la répétition fréquente de figures cadentielles ne relèvent pas seulement ici d'une écriture développée à Naples dans les années 1730 : ils appartiennent aux fondements mêmes d'un style galant ou pré-classique appelé à envahir toute l'Europe dans les décennies suivantes.

Dans le cadre de la réforme de l'opéra sérieux réalisée à Naples par l'abbé Pietro Metastasio au début du XVIII^e siècle (où sont fusionnés les principes de l'Académie d'Arcadie et ceux d'Horace), les *intermezzi* viennent offrir un contraste marqué avec les actes des drames par leurs personnages, issus du peuple, les types de voix (basses, sopranos féminins au lieu des castrats) et l'intrigue comique opposée à celle,

sérieuse, des personnages nobles. Dans les deux genres, les *arie da capo* et les duos (il n'y a pas de chœurs pour ponctuer les finales) sont des moments lyriques propres à l'expression des passions, enchâssés dans la trame narrative des récitatifs qui déroulent l'action, chaîne d'un collier reliant les perles chatoyantes des airs, dont chacun peut encore être comparé à une fleur, leur ensemble formant un bouquet coloré, varié et harmonieux.

En France, les répertoires n'étaient alors pas aussi imbriqués, tant musicalement qu'institutionnellement: la tragédie lyrique, sur la scène de l'Académie royale de musique, était l'objet d'une querelle opposant les partisans du modèle de Lully à ceux des innovations de Rameau, tandis que le genre comique, avec les théâtres des foires parisiennes, dont faisait partie depuis 1714 celui de l'Opéra-Comique, connaissait un succès grandissant, suite à la reprise du répertoire des comédiens italiens chassés en 1697. Les trois théâtres privilégiés (l'Académie royale de musique, la Comédie Française et la Comédie Italienne, instituée en 1716)

cherchent alors à entraver l'essor du nouvel Opéra-Comique, qui finira par fusionner en 1762 avec la Comédie Italienne. C'est dans le cadre de ces échanges et rivalités que le style musical galant venu de Naples va difficilement mais durablement pénétrer en France, contribuant, grâce aux époux Favart, à la naissance d'un nouveau genre d'opéra-comique.

Successeur d'Alain Lesage, Charles-Simon Favart (1710-1792) fut d'abord chargé des parodies des opéras de Rameau pour les théâtres des foires. Ces arrangements étaient nécessaires afin de ne pas enfreindre les privilèges accordés notamment à l'Académie royale de musique qui, seule, pouvait représenter un opéra entièrement en musique: il convenait ainsi de remplacer les récitatifs par des dialogues parlés. Favart écrit aussi des comédies dans une veine non plus satirique et mordante mais sensible, délicate et sentimentale, qui correspond au climat parisien des années 1730. Après avoir été régisseur du Théâtre de l'Opéra-Comique jusqu'en 1745, puis directeur de la troupe du maréchal de Saxe et du Théâtre de la Monnaie à Bruxelles,

il revient avec sa femme à Paris en 1751 où ils commencent à travailler pour la Comédie Italienne. À cette époque, dans le genre comique, la comédie mêlée d'ariettes (italiennes d'inspiration) supplante déjà celle en vaudevilles (dont les airs connus sont des timbres populaires qui circulent d'une pièce à l'autre, non parfois sans allusions croisées). Justine Favart (1727-1772) se forme alors à la musique italienne auprès de Charles Sodi, violoniste et compositeur de la Comédie Italienne et triomphe dans des parodies qui, sous des titres nouveaux, reprennent les opéras donnés à l'Académie royale de musique, dont ceux de Mondonville, Pergolèse ou Rousseau.

La Serva padrona, déjà entendue à Paris en octobre 1746 à la Comédie Italienne, est aussi le premier *intermezzo* italien repris à l'Académie royale de musique depuis 1729, inaugurant le 1^{er} août 1752 une série de représentations qui, données par la troupe d'Eustachio Bambini, alimentèrent la fameuse Querelle des Bouffons. En septembre, le *Mercur de France* rend compte du «peu de succès» de la première ayant entraîné

des «retranchements considérables à la seconde représentation». Rousseau, farouche partisan de l'opéra italien, fait aussitôt publier la partition d'orchestre, soulignant non sans exagération, dans un avertissement liminaire, qu'il est livré «non dans l'état de mutilation où l'on a été contraint de le mettre à l'Opéra de Paris pour satisfaire l'impatience des spectateurs, mais entier, et tel qu'il fait depuis trente ans l'admiration publique sur tous les théâtres de l'Europe». Après une trentaine de représentations données par les Bouffons jusqu'à leur départ en mars 1754, c'est surtout par sa parodie intitulée *La Servante maîtresse* que l'œuvre va enfin rencontrer le succès.

La «comédie en deux actes mêlée d'ariettes parodiées de *La Serva padrona*, intermède italien», fut «représentée pour la première fois par les comédiens Italiens ordinaires du roi le mercredi 14 août 1754 et à la cour devant leurs majestés le 4 décembre de la même année», d'après la nouvelle partition d'orchestre publiée chez La Chevardière. Elle réunit la servante Zerbine (à l'origine Serpina, le petit serpent), son maître Pandolfe

(Uberto) et le valet muet Scapin (Vespone, le frelon) et conserve la musique de Pergolèse à laquelle une traduction due à l'avocat Pierre Baurans est soigneusement adaptée.

La partition de 1754 diffère un peu de celle de 1752 et du matériel d'exécution des Bouffons. Les récitatifs sont adaptés en dialogues parlés et en «récitatifs accompagnés», pour la plupart conservés. Un petit air de Zerbine («Eh bien, finiras-tu?») est ajouté, scène 2, pour varier les sections parlées. Le duo qui termine le premier acte reprend une modification déjà présente en 1752 qui précise un tempo lent pour la phrase «Je suis jolie, mais très jolie», accentuant ainsi le caractère d'affection feinte que traduit la modulation en sol mineur. L'acte deux débute par une cavatine (une *aria* courte) suivie d'un air, ajoutés pour éviter la monotonie d'un long passage parlé. Ces airs sont contrastés: «Vous gentilles jeunes filles» est simple, à mi-chemin entre les anciens vaudevilles et les nouvelles ariettes sentimentales; «Charmant espoir» parodie le chant virtuose *di coloratura* italien et met en valeur les qualités vocales de Mme

Favart. Les indifférences du personnage au texte, que traduisent les vocalises sur «tourmente», annoncent le pathétique feint de l'air suivant, «À Zerbine laissez par grâce», que démasquent les vifs *a parte*. Cet air, le plus célèbre de la partition, est introduit par un bref récitatif accompagné absent en 1752. Il ne possède plus le *da capo* et le dernier des trois *a parte*, aux mouvements vifs, est transposé de *sol* mineur pour conclure au ton principal de si bémol majeur – dans la version remaniée des Bouffons, cet air avait été amputé de toute sa deuxième partie. Le duo final, conforme à l'original, n'est pas celui emprunté à la *commedia per musica* de Pergolèse, *Il Flaminio*, qui le remplace souvent depuis une représentation milanaise de 1738 et qu'avaient retenu la troupe de Bambini et la partition de Rousseau.

Respectueuse de l'original, la traduction de Baurans poursuivait une double intention: permettre au modèle italien de s'infiltrer d'une manière plus décisive en France, mais aussi démontrer à Rousseau que, contrairement à sa virulente *Lettre sur la musique française* (1753), la langue

française pouvait être parfaitement musicale. Le succès, annoncé par l'auteur à Mme Favart, est complet selon la « Vie de Baurans » publiée dans ses Œuvres (1784) : « le public courut en foule entendre des chants si délicieux. Le nombre inoui de représentations qu'eut cette charmante Piece, l'éclat avec lequel elle se soutint, fixerent enfin l'époque d'une grande révolution dans notre Musique. En dépit du préjugé, les airs de Pergoleze furent chantés à la Cour et à la Ville ». Baurans réclame ainsi « l'honneur d'avoir délivré sa Patrie d'un préjugé » en faisant « aimer une Musique que, jusques-là, l'on avoit proscrite, parce qu'on ne la connoissoit pas ». Dans une lettre du 15 octobre 1754 de son *Année littéraire*, le critique Élie Fréron salue le jeu de Mme Favart et de M. Rochard : « quelle vivacité dans l'action ! Quelle finesse dans le jeu ! Quel goût dans le chant ! [...] c'est la vérité ; c'est la Nature même. » Il félicite Baurans « d'avoir écarté du François les trivialités & les bassesses qui sont dans l'Italien » et d'avoir répondu à Rousseau. L'abbé Joseph de La Porte, dans son *École de littérature* (1764) souligne que

substituer des paroles françaises aux italiennes présente « la difficulté de saisir l'esprit de la musique dans chaque ariette, dont le trait principal et caractéristique se trouve moins dans le chant que dans l'accompagnement » : il cite alors la *Servante Maîtresse* « où le poète [Baurans] s'est tellement assujetti à la musique, qu'on la croirait faite pour les paroles ». De son côté, l'avocat et libraire Jacques Lacombe évoque l'opéra et Pergolèse, « le Raphaël de la musique », « l'un des plus savants interprètes de la Nature [qui] a senti que son Art uni à la Poésie devait ne former qu'un corps avec elle, et procéder par les mêmes principes. De là cette progression, ce vif intérêt, en un mot, ce charme répandu dans son chant, qui enlève, et réunit les applaudissements » (*Le Spectacle des beaux-arts*, 1761).

On a longtemps considéré que *La Serva padrona* avait déclenché la fameuse Querelle des Bouffons : c'était lui attribuer un succès qu'elle n'acquiesça vraiment qu'en 1754. La Querelle ne démarre d'ailleurs pas non plus précisément en 1752 avec les débuts de la troupe de Bambini. Les prorogations successives du contrat passé

avec les Bouffons furent plutôt l'occasion non seulement de réactions hostiles face à ce que certains percevaient comme une profanation du premier théâtre de l'art lyrique français, mais aussi d'une bataille politique et religieuse menée indirectement contre le pouvoir monarchique par des philosophes et écrivains. Les pamphlets de 1752 s'inscrivent encore dans le sillage de la Querelle des lullistes et des ramistes et non dans l'opposition aux Bouffons et à leur musique. Ce n'est qu'en janvier 1753, avec la parution du *Petit Prophète de Boehmischbroda* attribué à Melchior Grimm que débute véritablement la Querelle des Bouffons, entraînant une succession de nombreuses publications. Rousseau intervient pour défendre et promouvoir son projet d'acclimater en France les opéras comiques italiens, qu'il réalise en composant *Le Devin du village* et en soutenant le répertoire de la troupe de Bambini, en particulier *La Serva padrona* qu'il publie et cite en exemple dans plusieurs de ses écrits, dont la *Lettre sur la musique française* ou le *Dictionnaire de musique* (1768), qualifiant le duo final du

premier intermède de « modèle de chant agréable, d'unité de mélodie, d'harmonie simple, brillante et pure, d'accent, de dialogue et de goût ».

Les représentations de *La Serva padrona* en 1746 et 1752 contribuèrent sans doute à inspirer à Rousseau son *Devin du village*, représenté pour la première fois devant la cour à Fontainebleau le 18 octobre 1752, mais dont il écrit dans ses *Confessions* qu'il en aurait composé l'essentiel dès le mois de mars à Passy, lors d'une nuit d'insomnie chez son ami Mussard, lui aussi passionné par les *opere buffe* italiens. Cet intérêt remontait aussi selon Rousseau à son voyage à Venise, en 1743-1744. L'intermède parvient à introduire sur la scène de l'Académie royale de musique, où il est donné le 1^{er} mars 1753, des éléments italiens mis au goût français, avec notamment la forme en trois mouvements de l'ouverture, un récitatif simple, rapide et régulier, ou une écriture violonistique brillante (doubles cordes...) aux effets sonores et contrastés.

Comme avec *La Serva padrona*, la parodie qu'en donne Mme Favart le 4 août 1753

à la Comédie Italienne, sous le titre *Les Amours de Bastien et Bastienne*, participe grandement au succès de l'œuvre. Elle écrit le livret, sur des timbres connus, avec le concours de son mari et du dramaturge Charles Harny de Guerville et, en dehors de toute ironie ou moquerie, modifie plusieurs aspects du *Devin*, dont la manière de s'exprimer des personnages qui fera écrire à Jean-François de La Harpe: « Les personnages de Rousseau sont des bergers, il est vrai; mais leur langage fait quelquefois souvenir de la ville: dans Favart ils sont toujours villageois; tout ce qu'ils disent est du village » (*Le Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne*, 1798). Elle adopte, pour la première fois, un costume plus fidèle que flatteur: selon son époux, « Ce fut elle qui, la première, observa le costume; elle osa sacrifier les agréments de la figure à la vérité des caractères. Avant elle, les actrices qui représentoient des soubrettes, des paysannes, paroissoient avec de grands paniers, la tête surchargée de diamans, et gantées jusqu'au coude. Dans *Bastienne*, elle mit un habit de laine,

tel que les villageoises le portent; une chevelure plate, une simple croix d'or, les bras nus et des sabots. Cette nouveauté déplut à quelques critiques du parterre; mais un homme sensé [l'abbé de Voisenon] les fit taire en disant: "Messieurs, ces sabots-là donneront des souliers aux comédiens." » Ces recherches participent de celles que Favart perfectionne dans les intrigues de ses comédies, où la vertu rustique et la nature triomphent de la civilisation corruptrice. La vérité de l'expression dépend ici, comme dans *La Serva padrona*, d'une économie générale visant à la simplicité et à la rectitude de tous les moyens: le tableau doit être vrai, toucher par la sincérité des passions et des sentiments évoqués et faire oublier la dimension artificielle de sa représentation. Dans le théâtre, c'est bien à la reconnaissance d'une vérité que, par un reflet fidèle de la nature, doit pouvoir accéder le spectateur.

Nature, un jour, épousa l'Art,
De leurs Amours naquit Favart,
Qui semble tenir de sa Mère
Tout ce qu'elle doit à son Père.

Ce portrait en vers de Mme Favart par Baurans illustre bien ceux qui nous sont parvenus dessinés par Van Loo et La Tour.

Les Mozart auraient pu assister à une représentation des *Amours de Bastien et Bastienne* à Paris, lors d'une reprise le 28 mars 1764, ou bien en Autriche où la troupe française du comte Giacomo Durazzo, qui correspond avec Favart, le donne souvent. En qualité de directeur de la troupe allemande du Kärntnerthor Theater, à Vienne, Durazzo en commande en 1764 une traduction en allemand à Friedrich Wilhelm Weiskern. L'œuvre entre ainsi au répertoire de la troupe d'enfants de Felix Berner, présente à Salzbourg pendant l'hiver 1766-1767, lorsque les Mozart rentrent de leur grand voyage. Wolfgang met en musique cette version de Weiskern et de son collaborateur Johann Müller (partiellement révisée en 1769 par le poète Andreas Schachtner) et l'achève à Vienne en 1768, où elle a peut-être été représentée en septembre ou octobre chez le docteur Franz Anton Mesmer, l'inventeur du magnétisme animal.

L'ouverture est plutôt une brève entrée pastorale qui mène de *sol* à *ut* majeur, tonalité de l'air de Bastienne auquel elle s'enchaîne après s'être arrêtée, suspendue, sur l'accord de dominante. Son motif initial du premier violon, terminé par un saut d'octave évoquant le Jodel, n'est pas sans ressemblance avec celui du début de la symphonie n° 3 (*Eroica*) de Beethoven. Les airs de Mozart suivent les coupes brèves des vers, d'inspiration populaire et pouvant être chantés sur les timbres des Favart. Pour l'entrée saisissante de Colas, l'orchestre revêt les accents rustiques d'une cornemuse, dont le prétendu sorcier s'accompagne en descendant d'une colline. Mozart suit aussi la musique du *Devin* dans le choix de certains rythmes de danse, comme l'air en menuet du n° 11 («Doux regards») qui, chez Rousseau, correspond à celui de Colin en *sol* mineur, «Je vais revoir ma charmante maîtresse»: la tonalité différente de *la* majeur est toutefois adoucie par la présence des deux flûtes. Dans l'air de Bastienne (n° 12), Mozart reprend sur «l'ingrat berger m'abandonne aujourd'hui» la quinte diminuée descendante sur un accord

de sixte augmentée dont Pergolèse avait donné l'exemple dans l'air «*A Serpina penserete / À Zerbine laissez par grâce*», sur les mots «*Ah poverina! / Quelle disgrâce!*». Il les reprend, dissociés, dans le dernier grand duo (n° 15): la quinte diminuée sur le «*Traître*» de Bastienne, et un accord différent de sixte augmentée, répété deux fois à l'orchestre seul (6 et 4 mesures avant la fin), pour passer rapidement de si bémol à la majeur, ton du final en trio (n° 16). Avec bien d'autres compositeurs du XVIII^e siècle, Mozart s'en souviendra encore dans l'air de Barberina des *Nozze di Figaro*, au début du dernier acte.

Conforme à l'esprit parodique de l'époque, le présent enregistrement reprend en l'adaptant une traduction française due à Henry Gauthier-Villars et Georges Hartmann, publiée avec la musique de Mozart et les récitatifs qu'il ajouta par la suite chez Schott en 1899 et donnée pour la première fois à l'Opéra-Comique (la salle Favart), le 9 juin 1900. Les dialogues parlés, qui remplacent comme il se doit les récitatifs dans le genre de l'opéra-comique, ont été écrits spécialement par Laurent Delvert.



Charles Simon-Favart, Jean-Étienne Liotard, 1757



Mme Justine Favart, François-Hubert Drouais, 1757

Between theatre and nature, opera on a quest for reality in the Enlightenment: *La Servante maîtresse* by Pergolesi (1733-1754) and *Bastien und Bastienne* by Mozart (1768-2022), or the art of parody

By Hervé Audéon

As a mirror of the world and of humanity, the theatre seeks to capture reality through accurate and faithful expression, be it spoken or musical. Although it can only aspire to reflect a partial reality, its normative and moral force is nevertheless so great as to contribute to the cohesion and happiness of society, embracing and bringing together all of its *milieux* through its serious and comic genres, its characters and plots. In the 18th century, in music, a galant style – meaning new or modern – spread from Italy and Naples throughout Europe from the 1730s, characterised by a simple, natural written expression that broke from the most rigid rules of counterpoint and fugue, which were increasingly criticised for their inability to touch quite so many hearts, quite so

directly. Pergolesi's *La Serva padrona* is the most famous of these operas, which helped to make the new style more widespread within the comic genre. This unique role owed much to its influence on Jean-Jacques Rousseau, whose *Devin du village* inspired the *Bastien et/und Bastiennes* of first the Favarts, then Mozart, but also to the success of the French version made in 1754. It was these remakes, then referred to as parodies, which allowed the new style from Italy to take root and contributed to the rise of the *opéra-comique* in France and the *Singspiel* in German-speaking states, with *Bastien und Bastienne* ushering in Mozart's unparalleled production in the genre.

La Serva padrona by Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), with a libretto by Gennaro Antonio Federico, is an *intermezzo* performed for the first time on 25 August 1733 in Naples, at the Teatro San Bartolomeo, to celebrate the birthday of the empress Elisabeth Christina, wife of Habsburg emperor Charles VI. The two parts, or interludes, of the piece were staged between the three acts of *Il prigionier superbo*, a *dramma per musica* also by Pergolesi. The libretto, with its characters inherited from the *commedia dell'arte*, reprises a theme that had featured in several works since Pietro Pariati's *Pimpinone e Vespetta* (1708) and is based on the play of the same name by Jacopo Angello Nelli, which was published in 1731, although in this version the maid does not succeed in marrying her master. The interest and success of the work lie in the quality of the libretto, which keeps the action going and lends itself particularly well to a variety of tight and contrasting stage and musical settings, allowing the behaviour and arc of the characters to be translated with great finesse within a simple and effective plot, in which the

struggle between natural inclinations and social duties forms the overriding theme. As such Pergolesi employs interacting vocal and instrumental motifs, weaving together a complex and extremely reactive ensemble that is of equal musical and dramatic value. Here, the syllabic treatment of the singing, the melodic leaps and frequent repetition of cadential figures are not solely derived from a composition developed in 1730s Naples; rather, they are based on the very foundations of a galant or pre-classical style set to spread throughout Europe in the decades that followed.

In the context of Abbé Pietro Metastasio's reform of *opera seria* in early 18th-century Naples (where the principles of the Arcadian Academy and of Horace were combined), the *intermezzi* provided a marked contrast with dramatic acts in terms of their characters, based on the common people, their types of voices (bass, female sopranos instead of castrati) and the comic plot as opposed to the serious subject matter of noble characters. In both genres, *arie da capo* and duets (there are no choruses to punctuate the finales)

constitute lyrical moments conducive to expressions of passion, set in the narrative framework of recitatives that cadence the action, like the chain of a necklace linking the gleaming pearls of the arias, each of which can, in turn, be compared to a flower, amassed to form a colourful, varied and harmonious bouquet.

In France, repertoires did not yet overlap to such a degree, be it musically or institutionally. Lyrical tragedy performed at the Académie royale de musique was the subject of bickering that pitted fans of the Lully model against those of Rameau's innovations, while the comic genre, with the Parisian fair theatres – among them that of the Opéra-Comique from 1714 – met with increasing success following the resumption of the repertoire of the Italian companies banned in 1697. In response, the three leading theatres (the Académie royale de musique, the Comédie Française and Comédie Italienne, established in 1716) sought to impede the rise of the new Opéra-Comique, which eventually merged with the Comédie Italienne in 1762. This

context of exchanges and rivalries made it difficult for the galant musical style from Naples to break through, yet it became enduringly established and, thanks to the Favarts, contributed to the emergence of a new genre of comic opera.

A successor of Alain Lesage, Charles-Simon Favart (1710-1792) was initially responsible for parodying Rameau's operas for fair theatres. Such arrangements were necessary to avoid contravening the privileges granted to the Académie royale de musique in particular, which was the only theatre allowed to perform an opera entirely set to music; as such, the recitatives had to be substituted with spoken dialogue. Favart also wrote comedies, replacing the scathing, satirical tone with a more sensitive, delicate and sentimental one, better suited to the climate of 1730s Paris. After managing the Théâtre de l'Opéra-Comique until 1745, then directing the troupes of Maurice de Saxe and the Théâtre de la Monnaie in Brussels, he and his wife returned to Paris in 1751, where they began working for the Comédie Italienne. At the time, in the comic genre, comedy mixed with Italian-

inspired ariettas was already supplanting comedy with vaudevilles (whose well-known airs were popular tunes that circulated from one piece to the next, not without the occasional cross-reference). Justine Favart (1727-1772) then trained in Italian music with Charles Sodi, violinist and composer at the Comédie Italienne, and excelled in parodies which, with new titles, recreated the operas put on at the Académie royale de musique, including those by Mondonville, Pergolesi and Rousseau.

La Serva padrona, which had already been performed in Paris in October 1746 at the Comédie Italienne, was also the first Italian *intermezzo* to be reprised at the Académie royale de musique since 1729, launching a series of performances from 1 August 1752, by Eustachio Bambini's troupe, which would fuel the famous *Querelle des Bouffons*. In September, the *Mercure de France* reported the "lack of success" of the first performance, which led to "considerable omissions in the second performance". Rousseau, a staunch proponent of Italian opera, also had the orchestral score published, with

the somewhat exaggerated emphasis, in an introductory warning, that it was delivered "not in the mutilated state it was forced to be at the Opéra de Paris to satisfy the impatience of spectators, but complete and as it has been admired by audiences at every theatre in Europe for thirty years". After some thirty performances by the *buffoni* until their departure in March 1754, the work finally achieved success with its parody, entitled *La Servante maîtresse*.

The "two-part *comédie mêlée d'ariettes* parodied on *La Serva Padrona*, Italian *intermède* [*intermezzo*]", was "performed for the first time by the Comédiens Italiens du Roi on Wednesday 14 August 1754 and at the court before their majesties on 4 December of the same year," according to the new orchestral score published by La Chevardière. It includes the maid Zerbine (originally Serpina, or "little snake"), her master Pandolfe (Uberto) and the mute servant Scapin (Vespone, or "hornet") and kept Pergolesi's music, with a painstakingly-adapted translation by the lawyer Pierre Baurans.

The 1754 score differs slightly from that of 1752 and from the *buffoni's* performance material. The recitatives are adapted into spoken dialogues and “accompanied recitatives”, most of which are kept. A short air from Zerbine (“Eh bien, finiras-tu?”) is added in scene 2, to vary the spoken sections. The duet that finishes the first act retains an alteration made in 1752, which specifies a slow tempo for the phrase “Je suis jolie, mais très jolie”, accentuating the feigned affection translated by the modulation to G minor. The act begins with a *cavatina* (a short aria) followed by an air, added to avoid the monotony of a long spoken passage. These airs are contrasting: “Vous gentilles jeunes filles” is simple, halfway between the old vaudevilles and the new sentimental ariettas, while “Charmant espoir” parodies Italian virtuoso *coloratura* singing and showcases Madame Favart's vocal qualities. The character's indifference to the text, translated by the vocalises on “tourmente”, announces the feigned pathos of the subsequent air, “À Zerbine laissez par grâce”, exposed by the lively *a partes*. This, the score's best-known air, is introduced

by a brief accompanied recitative that was absent in 1752. It no longer features the *da capo* and the last of the three *a partes*, with its brisk movements, is transposed from G minor to conclude in the main key of B-flat major; in the *buffoni's* reworked version, the entire second part of this air was cut. The final duet, in line with the original, is not the one borrowed from *Il Flaminio*, Pergolesi's *commedia per musica*, which had often replaced it since a 1738 performance in Milan and which had been retained by Bambini's troupe and Rousseau's score.

Instead, Baurans' translation, respectful of the original, had a dual purpose: to enable the Italian model to permeate more decisively in France, and to show Rousseau that, contrary to his assertion in the searing *Lettre sur la musique française* (1753), the French language could indeed be perfectly musical. It was a great success, of which Madame Favart was informed by the author according to the “Vie de Baurans” published in his *Œuvres* (1784): “the public came in their droves to hear such delectable songs. The unprecedented number of performances

of this charming Piece, the brilliance with which it bore scrutiny, finally cemented the era of a great revolution in our Music. Despite the prejudice, the airs of Pergoleze [sic] were sung at the Court and in the Town.” Baurans thus claimed “the honour of having liberated his Homeland from a prejudice” by making people “love a Music that, until now, had been banished, as it was not understood”. In a letter of 15 October 1754 from his *Année littéraire*, the critic Élie Freron commended the performance of Madame Favart and Monsieur Rochard: “what vivacity in the action! What finesse in the performance! What style in the singing! [...] it is reality; it is Nature itself.” He congratulates Baurans “for having removed from the French the triviality & baseness present in the Italian” and for having responded to Rousseau. Abbé Joseph de la Porte, in his *École de littérature* (1764), stresses that substituting French words for Italian ones presents “the difficulty of capturing the spirit of the music in each arietta, the principal and characteristic feature of which lies less in the singing

than the accompaniment”; he then cites the *Servante Maîtresse* “where the poet [Baurans] has subjugated himself to the music to such an extent that one would believe it to have been made for the words”. The lawyer and bookseller Jacques Lacombe, meanwhile, mentions the opera and Pergolesi, “the Raphael of music”, “one of the most skilled interpreters of Nature [who] has realised that his Art must become one with Poetry, and proceed according to the same principles. From there this progression, this lively interest, in a word, this charm that permeates the singing, brings people to their feet and unites them in applause” (*Le Spectacle des beaux-arts*, 1761).

It was long thought that *La Serva padrona* had sparked the famous Querelle des Bouffons, but this credits the piece with a success that it only really achieved in 1754. Nor, in fact, did the quarrel begin exactly in 1752 with the early days of Bambini's troupe. Instead, not only did the successive contract renewals with the *buffoni* provoke hostility towards what some perceived to be a desecration of France's leading theatre lyrical art,

but also a political and religious battle waged indirectly by philosophers and writers against the power of the monarchy. The 1752 pamphlets were more of a continuation of the quarrel between the Lullists and the Ramistes than an opposition to the *buffoni* and their music. It was not until January 1753, with the publication of the *Petit Prophète de Boehmischbroda*, attributed to Melchior Grimm, that the Querelle des Bouffons truly began, generating a series of abundant publications. Rousseau intervened both to defend and promote his goal to acclimatise the French to Italian comic operas, which he did by composing *Le Devin du village*, and by supporting the repertoire of Bambini's troupe, particularly *La Serva padrona*, which he published and referenced in several of his written works, including *Lettre sur la musique française* and the *Dictionnaire de musique* (1768), qualifying the final duel of the first interlude a “model of agreeable singing, of melodic unity, of simple, brilliant and pure harmony, of accent, dialogue and taste.”

Performances of *La Serva padrona* in 1746 and 1752 no doubt helped inspire Rousseau's *Devin du village*, performed for the first time before the court at Fontainebleau on 18 October 1752 but which, as he writes in *Confessions*, he composed mainly in March at Passy, during a sleepless night spent at the home of his friend Mussard, also a great enthusiast of Italian *opere buffe*. According to Rousseau, this interest also dated back to his journey to Venice in 1743-44. The *intermezzo* also succeeded in introducing Italian elements, tailored to French tastes, to the stage of the Académie royale de musique where it was performed on 1 March 1753, namely the overture in three movements, a simple, fast and even recitative, and dazzling violin compositions (double strings, etc.) with resounding and contrasting effects.

As with *La Serva padrona*, Madame Favart's parody of it, put on at the Comédie Italienne on 4 August 1753 with the title *Les Amours de Bastien et Bastienne*, contributed a great deal to the work's success. She wrote the libretto, to popular tunes, with the help of her

husband and the playwright Charles Harny de Guerville and, without a hint of irony or mocking, altered several aspects of the Devin, including the character's means of expression, leading Jean-François de La Harpe to write: "Rousseau's characters are shepherds, this is true; but their language is often reminiscent of the city: with Favart they remain villagers; everything that they say is of the village" (*Le Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne*, 1798). For the first time, she adopted costumes that were more faithful than flattering; according to her husband, "It was she who was the first to observe the costume, she dared to sacrifice the appeal of the figure to the reality of the characters. Before her, the actresses that played maids and peasants would appear with large panniers, their heads dripping with diamonds, and with gloves to their elbows. In *Bastienne*, she wears woollen clothes just as the village women wear; the hair styled flat, a simple gold cross, bare arms and clogs. This new addition displeased some critics in the stalls; but a sensible man [Abbé de Voisenon] silenced them by saying: 'Gentlemen, those clogs

will put shoes on the actors' feet.'" This was part of the work that Favart would perfect in the plots of her comedies, where pastoral virtue and nature triumph over the corruption of civilisation. Here, as in *La Serva padrona*, realistic expression is part of an overall economy with a view to simplicity and integrity throughout: the tableau should be real, touching the audience with the sincerity of the passions and sentiments evoked and making them forget the artificial dimension of its performance. In theatre, the viewer should be able to recognise a certain reality through a faithful illustration of nature.

Nature, one day, married Art,
From their Love was born Favart,
Who seems to get from her Mother
All that she owes to her Father.

This portrait in verse of Madame Favart by Baurans is a good reflection of those drawn by Van Loo and La Tour.

The Mozarts may have attended a performance of *Les Amours de Bastien et Bastienne* in Paris, when it was reprised on 28 March 1764, or in Austria, where the

French troupe of count Giacomo Durazzo, who corresponded with Favart, often performed it. As director of the German troupe of the Kärntnerthor Theater in Vienna, Durazzo commissioned a translation of the piece in 1764 from Friedrich Wilhelm Weiskern. As such, the work entered the repertoire of Felix Berner's troupe of child actors, which was in Salzburg over the winter of 1766-67, when the Mozarts returned from their grand tour. Wolfgang set this version by Weiskern and his colleague Johann Müller (partially revised in 1769 by the poet Andreas Schachtner) to music, completing it in Vienna in 1768, where it may have been performed in September or October at the home of doctor Franz Anton Mesmer, the inventor of animal magnetism.

The overture is more of a brief pastoral introduction that runs from G to C major, the tone of Bastienne's air into which it segues after stopping, suspended, on the dominant chord. Its initial motif from the first violin, ending in an octave leap evocative of yodeling, bears more than a passing resemblance to that of the start

of Beethoven's Symphony No. 3 (*Eroica*). Mozart's airs follow the brief breaks of the verses, which are inspired by popular music and can be sung to Favart's tunes. For Colas' striking entrance, the orchestra takes on the rustic accents of a cornemuse, used by the supposed wizard to accompany his descent down a hill. Mozart also follows the music of the *Devin* in the choice of certain dance rhythms, such as the air in minuet of no. 11 ("Doux regards") which, in Rousseau's version, corresponds to that of Colin's air in G minor, "Je vais revoir ma charmante maîtresse"; however, the new key of A major is softened by the presence of two flutes. In Bastienne's air (no. 12), Mozart reprises the descending diminished fifth on "l'ingrat berger m'abandonne aujourd'hui" in an augmented sixth chord, following Pergolesi's example in the air "A Serpina penserete/À Zerbine laissez par grâce" on the words "Ah poverina!/ Quelle disgrâce!" He picks them up again, separate this time, in the final grand duet (no. 15): the diminished fifth on Bastienne's "Traître" and a different augmented sixth chord, repeated twice

by the orchestra alone (6 and 4 measures before the end), before moving quickly from B flat to A major, the key of the final trio (no. 16). Like many other 18th century composers, Mozart would still remember it for Barberina's air in *Le Nozze di Figaro*, at the start of the final act.

In line with the satirical spirit of the time, this recording features an adapted French

translation from Henry Gauthier-Villars and Georges Hartmann, published along with Mozart's music and the recitatives that he added subsequently by Schott in 1899 and performed for the first time at the Opéra-Comique (the Salle Favart) on 9 June 1900. The spoken dialogue, which rightly replaces the recitatives in the opéra-comique genre, has been written specially by Laurent Delvert.

Zwischen Theater und Natur, die Oper im Jahrhundert der Aufklärung auf der Suche nach der Wahrheit: Pergolesis *Serva Padrona* (1733/1754) und Mozarts *Bastien und Bastienne* (1768/2022), oder die Kunst der Parodie

Von Hervé Audéon

Als Spiegel der Welt und der Menschheit versucht das Theater die Wirklichkeit durch Genauigkeit und Treue beim gesprochenen oder musikalischen Ausdruck zu erfassen. Auch wenn es nur den Anspruch erheben kann, eine Teilwahrheit wiederzugeben, ist seine normative und moralische Kraft dennoch so groß, dass es in der Lage ist, zum Zusammenhalt und zum Glück der Gesellschaft beizutragen, indem es durch seine ernsten und komischen Genres, ihre Figuren und Intrigen alle Milieus, aus denen sich diese Gesellschaft zusammensetzt, umfasst und vereint, manchmal auch gegeneinander ausspielt. Im 18. Jahrhundert verbreitet vor allem von Italien und Neapel aus ab den 1730er Jahren in ganz Europa ein galanter, d. h.

neuer oder moderner Musikstil, der sich durch eine einfache und natürliche Textsprache auszeichnet. Sie bricht mit den vorherigen gelehrten Regeln, den Regeln des Kontrapunkts und der Fuge, denen man damals vorwarf, die Herzen nicht so direkt und umfassend berühren zu können. *La Serva padrona* von Pergolesi ist die berühmteste dieser Opern, die im komischen Genre zur Verbreitung des neuen Stils beitrugen. Diese besondere Stellung verdankt sie ihrem Einfluss auf Jean-Jacques Rousseau, dessen *Devin du village* das Ehepaar Favart und später Mozart zu *Bastien und Bastienne* inspirierte, aber auch dem Erfolg der französischen Version, die 1754 entstand. Es waren diese Wiederaufführungen, damals

Parodien genannt, die dem neuen Stil aus Italien zum Durchbruch der komischen Oper in Frankreich und dem Singspiel im deutschsprachigen Raum zum Erfolg verhelfen, darunter auch *Bastien et Bastienne*, das Mozarts unübertreffliche Produktion in diesem Genre einleitet.

La Serva padrona von Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), nach einem Libretto von Gennaro Antonio Federico, ist ein *Intermezzo*. Dieser Pausenfüller wurde erstmals am 25. August 1733 in Neapel im Teatro San Bartolomeo anlässlich des Geburtstags der Kaiserin Elisabeth Christina, der Gattin von Karl VI. von Habsburg, aufgeführt. Die beiden Teile oder *Intermezzi* des Werks wurden zwischen die drei Akte des *Il prigionier superbo* eingefügt, einem ebenfalls von Pergolesi stammenden *Dramma per musica*. Das Libretto mit seinen aus der *Commedia dell'arte* übernommenen Charakteren greift ein Thema auf, das seit *Pimpinone e Vespetta* von Pietro Pariati (1708) bereits in mehreren Werken behandelt wurde, und schöpft seine Inspiration aus der gleichnamigen Sprechkomödie

von Jacopo Angello Nelli aus dem Jahr 1731, in der es die Dienerin allerdings nicht schafft, ihren Herrn zu heiraten. Das Interesse und der Erfolg des Werks lassen sich auf die Qualität des Librettos zurückführen, mit einer fortlaufenden Handlung, sich besonders gut für abwechslungsreiche, straffe und kontrastreiche Inszenierungen und Musik eignet. Das ermöglicht eine feinfühlig Darstellung der gesamten Psychologie der Charaktere und ihrer Entwicklung in einer einfachen und effektiven Handlung, die durch den Gegensatz zwischen natürlichen Neigungen und sozialen Pflichten gekennzeichnet ist. Pergolesi kann dabei vokale und instrumentale Motive einsetzen, die aufeinander antworten und ein komplexes und äußerst reaktionsfreudiges Gesamtbild weben, das sowohl musikalisch als auch dramaturgisch relevant ist. Die syllabische Behandlung des Gesangs, die melodischen Sprünge und die häufige Wiederholung von Kadenzfiguren sind nicht nur Teil der in Neapel in den 1730er Jahren entwickelten Textsprache, sondern gehören zu den Grundlagen

eines galanten oder vorklassischen Stils, der sich in den folgenden Jahrzehnten in ganz Europa durchsetzen sollte.

Bei der von Abt Pietro Metastasio zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Neapel durchgeführten Reform der ernsten Oper (bei der die Prinzipien der Akademie von Arkadien und die von Horaz zusammengeführt wurden), bilden die *Intermezzi* durch ihre Figuren, die aus dem Volk stammen, die Stimmarten (Bässe, weibliche Soprane statt Kastraten) und die komische Handlung, die der ernsten Handlung der edlen Charaktere gegenübersteht, einen starken Kontrast zu den Akten der Dramen. In beiden Genres sind die *Arie da capo* und die Duette (es gibt keine Chöre, die das Finale untermalen) lyrische Momente, die dem Ausdruck von Leidenschaften dienen und in den Erzählrahmen der Rezitative eingebettet sind. Sie bilden die Glieder einer Halskette, die die schillernden Perlen der Arien verbindet, von denen jede mit einer Blume verglichen werden kann, und die gemeinsam einen bunten, vielfältigen und harmonischen Strauß bilden.

In Frankreich waren die Repertoires damals weder musikalisch noch institutionell so eng miteinander verflochten: Die lyrische Tragödie auf der Bühne der Académie royale de Musique war Gegenstand eines Streits zwischen den Anhängern von Lullys Modell und denen von Rameaus Neuerungen. Aus der anderen Seite verzeichnete das komische Genre mit den Theatern der Pariser Jahrmärkte, zu denen seit 1714 auch die Opéra-Comique gehörte, immer größere Erfolge, nachdem das Repertoire der 1697 vertriebenen italienischen Komödianten wieder aufgenommen worden war. Die drei privilegierten Theater (die Académie royale de Musique, die Comédie Française und die 1716 gegründete Comédie Italienne) versuchten nun, den Erfolg der neuen Opéra-Comique zu behindern, die sich schließlich 1762 mit der Comédie Italienne zusammenschloss. Im Rahmen dieses Austauschs und dieser Rivalitäten gelangte der aus Neapel stammende galante Musikstil zwar mühsam, aber dauerhaft nach Frankreich und trug dank des Ehepaars Favart zur Entstehung einer neuen Gattung der komischen Oper bei.

Als Nachfolger von Alain Lesage wurde Charles-Simon Favart (1710-1792) zunächst mit Parodien von Rameaus Opern für die Jahrmarktstheater beauftragt. Diese Absprachen waren notwendig, um nicht gegen die Privilegien zu verstoßen, die insbesondere der Académie royale de Musique gewährt wurden, die als einzige eine Oper vollständig in Musik aufführen durfte: Also mussten die Rezitative durch gesprochene Dialoge ersetzt werden. Favart schrieb auch Komödien in einem Stil, der nicht mehr satirisch und bissig war, sondern sensibel, delikat und sentimental, was der Atmosphäre im Paris der 1730er Jahre entsprach. Nachdem er bis 1745 als Regisseur des Théâtre de l'Opéra-Comique und anschließend als Direktor der Truppe des Marschalls von Sachsen und des Théâtre de la Monnaie in Brüssel gearbeitet hatte, kehrte er 1751 mit seiner Frau nach Paris zurück, wo beide begannen, für die Comédie Italienne zu arbeiten. Zu dieser Zeit verdrängte die Komödie mit (italienisch inspirierten) Arietten im komischen Genre bereits die Vaudeville-

Komödie (deren bekannte Melodien populäre Timbres sind, die zwischen den Stücken ausgetauscht werden, manchmal nicht ohne Querbezüge). Justine Favart (1727-1772) ließ sich daraufhin von Charles Sodi, einem Violinisten und Komponisten der Comédie Italienne, in italienischer Musik ausbilden und feierte Triumphe in Parodien, die unter neuen Titeln die in der Académie royale de Musique aufgeführten Opern aufgriffen, unter anderem Werke von Mondonville, Pergolesi oder Rousseau.

La Serva padrona, die bereits im Oktober 1746 in Paris in der Comédie Italienne zu hören war, war auch das erste italienische *Intermezzo*, das seit 1729 in der Académie royale de Musique wiederaufgeführt wurde. Am 1. August 1752 eröffnete sie eine Reihe von Aufführungen durch die Truppe von Eustachio Bambini, die den berühmten *Querelle des Bouffons* weiter anheizten. Im September berichtet der *Mercure de France* über den „geringen Erfolg“ der Uraufführung, der zu „beträchtlichen Abstrichen bei der zweiten Aufführung“ geführt habe. Rousseau, ein starker Befürworter der

italienischen Oper, lässt daraufhin die Orchesterpartitur sofort veröffentlichen und betont in einer einleitenden Warnung nicht ohne Übertreibung, dass sie „nicht in dem Zustand der Verstümmelung geliefert wird, in den man gezwungen war, sie in die Pariser Oper zu zeigen, um die Ungeduld der Zuschauer zu befriedigen, sondern vollständig und so, wie sie seit dreißig Jahren in allen Theatern Europas öffentliche Bewunderung hervorruft“. Nach etwa 30 Aufführungen durch die Bouffons bis zu ihrer Abreise im März 1754 wurde das Werk schließlich vor allem durch seine Parodie mit dem Titel *La Servante maîtresse* zum Erfolg.

Die „Komödie in zwei Akten, vermischt mit parodierten Arien aus *La Serva padrona*, italienisches Intermezzo“ wurde „zum ersten Mal von den üblichen italienischen Schauspielern des Königs am Mittwoch, dem 14. August 1754, und am Hof vor ihren Majestäten am 4. Dezember desselben Jahres aufgeführt“, so die neue Orchesterpartitur, die bei La Chevardière veröffentlicht wurde. Die Charaktere sind die Dienerin Zerbine (ursprünglich Serpina, die kleine

Schlange), ihr Herr Pandolfe (Uberto) und der stumme Diener Scapin (Vespone, die Hornisse). Pergolesis Musik wird beibehalten, mit einer dem Rechtsanwalt Pierre Baurans zu verdankenden und perfekt angepassten Übersetzung.

Die Partitur von 1754 unterscheidet sich ein wenig von der Partitur von 1752 und dem Aufführungsmaterial der Bouffons. Die Rezitative werden als gesprochene Dialoge und „begleitete Rezitative“ angepasst, die größtenteils beibehalten werden. Eine kleine Arie von Zerbine („Eh bien, finiras-tu?“) wird in Szene 2 hinzugefügt, um die gesprochenen Abschnitte zu variieren. Das Duett, das den ersten Akt beendet, greift eine bereits 1752 eingeführte Änderung auf, die für den Satz „Je suis jolie, mais très jolie“ ein langsames Tempo vorgibt und damit den Charakter der vorgetäuschten Zuneigung, der durch die Modulation in *g-Moll* zum Ausdruck kommt, noch stärker hervorhebt. Der zweite Akt beginnt mit einer *Cavatine* (einer kurzen *Aria*), gefolgt von einer Arie, die hinzugefügt wurde, um die Eintönigkeit einer langen gesprochenen Passage zu vermeiden.

Diese Melodien sind kontrastreich: „Vous gentilles jeunes filles“ ist einfach, auf halbem Weg zwischen den alten Vaudevilles und den neuen sentimentalischen Arien; „Charmant espoir“ parodiert den virtuosen italienischen *Koloraturgesang* und unterstreicht die stimmlichen Qualitäten von Madame Favart. Die Gleichgültigkeit der Figur gegenüber dem Text, die durch die Vokalisierungen auf „tourmente“ zum Ausdruck gebracht wird, kündigt das vorgetäuschte Pathos der nächsten Arie „À Zerbine laissez par grâce“ an, entlarvt durch die lebhaften *a parte*. Diese berühmteste Arie der Partitur wird durch ein kurzes begleitetes Rezitativ eingeleitet, das 1752 fehlte. Das *Da capo* entfällt, und das letzte der drei *a parte* wird mit lebhaften Bewegungen von *g-Moll* zum Abschluss in die Haupttonart *B-Dur* transponiert – in der überarbeiteten Fassung von Les Bouffons war diese Arie um den gesamten zweiten Teil gekürzt worden. Das Schlussduett, das dem Original entspricht, wurde nicht aus der *Commedia per musica – Il Flaminio* von Pergolesi entlehnt, das es seit einer Mailänder Aufführung im Jahr 1738 oft

ersetzt hatte, und das die Bambini-Truppe und die Rousseau-Partitur beibehalten hatten.

Bauran hielt sich in seiner Übersetzung an das Original und verfolgte damit eine doppelte Absicht: Sie sollte dem italienischen Modell einen besseren Zugang zu Frankreich ermöglichen und sie sollte Rousseau zeigen, dass die französische Sprache im Gegensatz zu seinem virulenten *Lettre sur la musique française* (1753) perfekt musikalisch sein konnte. Der Autor kündigte Frau Favart dann auch einen laut der in seinen *Œuvres* (1784) veröffentlichten „Vie de Baurans“ vollständigen Erfolg an: „Die Menschen strömten in Scharen herbei, um solch wundervolle Lieder zu hören. Die unerhörte Anzahl von Aufführungen, die dieses bezaubernde Stück erlebte, und die Brillanz, mit der es sich durchsetzte, bestimmten schließlich die Epoche einer großen Revolution in unserer Musik. Trotz aller Vorurteile wurden die Melodien von Pergoleze am Hof und in der Stadt gesungen“. Baurans beansprucht „die Ehre, sein Land von einem Vorurteil befreit zu haben“, indem er ihm „die Liebe

zu einer Musik schenkte, die man bis dahin geächtet hatte, weil man sie nicht kannte“. In einem Brief vom 15. Oktober 1754 in seiner *Année littéraire* lobt der Kritiker Élie Fréron das Spiel von Mme Favart und M. Rochard: „welche Lebendigkeit in der Handlung! Welche Finesse im Spiel! Welch ein Geschmack beim Singen! [...] das ist die Wahrheit; das ist die Natur selbst“. Er lobt Baurans dafür, „dass er die Trivialitäten und Niederträchtigkeiten, die im Italienischen vorhanden sind, aus dem Französischen entfernt hat“ und dass er auf Rousseau geantwortet hat. Abbé Joseph de La Porte schreibt in seiner *École de littérature* (1764), dass das Ersetzen italienischer Texte durch französische Texte „die Schwierigkeit mit sich bringt, den Geist der Musik in jeder Ariette zu erfassen, deren Haupteigenschaft und Charakterzug weniger im Gesang als in der Begleitung liegt“: Er zitiert dann die *Servante Maîtresse*, „wo der Dichter [Baurans] sich so sehr der Musik unterworfen hat, dass man glauben könnte, sie sei für die Worte gemacht“. Der Rechtsanwalt und Buchhändler Jacques Lacombe erwähnt die Oper und

Pergolesi, den „Raffael der Musik“, „einen der gelehrtesten Interpreten der Natur, der fühlte, dass seine Kunst, vereint mit der Poesie, nur einen Körper mit ihr bilden und nach denselben Prinzipien vorgehen müsse. Daher diese Progression, dieses lebhaftere Interesse, mit einem Wort, dieser in ihrem Gesang verbreitete Zauber, der mitreißend ist und den Beifall vereint“. (*Le Spectacle des beaux-arts*, 1761).

Lange Zeit wurde angenommen, dass *La Serva padrona* die berühmte *Querelle des Bouffons* ausgelöst habe: Dadurch wurde ihr aber ein Erfolg zugeschrieben, den sie erst 1754 wirklich erlangte. Die *Querelle* beginnt übrigens auch nicht genau im Jahr 1752 mit den Anfängen der Bambini-Truppe. Die sukzessiven Verlängerungen des mit den Bouffons unterzeichneten Vertrags waren vielmehr nicht nur Anlass für feindselige Reaktionen angesichts dessen, was manche als Entweihung des ersten Theaters der französischen Lyrikkunst empfanden, sondern auch für einen politischen und religiösen Kampf, der von Philosophen und Schriftstellern indirekt gegen die monarchische Macht geführt wurde.

Die Pamphlete von 1752 entstanden noch im Zuge der *Querelle des Lullistes et des Ramistes* und nicht in Opposition zu den Bouffons und ihrer Musik. Erst im Januar 1753, mit dem Erscheinen des Melchior Grimm zugeschriebenen *Kleinen Propheten von Böhmschbroda*, begann der eigentliche Narrenstreit und zog eine Reihe von Veröffentlichungen nach sich. Rousseau intervenierte, um seinen Plan, italienische komische Opern in Frankreich zu akklimatisieren, zu verteidigen und zu fördern, was er durch die Komposition von *Le Devin du village* und die Unterstützung des Repertoires von Bambinis Truppe, insbesondere *La Serva padrona*, erreichte. Sie wird in mehreren seiner Schriften veröffentlicht und als Beispiel angeführt, darunter der *Lettre sur la musique française* oder das *Dictionnaire de musique* (1768), wobei er das Schlussduett des ersten Intermezzos als „Modell für angenehmen Gesang, Einheit der Melodie, einfache, brillante und reine Harmonie, Akzent, Dialog und Geschmack“ bezeichnet.

Die Aufführungen von *La Serva padrona* in den Jahren 1746 und 1752 trugen

sicherlich dazu bei, Rousseau zu seinem *Devin du village* zu inspirieren, der am 18. Oktober 1752 in Fontainebleau zum ersten Mal am Hof aufgeführt wurde, von dem er aber in seinen *Confessions* schreibt, dass er den überwiegenden Teil bereits im März in Passy während einer schlaflosen Nacht bei seinem Freund Mussard komponiert habe, der ebenfalls eine Leidenschaft für die italienischen *opere buffe* hegte. Dieses Interesse ging laut Rousseau auch auf seine Reise nach Venedig in den Jahren 1743-1744 zurück. Das Intermezzo schaffte es, auf der Bühne der Académie royale de Musique, wo es am 1. März 1753 aufgeführt wurde, italienische Elemente nach französischem Geschmack einzuführen, insbesondere die dreisätzig Form der Ouvertüre, ein einfaches, schnelles und regelmäßiges Rezitativ oder eine brillante Geigenschrift (Doppelsaiten...) mit kontrastreichen Klangeffekten.

Wie bei *La Serva padrona* trug auch hier die Parodie, die Mme Favart am 4. August 1753 in der Comédie Italienne unter dem Titel *Les Amours de Bastien et Bastienne* aufführte, wesentlich zum Erfolg des

Werkes bei. Sie schrieb das Libretto zu bekannten Timbres mit Hilfe ihres Mannes und des Dramatikers Charles Harny de Guerville und veränderte, abgesehen von jeglicher Ironie oder Spott, mehrere Aspekte des *Devins*, einschließlich der Ausdrucksweise der Charaktere, was Jean-François de La Harpe dazu veranlasste, zu schreiben: „Rousseaus Figuren sind Hirten, das ist wahr; aber ihre Sprache erinnert manchmal an die Stadt: Bei Favart sind sie immer Dorfbewohner; alles, was sie sagen, ist vom Dorf“ (*Le Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne*, 1798). Sie trat zum ersten Mal in einem Kostüm auf, das eher zum Thema passend als schmeichelhaft war: Laut ihrem Ehemann „war sie es, die als erste das Kostüm betrachtete; sie wagte es, die Annehmlichkeiten der Figur der Wahrheit der Charaktere zu opfern. Vor ihr erschienen die Schauspielerinnen, die Mägde und Bäuerinnen darstellten, mit großen Körben, ihre Köpfe mit Diamanten überladen und bis zum Ellbogen mit Handschuhen bekleidet. In *Bastienne* zog sie ein Wollkleid an, wie es die Dorfbewohnerinnen tragen; flaches

Haar, ein einfaches goldenes Kreuz, nackte Arme und Holzschuhe. Diese Neuerung missfiel einigen Kritikern im Parkett; aber ein vernünftiger Mann [der Abbé de Voisenon] brachte sie zum Schweigen, indem er sagte: »Meine Herren, diese Holzschuhe werden den Schauspielern Schuhe geben«. Diese Recherchen sind Teil derer, die Favart in den Intrigen ihrer Komödien perfektioniert, in denen die bäuerliche Tugend und die Natur über die korrumpierende Zivilisation triumphieren. Die Wahrheit des Ausdrucks hängt hier, wie in *La Serva padrona*, von einer allgemeinen Ökonomie ab, die auf Einfachheit und Geradlinigkeit aller Mittel abzielt: Das Bild muss wahr sein, durch die Aufrichtigkeit der hervorgerufenen Leidenschaften und Gefühle berühren und die künstliche Dimension seiner Darstellung vergessen lassen. Im Theater geht es in der Tat um die Erkenntnis einer Wahrheit, zu der der Zuschauer durch getreue Widerspiegelung der Natur Zugang haben soll.

Die Natur ehelichte
eines Tages die Kunst,

Aus ihrer Liebe entstand die Favart,
Die von ihrer Mutter wohl alles erhielt,
Was sie ihrem Vater verdankt.

Dieses Versporträt von Madame Favart von Baurans passt gut zu den von Van Loo und La Tour gezeichneten Porträts, die uns erhalten geblieben sind.

Die Mozarts hätten einer Aufführung von *Les Amours de Bastien et Bastienne* anlässlich einer Wiederaufnahme am 28. März 1764 in Paris beiwohnen können, oder in Österreich, wo die französische Truppe des Grafen Giacomo Durazzo, der mit Favart korrespondierte, das Stück oft aufführte. Als Leiter der deutschen Theatergruppe am Kärntnerthor-Theater in Wien beauftragte Durazzo 1764 Friedrich Wilhelm Weiskern mit einer Übersetzung ins Deutsche. Auf diese Weise fand das Werk Eingang in das Repertoire von Felix Berners Kindertruppe, die im Winter 1766-1767 in Salzburg gastierte, als die Mozarts von ihrer großen Reise zurückkehrten. Wolfgang vertonte diese Version von Weiskern und seinem Mitarbeiter Johann Müller (1769 teilweise überarbeitet von dem Dichter Andreas Schachtner)

und vollendete sie 1768 in Wien, wo sie vielleicht im September oder Oktober bei Dr. Franz Anton Mesmer, dem Erfinder des animalischen Magnetismus, aufgeführt wurde.

Bei der Ouvertüre handelt es sich eher um eine kurze pastorale Einlage, die von G nach C-Dur führt, der Tonart der Arie von Bastienne, an die sie sich anschließt, nachdem sie schwebend auf dem Dominantakkord verharrt. Sein Eröffnungsmotiv der ersten Violine, das mit einem an Jodel erinnernden Oktavsprung endet, ist dem Eröffnungsmotiv von Beethovens Symphonie Nr. 3 (*Eroica*) nicht unähnlich. Die Mozart-Arien folgen den kurzen Schnitten der Verse, die populär inspiriert sind und die auf den Timbres der Favarts gesungen werden können. Für den eindrucksvollen Auftritt von Colas übernimmt das Orchester die rustikalen Akzente eines Dudelsacks, mit dem sich der angebliche Zauberer selbst begleitet, während er von einem Hügel hinabsteigt. Mozart folgt der Musik des Devins auch in der Wahl bestimmter Tanzrhythmen, wie der Menuett-Arie in Nr. 11 („Doux

regards“), die bei Rousseau derjenigen von Colin in *g-Moll* entspricht, „Je vais revoir ma charmante maîtresse“: Die unterschiedliche Tonart von *A-Dur* wird jedoch durch die Anwesenheit der beiden Flöten gemildert. In der Arie von Bastienne (Nr. 12) nimmt Mozart auf „l'ingrat berger m'abandonne aujourd'hui“ die absteigende verminderte Quinte über einem erhöhten Sextakkord wieder auf, für die Pergolesi in der Arie „A Serpina penserete“ auf die Worte „Ah poverina!“ ein Beispiel gegeben hatte. Im letzten großen Duett (Nr. 15) wiederholt er sie in getrennter Form: die verminderte Quinte auf Bastiennes „Traître“ und einen anderen Akkord der erhöhten Sexte, der zweimal vom Orchester allein wiederholt wird (6 und 4 Takte vor dem Ende), um schnell von *Bb* nach *A-Dur*

zu wechseln, der Tonart des Triofinals (Nr. 16). Wie viele anderen Komponisten des 18. Jahrhunderts wird sich Mozart in der Barberina-Arie aus *Nozze di Figaro* zu Beginn des letzten Akts noch daran erinnern.

Dem parodistischen Zeitgeist entsprechend greift diese Aufnahme eine von Henry Gauthier-Villars und Georges Hartmann stammende französische Übersetzung in adaptierter Version auf, die 1899 mit Mozarts Musik und den von ihm nachträglich hinzugefügten Rezitativen bei Schott veröffentlicht und am 9. Juni 1900 in der Opéra-Comique (Salle Favart) uraufgeführt wurde. Die gesprochenen Dialoge, die in der Gattung der komischen Oper die Rezitative ersetzen, wurden eigens von Laurent Delvert geschrieben.



Madame Favart en paysanne dans *Les Amours de Bastien & Bastienne*, Carle Van Loo, 1754



Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

par Laurent Brunner

Wolfgang Amadeus Mozart naît à Salzbourg en 1756. Son père Léopold, violoniste dans l'orchestre de la Cour Archiépiscope, dont il devient en 1757 Compositeur de la Cour et de la Chambre, repère très tôt les capacités de son fils. Lorsqu'il donne à Wolfgang ses premières véritables leçons de clavecin, il n'a que quatre ans, mais se montre étonnamment doué. Son père exploite immédiatement ses talents et en 1762, pour ses six ans, Wolfgang et sa sœur Nannerl (de cinq ans son aînée) jouent devant l'impératrice Marie-Thérèse à Schonbrunn! S'ensuit dès 1763 une tournée «familiale» de trois années à

travers l'Allemagne et jusqu'à Paris où les Mozart demeurent cinq mois et sont fêtés et accueillis partout, jusqu'à Versailles. De Madame de Pompadour au cercle de musiciens allemands de la capitale, le jeune Mozart fait des rencontres passionnantes (notamment Philidor) et s'exerce à la composition pour clavecin avec brio. La suite du périple le mène à Londres pour seize mois, qui sont marqués par une réception des souverains et la rencontre déterminante de Jean-Christophe Bach. Puis il part pour la Hollande, et y tombe malade de surmenage, avant de reprendre la route pour Paris, puis de traverser la France et la Suisse pour retrouver Salzbourg en

1766. Viennent les premières œuvres sacrées, et la composition à Vienne en 1768 du premier opéra, *La Finta Semplice*, puis de *Bastien und Bastienne*, avant que Mozart n'entame en 1769 son premier voyage italien : quinze mois de concerts et de rencontres (le Pape, mais surtout le Padre Martini et Myslivecek), et la commande de l'opéra *Mitridate, Re di Ponto*, créé à Milan en 1770 par un compositeur de quatorze ans...

En 1772, le nouvel Archevêque de Salzbourg, Hieronymus Colloredo, nomme Wolfgang *Konzertmeister*, ce qui l'incite à écrire de nombreuses symphonies, mais l'opéra le tenaille, toujours lié à de prestigieuses commandes, et la création de *Lucio Silla* à Milan en 1772, puis de *La Finta Giardiniera* à Munich en 1775 font de lui un perpétuel voyageur, même si *Il Re Pastore* est créé à Salzbourg. De nombreux chefs-d'œuvre naissent dans cette période : les premiers concertos pour piano, dont le n° 9 dit « Jeune homme » est l'œuvre fondatrice de ce genre (1777), mais aussi de nombreuses sonates, quatuors, et les premières grandes œuvres sacrées.

Mais les rapports avec Colloredo se gâtent quand il refuse à Mozart un nouveau congé : Wolfgang démissionne et part pour Mannheim puis Paris, où il arrive en 1778, clairement pour trouver un poste. On ne lui propose que celui d'organiste de la Chapelle Royale de Versailles, qu'il refuse. Malgré plusieurs commandes de symphonies et du *Concerto pour flûte et harpe*, Mozart repart déçu, sa mère étant de surcroît décédée à ses côtés lors de cet ultime et éprouvant voyage. Il revient faire pénitence à Salzbourg où il est nommé organiste de la Cour en janvier 1779. Mais ses rapports avec Colloredo s'enveniment à tel point qu'il se fixe à Vienne en 1781, comme musicien indépendant, peu après la création d'*Idomeneo* à Munich. C'est à Vienne qu'il épouse Constance Weber en 1782, année de la création au Burgtheater de *L'Enlèvement au Sérail* commandé par l'Empereur Joseph II.

Ce *Singspiel* en allemand, véritable opéra-comique dans la tradition française, mais en langage local, défraye la chronique. C'est le début d'une période de succès viennois pour Mozart (nombreuses symphonies comme *Haffner* ou *Linz*,

quatuors, sonates et concertos pour piano), de rencontres fécondes, d'abord avec Joseph Haydn son aîné de vingt-quatre ans, avec lequel il établit une forte relation amicale confortée par une admiration réciproque, mais aussi avec le Baron Van Swieten qui l'initie à Bach et Haendel, enfin à l'entrée dans la franc-maçonnerie. Mozart cependant doit vivre de sa musique, alors que tout compositeur de son temps n'aspire qu'à un poste lui assurant salaire et pérennité : quelques leçons données à l'aristocratie et les recettes de ses concerts assurent ses revenus... mais sans régularité. Mozart fournit pourtant une impressionnante quantité de musique qu'il interprète le plus souvent, comme la douzaine de concertos pour piano de sa maturité, en parallèle des opéras qu'il écrit avec un génie éblouissant : ainsi la trilogie Da Ponte, avec *Les Noces de Figaro* (Vienne, 1786), *Don Giovanni* (Prague, 1787) et *Così fan tutte* (Vienne, 1790). En 1787, il est nommé par Joseph II Compositeur de la Chambre Impériale et Royale, mais avec des appointements décevants, qui ne le sortent pas d'un endettement pesant.

Mozart n'arrive pas suffisamment à convaincre l'élite viennoise, qui ne prend pas conscience de ce talent hors norme et le laisse se dépêtrer dans de véritables difficultés matérielles. En 1788, Antonio Salieri, tout auréolé des gloires qu'il vient de connaître à Paris, est nommé Maître de Chapelle Impérial : il va focaliser l'attention des Viennois pendant une décennie, prenant la place laissée par Gluck dans leur Panthéon. Malgré de réels succès, l'année 1791 marque la fin de la vie de Mozart dans une production pléthorique où le génie éclate de toutes parts malgré une santé déliquescence : le fabuleux *Concerto pour clarinette*, le dernier concerto pour piano, *La Clémence de Titus* commandée par l'Opéra de Prague, enfin le succès d'un opéra sans égal : *La Flûte enchantée*. Mais c'est un triomphe quasiment posthume : Mozart décède deux mois après la première de la *Flûte*. Il laisse de nombreuses œuvres inachevées, notamment le célèbre *Requiem*, une veuve éplorée et deux enfants dans le besoin.

Ce destin mêlant célébrité et génie, fastes et déceptions, enfin une mort malade

en pleine maturité, fut considéré comme dramatique dès la période romantique, et laisse souvent penser que Mozart s'inscrit dans un cercle de poètes germaniques «maudits», au côté d'un Schubert ou d'un Buchner, autres météores n'ayant pas reçu de la société la reconnaissance méritée. On a vite noirci le tableau avec la fosse commune dans laquelle il fut pourtant «normalement» enterré, et l'œuvre polémique *Mozart et Salieri* de Pouchkine fit le reste.

La postérité de Mozart est aujourd'hui de premier plan, mettant ses opéras et son œuvre pour clavier en permanence à l'affiche, et faisant de son *Requiem* une œuvre emblématique d'un «Sturm und Drang» en devenir. Sans imposer de

révolution comme Beethoven, Mozart utilise les formes de son temps pour les emmener vers une perfection et une habileté qu'ont permis son extraordinaire faculté à fusionner les styles italien, allemand et français, et à tirer le meilleur parti des cadres, des livrets, des instruments et des voix. Ce classicisme intemporel qui fait chanter mieux que quiconque les peines féminines, séduit toujours alors que le monde aristocratique qui l'a engendré s'est éteint avec Mozart, laissant les héros des révolutions découvrir d'autres continents artistiques et musicaux. Mais l'évidence de son écriture, la simplicité désarmante avec laquelle elle sait émouvoir, font que «le silence qui vient après» est toujours de Mozart.

Wolfgang Amadeus Mozart was born in Salzburg in 1756. His father Leopold, a violinist in the orchestra of the Archbishopal Court, of which he became the Composer in 1757. As such, he spotted his son's abilities early on. When he gave Wolfgang his first veritable harpsichord lessons, he was only four years old but already surprisingly talented. His father immediately exploited these talents and in 1762 for his sixth birthday, Wolfgang and his sister Nannerl (five years his senior) played in front of the Empress Marie-Therese in Schonbrunn! This was followed in 1763 by a three-year "family" tour across Germany and to Paris where the Mozarts stayed for five months and were celebrated and welcomed everywhere, even as far as Versailles. From Madame de Pompadour to the circle of German musicians from the capital, the young Mozart made exciting encounters (notably Philidor) and composed with brio for harpsichord. The remainder of the journey took him to London for sixteen months, which was marked by a reception of sovereigns and the decisive encounter with Johann Christian Bach. He then left for Holland, but fell ill from overwork there, before returning to Paris, then crossing France

and Switzerland, ultimately reaching Salzburg in 1766. He then composed his first sacred works, and in Vienna in 1768 the composition of his first opera, *La Finta Semplice*, and afterwards *Bastien und Bastienne*. In 1769 Mozart began his first Italian trip which consisted in fifteen months of concerts and meetings (the Pope, but above all Padre Martini and Myslivecek), and the commission of the opera *Mitridate, Re di Ponto*, premiered in Milan in 1770 by a fourteen-year-old composer...

In 1772 the new Archbishop of Salzburg, Hieronymus Colloredo, appointed Wolfgang *Konzertmeister*, which prompted him to write many symphonies, but it was opera which pursued him, and they were always tied to prestigious commissions. The premiere of *Lucio Silla* in Milan in 1772, then *La Finta Giardiniera* in Munich in 1775 made him a perpetual traveller, even if *Il Re Pastore* was first performed in Salzburg. Numerous masterpieces came to life during in this period: the first piano concertos, including the No. 9, known as "*Jenamy*", which is the founding work of this genre (1777), but also numerous sonatas, quartets, and the first great sacred works.

But the relationship with Colloredo deteriorated when the latter refused Mozart further leave of absence: Wolfgang resigned and left for Mannheim and then Paris, where he arrived in 1778, clearly in search of employment. He was only offered the position of organist of the Royal Chapel of Versailles, which he refused. Despite several commissions for symphonies and the *Concerto for flute and harp*, Mozart left disappointed, his mother having passed away at his side on this final and trying journey. He returned penitent to Salzburg where he was appointed court organist in January 1779. But his relationship with Colloredo grew so venomous that he decided to settle in Vienna in 1781, as a freelance musician, shortly after the first performance of *Idomeneo* in Munich. It was in Vienna that he married Constanze Weber in 1782, the year of the first performance at the Burgtheater of *Die Entführung aus dem Serail* commissioned by Emperor Joseph II.

This *Singspiel* in German, a true comic opera in the French tradition, but in the local language, hit the headlines. It marked the beginning of a period of Viennese successes for Mozart (numerous symphonies such as *Haffner* and *Linz*,

quartets, sonatas and concertos for piano), fruitful encounters, first with Joseph Haydn, who was twenty-four years older than him, but with whom he established a strong friendly relationship strengthened by a mutual admiration, but also with Baron Van Swieten, who introduced him to Bach and Handel, as well as his entry into Freemasonry. Mozart, however, had to live from his music, whereas every composer of his time only aspired to acquire a position which would ensure a wage and stability: some lessons for the aristocracy and revenues of his concerts ensured his income... but without regularity. Mozart, however, provided an impressive amount of music that he performed most often, such as the dozen piano concertos of his maturity, in parallel with the operas he wrote *Le Nozze di Figaro* (Vienna, 1786), *Don Giovanni* (Prague, 1787) and *Così fan tutte* (Vienna, 1790). In 1787, he was appointed Composer of the Imperial and Royal Chamber by Joseph II, but with a disappointing salary which was not sufficient to get him out of heavy debt. Mozart did not succeed in convincing the Viennese elite of his extraordinary talents, leaving him to try and extricate himself from very serious

material difficulties. In 1788, Antonio Salieri, basking in the glory that he had just encountered in Paris, was appointed Imperial Choirmaster: he would become the focus of attention of the Viennese for a decade, taking over the place left by Gluck in their pantheon. Despite real successes, the year 1791 marked the end of the life of Mozart in a plethoric production in which his genius burst forth from all sides despite his declining health: the fabulous *Clarinet Concerto*, the final concerto for piano, *La Clemenza di Tito* commissioned by the Prague Opera, and the success of an unparalleled opera: *Die Zauberflöte*. But it was an almost posthumous triumph: Mozart died two months after the premiere of *Die Zauberflöte*. He left behind many unfinished works, including the famous *Requiem*, a grieving widow and two poor children.

This destiny mixing fame and genius, splendour and disappointment, and finally a sickly death at the height of his maturity, was considered dramatic as early as the Romantic period, and often suggests that Mozart is part of a circle of “cursed” German poets, along with a Schubert or a Buchner, other meteors not having received the recognition they deserved

from society. The image was quickly blackened with the mass paupers' grave in which he was nevertheless “normally” buried, and the polemical work *Mozart and Salieri* by Pushkin did the rest.

Mozart's posterity is now more than ever in the foreground, putting his operas and his keyboard works permanently on the spotlight, and making his *Requiem* a work emblematic of “*Sturm und Drang*” in the making. Without imposing a revolution like Beethoven, Mozart used the forms of his time to elevate them towards a perfection and skill that has been made possible by his extraordinary ability to fuse the Italian, German and French styles, and to make the most of the forms and libretti, instruments and voices. This timeless classicism makes the singing about female suffering forever seductive, whereas the aristocratic world that spawned it died with Mozart, thus leaving the heroes of the revolutions to discover other artistic and musical continents. But the evidence that his writing represents, the disarming simplicity with which it knows how to move, cannot take away from the fact that “the silence that comes after” is still Mozart's.

Wolfgang Amadeus Mozart wurde 1756 in Salzburg geboren. Sein Vater Leopold, Geiger im Orchester des erzbischöflichen Hofes, an dem er 1757 Hof- und Kammerkomponist wurde, erkannte die Fähigkeiten seines Sohnes schon früh. Als er begann, Wolfgang im Cembalospiele zu unterrichten, war dieser erst vier Jahre alt, erwies sich aber als außergewöhnlich begabt. Auch scheute er sich nicht, das Talent seines Sohnes sofort zu entwickeln, und so spielte der sechsjährige Wolfgang bereits 1762 mit seiner fünf Jahre älteren Schwester Nannerl vor Kaiserin Maria Theresia in Schönbrunn! Ab 1763 folgte eine dreijährige „Familiéntournee“, die die Mozarts zunächst durch Deutschland, dann nach Paris führte, wo sich die Familie fünf Monate aufhielt. Sie wurde überall gefeiert und willkommen geheißen, selbst in Versailles. Von Madame de Pompadour bis zum Kreis der deutschen Musiker begegnete der junge Mozart in der Hauptstadt vielen faszinierenden Persönlichkeiten (darunter Philidor) und übte sich mit Brio im Komponieren für Cembalo. Die Fortsetzung der Reise brachte ihn für sechzehn Monate nach London, wo als Höhepunkte ein Empfang

im Königshaus und eine entscheidende Begegnung mit Johann Christian Bach besonders erwähnenswert sind. Schließlich in Holland, wurde Mozart wegen der extremen Anstrengungen krank. Danach ging es wieder nach Paris, und nachdem er Frankreich und die Schweiz durchquert hatte, kehrte er 1766 nach Salzburg zurück. Hier schrieb Mozart seine ersten geistlichen Werke und komponierte 1768 in Wien seine erste Oper *La Finta Semplice*, auf die *Bastien und Bastienne* folgte, bevor er 1769 seine erste Italienreise antrat: fünfzehn Monate lang Konzerte und Begegnungen (mit dem Papst, vor allem aber mit Padre Martini und Myslivecek) sowie der Auftrag für die Oper *Mitridate, Re di Ponto*, die 1770 in Mailand von einem vierzehnjährigen Komponisten uraufgeführt wurde.

Im Jahr 1772 ernannte der neue Erzbischof von Salzburg, Hieronymus Colloredo, Wolfgang zum Konzertmeister. Dies veranlasste ihn, viele Sinfonien zu schreiben, doch die Gattung Oper ließ ihn nicht los, war sie doch immer mit prestigeträchtigen Aufträgen verbunden. Für die Uraufführungen von *Lucio Silla* 1772 in Mailand und die darauffolgende von *La Finta Giardiniera* 1775 in

München war er ständig auf Reisen, auch wenn zugleich *Il Re Pastore* in Salzburg uraufgeführt wurde. In dieser Zeit entstanden viele Meisterwerke: die ersten Klavierkonzerte, unter denen das Konzert Nr. 9, „Genomai“, das Gründungswerk dieser Gattung ist (1777), aber auch zahlreiche Sonaten, Quartette und die ersten großen geistlichen Werke.

Doch die Beziehungen zu Colloredo verschlechterten sich, als er Mozart eine weitere Beurlaubung verweigerte: Daraufhin kündigte Wolfgang und ging zunächst nach Mannheim, dann nach Paris, wo er 1778 offensichtlich um Arbeit zu finden eintraf. Ihm wurde jedoch lediglich die Stelle eines Organisten an der Chapelle Royale in Versailles angeboten, die er ablehnte. Trotz mehrerer Aufträge für Sinfonien und das *Konzert für Flöte und Harfe* verließ Mozart Paris enttäuscht. Erschwerend kam außerdem hinzu, dass seine Mutter während dieser letzten, aufreibenden Reise an seiner Seite gestorben war. Reumütig kehrte er nach Salzburg zurück, wo er im Januar 1779 zum Hoforganisten ernannt wurde. Aber seine Beziehung zu Colloredo spitzte sich so sehr zu, dass er sich 1781, kurz nach der Uraufführung von *Idomeneo* in

München, als freischaffender Musiker in Wien niederließ. In Wien heiratete er Constanze Weber 1782, dem Jahr der Uraufführung der *Entführung aus dem Serail*, die von Kaiser Joseph II. in Auftrag gegebenen worden war.

Dieses deutsche Singspiel, eine echte komische Oper in französischer Tradition, wenn auch in der Landessprache, machte von sich reden. Für Mozart bedeutete das den Beginn einer erfolgreichen Periode in Wien (zahlreiche Sinfonien wie die *Haffner* – oder *Linzer Sinfonie*, Quartette, Sonaten und Klavierkonzerte) mit fruchtbaren Begegnungen, zunächst mit dem vierundzwanzig Jahre älteren Joseph Haydn, mit dem ihn eine starke freundschaftliche, durch gegenseitige Bewunderung gefestigte Beziehung verband, aber auch mit Baron van Swieten, der ihn mit den Werken von Bach und Händel bekannt machte. In dieser Zeit trat er auch den Freimaurern bei. Mozart musste allerdings von seiner Musik leben, während alle anderen Komponisten seiner Zeit nur eine Position anstrebten, die ihnen ein Gehalt und Kontinuität bot: Für Mozart sicherten einige Unterrichtsstunden, die er Adligen gab, und die Einnahmen aus seinen Konzerten

sein Einkommen... jedoch nicht regelmäßig. Dabei komponierte er neben den Opern, die er mit beeindruckender Genialität schrieb, nämlich die Da-Ponte-Trilogie: *Le nozze di Figaro* (Wien, 1786), *Don Giovanni* (Prag, 1787) und *Così fan tutte* (Wien, 1790), noch eine große Menge an Musik, die er meist selbst interpretierte, wie etwa das Dutzend Klavierkonzerte seiner Reifezeit. 1787 wurde er von Joseph II. zum „k.k. Kammermusicus“ ernannt, allerdings mit einem enttäuschend niedrigen Gehalt, das ihn nicht von seinen Schulden befreite. Mozart gelang es nicht ganz, die Wiener Elite zu überzeugen, die dieses außergewöhnliche Talent nur bedingt erkannte, ein Umstand, der dazu führte, dass er mit großen finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte. 1788 wurde Antonio Salieri, der gerade ruhmvoll aus Paris zurückgekehrt war, zum kaiserlichen Kapellmeister ernannt: Daraufhin zog er die Aufmerksamkeit der Wiener ein Jahrzehnt lang auf sich und nahm den Platz ein, den Gluck in ihrem Pantheon hinterlassen hatte. Das Jahr 1791 brachte Mozart zwar echte Erfolge, war aber auch sein Todesjahr. Trotz seiner angeschlagenen Gesundheit entstanden viele neue Kompositionen, in denen

sein Genie zum Ausdruck kommt: das sagenhafte *Klarinettenkonzert*, das letzte Klavierkonzert, *La Clemenza di Tito*, ein Auftragswerk der Prager Oper und schließlich der Erfolg einer unvergleichlichen Oper: *Die Zauberflöte*. Doch handelte es sich dabei, um einen quasi posthumen Triumph. Mozart starb zwei Monate nach der Premiere der *Zauberflöte*. Er hinterließ viele unvollendete Werke, darunter das berühmte *Requiem*, aber auch eine trauernde Witwe und zwei bedürftige Kinder.

Dieses Schicksal, das Mozart Berühmtheit und Genie, Glanz und Enttäuschung und schließlich in voller Reife eine tödliche Krankheit brachte, galt in der Romantik als dramatisch und lässt oft vermuten, dass Mozart zum Kreis „verfemter“ deutschsprachiger Künstler gehörte, wie etwa Schubert oder Büchner, diesen anderen Meteoren, denen die von der Gesellschaft gebührende Anerkennung vorenthalten wurde. Diese Darstellung wurde bald auch durch die Legende vom Massengrab erhärtet, obwohl er dort „wie üblich“ begraben wurde. Und Puschkins polemisches Werk *Mozart und Salieri* tat sein Übriges.

Heute werden Mozarts Werke allgemein als überragend betrachtet. Seine Opern und Klavierwerke sind ständig auf den Spielplänen und Programm zu finden und sein *Requiem* gilt als ein emblematisches Werk des im Entstehen begriffenen „Sturm und Dranges“. Ohne wie Beethoven eine Revolution zu entfachen, nutzte Mozart die Formen seiner Zeit, um sie zu einer Perfektion und Kunstfertigkeit zu führen, die durch seine außergewöhnliche Fähigkeit ermöglicht wurden, italienische, deutsche und französische Stile zu verschmelzen und das Beste aus den Rahmenbedingungen, Libretti, Instrumenten und Stimmen

herauszuholen. Dieser zeitlose Klassizismus, der besser als jeder andere die tiefen Gefühle der Frauen zum Ausdruck bringt, löst bis heute Begeisterung aus, während die aristokratische Welt, die ihn hervorgebracht hatte, mit Mozart ausstarb, und die Helden der Revolutionen andere künstlerische und musikalische Welten entdecken mussten. Aber die Unmittelbarkeit seiner Kompositionsweise und die entwaffnende Einfachheit, mit der er die Zuhörer zu ergreifen weiß, machen, dass „die darauffolgende Stille“ immer noch die von Mozart ist.



Caricature des Ramistes dans la Querelle des Bouffons : y sont dépeints Rameau et ses deux librettistes Montdorge et l'Abbé Pellegrin, XVIIIème siècle



Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)

Né à Jesi dans la province d'Ancona en Italie, Pergolèse tient son nom de la commune de Pergola, résidence de ses ancêtres. Il commence ses études musicales à Jesi aux côtés de Francesco Santini, avant de gagner Naples pour y recevoir l'enseignement des maîtres Gaetano Greco et Francesco Durante au sein du Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo. *La Conversione de San Guiglielmo d'Aquitania*, un drame sacré qu'il composa dans le cadre de ses études en 1731, ainsi que l'oratoire *La morte di San Giuseppe* lui valent une reconnaissance immédiate. Ainsi, Pergolèse reçoit la commande de

son premier opéra pour le théâtre San Bartolomeo, *Salustia*.

Grâce aux *intermezzi* *La Serva Padrona* (1733) ou *Livietta e Tracollo* (1736), joués pendant les entractes des *opere serie* *Il Prigionier Superbo* et *Adriano in Siria*, Pergolèse devient rapidement l'un des plus remarquables compositeurs d'*opera buffa* baroque. Parmi son répertoire d'opéra, on peut aussi citer *Lo frate 'nnamorato* (1732) *Guglielmo* (1731) et *L'Olimpiade* (1735).

Pergolèse composa également beaucoup de musique sacrée : une *Messe en fa*, deux *Salve Regina* et le célèbre *Stabat*

Mater pour soprano, alto et petit effectif instrumental, commande du duc de Maddaloni. Il meurt en 1736, seulement âgé de vingt-six ans, des suites de la tuberculose.

Alors qu'il n'était que peu connu de son vivant, sa mort précoce alimente sa gloire et des légendes se construisent autour du nombre de manuscrits qui lui

sont attribués. Ses œuvres sont souvent reprises par d'autres compositeurs, dont Bach. La représentation française de *La Serva Padrona* en 1752 est considérée par certains comme le point de départ de la Querelle des Bouffons, opposant les partisans de l'opéra français Lulliste et Ramiste aux partisans du nouveau genre de l'opéra-comique italien.

Born in Jesi in the province of Ancona in Italy, he took his name from the municipality of Pergola, the home of his ancestors. He first studied music in Jesi, with Francesco Santini, before travelling to Naples where he was taught by two masters, Gaetano Greco and Francesco Durante, at the Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo. *La Conversione de San Guiglielmo d'Aquitania*, a sacred drama that he composed as part of his studies in 1731, and the oratoria *La morte di San Giuseppe*, brought him instant recognition.

Pergolesi then received a commission for his first opera for the San Bartolomeo theatre, *Salustia*.

With the intermezzi *La Serva Padrona* (1733) and *Livietta e Tracollo* (1736), performed during the interludes of the *opere serie* *Il Prigionier Superbo* and *Adriano in Siria*, Pergolesi quickly became one of the baroque period's most remarkable composers of *opera buffa*. His opera repertoire also includes *Lo frate 'nnamorato* (1732) *Guglielmo* (1731) and *L'Olimpiade* (1735).

Pergolesi also composed a great deal of religious music, including a *Messe en fa*, two *Salve Regina* and the hugely famous *Stabat Mater* for soprano, alto and a small instrumental ensemble, commissioned by the Duke of Maddaloni. He died in 1736, aged just twenty-six, due to complications of tuberculosis.

Although he was only modestly famous during his lifetime, his untimely death

fuelled his glory and various legends emerged regarding the many pieces he composed. His work was often revisited by other composers, including Bach. The French performance of *La Serva Padrona* in 1752 was considered by some to be the starting point for the Querelle des Bouffons, which pitted fans of Lully and Rameau's model of French opera against those of the new genre of Italian comic opera.

Der Komponist wurde in Jesi in der Provinz Ancona in Italien geboren und nach der Gemeinde Pergola, dem Wohnsitz seiner Vorfahren, benannt. Er begann seine musikalische Ausbildung in Jesi bei Francesco Santini, bevor er nach Neapel zog, um am Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo von den Meistern Gaetano Greco und Francesco Durante unterrichtet zu werden. *La Conversione de San Guiglielmo d'Aquitania*, ein geistliches Drama, das er 1731 im Rahmen seines Studiums komponierte, sowie das

Oratorium *La morte di San Giuseppe* brachten ihm sofortige Anerkennung ein. Daraufhin erhielt Pergolesi den Auftrag, seine erste Oper ‚*Salustia*‘ für das Theater San Bartolomeo zu schreiben.

Dank der *Intermezzi La Serva Padrona* (1733) und *Livietta e Tracollo* (1736), die in den Pausen der *Opera serie Il Prigionier Superbo* und *Adriano in Siria* gespielt wurden, entwickelte sich Pergolesi schnell zu einem der herausragendsten *Opera-Buffera-Komponisten* des Barockzeitalters.

Zu seinem Opernrepertoire gehören außerdem *Lo frate 'nnamorato* (1732) *Guglielmo* (1731) und *L'Olimpiade* (1735).

Pergolesi komponierte auch viel geistliche Musik: eine *Messe in F*, zwei *Salve Regina* und das berühmte *Stabat Mater* für Sopran, Alt und kleine Instrumentalbesetzung, ein Auftragswerk des Herzogs von Maddaloni. Er starb 1736 im Alter von nur sechsundzwanzig Jahren an Tuberkulose.

Während er zu Lebzeiten kaum bekannt war, nährte sein früher Tod seinen

Ruhm und zahlreiche Legenden rankten sich um die Anzahl der Werke, die er komponiert haben soll. Seine Werke wurden häufig von anderen Komponisten aufgegriffen, darunter auch von Bach. Die französische Aufführung von *La Serva Padrona* im Jahr 1752 wird von manchen als der Beginn der Querelle des Bouffons angesehen, die zwischen den Verfechtern der französischen Oper von Lully und Rameau und denen des neuen Genres der italienischen komischen Oper ausgefochten wurde.



Gaétan Jarry, Chapelle Royale de Versailles

Gaétan Jarry

Direction

Chef d'orchestre et organiste français né en 1986, Gaétan Jarry est le fondateur de l'ensemble Marguerite Louise. Après un parcours récompensé de nombreux premiers prix aux conservatoires de Versailles et de Saint-Maur-des-Fossés (classe de Frédéric Desenclos et Éric Lebrun), Gaétan Jarry se perfectionne au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris d'où il sort diplômé de la licence d'organiste-interprète en 2010 dans la classe d'Olivier Latry et Michel Bouvard. Organiste à l'église Sainte-Jeanne-d'Arc de Versailles, il devient en 2016 co-titulaire des Grandes Orgues Historiques de l'église Saint-Gervais à Paris.

De 2010 à 2017, Gaétan Jarry fut également directeur de la maîtrise des Petits Chanteurs de Saint-François de Versailles, vocation

dont il continue de faire bénéficier de ses fruits divers chœurs d'enfants.

Sa passion pour la voix et pour les répertoires anciens l'amène à créer l'ensemble Marguerite Louise, chœur et orchestre de référence sur la nouvelle scène baroque. Comme chef d'orchestre et soliste, il se produit en France et à l'étranger et collabore régulièrement avec le Château de Versailles, au cœur duquel il se produit à la tête de son ensemble dans le répertoire de musique sacrée, de musique de chambre et d'opéras.

Gaétan Jarry consacre une large part de sa discographie à la musique baroque française dans laquelle il infuse l'esthétique de Marguerite Louise dans le répertoire à grand chœur et grand orchestre, celui des Grands Motets Royaux de Lully, Lalande, Rameau, Mondonville... En tant que soliste, il fait paraître en 2019, *Noëls Baroques à*

Versailles, enregistré aux Grandes Orgues de la Chapelle Royale de Versailles, en collaboration avec les Pages du Centre de musique baroque de Versailles, en 2020 *Le Grand jeu* disque récital autour de l'orgue baroque français ainsi que les concertos pour orgue de G-F Haendel (2021).

En 2021, il a été notamment à la tête de l'orchestre de l'Opéra Royal de Versailles dans les *Noces de Figaro* de Mozart, mais aussi au théâtre musical avec le comédien Michel Fau dans la pièce *George Dandin* de Molière/Lully, ainsi qu'aux côtés du ténor Mathias Vidal dans un programme d'airs d'opéra de Rameau (*Rameau Triomphant* – disque Château de Versailles Spectacles 2021). En

2022, quatre parutions au label Château de Versailles Spectacles sont venues enrichir son répertoire d'enregistrements : les Grands Motets de Rameau et de Mondonville (ce dernier a reçu un Diapason d'Or), *La Captive du Sérail* (en compagnie de la soprano Florie Valiquette) et les *Chandos Anthems* de Haendel. À ceux-ci s'ajoutent en 2023 *The Crown* (hymnes de couronnement de Haendel et Purcell), le CD/DVD de *David et Jonathas* à la Chapelle Royale, repris à Potsdam en juin 2023, et enfin le double CD *Bastien et Bastienne/La Servante Maîtresse*, représenté au Théâtre de la Reine en juillet 2023.

French conductor and organist born in 1986, Gaétan Jarry is the founder of the ensemble Marguerite Louise.

After a musical journey rewarded by numerous first prizes from the conserva-

tories of Versailles and of Saint-Maur-des-Fossés (in the class of Frédéric Desenclos and Eric Lebrun), Gaétan Jarry completed his musical studies at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris

from where he graduated with a bachelors' degree as an organist-performer in 2010 from the class of Olivier Latry and Michel Bouvard. Organist at the church of Sainte-Jeanne-d'Arc of Versailles, in 2016, he became co-titular organist of the Great Historic Organs of Saint-Gervais in Paris.

From 2010 to 2017, Gaétan Jarry was also director of the choir school of the Petits Chanteurs de Saint-François de Versailles, a vocation of which he continues to share his experience with diverse children's choirs.

His passion for the voice and for early repertoires led him to create the ensemble Marguerite Louise, a choir and orchestra of reference on the new baroque scene.

As conductor and soloist, he performs in France and abroad and regularly collaborates with the Château de Versailles, at the heart of which he leads the Orchestre de l'Opéra Royal in the repertoires of sacred music, chamber music and opera.

Gaétan Jarry has devoted a large part of his career to French baroque music, in which he infuses the aesthetics of Marguerite Louise within the repertoire for large choir

and large orchestra, that of the *Grands Motets* by Lully, Lalande, Rameau, Mondonville... As a soloist, in 2019, he released *Noëls Baroques à Versailles*, recorded on the *Grandes Orgues* of the Chapelle Royale de Versailles, in collaboration with the ensemble *Les Pages du Centre de musique baroque de Versailles*, and in 2020 *Le Grand jeu*, a recital disc on the French baroque organ, as well as the organ concertos by G-F Handel. In 2021, he conducted the Orchestre de l'Opéra Royal of Versailles in Mozart's *Marriage of Figaro*, but also in musical theatre with the actor Michel Fau in the play *George Dandin* by Molière/Lully, as well as alongside the tenor Mathias Vidal in a programme of opera arias by Rameau (*Rameau Triomphant* – recorded on the Château de Versailles Spectacles label, 2021). In 2022, four releases on the Château de Versailles Spectacles label expanded Jarry's recording repertoire: the *Grands Motets* by Rameau and Mondonville (the latter was awarded a *Diapason d'Or*), *La Captive du Sérail* (with soprano Florie Valiquette) and Handel's *Chandos Anthems*. Further releases in 2023 include *The Crown* (Cor-

onation anthems by Handel and Purcell), the CD/DVD of *David et Jonathas* at the Chapelle Royale, revived in Potsdam in June

2023, and the Double CD *Bastien et Bastienne/La Servante Maîtresse*, performed at the Queen's Theatre in July 2023.

Gaétan Jarry ist ein französischer Dirigent und Organist, der 1986 geboren wurde. Er ist der Gründer des Ensembles Marguerite Louise.

Nach zahlreichen Auszeichnungen der Konservatorien von Versailles und Saint-Maur-des-Fossés (Klasse von Frédéric Desenclos und Eric Lebrun) perfektionierte Gaétan Jarry sein Können am Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, wo er 2010 in der Klasse von Olivier Latry und Michel Bouvard als Organist und Interpret graduierte. Als Organist der Kirche Sainte-Jeanne-d'Arc in Versailles wurde er 2016 Mitinhaber der *Grandes Orgues Historiques* der Kirche Saint-Gervais in Paris.

Von 2010 bis 2017 war Gaétan Jarry zudem Direktor der Maîtrise des *Petits Chanteurs*

de Saint François in Versailles, eine Berufung, aus der er auch heute noch für verschiedene Kinderchöre profitiert.

Seine Leidenschaft für die Stimmen und die alte Musik ließ ihn das Ensemble Marguerite Louise gründen, ein Chor und Orchester, das für die neue Barockszene neue Maßstäbe setzt. In seiner Funktion als Dirigent und Solist ist er nicht nur auf den Bühnen Frankreichs und im Ausland zu Gast, sondern er arbeitet auch regelmäßig mit dem Schloss Versailles zusammen, wo er als Chef des Orchestre de l'Opéra Royal und von ganzem Herzen Kirchenmusik, Kammermusik und Opern zum Besten gibt.

Gaétan Jarry widmet einen Großteil seiner Diskografie der französischen Barockmu-

sik, in der er die Ästhetik von Marguerite Louise in das Repertoire für großen Chor und großes Orchester einfließen lässt, wie etwa in den *Grands Motets Royaux* von Lully, Lalande, Rameau, Mondonville u.v.a.m. Als Solist veröffentlichte er 2019 *Noëls Baroques à Versailles*, aufgenommen auf den großen Orgeln der königlichen Kapelle von Versailles in Zusammenarbeit mit den *Pages du Centre de musique baroque de Versailles*, und 2020 *Le Grand jeu*, eine CD über die französische Barockorgel. Des Weiteren zeichnete er G. F. Händels Orgelkonzerte auf (2021). 2022 sind vier weitere CDs beim Label Château de Versailles Spectacles erschienen:

die Grands Motets von Rameau und Mondonville (Diese wurde mit dem Diapason d'Or ausgezeichnet), *La Captive du Sérail* (zusammen mit der Sopranistin Florie Valiquette) und die *Chandos Anthems* von Händel. Dazu kommen 2023 die Veröffentlichungen der CDs *The Crown* (Krönungshymnen von Händel und Purcell), die CD/DVD von *David et Jonathas* in der Chapelle Royale, die im Juni 2023 in Potsdam wiederaufgeführt wird, und schließlich die Doppel-CD *Bastien et Bastienne/La Servante Maîtresse*, das im Juli 2023 im Theatre de la Reine aufgeführt wird.



Orchestre de l'Opéra Royal

Chœur & Orchestre de l'Opéra Royal

sous le Haut Patronage de Madame Aline Foriel-Destezet

Un orchestre c'est toute une histoire...
Ou bien une histoire à construire ! C'est ce que tente le tout nouvel Orchestre de l'Opéra Royal, créé pour les représentations des *Fantômes de Versailles* en décembre 2019.

Constitué de musiciens travaillant régulièrement avec les plus grands chefs d'orchestre, dans le répertoire baroque comme dans le répertoire romantique, cet orchestre du Château de Versailles sera régulièrement en fosse à l'Opéra Royal, mais également en géométrie variable pour des concerts et des enregistrements de notre Label discographique Château de Versailles Spectacles comme le *Stabat Mater pour deux castrats* (CD récompensé par un Diamant d'Opéra en 2021) porté par les deux contre-ténors Samuel Mariño et Filippo Mineccia et dirigé par Marie Van Rhijn. La fin de l'année 2020 se révèle être une période d'effervescence artistique pour l'Orchestre de l'Opéra Royal : loin

d'être réduite au silence, la musique jaillit de toutes parts.

En effet, l'Orchestre enregistre Vivaldi, les *12 Concerto de Paris* et *Le Quattro Stagioni* (CD et DVD paru en juillet 2021), dirigés par Stefan Plewniak, puis *Senna Festeggiante* (disque paru en 2022), dirigé par Diego Fasolis. Toujours pour le label Château de Versailles Spectacles, il accompagne Franco Fagioli, Adèle Charvet et Philippe Talbot pour célébrer le bicentenaire de la mort de Napoléon avec un enregistrement des plus beaux airs de *Giulietta et Romeo* de Zingarelli (CD et DVD, paru le 27 août 2021 et récompensé du CHOC de Classica), mais aussi la soprano Florie Valiquette, et enfin, dirigé par Reinhard Goebel, *Les Caractères de la Danse*, programme reprenant des œuvres de compositeurs tels que Lully, Rebel et Rameau (paru en février 2022).

Théâtre de la vie monarchique puis républicaine, l'Opéra Royal de Versailles

accueillit tout au long de son histoire des festivités (bals et banquets des mariages princiers), des opéras, des concerts et même... des débats parlementaires. Depuis 2009 les spectacles, conçus dans cette perspective et pour ce lieu bien particulier, font revivre l'époque où Versailles était en Europe l'un des principaux foyers de la création musicale. Aujourd'hui, l'Opéra Royal accueille 100 représentations par saison musicale, des opéras mis en scène ou en version de concert, des récitals, des pièces de théâtre et des ballets: tous les grands noms et interprètes internationaux se succèdent sur cette scène prestigieuse.

Fort de ces expériences de haut niveau, l'Orchestre de l'Opéra Royal a vu le jour, en réunissant les meilleurs instrumentistes des ensembles et orchestres prestigieux à travers l'Europe, avec pour but de s'adapter aux projets artistiques programmés à l'Opéra Royal et à leurs artistes invités.

Crée en 2022, le chœur de l'Opéra Royal enregistre fin 2022 son premier disque pour le label Château de Versailles Spectacles, un programme composé des antiennes de couronnement de Haendel et Purcell (avec l'Orchestre de l'Opéra Royal, sous la direction de Gaétan Jarry).

Chœur & Orchestre de l'Opéra Royal

under the Patronage of Madame Aline Foriel-Destezet

An orchestra is a story... or a story to be written! This is what the brand new Orchestre de l'Opéra Royal, created for the performances of *The Ghosts of Versailles* in December 2019, is doing. Gathering musicians working regularly with the

greatest conductors, in the baroque as well as in the romantic repertoire, this orchestra will regularly be in the pit of the Royal Opera, but also in variable geometry for concerts and recordings of our record label Château de Versailles Spectacles such as the *Stabat*

Mater pour deux castrats (CD awarded an Opera Magazine Diamond in 2021) led by the two countertenors Samuel Mariño and Filippo Mineccia and conducted by Marie Van Rhijn. The end of the year 2020 proved to be a period of artistic effervescence for the Orchestre de l'Opéra Royal: the show must go on. Indeed, the Orchestra recorded Vivaldi, the *12 Concerto de Paris* and *Le Quattro Stagioni* (CD and DVD released in July 2021), conducted by Stefan Plewniak, then *Senna Festeggiante* (disk released in 2022), conducted by Diego Fasolis. Also with the Château de Versailles Spectacles label, he accompanied not only Franco Fagioli, Adèle Charvet and Philippe Talbot to celebrate the bicentenary of Napoleon's death with a recording of Zingarelli's most beautiful arias from *Giulietta and Romeo* (CD and DVD, released in August 2021 and awarded a Classica CHOC), and finally, conducted by Reinhard Goebel, *Les Caractères de la Danse*, a programme featuring works by composers such as Lully, Rebel, Rameau (disk released in February 2022).

Theatre of the monarchic then republican life, the Royal Opera of Versailles hosted

throughout its history of festivities (balls and banquets of royal weddings), operas, concerts and even... parliamentary debates. Since 2009 the shows, conceived with this in mind and for this very special place, bring back to life the time when Versailles was one of the main centres of musical creation in Europe. Today, the Royal Opera hosts 100 performances per musical season, staged operas or concert versions, recitals, plays and ballets: all the great names and international performers follow on from one another on this prestigious stage. Strengthened by these high-level experiences, the Orchestre de l'Opéra Royal was born, bringing together the best instrumentalists from prestigious ensembles and orchestras throughout Europe, with the aim of adapting to the artistic projects programmed at the Royal Opera and its guest artists.

Created in 2022, the Chœur de l'Opéra Royal recorded its first album for the Château de Versailles Spectacles label at the end of 2022: a programme of coronation anthems by Handel and Purcell (with the Orchestre de l'Opéra Royal, conducted by Gaétan Jarry).

Chœur & Orchestre de l'Opéra Royal

unter der Schirmherrschaft von Madame Aline Foriel-Destezet

Das ganz neue Orchestre de l'Opéra Royal, das für die Vorstellungen von *Fantômes de Versailles* im Dezember 2019 gegründet wurde, steht noch am Anfang seiner Geschichte... und trotzdem gibt es darüber viel zu sagen!

Dieses Orchester des Schlosses von Versailles, das sich aus Musikern zusammensetzt, die regelmäßig mit den größten Dirigenten sowohl im barocken als auch im romantischen Repertoire arbeiten, wird häufig im Orchestergraben der Opéra Royal zu Gast sein. In verschiedenen Besetzungen wird es aber auch für Konzerte und Aufnahmen unseres Plattenlabels Château de Versailles Spectacles spielen, wie das *Stabat Mater pour deux castrats* (CD wurde 2021 mit einem Operndiamanten ausgezeichnet). Ende 2020 war für das Orchestre de l'Opéra Royal eine Zeit der artistischen Aufruhr: die Musik ertönte von Überall

und wollte nicht zum Ausklingen gebracht werden. In der Tat nahm das Orchester nicht nur die *12 Concerto de Paris* und *Le Quattro Stagioni* (CD und DVD erschienen im Juli 2021) von Vivaldi, unter der Leitung von Stefan Plewniak, sondern auch *Senna Festeggiante*, mit Diego Fasolis. Das Orchester begleitet ebenfalls für Château de Versailles Spectacles Franco Fagioli, Adèle Charvet und Philippe Talbot zur Feier des zweihundertsten Todestages von Napoleon mit einer Aufnahme der schönsten Arien aus Zingarellis *Giulietta und Romeo* (CD und DVD, erschienen am 27. August 2021). Zuletzt begleitet es unter der Leitung von Reinhard Goebel *Les Caractères de la Danse*, ein Repertoire, das Werke von Komponisten wie Lully, Rebel oder Rameau übernimmt (2022).

Als Theater der Monarchie und danach der Republik war die Opéra Royal von Versailles im Laufe ihrer Geschichte immer

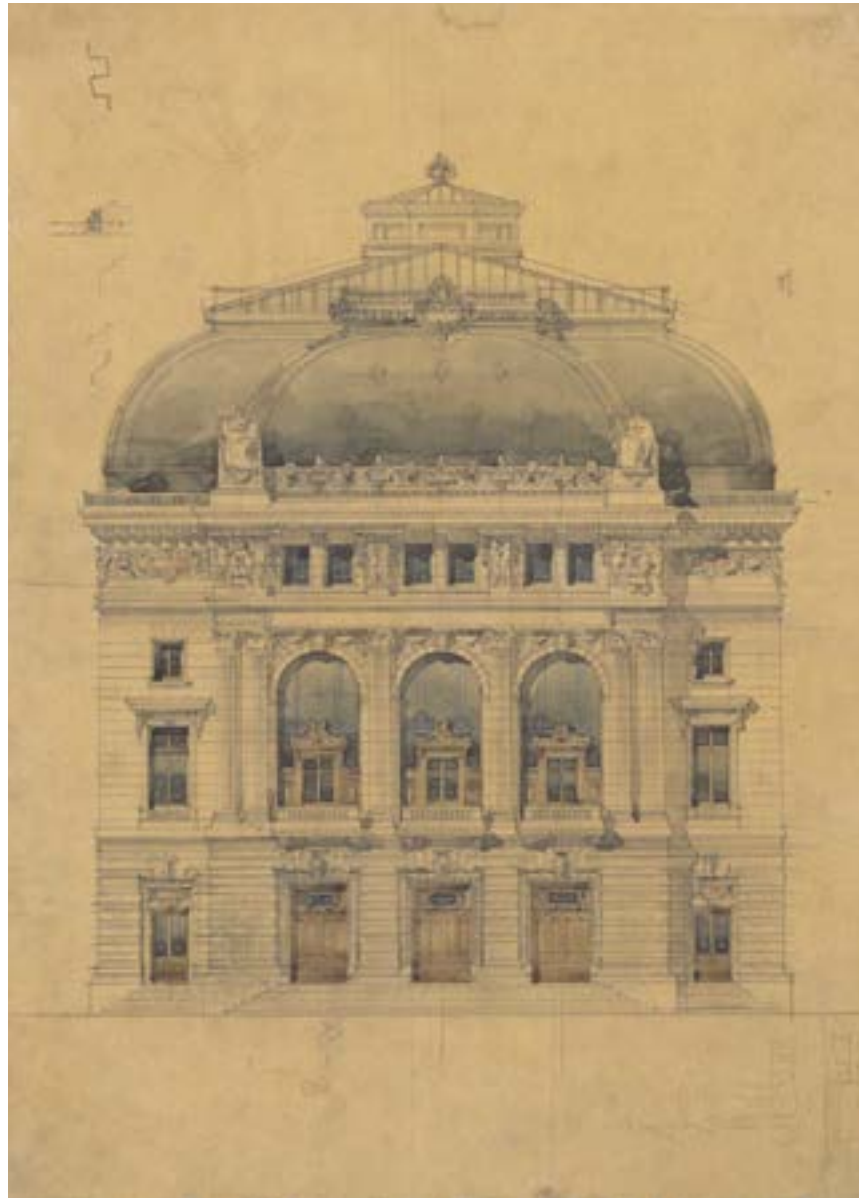
wieder Schauplatz von Festlichkeiten (Bällen und Banketten für fürstliche Hochzeiten), Opern, Konzerten und sogar... Parlamentsdebatten. Seit 2009 erwecken die Aufführungen, die in diesem Sinne und für diesen ganz besonderen Ort konzipiert werden, die Zeit wieder zum Leben, in der Versaille eines der wichtigsten Zentren des Musikschaflens in Europa war. Heute finden in der Opéra Royal pro Saison 100 Aufführungen statt: szenische oder konzertante Operaufführungen, Liederabende, Theaterstücke und Ballette. Eine ganze Reihe berühmter Künstler und internationaler Interpreten treten auf dieser renommierten Bühne auf.

Das Orchestre de l'Opéra Royal wurde auf der Grundlage dieser hochkarätigen Ereignisse ins Leben gerufen. Es führt die besten Musiker aus berühmten Ensembles und Orchestern ganz Europas zusammen, mit dem Ziel, sich an die künstlerischen Projekte der Opéra Royal und ihrer Gastkünstler anzupassen.

Der 2022 gegründete Chor der Opéra Royal nahm Ende 2022 seine erste CD für das Label Château de Versailles Spectacles auf, ein Programm mit den Krönungsantiphonen von Händel und Purcell (mit dem Orchester der Opéra Royal unter der Leitung von Gaétan Jarry).



La Comédie Italienne, Jean-Baptiste Lallemand, XVIII^e siècle,
lieu de la première représentation de *la Serva Padrona* à Paris en 1746



Esquisse de la façade de la Salle Favart, Opéra-Comique par Louis Bernier, 1893, lieu de la première représentation de la version française de *Bastien et Bastienne*

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

BASTIEN ET BASTIENNE

Scène Première

N° 1 Air

Bastienne

2. Mon tendre ami Bastien me délaisse,
En le perdant, j'ai tout perdu.
En vain mes pleurs lui disent ma tristesse,
L'ingrat berger ne m'a pas entendue.
Le désespoir étreint mon âme,
Je sens déjà que la mort me réclame,
Voici venir, venir la mort!

Récit

Bastienne

3. Bastien me fuit! L'infidèle!
Pour un joli minois, il me tourne le dos.
Ô mon pauvre amour!

N° 2 Air

Bastienne

4. À travers la prairie,
Je vais, errant, pensive et sans repos.
La joie a fui ma vie,
Je suis toujours seulette
avec mes blancs troupeaux!
Seulette suis dans mon cruel malheur,
Ô mon cœur, mon pauvre cœur,
Il n'est pour toi que tourments et douleur.

Scene One

Aria no. 1

Bastienne

2. My dear friend Bastien has left me,
In losing him I have lost everything.
My tears speak vainly of my sadness,
The ungrateful shepherd has not heard me.
My soul in the clutches of despair,
I feel the clamour for death,
Here, death comes for me!

Recitative

Bastienne

3. Bastien has left me! The infidel!
For the sake of a pretty face, he turns his back on me.
Oh my poor love!

Aria no. 2

Bastienne

4. Through the pasture,
I wander, pensive and restless.
Joy has abandoned me,
I am forever alone
with my white flock!
Alone in my cruel misery,
Oh my heart, my poor heart,
For you there is but torment and pain.

Erste Szene

Arie Nr. 1

Bastienne

2. Mein liebster Freund Bastien hat mich verlassen,
Indem ich ihn verlor, verlor ich alles.
Vergeblich erzählt ihm mein Weinen von meiner Traurigkeit,
Der undankbare Hirte erhörte mich nicht.
Verzweiflung umklammert meine Seele,
Ich fühle bereits, dass der Tod mich holen wird,
Siehe, er naht, es naht der Tod!

Erzählung

Bastienne

3. Bastien flieht vor mir! Der Treulose!
Für ein hübsches Gesicht kehrt er mir den Rücken.
O meine arme Liebe!

Arie Nr. 2

Bastienne

4. Über die Wiesen,
Gehe ich, wandere umher, gedankenvoll und ruhelos.
Alle Freude ist aus meinem Leben geflohen,
Hier bleibe ich allein zurück
mit meinen weißen Herden!
Allein bin ich in meinem grausamen Unglück,
O mein Herz, mein armes Herz,
Er gibt für dich nur Qual und Schmerz.

Scène deuxième

N°4 Air

Colas

6. Souvent vous invoquez mon art
Curieuses bergères,
Et je sais lire en vos regards
Vos amours passagères,
Rien ne m'est plus facile ;
J'y lis que, seuls, les baisers d'un amant
Vous trouvent dociles !
Ah ! Certes l'on devine aisément
Le cœur d'une bergère !

Récit

Bastienne

7. Bonjour, monsieur Colas !
Veux-tu bien me rendre un service ?

Colas

Avec joie, mon petit Cœur.
Voyons, que veux-tu de moi ?

Bastienne

Je cherche un moyen pour guérir
le mal qui me dévore.
Toi qui es magicien,
tu peux m'aider !

Colas

Oui, certes.
Tu n'aurais su trouver meilleure adresse.
Pardieu ! Je détiens des secrets admirables
pour prophétiser le bonheur à de jolis yeux.

Bastienne

Mais je n'ai pas d'argent, monsieur Colas.

Scene Two

No. 4 Aria

Colas

6. Often you ask of me your fortune,
Curious shepherdesses,
And I can see in your eyes
Your fleeting loves,
Nothing could be easier;
I see that only a lover's kiss
shall appease you!
Ah! How easy it is to read
The heart of a shepherdess!

Recitative

Bastienne

7. Good day, Colas, Sir!
Would you do me a favour?

Colas

Why yes, of course, sweetheart.
What might I do for you?

Bastienne

I seek a way to cure the ache
that consumes me.
As a magician,
you may help me!

Colas

Indeed, yes.
You couldn't have found a better one.
Good heavens! I hold admirable secrets
to bring happiness to pretty eyes.

Bastienne

However, I don't have any money, Mr. Colas.

Zweite Szene

Nr. 4 Arie

Colas

6. Oft beschwört ihr meine Kunst
Ihr neugierigen Schäferinnen,
In euren Blicken erkenne ich
Eure flüchtigen Liebschaften,
Nichts fällt mir leichter.
Ich sehe, nur die Küsse eines Liebhabers
Werden euch gefügig machen!
Ach! Es ist nicht schwer zu erraten
Das Herz einer Schäferin!

Erzählung

Bastienne

7. Hallo Herr Colas!
Würdest du mir einen Gefallen tun?

Colas

Aber ja, gewiss, mein kleines Herz.
Lass hören, was willst du von mir?

Bastienne

Der Schmerz, der mich auffrisst,
möchte ich heilen.
Als Zauberer
kannst du mir helfen!

Colas

Ja, gewiss.
Du hättest keinen besseren finden können.
Bei Gott! Durch meine bewundernswerte Kraft
kann ich hübschen Augen das Glück prophezeien.

Bastienne

Doch ich habe kein Geld, Herr Colas.

Il faut te contenter de ces boucles d'oreille
que je te donne.
Elles sont en or pur.

Colas

Va donc, ma fille,
avec tes boucles d'oreille !

Bastienne

Quoi ? Elles ne te plaisent pas ?

Colas

D'une si jolie enfant,
je me contenterai de quelques baisers.

Bastienne

Non pas, monsieur Colas !
Tous mes baisers sont réservés à Bastien...
Que me conseilles-tu ?
Faut-il que je meure ?

Colas

Mourir ? Si jeune ?
Ah non, ce serait dommage.

Bastienne

Mais tout le monde dit
que Bastien m'a abandonnée.

Colas

Allons, ne te fais pas de souci à son sujet !

Bastienne

Serait-ce possible ? Ô joie !
il me trouve donc encore belle ?

Colas

Il t'aime du fond du cœur.

Bastienne

Et pourtant il m'est infidèle.

You will have to settle for these earrings
that I am giving you.
They are made of pure gold.

Colas

So you better go, child,
with your earrings!

Bastienne

What? Aren't you pleased with them?

Colas

From such a beautiful child,
I shall be satisfied with a few kisses.

Bastienne

Not so, Mr Colas!
All of my kisses are meant for Bastien...
What do you suggest?
Must I die?

Colas

To die? So young?
Oh no, that would be a shame.

Bastienne

But everyone says that Bastien
has abandoned me.

Colas

Come on, you mustn't worry about him!

Bastienne

Could it be? Oh joy!
So he still considers me beautiful?

Colas

He loves you with all his heart.

Bastienne

Yet he is unfaithful to me.

Mit den Ohrringen, die ich dir gebe,
musst du dich begnügen.
Sie sind aus purem Gold.

Colas

Geh doch, mein Kind,
mit deinen Ohrringen!

Bastienne

Warum? Gefallen sie dir nicht?

Colas

Von solch einem schönen Kind
begnüge ich mich mit ein paar Küssen.

Bastienne

Nein, nicht, Herr Colas!
Meine Küsse gehören alle Bastien...
Was schlägst du mir vor?
Soll ich sterben?

Colas

Sterben? So jung?
Ach nein, das wäre schade.

Bastienne

Aber jeder sagt doch,
dass Bastien mich verlassen hat.

Colas

Komm schon, mach dir keine Sorgen um ihn!

Bastienne

Wäre das möglich? O Freude!
Er findet mich also immer noch schön?

Colas

Er liebt dich von ganzem Herzen.

Bastienne

Trotzdem ist er mir untreu.

Colas

Ton Bastien est seulement un peu volage.
N'aie crainte, ma chère enfant!
Ta beauté le retient.

Bastienne

Mais s'il devait être un jour mon mari!
Sapristi, je ne le partagerai avec aucune autre!

Colas

Calme-toi!
Ton objet aimé
n'est pas du tout infidèle.
Ce ne sont seulement que les dorures
et les cadeaux qui le charment.

N° 5 Air**Bastienne**

8. Les dorures, les cadeaux?
L'a-t-on jamais mieux gâté que moi?
Que de fois celui que j'aime
Prit fleurette à mon corset,
Je l'en excusais moi-même,
Car son zèle était discret.
Pourquoi donc faut-il que l'ingrat amant
Ait oublié des instants si charmants?
Blanc troupeau d'agneaux folâtres,
Je lui donnai tous mes trésors.
Je ne voulais, en retour,
Que son fidèle et tendre amour.
Les fruits vermeils du verger,
Ma maisonnette jolie,
Le doux miel de mon rucher
Et les fleurs de ma prairie,
Tous mes biens étaient à lui!

Colas

Your Bastien is only a little fickle.
Don't be afraid, my dear child!
Your beauty holds him back.

Bastienne

But should he ever be my husband!
Good heavens, I won't share him with any other!

Colas

Do not get carried away,
your beloved
is not unfaithful.
It is only the gilding and
the gifts that charm him.

No. 5 Aria**Bastienne**

8. The gilding, the gifts?
Could anyone spoil him better than me?
When once he whom I love,
Plucked a flower from me,
I myself forgave him,
So discreet was his zeal.
So why must this faithless lover
now forget such charming moments?
White flock of frolicking lambs,
I gave him all my treasures.
I asked nothing in return,
but his true and tender love.
The red fruits of the orchard,
My lovely little hose,
The sweet honey from my hive,
And the flowers from my meadow,
All that I had I gave to him!

Colas

Dein Bastien ist nur etwas flatterhaft.
Fürchte dich nicht, mein liebes Kind!
Deine Schönheit hält ihn zurück.

Bastienne

Aber sollte er eines Tages mein Mann sein!
Sapristi, ich würde ihn mit keiner anderen teilen!

Colas

Beruhige dich,
dein Geliebter
ist keineswegs untreu.
Es sind nur die Vergoldungen
und die Geschenke, die ihn verzaubern.

Nr. 5 Arie**Bastienne**

8. Die Vergoldung, die Geschenke?
Wer könnte ihn besser verwöhnen als ich?
Wie oft hat der, den ich liebe
Ein Blümchen gestohlen von meinem Korsett,
Großzügig hab ich ihm verziehen,
Denn sein Eifer war gewandt.
Warum muss mein undankbarer Liebster
Solch charmante Augenblicke vergessen?
Weiße Herde, spielende Lämmer,
Ich gab ihm alle meine Schätze.
Dafür verlangte ich im Gegenzug
Nur seine treue und zärtliche Liebe
Die reifen Früchte im Obstgarten,
Mein hübsches Häuschen,
Den süßen Honig aus meinem Bienenstock
Und die Blumen auf meiner Wiese,
Meinen gesamten Besitz bot ich ihm!

Je ne voulais, en retour,
Que son fidèle et tendre amour.
Mais hélas! En vain je donne
De grand cœur tous mes présents.

Bastien, l'ingrat, m'abandonne,
Oublieux de ses serments.

Colas

9. Oh, la châtelaine sait encore mieux
se l'attacher.
Pour l'attirer vers elle,
elle lui rend ses politesses
avec des cadeaux somptueux.
Que faire ? Il ne faut pas t'indigner ainsi :
partout vanité gouverne comme ici !

Bastienne

Ah, fie ! Que c'est vilain !

N°6 Air

Bastienne

10. Des flatteurs souvent me vinrent dire,
Que vers moi s'envolaient tous leurs vœux ;
J'aurais pu, d'un accueillant sourire,
Donner quelque espoir à leurs aveux.
Mais, pour Bastien seul brûlait ma flamme,
Oui, à Bastien seul était mon âme !
Non, sans lui, sans mon Bastien
L'amour ne m'est rien !
Non, non, non plus rien !
L'humble toit vêtu de lierre
De ma chaumière est l'asile
Pur et tranquille,
Est l'asile où fleurit la vertu.

I asked nothing in return,
but his true and tender love.
But alas! In vain I give
all my gifts in good faith.

Ungrateful Bastien has left me,
Forgetting all he vowed.

Colas

9. Oh, the lady knows far better how
to oblige him.
To attract him to her,
she repays his courtesy
with sumptuous gifts.
What can be done? Do not be so outraged:
the power of vanity reigns supreme!

Bastienne

Oh, fie! How dreadful...

No. 6 Aria

Bastienne

10. Flatterers would often come
to profess their love for me;
And with a generous smile,
I could have filled them with hope.
But I carried a flame only for Bastien,
Yes, my soul was for Bastien alone!
No, without him, without my Bastien
Love means nothing to me!
No, no, nothing!
The humble ivy-covered roof
Of my cottage is the sanctuary
Pure and tranquil,
The sanctuary where virtue blooms.

Dafür verlangte ich im Gegenzug
Nur seine treue und zärtliche Liebe
Aber leider! Vergeblich bot ich ihm
Von ganzem Herzen alle meine Gaben.

Bastien, der Undankbare, er verlässt mich,
Vergisst seine Schwüre.

Colas

9. Oh, die Burgherrin weiß
noch bessere Mittel, ihn zu binden.
Um ihn an zu ziehen,
erwidert sie seine Höflichkeiten
mit üppigen Geschenken.
Was tun? Du darfst dich nicht so empören:
überall regiert Eitelkeit, so auch hier!

Bastienne

A, pfui! Wie gemein ist das denn?

Nr. 6 Arie

Bastienne

10. Oft kamen Schmeichler zu mir und sagten,
Dass ich das Ziel aller ihrer Wünsche sei;
Mit einem Lächeln wäre es mir ein Leichtes gewesen,
Ihre Geständnissen mit Hoffnung zu füllen.
Aber nur für Bastien brannte meine Flamme,
Bastien allein gehörte meine Seele!
Nein, ohne ihn, ohne meinen Bastien
Bedeutet mir Liebe nichts!
Nein, nein, nichts mehr!
Das bescheidene, mit Efeu bedeckte Dach
Meiner Hütte ist das Asyl,
Rein und ruhig,
Das Asyl, in dem die Tugend blüht.

Récit

Colas

11. Tu seras satisfaite!
Je suis garant de ta girouette.
Il reviendra, je te le promets.
Mais il te faut changer d'attitude,
devenir un peu rusée,
espiègle et légère.
Un amant n'est jamais
mieux contraint à la constance
que par la ruse et les pièges.

Bastienne

Cela sera dur.
Quand je le vois,
je perds aussitôt la voix.
Je ne fais que vérifier
si mes manches sont blanches,
ma collerette bien plissée,
mon corsage lacé droit,
ma jupe bouffante,
mes bas et souliers bien propres.

Colas

Cela ne sert à rien, mon enfant.
Pour ramener un inconstant à la raison,
il faut paraître soi-même un peu volage.
Il faut faire semblant de fuir l'aimé,
même si l'on soupire après lui.
Voilà la bonne manière;
c'est ainsi qu'agissent les dames de la ville.

N°7 Duo

Colas

12. Ces avis que je t'adresse,
Sache les mettre à profit;

Recitative

Colas

11. Well now! Be glad!
I can vouch for you.
He shall return, I promise you.
But you must change your attitude,
become somewhat cunning,
mischievous and light.
Lovers are best forced
to be constant
through cunning and snares.

Bastienne

It will be hard.
The moment I see him,
I instantly lose my voice.
I do nothing but check
that my sleeves are white,
my collar well pleated,
my corsage laced straight,
my skirt puffed up,
my stockings and shoes clean.

Colas

It is no use, my child.
In order to bring a fickle man back to his senses,
you must appear to be a little fickle yourself.
You must pretend to flee from the beloved,
even if you long for him.
That is the right way;
that is how the ladies of the town act.

No. 7 Duet

Colas

12. This advice I give to you,
Put it to good use;

Erzählung

Colas

11. Nun ja! Gib dich zufrieden!
Ich stehe für dich ein.
Er wird zurückkehren, das verspreche ich dir.
Aber du musst deine Einstellung ändern,
etwas schlauer werden,
boshaft und leicht.
Verliebte sind am besten gezwungen
treu zu sein
durch Schlauheit und Schlingen.

Bastienne

Das wird schwer sein.
Wenn ich ihn sehe,
verliere ich sofort meine Stimme.
Ich überprüfe nur
ob meine Ärmel weiß sind,
meine Krause ordentlich gefaltet ist,
mein Korsett gerade geschnürt ist,
mein Kleid bauschig ist,
meine Strümpfe und Schuhe sauber sind.

Colas

Das bringt nichts, mein Kind.
Um einen Wankelmütigen zur Vernunft zu bringen,
muss man selbst ein wenig flatterhaft erscheinen.
Man muss so tun, als würde man vor dem Geliebten fliehen,
auch wenn man nach ihm schwärmt.
Das ist der richtige Weg;
so verhalten sich die Damen der Stadt.

Nr. 7 Duo

Colas

12. Diesen Rat, den ich dir gebe
Wisse ihn mit Fleiß zu nutzen;

Bastienne

Oui ! J'obéirai sans cesse,
Oui, seigneur, et jour et nuit !

Colas

Tu te montreras, j'espère,
Reconnaissante en retour !

Bastienne

Oui, seigneur, je suis sincère.

Colas

Cœur naïf, âme à peine
éclose ! Sache égayer d'un souris,
chère enfant, ton front morose,
La victoire est à ce prix !

Bastienne

Oui, seigneur, j'obéirai,
Oui, seigneur, je sourirai.

Colas

Chère enfant, sache sourire,
La victoire est à ce prix !

Bastienne

Seigneur, je saurai sourire,
Voyez, seigneur, je souris !

Troisième Scène**Colas**

13. Va, cache-toi, Bastienne !
Je vois là-bas ton amoureux qui arrive.
Va donc !

Quel travail n'a-t-on pas
avec ces jeunes gens, si naïfs !
On aurait peine à trouver ailleurs
pareille innocence.

Bastienne

Yes! I shall faithfully obey,
Yes, Sir, day and night!

Colas

I do hope that you in turn,
Shall show your gratitude!

Bastienne

Yes, sir, I am sincere.

Colas

Naïve heart, barely
bloomed! Brighten your mournful face,
with a smile, dear child,
This is the price of victory!

Bastienne

Yes, sir, I shall obey,
Yes, sir, I shall put on a smile.

Colas

Dear child, put on a smile,
This is the price of victory!

Bastienne

Sir, I shall smile,
See, sir, I am smiling!

Scene Three**Colas**

13. Go, hide away, Bastienne!
I can see your lover arrive.
Go, now!

What hard work they are,
so young, so naive!
One could scarcely find
such innocence elsewhere.

Bastienne

Ja! Ich werde stets bestrebt sein,
Ja, mein Herr, bei Tag und Nacht!

Colas

Ich hoffe doch, das du dafür,
Auch Dankbarkeit mir zeigen wirst!

Bastienne

Ja, mein Herr, das werde ich.

Colas

Naives Herz, die Seele
kaum erblüht! Verschöne mit einem Lächeln,
liebes Kind, deine mürrische Stirn
Das ist der Preis für den Sieg!

Bastienne

Ja, mein Herr, ich werde stets bestrebt sein,
Ja, mein Herr, ich werde lächeln.

Colas

Liebes Kind, lerne zu lächeln,
Das ist der Preis für den Sieg!

Bastienne

Mein Herr, ich werde lächeln können,
Seht, mein Herr, ich lächle!

Dritte Szene**Colas**

13. Geh, verstecke dich, Bastienne!
Ich sehe dort deinen Liebsten kommen.
Geh schnell!

Welche Arbeit haben wir doch
mit diesen jungen Leuten, so naiv!
Man würde sie schwerlich anderswo finden,
eine solche Unschuld.

Quatrième Scène

N°8 Air

Bastien

14. Cher seigneur, je rends justice à ton art
En tout ceci, cher seigneur, grand merci!
Il n'est pour moi qu'une amie,
Et pour suivre tes avis,
je veux consacrer ma vie
À Bastienne dont le cœur
Me promet le bonheur!

La richesse est mensongère,
La gloire et tous ses bienfaits
Ne sauraient valoir les attraits
De ma bergère.

Son sourire, sa candeur
Et les grâces de sa pudeur
Sont pour moi plus rares que l'or!
Oui, Bastienne est un trésor
Beaucoup plus précieux encore!

Colas

15. Je me réjouis que tu reviennes enfin à toi.
Trop tard, malheureusement, mon cher!

Bastien

Trop tard? Qu'est-ce que cela veut dire?

Colas

Cela veut dire qu'on t'a donné ton congé.

N°9 Air

Bastien

16. Va, ce n'est là qu'une fable,
Que sur trouver quelque jaloux amant.
Non, Bastienne est incapable,

Scene Four

No. 8 Aria

Bastien

14. Dear sir, I come to thank you,
My deepest thanks, dear sir!
There is but one for me,
And upon your good advice,
I shall dedicate my life
To Bastienne whose heart
Promises my happiness!

Wealth is all deceit,
Glory and its riches
Cannot compare to the charms
Of my shepherdess.
For me her smile, her candour
Her graceful modesty
Are rarer than gold!
Yes, Bastienne is a treasure
Far more precious still!

Colas

15. How glad I am that you finally return to her.
But, my dear friend, you are sadly too late!

Bastien

Too late? What do you mean?

Colas

I mean that she has forsaken you.

No. 9 Aria

Bastien

16. Be gone, with your lies,
To make a lover jealous.
No, Bastienne could never

Vierte Szene

Nr. 8 Arie

Bastien

14. Lieber Herr, ich werde deiner Kunst gerecht
Und für all das, lieber Herr, meinen Dank!
Sie ist für mich nur einen Freundin,
Und um deinen Ratschlägen zu folgen,
will ich nun mein Leben
Bastienne geben, deren Herz
mir Glück verspricht!

Reichtum ist verloggen,
Der Ruhm und alle seine Wohltaten
Reichen an die Reize meiner
Schäferin nicht heran.
Ihr Lächeln, ihre Treuherzigkeit
Und die Gnaden ihrer Keuschheit
Sind für mich teurer als Gold!
Ja, Bastienne ist ein Schatz
Von weit größerem Wert!

Colas

15. Ich freue mich, dass du endlich wieder zu dir kommst.
Leider, mein Lieber, folgst du meinem Rat zu spät!

Bastien

Zu spät? Was wollt Ihr damit sagen?

Colas

Das bedeutet, dass du verabschiedet wurdest.

Nr. 9 Arie

Bastien

16. Geh, das ist nur eine Fabel,
Über einen eifersüchtigen Liebhaber.
Nein, Bastienne nicht fähig

D'avoir jamais oublié son serment.
Sa lèvre n'est pas rebelle
Aux ardeurs de mon baiser.
Pourquoi douterais-je d'elle ?
Mon amour sut l'embrasser !

Colas

17. Cela se peut. Pourtant elle en a déjà...

Bastien

Un autre ? Au nom du ciel !
D'où le tiens-tu ?

Colas

De mon art.

Bastien

De ton art ?

Colas

Oui dà, de mon art !

Bastien

Je suis si malheureux, cher monsieur Colas !
Hé, n'y a-t-il pas moyen
de regagner ma petite Bastienne ?

Colas

Un instant ! Je vais consulter
mon grimoire enchanté...

N° 10 Air

Colas

18. Diggi, daggi, schurry, murry,
Horum, harum, lirum, larum,
Randi, mandi, giri, gari,
Posito, besti, basti, patito,
fatto, matto, quid pro quo !

Forget her vows.
Her lips would never spurn
The ardours of my kiss.
Why should I doubt her?
My love took hold of her!

Colas

17. Perhaps. And yet she already has...

Bastien

Another? Good heavens!
How do you know this?

Colas

My magic.

Bastien

Your magic?

Colas

Yes, my magic!

Bastien

I am so wretched, dear Colas!
Tell me, is there no way
to win back my lovely Bastienne?

Colas

A moment! I shall consult
my book of spells...

No. 10 Aria

Colas

18. Diggi, daggi, schurry, murry,
Horum, harum, lirum, larum,
Randi, mandi, giri, gari,
Posito, besti, basti, patito,
fatto, matto, quid pro quo !

Ihren Eid jemals zu vergessen.
Ihre Lippen antworten willig
auf die Glut meines Kusses.
Warum sollte ich an ihr zweifeln?
Meine Liebe wusste sie zu küssen!

Colas

17. Das kann sein. Sie hat jedoch bereits...

Bastien

Einen anderen? Im Namen des Himmels!
Woher hast du es?

Colas

Von meiner Kunst.

Bastien

Von deiner Kunst?

Colas

Freilich, von meiner Kunst!

Bastien

Ich bin ganz außer mir, lieber Herr Colas!
Sag mir, weißt du kein Geheimnis,
Um meine kleine Bastienne zurückzugewinnen?

Colas

Einen Moment! Ich werde in meinem
Zauberbuch nachschlagen...

Nr. 10 Arie

Colas

18. Diggi, daggi, schurry, murry,
Horum, harum, lirum, larum,
Randi, mandi, giri, gari,
Posito, besti, basti, patito,
fatto, matto, quid pro quo !

Bastien

19. La sorcellerie est-elle finie ?

Colas

Oui, approche-toi ! Console-toi !
Tu vas revoir ta bergère.

Bastien

Mais pourrai-je aussi la toucher ?

Colas

Sans doute, si tu n'es pas un sot.
Va, et soucie-toi désormais plus
de ton bonheur que jusqu'ici !

Cinquième scène

N° 11 Air

Bastien

20. Doux regards où j'aime lire
L'ivresse de mon destin.
Fleur d'avril, votre cher sourire.
S'ouvre à l'éveil du clair matin,
du clair et radieux matin !
Loin de vous rien ne m'attire,
Je n'aspire plus qu'au bonheur du retour ;
Fleur d'avril, son cher sourire
Est l'aveu de son amour.

Sixième scène

Bastien

21. Bastienne ! (*Bastienne se tait*)
Eh ! Pourquoi ne dis-tu rien ?
Pourquoi ne me parles-tu pas ?
Ne suis-je pas Bastien, ton amoureux ?

Bastien

19. Have you finished your sorcery?

Colas

Yes, come closer! Take heart!
You shall see your shepherdess again.

Bastien

But will I also be able to touch her?

Colas

Of course, as long as you are not foolish.
Go, and pay greater heed
to your happiness from now on!

Scene Five

No. 11 Aria

Bastien

20. In these gentle eyes I see
my joyful destiny.
Your tender lips, like April blossom.
Bloom in the light of dawn,
in the shining light of dawn!
Nothing can draw me away from you,
I long only for your joyful return;
Her tender lips, like April blossom
Is the promise of her love.

Scene Six

Bastien

21. Bastienne! (*Bastienne says nothing*)
Oh? Why do you say nothing?
Why do you not speak to me?
Am I not Bastien, your lover?

Bastien

19. Ist die Hexerei vorbei?

Colas

Ja, tritt näher! Tröste dich!
Du wirst deine Schäferin wiedersehen.

Bastien

Aber werde ich sie auch berühren können?

Colas

Zweifellos, wenn du kein Narr bist.
Geh und gib besser Acht
auf dein wahres Glück als bisher!

Fünfte Szene

Nr. 11 Arie

Bastien

20. Süße Blicke, in denen ich gerne
Den Rausch meines Schicksals erkenne.
Aprilblume, dein liebes Lächeln
öffnet sich zum Erwachen des klaren Morgens,
des klaren und strahlenden Morgens!
Fern von dir zieht mich nichts an,
Nur das Glück der Rückkehr streb' ich an;
Aprilblume, dein liebes Lächeln
Ist das Geständnis deiner Liebe.

Sechste Szene

Bastien

21. Bastienne! (*Bastienne schweigt*)
Eh! Warum sagst du nichts?
Warum redest du nicht mit mir?
Bin ich nicht Bastien, dein Liebster?

Bastienne

Non, en aucun cas!

N°12 Air**Bastienne**

22. Son cœur, ah! Je m'en crus certaine
 Le jour de ses premiers serments.
 Devant la plaintive fontaine,
 Où se rencontrent les amants.
 J'entends encore ses mots charmants,
 Les doux aveux, les longs serments
 Dont son âme était pleine!
 Au son léger de ses pipeaux
 Bastien rassemblait nos troupeaux,
 Jamais à d'autres Dames
 Il n'eût dépeint sa flamme,
 Mon cœur ne vivait que par lui,
 rien que par lui!
 L'ingrat berger m'abandonne aujourd'hui!
 Adieu, chers souvenirs d'une heure
 Espoirs disparus que je pleure,
 Sourire d'un rêve effacé!
 Adieu, puisque rien ne demeure
 De son amour passé.

Bastien

23. Mais vois, Bastienne,
 je ne suis pas un inconstant.
 Personne ne t'aime aussi sincèrement que moi.

Bastienne

Toi, m'aimer! - Et tu voudrais
 que je te croie?

Bastien

Bon, si tu t'obstines, fais ce que tu veux!

Bastienne

Surely not!

No. 12 Aria**Bastienne**

22. His heart, ah! I was certain of it
 The day he first made vows.
 Before the plaintive fountain,
 Where lovers met.
 I can still hear his charming words,
 His sweet promises, his long vows,
 Of which his soul was full!
 To the delicate trill of his pipes
 Bastien gathered our flocks,
 Never would he carry a flame
 for other Ladies,
 My heart beat only for him,
 only for him!
 The faithless shepherd has left me today!
 Goodbye, sweet memories of a moment
 Vanished hopes for which I weep,
 Smile of a dream erased!
 Goodbye, for there is nothing left
 Of his past love.

Bastien

23. But don't you see, Bastienne,
 I am unwavering.
 No one loves you as sincerely as I.

Bastienne

You, love me? - And you ask me
 to believe you?

Bastien

Very well, be stubborn, do as you wish!

Bastienne

Nein, unter keinen Umständen!

Nr. 12 Arie**Bastienne**

22. Sein Herz, so dachte ich, war mir sicher,
 Am Tag seiner ersten Schwüre.
 Vor dem klagenden Brunnen
 Wo sich die Liebenden treffen.
 Ich höre noch immer seine bezaubernden Worte,
 Die süßen Geständnisse, die langen Schwüre
 Die seine Seele erfüllten!
 Zum hellen Klang seiner Pfeifen
 Trieb Bastien unsere Herden zusammen,
 Keiner anderen Dame
 Erklärte er je seine Liebe,
 Mein Herz lebte nur durch ihn,
 allein durch ihn!
 Der undankbare Hirte verlässt mich heute!
 Adieu, liebe Erinnerungen vergangener Stunden
 Begrabene Hoffnungen, die ich beweine,
 Lächeln eines ausgelöschten Traums!
 Adieu, da nichts mehr bleibt
 Von seiner früheren Liebe.

Bastien

23. Aber sieh, Bastienne,
 ich bin nicht unbeständig.
 Niemand liebt dich so aufrichtig wie ich.

Bastienne

Du, mich zu lieben! - Und du möchtest,
 dass ich dir glaube?

Bastien

Gut, wenn du eigensinnig bist, mach, was du willst!

N° 13 Air

Bastien

24. Oui dà ! Je ris de tes outrages ;
Je ris aussi des serments que j'ai fait,
Ô cœur volage, et pour jamais !
Je veux revoir la châtelaine,
Vers elle mon destin m'entraîne,
Son cœur sur mon destin règne à jamais !
Oh ! Si j'obtiens de toi, noble dame,
Le doux pardon qu'amour réclame,
Hymen, ô doux hymen !
Unis nos deux âmes !

Bastienne

C'est bien, en allant à la ville,
J'aurai bien vite un riche amoureux ;
Plaire aux galants est très facile,
Les beaux partis y sont nombreux !
Troupeau d'amants toujours docile,
Combien suivront mes pas
Sans être jamais las !
Si l'un d'entre eux me dit : "Madame,
Daignerez-vous couronner ma flamme ?"
Hymen, ô doux hymen,
Unis nos deux âmes !

Bastien

J'aurai l'or à ma fantaisie,
Ma noble épouse, aux yeux charmants,
Reconnaîtra, sans jalousie,
Mes bons soins et ma courtoisie
Par son amour et ses présents !
Tous les bijoux de la châtelaine,
Bagues, colliers, anneaux et chaînes,
Tous les bijoux de la châtelaine,
J'accepterai sans nulle peine !

No. 13 Aria

Bastien

24. Go away! I scorn your insults;
And I scorn the vows I made,
O flighty heart, for evermore!
I wish to see the lady of the castle again,
My fate draws me to her,
Her heart shall reign over my fate for evermore!
Oh! If I can have you, noble lady,
The sweet forgiveness that love demands,
Hymen, o, kind Hymen!
Unite our two souls!

Bastienne

Very well, I shall go to town,
And soon find a wealthy suitor;
Gentlemen are easy to please,
Many are fit for marriage!
A flock of ever docile lovers,
Shall surely follow me
Never tiring!
If one of them asks me: "My lady,
Will you deign to accept my hand?"
Hymen, o, kind Hymen,
Unite our two souls!

Bastien

I shall have all the gold I desire,
My noble wife, with charming eyes,
Shall recognise, without jealousy,
My dutiful care and courtesy
For her love and her gifts!
All the noblewoman's jewellery,
Earrings, necklaces, rings and chains,
All the noblewoman's jewellery,
I shall accept without regret!

Nr. 13 Arie

Bastien

24. Geh hin! Ich lache über deine Schmähungen;
Ich lache auch über die Eide, die ich dir schwor,
O flatterhaftes Herz, und für immer!
Ich möchte die Burgherrin wiedersehen,
Zu ihr zieht mich mein Schicksal,
Ihr Herz wird nun auf immer mein Schicksal bestimmen!
Ach! Wenn ich von dir, edle Dame
Die süße Vergebung erhalte, die Liebe fordert,
Hymen, o süßer Hymen!
Vereine unsere beiden Seelen!

Bastienne

Ich werde mich in die Stadt begeben,
Und bald einem reichen Liebhaber begegnen;
Anbetern zu gefallen ist einfach gemacht,
Gute Partien gibt es dort zuhauf!
Eine Herde von Liebhabern, immer gefügig,
Wie viele werden meinen Schritten folgen
Ohne je zu ermüden!
Und sollte einer von ihnen zu mir sagen: „Frau,
Wollt Ihr meine Liebe krönen?“
Hymen, o süßer Hymen,
Vereine unsere beiden Seelen!

Bastien

Ich werde Gold im Überfluss haben,
Meine edle Braut mit lieblichen Augen
Erkennt, ohne Eifersucht,
Meine Zuwendung und Höflichkeit
durch Liebe und Geschenke an!
Alle Schätze der Schlossherrin,
Ringe, Halsschmuck, Reifen und Ketten,
Alle Schätze der Schlossherrin,
Ich werde sie ohne Mühe erwerben!

Bastienne

Il n'est besoin que d'un sourire,
 D'un air câlin, d'un doux regard,
 J'aurai tout ce que je désire,
 Rubans, dentelles et lourd brocard.
 Puis renonçant à la houlette,
 Ma main tiendra l'éventail de soie,
 L'âme futile et fort coquette,
 Mes jours s'écrouleront dans la joie,
 Toujours dans la joie.

Bastienne

25. Eh bien, toujours là ?
 Je pensais que tu étais déjà loin...

Bastien

Je m'apprête à te dire « adieu ».

Bastienne

Décidemment, il t'est facile de me fuir, infidèle !

Bastien

Et apparemment, vous en êtes très heureuse !

Bastienne

Oh, cependant, monsieur !
 Vous pouvez rester si vous le souhaitez.

Bastien

Êtes-vous sérieuse?...
 Allez, dis ! Je peux rester ?

Bastienne

Oui... non, non !

N°14 Récit et Air**Bastien**

26. Hé quoi ? Tu ris de ma prière !
 Allons, je vais chercher,

Bastienne

I need only a smile,
 An affectionate air, a sweet glance,
 And I shall have all I desire,
 Ribbons, lace and heavy brocade.
 My hand shall cast aside my crook,
 And hold a silk fan in its place,
 My soul frivolous and flirtatious,
 My days shall be spent with joy,
 Always with joy.

Bastienne

25. I see you are still here!
 I thought that you were far away by now...

Bastien

I am about to say "goodbye" to you.

Bastienne

How easily you flee me, unfaithful one!

Bastien

And evidently, that delights you!

Bastienne

And yet, sir!
 You can stay if you wish.

Bastien

Are you serious?...
 Go on, tell me! Can I stay?

Bastienne

Yes... no, no!

No. 14 Recitative and Aria**Bastien**

26. What, now? You mock my plea!
 Now, I shall go

Bastienne

Es braucht nur ein Lächeln,
 Mit einem lieben und sanften Blick,
 Und ich werde alles erhalten, was ich mir wünsche,
 Bänder, Spitzen und schweren Brokat.
 Dann verzichtete ich auf den Stab,
 Meine Hand wird einen Seidenfächer halten,
 Mit oberflächlicher Seele und sehr kokett,
 Werden meine Tage in Freude vergehen,
 Stets in Freude.

Bastienne

25. Nanu, immer noch da?
 Ich dachte, du wärst schon lange weg...

Bastien

Ich bin dabei, mich von dir zu verabschieden.

Bastienne

Es fällt dir leicht, vor mir zu fliehen, du Treuloser!

Bastien

Und offensichtlich sind Sie darüber sehr glücklich!

Bastienne

Oh, dennoch, mein Herr!
 Sie können bleiben, wenn Sie möchten.

Bastien

Meinen Sie es ernst?...
 Darf ich bleiben?

Bastienne

Ja... nein, nein!

Nr. 14 Erzählung und Arie**Bastien**

26. Also, was? Du lachst über mein Bitten!
 Wohlan, dann hole ich

sur l'heure et pour te plaire,
Poison, corde et couteau.

Bastienne

Bravo!

Bastien

Oui, poison, corde et couteau.

Bastienne

Bravo!

Bastien

Adieu, je vais me pendre!

Bastienne

Fort bien!

Bastien

Adieu, je vais descendre
Au fond de la rivière!

Bastienne

Fort bien, et grand plaisir au bain!

Bastien, à part

27. Serais-je assez fou
pour me jeter à l'eau?

Bastienne

Qu'y a-t-il? Qu'est-ce qui te retient?

Bastien

Rien. Je songe seulement
que je suis mauvais nageur;
et puis, qu'avant d'en finir,
il me faut encore te parler.

Bastienne

Me parler? Non, je ne t'écoute plus.

swiftly and to please you,
Poison, rope and knife.

Bastienne

Bravo!

Bastien

Yes, poison, rope and knife.

Bastienne

Bravo!

Bastien

Goodbye, I shall hang myself!

Bastienne

Very well!

Bastien

Goodbye, I shall sink
Down to the riverbed!

Bastienne

Very well, and enjoy your swim!

Bastien, a parte

27. Could I be so mad as
to throw myself into the water?

Bastienne

What is it? What is stopping you?

Bastien

Nothing. I am just thinking
that I swim poorly;
and that, before I end it all,
I need to speak more to you.

Bastienne

Speak to me? No, I shall not listen to you.

auf der Stelle und um dir zu gefallen,
Gift, Seil und Dolch.

Bastienne

Bravo!

Bastien

Ja, Gift, Seil und Dolch.

Bastienne

Bravo!

Bastien

Lebewohl, ich werde mich erhängen!

Bastienne

Nur zu!

Bastien

Lebewohl, ich gehe hinunter
Auf dem Grund des Flusses!

Bastienne

Nur zu, und viel Freude am kalten Bad!

Bastien, beiseite

27. Bin ich ein solcher Narr,
mich ins Wasser zu stürzen?

Bastienne

Was geschieht? Was hält dich zurück?

Bastien

Nichts. Ich denke nur daran
dass ich ein schlechter Schwimmer bin;
und dann, dass ich, bevor ich es beende,
noch mit dir reden muss.

Bastienne

Mit mir reden? Nein, ich höre dir nicht mehr zu.

N°15 Duo

Bastienne

28. Va! Va! Berger perfide!
À d'autres yeux sou mets ton cœur oublieux!
Si c'est l'or seul qui te décide,
Reçois mon éternel adieu!

Bastien

Mort, tu m'appelles!
Adieu, cruelle!
Pré fleuri, blancs troupeaux,
Adieu vous que j'aimais!
Il me faut obéir
Je vous quitte à jamais!

Bastienne

Traître! Tu fuis!

Bastien

Toi seule, ordonne
Qu'on t'abandonne!
Car ton cœur déloyal
me préfère un rival;
sans toi je ne peux pas vivre!
Que la mort me délivre
De cet amour fatal!

Bastienne

Bastien, Bastien!

Bastien

Tu m'appelles?

Bastienne

Tu t'es trompé!
Le temps n'est plus où tu faisais toute ma joie,
Vœux superflus!
Ils sont passés ces jours de joie!

No. 15 Duet

Bastienne

28. Go! Go! Treacherous shepherd!
Entrust your forgetful heart to other eyes!
If gold alone is what sways you,
Goodbye forever!

Bastien

Death is calling me!
Goodbye, cruel one!
Flower-filled meadows, white flocks,
goodbye to all that I loved!
I must obey
I am leaving you forever!

Bastienne

Traitor! You leave!

Bastien

You alone, demand
that I abandon you!
As your disloyal heart
chooses a rival over me;
without you I cannot live!
May death deliver me
From this fatal love!

Bastienne

Bastien, Bastien!

Bastien

Are you calling me?

Bastienne

You are wrong!
The time when you brought me joy has gone,
Superficial vows!
Those joyful days are gone!

Nr. 15 Duo

Bastienne

28. Geh! Geh! Verräterischer Hirte!
Trage dein vergessliches Herz zu einer anderen Frau!
Wenn es allein das Gold ist, das dich bestimmt,
Nehme ich für immer Abschied!

Bastien

Dann ruft der Tod nach mir!
Lebewohl, du Grausame!
Blumenwiese, weiße Herden,
ade all dem, was ich so liebte!
Ich muss gehorchen
Ich verlasse dich für immer!

Bastienne

Verräter! Du fliehst!

Bastien

Allein du befehlst
Dass man dich verlässt!
Denn dein treuloses Herz
zieht mir einen Rivalen vor;
doch ohne dich kann ich nicht leben!
So soll der Tod mich erlösen
von dieser verhängnisvollen Liebe!

Bastienne

Bastien, Bastien!

Bastien

Wie? Dur rufst nach mir?

Bastienne

Du hast dich geirrt!
Die Zeit ist vorbei, in der du meine ganze Freude warst,
Überflüssige Versprechen!
Sie sind vorbei, diese Tage der Freude!

Bastien

Qu'est devenu le temps
où nous vivions heureux?
Qu'est devenu le temps
où le bonheur d'un seul
nous charmait tous les deux?

Bastien & Bastienne

Quand vient l'hiver, qu'importe
Où va la feuille morte!
Pars! Pars! Âme inhumaine!
Pars! D'autres chaînes, pour mon cœur
et ma main, s'offriront dès demain.

L'amour nouveau me rend
Le bonheur que je perds;
Il me consolera de tous les maux soufferts,
Pourtant, si tu pouvais...
Pourtant, si tu devais...
m'appeler ton ami...
fuir la richesse...
Pour toi mon cœur se souviendrait
de sa tendresse!

Bastien

Toi seule, j'aimerais!

Bastienne

À toi j'appartiendrai à tout jamais!

Bastien

À ton pardon je crois,
comme autrefois!
Embrasse-moi,
comme autrefois!

Bastienne

Minute exquise
où son cœur m'est rendu!
Enfin voici le retour attendu,

Bastien

What became of the time
when we lived happily?
What became of the time
when the joys of just one
charmed us both?

Bastien & Bastienne

When winter comes, no matter
Where the dead leaves go!
Leave! Leave! Inhuman soul!
Leave! Tomorrow will bring other ties
for my heart and my hand.

New love will restore
the happiness I have lost;
It shall console in all my sorrows,
Yet if you could...
Yet if you should...
call me your love...
flee those riches...
my heart would remember
its love for you!

Bastien

I would love you alone!

Bastienne

I would belong to you for evermore!

Bastien

I trust in your forgiveness,
as I once did!
Kiss me,
as you once did!

Bastienne

Exquisite moment
when his heart is mine once more!
Finally comes his awaited return

Bastien

Was wurde aus der Zeit
als wir glücklich lebten?
Was wurde aus der Zeit
Als das Glück des Einzelnen
uns beide bezaubert hat?

Bastien & Bastienne

Wenn der Winter kommt, wer fragt dann,
Wo es das tote Blatt hinweht!
Geh! Geh! Falsche Seele!
Fort! Andere Bände, für mein Herz
und meine Hand, werden sich mir morgen bieten.

Die neue Liebe gibt mit zurück
das Glück, das ich heute verliere;
Und wird mein großes Betrübten tilgen,
Doch wenn du wolltest...
Doch wenn du könntest...
mich Schatz noch nennen...
den Reichtum meiden...
wäre die Zärtlichkeit
meines Herzens nur dir geweiht!

Bastien

Nur du wärst meine Liebe!

Bastienne

Dir würde ich für immer gehören!

Bastien

Auf deine Vergebung hoffe ich,
wie früher!
Küss mich,
wie früher!

Bastienne

Köstliche Minute,
In der sein Herz wieder mein wurde!
Endlich kommt die erwartete Rückkehr,

Pour mon cœur
Enivrant bonheur!

Bastien & Bastienne

Un doux servage
À toi m'engage
L'amour de mon berger
ne doit jamais changer,
non jamais!

Non, plus de peines!
Grâce à l'amour,
nos tourments sont finis,
tous les maux sont d'ici bannis!

Non, plus de peines!
Grâce à l'amour,
nos tourments sont finis,
bannis pour toujours!

Soyons tous deux unis,
Soyons Bastien/Bastienne, à tout jamais unis!

N°16 Trio

Colas

29. Fort bien, fort bien,
Après la tempête
Va briller soleil plus doux!
Rien ne troublera la fête,
Car mon Art veille sur vous!

Bien, bien
Donnez vos mains!
Cœurs unis à jamais
Goûtez l'heureuse paix.
Plus jamais vous n'aurez de chagrins!

Bastien & Bastienne

Ô joie! Louons la science,
l'Art du sage et bon Colas!

To my heart
Intoxicating joy!

Bastien & Bastienne

Sweet servitude
Commits me to you
The love of my shepherd
shall never change,
no, never!

No more sorrow!
Thanks to love,
our torment is over,
all pain is banished from here!

No more sorrow!
Thanks to love,
our torment is over,
banished for evermore!

Let us be united,
Let us, Bastien/Bastienne, be united for eternity!

No. 16 Trio

Colas

29. Very well, very well,
After the storm
A gentler sun shall shine!
Your celebrations shall be untroubled,
With my Magic watching over you!

Good, good,
Join hands!
Hearts bound forever
Savour this happy peace.
You shall never again know sorrow!

Bastien & Bastienne

Oh, joy! Praise be the science,
the Magic of the good and wise Colas!

Für mein Herz nur
Berausches Glück!

Bastien & Bastienne

Süße Knechtschaft
An dich binde ich mich
Die Liebe meines Hirten
darf nie vergehen,
nein nie!

Nein, keine Schmerzen mehr!
Der Liebe sei dank,
unsere Qualen haben ein Ende,
alle Übel sind von hier verbannt!

Nein, keine Schmerzen mehr!
Der Liebe sei dank,
unsere Qualen haben ein Ende,
sind für immer verbannt!

Lasst uns beide nur eins sein,
Lasst uns Bastien/Bastienne sein, für immer vereint!

Nr. 16 Trio

Colas

29. Gut gemacht, gut gemacht,
Nach dem Sturm
Erscheint euch eine freundlichere Sonne!
Nichts wird das Fest stören,
Denn meine Kunst wacht über euch!

Gut, gut
Reicht mir eure Hände!
Herzen für immer vereint
Kostet den glücklichen Frieden aus.
Nie wieder euch der Kummer plagen!

Bastien & Bastienne

Welche Freude! Lasst uns die Wissenschaft preisen,
die Kunst des weisen und guten Colas!

Bon sorcier dont l'expérience
Nous a tirés d'embaras!
Il nous tira d'embaras!

Oui, Vive Colas!
Grâce à lui Bastienne
est unie à Bastien!
Oui, Vive Colas!
Vive à jamais ce grand magicien!
Par son Art magique il nous sauva,
Rendons-lui grâce!
Oui, oui,
Vive à jamais ce grand magicien!
L'Art magique a sauvé leurs amours,
Louons-le toujours!

The good wizard whose wisdom
Has saved us from trouble!
He shall save us from trouble!

Yes, long live Colas!
Thanks to he, Bastienne
is united with Bastien!
Yes, long live Colas!
May this great magician live forever!
With his magic arts he saved us,
Let us give thanks!
Yes, yes,
May this great magician live forever!
His magic arts have saved their love,
Let us praise him forever!

Guter Zauberer, dessen Erfahrung
Uns aus der Verlegenheit geholfen hat!
Er half uns aus der Verlegenheit!

Ja, es lebe Colas!
Dank ihm ist Bastienne
mit Bastien vereint!
Ja, es lebe Colas!
Es lebe für immer dieser große Zauberer!
Durch seine Zauberkunst rettete er uns,
Stimmt sein Lob an!
Ja, ja,
Es lebe für immer dieser große Zauberer!
Die Zauberkunst hat ihre Liebe gerettet,
Auf, stimmt sein Lob an!

Jean-Baptiste Pergolèse (1710 – 1736)

LA SERVANTE MAÎTRESSE

INTERMÈDE PREMIER

Scène première

Air

Pandolphe

1. Longtemps attendre sans voir venir;
Au lit s'étendre, ne point dormir;
Grand peine prendre sans parvenir,
Sont trois sujets d'aller se pendre.
Ne point voir venir, ne point dormir,
ne point parvenir,
Sont trois sujets d'aller se pendre.
Attendre sans voir venir,
Être au lit ne point dormir,
Travailler sans parvenir,
sans voir venir, sans dormir,
sans parvenir,
Sont trois sujets d'aller se pendre.

2. C'est aussi se moquer des gens
Voilà trois heures que j'attends
Que ma servante enfin m'apporte
Mon chocolat; elle n'a pas le temps.
Cependant il faut que je sorte;
Elle me dira; que m'importe!
Oh! c'en est trop, je suis trop bon,
Mais je vais prendre un autre ton.
Zerbine! Zerbine!
Peste de la coquine!
Zerbine! Zerbine!

FIRST INTERMEZZO

Scene One

Aria

Uberto

1. Waiting for hours but no one comes;
Lying in bed but unable to sleep;
Making every effort but in vain,
Three reasons to wish to hang.
No one comes, I cannot sleep,
All is in vain,
Three reasons to wish to hang.
Waiting but no one comes,
Lying in bed but unable to sleep,
Working in vain,
no one comes, no sleep,
all in vain,
Three reasons to wish to hang.

2. What a mockery
I have been waiting for three hours
For my servant-girl to finally bring me
My chocolate; she has no time.
Yet I must go out;
And she shall say; it matters not!
Oh! This is too much, I am too kind,
I shall take another tone.
Serpina! Serpina!
You ungrateful rascal!
Serpina! Serpina!

INTERMEZZO EINS

Erste Szene

Arie

Pandolfo

1. Lange warten und stets allein;
Im Bett sich strecken, und schlaflos sein;
Sich große Mühe machen, ohne sich des Lohns freu'n,
Sind drei Plagen, die nach dem Stricke fragen.
Stets allein, ohne zu schlafen,
Ohne sich zu des Lohns zu freu'n,
Sind drei Plagen, die nach dem Stricke fragen.
Immer warten und stets allein;
Im Bette liegen, und schlaflos sein;
Arbeiten, ohne sich des Lohns zu freu'n,
Stets allein, ohne zu schlafen
ohne sich des Lohns zu fre'un,
Sind drei Plagen, die nach dem Stricke fragen.

2. Heute treibt sie es zu weit
Drei volle Stunden wart' ich schon
das meine Magd mir endlich bringt
Meine Schokolade; sie hat keine Zeit.
Doch ich muss aus dem Haus;
Sie wird es mir sagen; was kümmert es mich?
Oh! Meine Geduld ist zu Ende, ich bin zu gut,
Nun werde ich einen anderen Ton anschlagen.
Zerbine! Zerbine!
Schurkenpest!
Zerbine! Zerbine!

Je m'égosille en vain,
Elle viendra demain.
Mais toi, que fais-tu là,
planté comme une borne?
Euh!... Quoi!... tu ne dis mot!
Faudra-t-il aussi Maître Sot,
Qu'à tes oreilles je corne?
Eh! va donc, va donc, tôt!
Va voir ce qui l'empêche!
Romps-toi le coup, s'il le faut,
Dis-lui qu'elle se dépêche.

Récitatif accompagné

Pandolphe

3. Voilà pourtant, voilà comment
On fait soi-même son tourment!
Je trouve cette enfant qui me paraît gentille.
Je la demande à sa famille.
On me la donne, et depuis ce moment
Je l'élève comme ma fille,
Que m'en revient-il à présent.
Mes bontés l'ont rendue à tel point insolente,
Capricieuse, impertinente,
Qu'il faut, avant qu'il soit longtemps,
S'attendre enfin, que la servante,
Sera la maîtresse céans.
Oh! Tout ceci m'impatiente.

Scène deuxième

Air

Zerbine

4. Eh bien! Finiras-tu!
Deux fois, trois fois,
Je n'en ai pas le temps!
Cela te doit suffire.

I grow hoarse in vain,
She shall come tomorrow.
And you, what are you doing there,
still as a post?
Urgh!... What?... don't say a thing!
Must this foolish master,
box your ears too?
Eh? Be gone, hurry!
Go and see what is keeping her!
Break her neck, if you must,
Tell her to hurry.

Accompanied recitative

Uberto

3. Just my luck! And so it is
That we create our own torment!
I found this child who seemed so sweet.
I asked her family for her.
They gave her to me, and ever since
I have raised her as a daughter,
And now what thanks do I get?
My kindness has turned her so insolent,
So capricious, impertinent,
That, before long,
The servant shall surely
Become the mistress.
Oh! Enough is enough.

Scene Two

Aria

Serpina

4. Well now! Have you quite finished?
Twice, three times,
I haven't the time!
Be content with that.

Ich schrei' vergeblich,
Sie kommt wohl morgen.
Aber du, was machst du hier,
wie ein Laternenpfahl gepflanzt?
Nun!... Was!... du schweigst!
Muss ich Meister Dummkopf,
Dir alles zweimal sagen?
Mach! geh, geh, jetzt!
Sieh nach, was sie verhindert!
Brich dir den Hals, wenn nötig,
Sag ihr, dass ich Eile habe.

Begleitetes Rezitativ

Pandolfo

3. So ist es doch, oft mit freier Wahl
Schafft man sich seine eigene Qual!
Ich finde dieses Kind, liebenswert scheint ihr Gemüt.
Ich bitte ihre Familie um sie.
Sie versagt es mir nicht, und seit dieser Zeit
Zieh ich sie auf wie meine eigene Tochter,
Was ist dafür mein Lohn?
Meine Güte hat sie unverschämt gemacht,
Launisch und frech,
So dass ich wohl über kurz oder lang,
Erwarten kann, dass die Magd,
Sich für die Herrin des Hauses halten mag.
Ach! All das zehrt an meiner Geduld.

Zweite Szene

Arie

Zerbine

4. Was denn! Sag kein Wort!
Zwei Mal, drei Mal,
Ich habe keine Zeit!
Das muss dir genügen.

Pandolphe, à part

Fort bien.

Zerbine

Combien de fois

Faut-il te le redire ?

Si ton Maître est pressé,

Faut-il que je le sois ?

Pandolphe, à part

À merveille.

Zerbine

Finis, Scapin, finis si tu m'en crois ;

Ma patience enfin se lasse,

si tu la réduis aux abois,

Je vais faire pleuvoir vingt soufflets
sur ta face.

Zerbine

5. Tu n'en tiens pas compte ?

Il faut donc, je le vois,

Joindre l'effet à la menace.

Pandolphe

Que prétends-tu, Zerbine ? holà !

Zerbine

Vous l'allez voir.

Je vais à ce faquin apprendre son devoir.

Pandolphe

Comment coquine en ma présence,

Devant ton maître une telle insolence ?

Zerbine

Il faudra donc à votre avis,

Parce que je suis la servante,

Qu'impunément on me tourmente,

On m'excède, on m'impatiente,

Qu'on n'ait pour moi que du mépris ?

Uberto, a parte

Very well.

Serpina

How many times

Must I repeat it?

If the Master is in a hurry,

Must it be so for me?

Uberto, a parte

Wonderful.

Serpina

Enough, Vespone, enough I tell you;

My patience is finally running out,

If you try it any further,

I shall deal twenty slaps
to your face.

Serpina

5. Don't you understand?

I see that I must now,

Make good on my threats.

Uberto

What do you mean, Serpina? Heavens!

Serpina

You shall see.

I shall put this knave in his place.

Uberto

Rascal, how could you been so insolent,

Before your own master?

Serpina

So as you should have it,

Because I am the servant,

I must be tormented with impunity,

I must be infuriated, irritated,

Shown only disdain?

Pandolphe, beiseite

So recht.

Zerbine

Wie oft

soll ich es dir noch erklären?

Wenn dein Herr es eilig hat,

Muss ich dann kommen?

Pandolphe, beiseite

Wunderbar.

Zerbine

Schluss, Scapin, hör auf, ich sag es dir;

Meine Geduld neigt sich dem Ende,

Wenn du mich weiter reizt,

Werden zwanzig Backpfeifen
auf dein Gesicht regnen.

Zerbine

5. Das schert dich nicht?

Es muss also, ich sehe es,

der Drohung auch die Tat folgen lassen.

Pandolfo

Was sagst du da, Zerbine? Gemach!

Zerbine

Sie werden es sehen.

Ich werde diesen Schurken auf seinen Platz verweisen.

Pandolfo

Wie frech in meiner Gegenwart

Vor deinem Herrn eine solche Unverschämtheit?

Zerbine

Muss ich also in Ihrer Meinung zulassen,

Weil ich nur die Dienerin bin,

Dass man mich ungestraft quält,

Mich überfordert, mich reizt,

Und nur Verachtung für mich übrig hat?

Non monsieur, chacun vaut son prix.
Je veux qu'en ce logis tout le monde s'empresse,
Ait pour moi des égards, qu'ils me regardent tous;
Comme si j'étais la maîtresse,
Archimaîtresse, entendez-vous?

Pandolphe

Fort bien. Sachons donc de madame
Ce qui peut la mettre en courroux?

Zerbine

Cet impertinent qui vient...

Pandolphe

Ah! tout doux!
Il ne mérite point de blâme
C'est de ma part.

Zerbine

Avec de si sottes façons...
Qui se donne un air de faire des leçons!
Mais... il le paiera sur mon âme.

Pandolphe

C'est de ma part te dis-je.

Zerbine

Eh! Pourquoi s'il vous plaît?

Pandolphe

Pourquoi mon chocolat n'est-il pas encor fait?

Zerbine

Monsieur, point de colère;
Assurément, quoi que vous disez,
Je n'irai pas à présent vous en faire.

Pandolphe

Il faut donc?...

Zerbine

Il faut donc que vous vous en passiez.

No, sir, everyone has a price.
I demand that all in this house hasten,
To show me regard, to look upon me;
As if I were the mistress,
The supreme mistress, do you hear?

Uberto

Very well. Might her Ladyship therefore tell us
What angers her so?

Serpina

That insolent...

Uberto

Oh! Calm down!
He deserves no blame
It was I who gave the order.

Serpina

With such foolishness...
He tried to teach me a lesson!
But upon my soul, he'll pay for it.

Uberto

It was I, I tell you.

Serpina

Oh? What, then?

Uberto

Why is my chocolate still not made?

Serpina

Sir, no need for anger;
Whatever you say, be assured,
That I will not go and make it now.

Uberto

What, then, shall I do?

Serpina

You shall go without.

Nein, mein Herr, ich bin mir meines Werts bewusst.
Ich möchte, dass jedermann in diesem Haus,
Rücksicht auf mich nimmt, dass mich alle so betrachten;
Als wäre ich hier die Herrin,
Über allen stehend, verstehen Sie?

Pandolfo

So recht. Werden wir nun also von Madame erfahren
Was sie in Zorn versetzen kann?

Zerbine

Dieser impertinente Mann, er kommt...

Pandolfo

A! Ganz ruhig!
Er verdient keinen Tadel
Er kommt von mir.

Zerbine

Mit so törichtem Gebaren...
Das sich einen Anschein von Belehrung gibt!
Aber... bei meiner Seele, er wird es bezahlen.

Pandolfo

Es kommt von mir, sage ich.

Zerbine

Eh! Warum bitte?

Pandolfo

Warum ist meine Schokolade noch nicht fertig?

Zerbine

Mein Herr, ohne jeden Ärger;
Werde ganz sicher, egal was Sie sagen,
jetzt nicht gehen und sie Ihnen zubereiten.

Pandolfo

Ich muss also?...

Zerbine

Sie müssen daher darauf verzichten.

Pandolphe, à Scapin

Maintenant que j'ai bu ma tasse,
Dis moi, Scapin, grand bien vous fasse.

Zerbine

De quoi rit ce niagud ?

Pandolphe

Oh ! qu'il a bien raison,
Il rit de ma sottise, elle est complète ;
Je me laisse mener ici comme un oison
Par une insolente soubrette ;
Mais c'est aussi, c'est trop en abuser,
Il faut enfin se raviser.

Air

Pandolphe

6. Sans fin, sans cesse,
nouveau procès !
Et si, et mais,
Et oui, et non,
Tout sur ce ton.
Jamais, au grand jamais,
On n'est en paix.

À Scapin

Mais que t'en semble à toi ?
Dois-je en crever, moi ?
Non par ma foi.

Un jour viendra,
qu'on se plaindra,
qu'on gémera.
Quand on sera dans la détresse,
on maudira son triste sort,
On sentira qu'on avait tort.

À Scapin

Qu'en penses-tu ?

Uberto, to Vespone

Now I have finished my chocolate,
Vespone, wish me good health.

Serpina

What are you laughing at, you donkey?

Uberto

Oh! how right he is,
He laughs at my foolishness, and rightly too;
Here I am treated like a chicken
By an insolent maidservant;
But enough is enough, and now
I shall change her mind.

Aria

Uberto

6. Endlessly, ceaselessly,
trials and tribulations!
And if, and yet,
And yes, and no.
All in that tone.
Never, but never,
Do I have peace.

To Vespone

But what are you thinking?
Must I die, is that it?
No, mark my words.

A day will come,
when they shall repent,
when they shall weep.
When they shall be in distress,
and lament their sad fate,
And see the error of their ways.

To Vespone

What say you?

Pandolfo, an Scapin

Nun, da ich meine Tasse also genossen habe,
Siehst du, Scapin, schön für dich.

Zerbine

Worüber lacht dieser Geck?

Pandolfo

Oh! Wie recht er doch hat!
Er lacht über meine Dummheit, sie kennt kein Ende;
Ich lasse mich wie ein Gänschen vorführen
Von einer frechen Dienstmagd;
Aber es geht zu weit, sie treibt es zu bunt,
Ich muss mich besinnen und dem Einhalt gebieten.

Arie

Pandolfo

6. Ohne Maß und ohne Ende,
Regiert hier der Zank!
Bald wenn, bald aber,
Dann ja, dann nein,
Alles in diesem Ton.
Nie und zu keiner Zeit ,
Haben wir unseren Frieden.

An Scapin

Was meinst du?
Muss ich daran sterben?
Bringt sie mich ins Grab.

Ein Tag wird kommen,
An dem wir flehen,
An dem wir klagen.
Wenn wir dann in Not sind
Werden wir unser trauriges Schicksal verfluchen,
Wir werden spüren, dass wir im Unrecht waren.

An Scapin

Was denkst du?

N'est-il pas vrai ?
Hein ? Quoi ? Dis ?
Toi oui,
Oui sur ma foi.

Zerbine

7. Enfin, pour vouloir trop bien faire,
Auprès de vous je me fais une affaire.

Pandolphe

La pauvre fille !

À *Scapin*

Tu l'entends ?

Zerbine

Vous payez là d'un beau salaire
Tous les soins que de vous je prends
Des dûretés, de mauvais compliments,
Voilà de vos remerciements.

Pandolphe

Oh ! Cela n'est pas bien.

Zerbine

Joignez-y l'ironie
Pour faire mieux.

Pandolphe

En effet j'ai grand tort.
Il ne faut pas que je le nie.

Zerbine

Allez, vous devriez avoir quelque remord
De me traiter ainsi.

Pandolphe

J'en demeure d'accord.

Zerbine

Allons, poussez la raillerie,
Elle est tout à fait de saison,

Is it not true?
Eh? What? Speak up!
Yes, you,
Yes, mark my words.

Serpina

7. So in short, however hard I try to please,
My efforts mean nothing to you.

Uberto

Oh, poor girl!

To Vespone

Do you hear this?

Serpina

You repay me generously
For all the ways I care for you
With such harsh words, such insults,
That is the thanks I get.

Uberto

Oh! How wrong you are.

Serpina

Go on, joke,
Do your best.

Uberto

Indeed I am deeply wrong.
I cannot deny it.

Serpina

Go on, show some remorse
For treating me this way.

Uberto

Right you are.

Serpina

Go on, keep making jokes,
It is fitting indeed,

Ist es nicht wahr?
Nun? Was? Sag?
Du ja,
Sag, so ist es wahr.

Zerbine

7. Ist das der Lohn für meinen guten Willen,
Das hier für Euch meine Arbeit tue.

Pandolfo

Das arme Mädchen!

An Scapin

Hörst du das?

Zerbine

Sie bezahlen da mit einem schönen Lohn
Alle Pflege, die Euch von mir angedeiht
Schuldzuweisungen, schlechte Komplimente,
Das ist dafür Ihr Dank.

Pandolfo

Ach! Dies gehört sich nicht.

Zerbine

Fügen Sie Ironie hinzu
Um es noch besser zu machen.

Pandolfo

Ich habe in der Tat Unrecht getan.
Ich darf es nicht abstreiten.

Zerbine

Kommen Sie, Sie sollten etwas Reue zeigen
Dass Sie mich so behandeln.

Pandolfo

Ich stimme dem weiterhin zu.

Zerbine

Kommen Sie, spotten Sie nur,
Das ist durchaus angesagt,

Et ce ton de plaisanterie
Vous sied on ne peut mieux.

Pandolphe

Je quitte la partie,
Car elle aura toujours raison.
Scapin, va me chercher ma canne et mon épée,
Je veux sortir.

Zerbine

Oh! La bonne équipée!
Il ne manquait plus que ce trait.
Voyez un peu la belle idée.
De sortir à l'heure qu'il est!
Et puis c'est moi qui manque de cervelle!

Pandolphe

Mais dites-moi donc, s'il vous plaît,
De quoi diable madame ici se mêle-t-elle?
Je veux sortir.

Zerbine

Vous ne sortirez pas;
Et, si vous m'obstinez,
je m'en vais de ce pas
Fermer la porte à clef.

Pandolphe

Je doute si je veille,
Fut-il jamais insolence pareille!

Zerbine

Oh bien! criez, pestez, sachez qu'il n'en sera
Ni plus ni moins que ce qu'il m'en plaira.

Pandolphe

Scapin, je l'avouerai, cela me passe;
Je ne m'attendais pas à cet excès d'audace;
D'étonnement... tous mes sens stupéfaits...
Pour avoir trop à dire... je me tais.

And this mocking tone
Is so well suited to you.

Uberto

I withdraw,
As she will always be right.
Vespone, fetch my stick and sword,
I want to go out.

Serpina

Oh! Whatever next!
That's all I needed.
So this is your grand plan?
To go out at this hour?
And I am the one without a brain?

Uberto

But tell me, what on earth,
Would her Ladyship would know of such things?
I want to go out.

Serpina

You shall not go out;
And if you insist,
I shall go promptly
And lock the door myself.

Uberto

Upon my word,
I have never known such insolence!

Serpina

Go on! Shout, make a fuss, but know
That it shall do no good.

Uberto

Vespone, I swear, this is too much;
I never expected such audacity;
I am speechless... all my senses are astonished...
For all that I have to say... I shall say nothing.

Und dieser scherzhafte Ton
Könnte Ihnen nicht besser stehen.

Pandolfo

Ich gebe auf,
Sie wird immer Recht behalten.
Scapin, hol mir meinen Stock und meinen Degen,
Ich möchte ausgehen.

Zerbine

Ach! Was für ein Gedanke!
Es fehlte nur noch dieser letzte Punkt.
Welch eine absurde Idee.
Zu dieser Zeit auszugehen!
Und dann bin ich es, der es an Verstand fehlt!

Pandolfo

Aber sagen Sie es mir doch bitte,
Warum zum Teufel mischt sich Madame hier ein?
Ich möchte ausgehen.

Zerbine

Sie gehen nicht aus;
Und, wenn Sie stur bleiben
Dann gehe jetzt sofort
Und schließe diese Tür ab.

Pandolfo

Ich zweifle, ob ich wach bin,
Gab es je eine solche Frechheit!

Zerbine

Oh gut! Schreien Sie, Fluchen Sie, Seien Sie aber versichert
Es geschieht nur das, was mir gefällt.

Pandolfo

Scapin, ich habe das Gefühl, dies übertrifft alles;
Nie hätte ich mit diesem Ausmaß an Kühnheit gerechnet;
Vor Erstaunen... alle meine Sinne verblüfft...
Weil ich zu viel zu sagen zu habe... schweige ich.

Air

Zerbine

8. Eh! mais ne fait-il pas la mine?
Vraiment je crois qu'il se mutine;
Bon, bon,
C'est que Monsieur badine.
Je veux que sans caprice
Sans murmurer,
On obéisse
Paix donc,
Zerbine le veut ainsi,
Paix donc,
Elle est maîtresse ici.

Zerbine le veut ainsi,
que tout ceci finisse,
ou j'en ferai justice.

Monsieur, me fais-je entendre assez?
Vous pouvez me comprendre,
Vous avez du l'apprendre,
Depuis dix ans passés,
Que vous me convoitez.

Pandolphe, à Scapin

9. Scapin, va maintenant
tout remettre à sa place,
Car de sortir je n'aurai pas l'audace,
Puisque madame le défend.

Zerbine

C'est le parti le plus prudent.

À *Scapin qui hésite.*

Eh bien! quoi! qu'est-ce qui t'arrête?
Il faut tout reporter... oui...
n'as-tu pas compris?
Que veut dire cet air surpris,

Aria

Serpina

8. Really? Won't he make a fuss?
Truly I think he might rebel;
Well, well,
Sir may well jest,
But I wish to be obeyed,
Without a murmur,
Without a fuss
Peace, then
Serpina wishes it so,
Peace, then
She is the mistress here.

Serpina wishes it so,
that all this comes to an end,
or I shall make it so.

Sir, do I make myself clear?
Understand me,
You must have realised,
That it has been ten years
That you have desired me.

Uberto, to Vespone

9. Vespone, go now and put
everything back in its place,
As I dare not go out,
Her Ladyship forbids it.

Serpina

A wise decision.

To Vespone, who is hesitating.

What now! What's keeping you?
You must put everything... yes...
didn't you understand?
Why the look of surprise,

Arie

Zerbine

8. O! Er sieht nicht glücklich aus!
Ich glaube wirklich, er lehnt sich auf;
Gemach,
Der Herr beliebt zu scherzen,
Ich will, dass ohne Gezänke
Ohne zu murren,
Man mir gehorcht
Frieden also,
Zerbine will es so,
Frieden also,
Zerbine regiert das Haus.

Zerbine will es so,
dass dies alles ein Ende hat,
oder ich bringe es ins Reine.

Mein Herr, mache ich das klar?
Ich hoffe, dass Sie verstanden haben,
Sie müssen wohl begriffen haben,
In den zehn Jahren, die wir uns kennen,
Dass Sie mich begehren.

Pandolfo, an Scapin

9. Scapin, geh nun und stelle
alles wieder an seinen Platz,
Denn hinauszugehen, werde ich mich nicht trauen,
Da Madame dies verbietet.

Zerbine

Dies ist eine wohl überlegte Entscheidung,

An Scapin, der zögert.

Nun, warum zögerst du?
Wir müssen alles verschieben... ja...
hast du das nicht verstanden?
Was bedeutet dieser überraschte Blick,

Et ces yeux effarés qui roulent
dans ta tête ?

Pandolphe, à Scapin

Oui sois émerveillé de me trouver si bête,
Donne-moi tous les noms
qu'invente le mépris,
Donne-moi des soufflets, ma joue est toute prête,
Je consens même à t'en payer le prix.

Zerbine

Quelle boutade extravagante !
Y pensez-vous ?

Pandolphe

Eh, va-t'en, insolente !
Je n'y puis plus tenir, il faut absolument
Me délivrer de ce tourment,
Scapin, va de ce pas me chercher une femme :
Fût-elle un monstre, une guenon,
Qu'elle vienne à coup sûr, je ne dirai pas non.
L'hymen n'effraie plus mon âme,
C'est un secours que je réclame
Pour me sauver de ce démon.

Zerbine

Monsieur veut donc enfin tâter du mariage ?
Oh ! pour le coup, je suis de son avis,
Ce dessein me plaît fort, je donne mon suffrage.

Pandolphe

Madame approuve donc ?

Zerbine

On ne peut davantage.

Pandolphe

De si sages conseils doivent être suivis,
Je promets bien d'en faire usage.

And those eyes rolling aghast
in your head?

Uberto, to Vespone

You may well be stunned to see me so foolish,
Call me all the disdainful words
you can think of,
Slap me, my cheek is ready,
I'll even pay you for the trouble.

Serpina

What ridiculous theatrics!
What are you thinking?

Uberto

Be gone, insolent one!
I can bear it no longer, I must
Escape this torment,
Vespone, go this instant and find me a wife:
Even a monster or a harpy will do,
No matter who, I shall not refuse.
Marriage no longer strikes fear into my soul,
It is the refuge that I need
To save me from this demon.

Serpina

His Lordship finally wishes to try marriage?
Oh! Well I agree,
I like this plan, I give it my blessing.

Uberto

Her Ladyship approves, then?

Serpina

What more could I do.

Uberto

If such wise words must be followed,
I promise to do as you advise.

Und diese entsetzten Augen,
die in deinem Kopf herumrollen?

Pandolfo, an Scapin

Ja sei erstaunt über meine Dummheit,
Nenne mich bei allen Namen,
die aus Verachtung geboren sind,
Gib mir eine Ohrfeige, meine Wange ist bereit,
Ich bin sogar bereit, dir den Preis dafür zu zahlen.

Zerbine

Was für ein extravaganter Scherz!
Denken Sie ernsthaft daran?

Pandolfo

Hau ab, du unverschämtes Weib!
Ich kann das nicht mehr ertragen, ich muss mich
unbedingt
Von dieser Qual erlösen,
Scapin, geh und suche mir eine Frau:
Ob Monster oder Vogelscheuche, nichts schreckt mich,
Sie soll auf jeden Fall kommen, ich weise sie nicht ab.
Hymen erschreckt meine Seele nicht mehr,
Es ist ein Rettungsanker, die ich brauche
Um mich vor diesem Dämon zu retten.

Zerbine

Der Herr will sich also endlich an der Ehe ausprobieren?
Oh! in diesem Fall bin ich ihrer Meinung,
Diese Absicht gefällt mir sehr gut, ich stimme gerne zu.

Pandolfo

Die gnädige Frau stimmt also zu?

Zerbine

Ich könnte gar nicht mehr zustimmen.

Pandolfo

Solch weise Ratschläge sollten befolgt werden,
Ich verspreche, davon Gebrauch zu machen.

Zerbine

Je l'espère.

Pandolphe

Et cela pas plus tard que demain.

Oui dès demain sans faute

je m'engage.

Zerbine

Et c'est à moi que vous donnez la main.

Pandolphe

Oh! l'impudence extrême!

À toi!

Zerbine

À moi.

Pandolphe

Toi coquine!

Zerbine

À moi même.

Pandolphe

Je ne sais qui me tient...

Oser prendre ce ton!

Mais comment! Pour qui me prend-on?

Zerbine

Pour un objet digne de plaire

À qui je veux donner ma foi;

Vous avez beau dire et beau faire,

Vous n'en aurez jamais d'autre que moi.

Duo

Zerbine

10. Je devine à ces yeux,

à cette mine fine,

Lutine, assassine,

vous avez beau dire non,

Serpina

I should think so, too.

Uberto

And no later than tomorrow.

Or tomorrow at the latest

I shall propose.

Serpina

And I shall be that wife.

Uberto

Oh! What utter cheek!

You?

Serpina

I.

Uberto

You, rascal?

Serpina

I, indeed.

Uberto

Why I ought...

How dare you take that tone!

How? What do you take me for?

Serpina

For an object worthy of pleasing

To whom I will give my faith;

Say what you will, do what you will,

You will have no one other than me.

Duet

Serpina

10. I can see in those eyes,

in that sly face,

Imp, villain,

your words say no,

Zerbine

Das hoffe ich.

Pandolfo

Und das nicht später als morgen.

Ja, schon morgen werde ich

mich einer Frau verpflichten.

Zerbine

Und ich werde diejenige sein, der Sie Ihre Hand reichen.

Pandolfo

Oh! Welch äußerste Unverschämtheit!

Dir!

Zerbine

Mir.

Pandolfo

Dich Frechdachs!

Zerbine

Genau mich.

Pandolfo

Ich weiß nicht, was mich zurückhält...

Du traust dich, diesen Ton anzuschlagen!

Aber wie! Für wen hältst du mich?

Zerbine

Für ein Objekt, das es wert ist, zu gefallen

Dem ich mein Versprechen geben will;

Sie können tun sagen was Sie wollen,

Sie werden nie eine andere als mich haben.

Duo

Zerbine

10. Ich kann es in diesen Augen lesen,

An diesem Ausdruck im Gesicht,

Der Sie sofort verrät,

Und all Ihr Leugnen täuscht mich nicht,

Bon, vos yeux me disent que si,
Et je veux le croire ainsi.

Pandolphe

Ma divine, vous vous trompez à ma mine,
Très fort, prenez un peu moins l'essor.
Mes yeux avec moi d'accord,
vous diront vous avez tort.

Zerbine

Mais comment,
Mais pourquoi?
Je suis jolie,
Au plus jolie, douce, polie,
voulez-vous de l'agrément,
de la finesse des bons airs,
de toute espèce.
Gentillesse, noblesse,
Regardez-moi.

Pandolphe, à part

Sur mon âme elle me tente,
elle est charmante.

Zerbine, à part

Pour le coup il devient tendre,

à Pandolphe

Il faut se rendre.

Pandolphe

Ah! Laisse-moi.

Zerbine

Il faut me prendre.

Pandolphe

Tu rêves, je crois.

Zerbine

Tu veux en vain t'en défendre,
Il faut que tu sois à moi.

But your eyes say yes.
And I believe it to be so.

Uberto

My dear, you are much mistaken,
Much, come back down to earth.
My eyes and my words together,
will tell you that you are wrong.

Serpina

But how?
But why?
I am pretty,
So pretty, sweet, polite,
what more could you wish for,
what elegance, what grace,
the finest of all.
What kindness, what nobility,
Look at me.

Uberto, a parte

Upon my soul, she tempts me,
she is charming.

Serpina, a parte

It appears that he wavers,

to Uberto

You must accept it.

Uberto

Ah! Go away.

Serpina

You must accept me.

Uberto

You must be dreaming.

Serpina

You refuse but in vain,
You must be mine.

Schön, Ihre Augen sagen mir, dass es so ist.
Und ich will es auch so glauben.

Pandolfo

Meine Göttliche, Sie irren sich in meiner Miene,
Sehr stark, fliegen Sie nicht allzu hoch.
Meine Augen, mit mir völlig im Einklang,
werden Ihnen verraten, dass Sie sich irren.

Zerbine

Aber wie?
Aber warum?
Ich bin hübsch,
Ausnehmend hübsch, lieb und höflich,
möchten Sie Annehmlichkeiten,
Die Feinheit guter Manieren
jeder Art.
Freundlichkeit, Noblesse,
Sehen Sie mich an.

Pandolfo, beiseite

Bei meiner Seel', sie führt mich in Versuchung,
sie ist reizend.

Zerbine, beiseite

Plötzlich wird er sanft,

zu Pandolfo

Du musst dich ergeben.

Pandolfo

Ach! Lass mich.

Zerbine

Du musst mich nehmen.

Pandolfo

Du träumst, glaube ich.

Zerbine

Du wehrst dich vergeblich,
Du musst mir gehören.

Je t'aime,
Je suis à toi!

Pandolphe

Ô peine extrême,
je suis ma foi
tout hors de moi.

Zerbine

Je devine, oui!
à cette mine,

Pandolphe

Ma divine,
Il n'en est rien.

Zerbine

J'entends bien,
mon mignon,
vous avez beau dire non,
mais ce n'est pas tout de bien.

Pandolphe

C'est tout de bon.

Zerbine

Mais comment,
Mais pourquoi?
Je suis jolie, mais très jolie,
au plus jolie.

Pandolphe

En ferais-je la folie.

Zerbine, à part

Il en tient, je le vois.

à *Pandolphe*

Rien n'efface ma grâce.
Regardez-moi.

I love you,
I am yours.

Uberto

O what great torment,
my word,
I am not myself.

Serpina

Yes! I can see
by your face.

Uberto

My beauty,
there is nothing to be done.

Serpina

I hear you,
my dear,
your words say no,
but they are mistaken.

Uberto

They are not mistaken.

Serpina

But how?
But why?
I am pretty, so pretty,
the prettiest one.

Uberto

You shall send me mad.

Serpina, a parte

He means it, I can see.

to *Uberto*

Nothing can erase my loveliness.
Look at me.

Ich liebe dich,
Ich gehöre dir.

Pandolfo

O welche Pein,
Ich bin fürwahr
Ganz außer mir.

Zerbine

Ich rate, ja!
Wenn ich dich sehe.

Pandolfo

Meine Göttliche,
Da liegst du falsch.

Zerbine

Ich verstehe schon,
mein Süßer,
all Ihr Leugnen täuscht mich nicht,
Doch es ist nicht alles gut.

Pandolfo

Es ist alles gut.

Zerbine

Aber wie?
Aber warum?
Ich bin hübsch, sehr hübsch,
am hübschesten.

Pandolfo

Soll ich die Torheit wagen.

Zerbine, beiseite

Er hat welche, ich sehe sie.

zu *Pandolfo*

Nichts kommt meiner Anmut gleich.
Sehen Sie mich an.

Pandolphe, à part

Pour cela, je pense que j'en tiens là,
la ralla, la ralla.

Zerbine

Il faut se rendre.
Il faut me prendre.
Reçois mon cœur et ma foi.

Pandolphe

Ah! Laisse-moi.

Zerbine

Tu seras donc à moi.
Si, si tu seras à moi.

Pandolphe

Ah! Je suis tout hors de moi.
Pour cela, je pense que j'en tiens là.

Zerbine

Je suis jolie...
Rien n'efface cette grâce.

Pandolphe

Quelle peine!
Quelle gêne!

Zerbine, à part

Il en tient je le vois.
Tiens mon roi.
Reçois mon cœur et ma foi.
À toi seul, j'en fais don.

Pandolphe

Laisse-moi, non je ne veux pas de toi.
Je n'en veux pas, non, non

Zerbine

Bon, bon,
Je t'aime,

Uberto, a parte

I feel myself relenting,
oh me, oh my.

Serpina

You must accept it.
You must accept me.
Accept my heart and my faith.

Uberto

Ah! Go away.

Serpina

You shall be mine.
Yes, by law you shall be mine.

Uberto

Ah! I am not myself.
I feel myself relenting.

Serpina

I am pretty...
Nothing can erase my loveliness.

Uberto

What grief!
What torment!

Serpina, a parte

He is relenting, I can see.
Here, my king.
Accept my heart and my faith.
To you alone I gift them.

Uberto

Go away,
I do not want you.

Serpina

Well, well,
I love you,

Pandolfo, beiseite

Ich glaube ich bleibe dabei,
Trallalla, Trallalla.

Zerbine

Du musst dich ergeben.
Du musst mich nehmen.
Empfange mein Herz und meinen Eid.

Pandolfo

Ach! Lass mich.

Zerbine

Du wirst also mein sein.
Doch, doch, du wirst mein Ehemann sein.

Pandolfo

Ach! Ich bin ganz außer mir.
Ich glaube ich bleibe dabei,

Zerbine

Ich bin hübsch...
Nichts kommt meiner Anmut gleich.

Pandolfo

Welch eine Schmerz!
Wie peinlich!

Zerbine, beiseite

Er hat welche, ich sehe es.
Komm mein König.
Empfange mein Herz und meinen Eid.
Dir allein schenke ich sie.

Pandolfo

Lass mich,
ich will dich nicht.

Zerbine

Gut, gut,
Ich liebe dich,

Je suis à toi,
Sois donc à moi!

Pandolphe
Ô peine extrême!
Je suis ma foi,
Tout hors de moi!

INTERMÈDE SECOND

Scène première

Air

Zerbine

11. Vous gentilles jeunes filles
aux vieillards, qui tendez vos filets,
Qui cherchez des maris beaux ou laids,
Apprenez, retenez bien mes secrets,
vous allez voir comme je fais :
Tour à tour avec adresse,
Je menace, je caresse.
Quelque temps je me défends
mais je me rends.

Scène seconde

Zerbine, à *Scapin*

12. Te voilà très bien déguisé :
Pandolphe y sera pris à coup sûr,
et peut-être
Plus fin que lui
s'y verrait abusé.
Scapin, c'est maintenant
qu'il faut faire paraître
Ton zèle et ton esprit,
et ne rien négliger
Pour faire en mes filets tomber

I am yours,
Be mine, then!

Uberto
O great torment!
My word,
I am not myself!

SECOND INTERMEZZO

Scene One

Aria

Serpina

11. Oh sweet young ladies
casting your nets over old men,
Looking for husbands lovely or loathsome,
Learn, remember my secrets
and do as I do:
Deftly by turns,
I threaten, I caress.
For a while I am steadfast
then I yield.

Scene Two

Serpina, to *Vespone*

12. This is a fine disguise indeed:
Uberto is bound to be tricked,
and perhaps
Even a finer man than
he would be deceived.
Vespone, now is the time
to show
Your zeal and spirit,
and forget nothing
To cast my nets around

Ich gehöre dir,
Sei also mein!

Pandolfo
O welche Pein!
Ich bin fürwahr,
Ganz außer mir!

ZWEITES INTERMEZZO

Erste Szene

Arie

Zerbine

11. Ihr netten jungen Mädchen,
Die ihr eure Netze nach den Alten auswerft,
Die ihr nach schönen oder hässlichen Ehemännern sucht,
Lernt, merkt euch meine Geheimnisse gut,
Ihr werdet sehen, wie ich es mache:
Abwechselnd mit Geschick,
Ich drohe, ich schmeichle.
Einige Zeit wehre ich mich
aber ich ergebe mich.

Zweite Szene

Zerbine, an *Scapin*

12. Nun bist du schön verkleidet:
Pandolfo wird sicherlich darauf hereinfallen,
und vielleicht
Würde ein schlauerer Mensch
sich dadurch missbraucht fühlen.
Scapin, jetzt muss
du zeigen,
All deinen Eifer und Verstand,
und nichts vernachlässigen
Um in meinen Netzen unseren

notre vieux maître ;
Et tu verras alors si je sais reconnaître
Les soins qu'on prend de m'obliger.
Dans ce réduit obscur cependant va te mettre,
Cache-toi là quelques instants,
Je t'en ferai sortir quand il en sera temps.

Air

13. Charmant espoir qui nous enchante,
Rends enfin mon âme contente.
Calme l'attente, impatiente,
qui me tourmente.

Scène troisième

Zerbine, *à part*

14. Pandolphe vient, feignons.

Pandolphe

Ah ! Voilà donc Madame.
Faisons notre devoir pour éviter le blâme.
Sans trop oser pourrais-je me flatter
Que Madame à la fin
permette que je sorte.

Zerbine

Et Monsieur, finissons de railler de la sorte,
Il n'est plus temps pour moi de plaisanter,
Je vais cesser enfin de vous déplaire.

Pandolphe

Oh ! Pour cela, je l'espère.

Zerbine

Dans peu l'hymen
vous range sous la loi.

Pandolphe

Il est vrai, j'en ai la pensée,

our old master;
And you shall see your favours
Repaid with gratitude.
But now, in these dark confines,
Hide for a few moments,
I shall tell you when it is time to come out.

Aria

13. Charming hope that enchants us
Render my soul content.
Quell the impatient expectation
that is my torment.

Scene Three

Serpina, *a parte*

14. Uberto is coming, keep your wits.

Uberto

Ah! There is her Ladyship.
Let us do our duty to avoid a scolding.
May I be so bold as to ask
That her Ladyship
allow me to go out?

Serpina

Sir, let us end these games,
The time for teasing has passed,
I shall no longer displease you.

Uberto

Oh! How I hope so.

Serpina

Soon, you will
have a wife.

Uberto

It is true, I believe,

alten Herrn sicher zu fangen;
Und dann wirst du sehen, ob ich mich erkenntlich zeige,
Für die Bemühungen, mir zu Dienste zu sein.
In diese dunkle Kammer musst du jetzt gehen,
Verstecke dich dort für einen Moment,
Ich werde dich holen, wenn die Zeit dafür gekommen ist.

Arie

13. Charmante Hoffnung, die uns verzaubert,
Gib meiner Seele endlich Frieden.
Beruhige die Erwartung,
die ungeduldig mich quält.

Dritte Szene

Zerbine, *beiseite*

14. Pandolfo kommt, verstellen wir uns.

Pandolfo

Ach! Da ist ja Madame.
Tun wir unsere Pflicht, um Tadel zu vermeiden.
Ohne zu wagen, könnte ich mit Schmeicheln erreichen,
Dass Madame am Ende erlaubt,
dass ich das Haus verlasse.

Zerbine

Und Herr, lassen Sie uns den Spott hier beenden,
Es ist keine Zeit mehr für Scherze,
Ich werde nun aufhören, Ihnen zu missfallen.

Pandolfo

Oh, das hoffe ich.

Zerbine

In Kürze wird der Hymen Sie
zu meinem Ehemann machen.

Pandolfo

Es ist wahr, ich trage den Gedanken in mir,

Mais ne te flatte pas
que ce soit avec toi.

Zerbine

Je me connais Monsieur,
et suis un peu sensée,
Un tel espoir ne m'a jamais bercée;
Et pour preuve qu'ici je dis la vérité,
C'est que j'y pense aussi
de mon côté.

Pandolphe

Vous y pensez!

Zerbine

Bien plus, l'affaire est avancée,
J'ai déjà choisi mon époux.

Pandolphe

Oh, oh, qui peut aller aussi vite que vous!
Il suffit donc que Madame se montre,
Et soudain les maris viennent à sa rencontre?

Zerbine

Mais quelquefois on trouve en un moment
Ce que dix ans on cherche vainement.

Pandolphe

Et ce mari qu'un sort
si prompt amène
Que fait-il?

Zerbine

Il est capitaine.

Pandolphe

Cet état donne moins d'argent que de renom
Peut-on aussi savoir son nom?

Zerbine

La fougueuse valeur que jamais rien n'arrête
L'a fait nommer capitaine Tempête.

But do not flatter yourself
that it shall be you.

Serpina

I know myself, my Lord,
and am reasonable,
I have never harboured such a hope;
And to prove it let me speak the truth,
I agree that it shall
not be me.

Uberto

You agree!

Serpina

What's more, it is done,
I have already chosen my husband

Uberto

Oh, oh, could anyone keep up with you?
Her Ladyship need only show herself,
For husbands to suddenly appear?

Serpina

At times one finds in a moment
What they have vainly sought for ten years.

Uberto

And this husband
who suddenly appears,
What does he do?

Serpina

He is a Captain.

Uberto

Their pay is worse than they say
Might I ask his name?

Serpina

This spirited mind that nothing can stop
Has earned him the name Captain Tempest.

Aber schmeichle dir nicht,
ich denke dabei nicht an dich.

Zerbine

Ich kenne mich selbst, mein Herr,
und bin ein wenig vernünftig,
Eine solche Hoffnung habe ich nie gehegt;
Und zum Beweis, dass ich hier die Wahrheit sage,
Kann ich sagen, dass ich auch auf meiner Seite darüber nachdenke.

Pandolfo

Sie denken darüber nach!

Zerbine

Vielmehr ist der Fall weit fortgeschritten,
Ich habe meinen Ehepartner schon ausgewählt

Pandolfo

Oh, oh, wer kann schon so schnell sein wie Sie!
Es reicht also, wenn Madame sich zeigt,
Und plötzlich stehen die Ehemänner bereit?

Zerbine

Aber manchmal findet man in einem Moment
Was man zehn Jahre lang vergeblich gesucht hat.

Pandolfo

Und der Ehemann,
den man so schnell gefunden,
Was macht er?

Zerbine

Er ist Hauptmann.

Pandolfo

Dieser Staat verteilt weniger Geld als Renommee
Kann man auch seinen Namen erfahren?

Zerbine

Sein feuriger Mut, den nichts aufhalten kann
Brachte ihm den Namen Hauptmann Sturm ein.

Pandolphe

J'entends, il est un peu brutal.

Zerbine

Il est vrai qu'il ne l'est pas mal.

Pandolphe

En ce cas je crains le sort qu'il vous apprête.

Zerbine

C'est mon affaire, nous verrons
Ce qu'il fera lorsque nous y serons;
D' avance, il ne faut pas, dit-on, chommer la fête.

Pandolphe

Moi j'en serais sincèrement fâché,
Je t'ai toujours voulu du bien,
et j'ai tâché
En toute occasion de le faire paraître,
Tu le sais bien.

Zerbine

Ah, mon cher Maître,
Mon cœur vous est aussi sans réserve attaché;
Et je voudrais pouvoir faire connaître
Quels sentiments chez moi
Vos bontés ont fait naître.

Récitatif**Zerbine**

15. Jouissez cependant du destin le plus doux.
Soyez longtemps l'heureux époux
de celle que le ciel aujourd'hui vous destine.
Souvenez-vous quelque fois de Zerbine,
qui tant qu'elle vivra se souviendra de vous.

Air**Zerbine**

À Zerbine laissez par grâce,

Uberto

He sounds a brutal man.

Serpina

It is true, he is rather.

Uberto

In that case I fear for you.

Serpina

That's my business, we shall see
What he'll do when we are married;
In advance, let us not take it for granted.

Uberto

I would be very sorry indeed,
I have always wished you well,
and tried
Always to show it,
As you know.

Serpina

Ah, my dear Master,
My heart, too, will forever be tied to you;
And I should wish to tell you
What sentiments
Your kindness has aroused in me.

Recitative**Serpina**

15. Meanwhile, I wish you the very best.
May you long be happy
with the wife for whom you are destined.
Remember Serpina now and again
and know that she shall not forget you.

Aria**Serpina**

Give Serpina the good grace,

Pandolfo

Ich höre, er ist etwas grob.

Zerbine

Es ist wahr, dass das durchaus zutrifft.

Pandolfo

In diesem Fall fürchte ich das Schicksal, das er Ihnen bereitet.

Zerbine

Das ist meine Sache, wir werden sehen
Was er tut, wenn es geschieht;
Es heißt, dass man das Fest nicht vorher verderben soll.

Pandolfo

Ich würde mich aufrichtig darüber ärgern,
Ich habe dir immer Gutes gewünscht,
und ich habe mich bemüht
Bei jeder Gelegenheit, das auch zu zeigen,
Du weißt das.

Zerbine

Ah, mein lieber Herr,
Auch mein Herz hängt vorbehaltlos an Ihnen;
Und ich würde gerne zeigen können
Welche Gefühle Ihre Güte
bei mir hervorgebracht hat.

Rezitativ**Zerbine**

15. Genießen Sie dagegen ein frohes Geschick.
Und für lange Zeit der Ehe Glück
Mit der, die der Himmel heute für Sie bestimmt hat.
Erinnern Sie sich gelegentlich an Zerbine,
Und solange sie lebt, wird sie sich an Sie erinnern.

Arie**Zerbine**

Für Zerbine lassen Sie, ich bitte Sie,

Quelque place dans votre souvenir :
L'en bannir,
Quelle disgrâce !
Et comment la soutenir.

À part

Il est ma foi dupe de ma grimace :
Je le vois déjà s'attendrir.

À Pandolphe

De Zerbine gardez par grâce quelque trace.
L'oublier ! Quelle disgrâce !
Et, comment la soutenir ?

À part

Il y va venir,
Je le vois déjà s'attendrir.
Il ne peut plus longtemps tenir !

À Pandolphe

Si je fus impertinente, contrariante,
extravagante, vous m'envoyez repentante,
Pardonnez-moi.

À part

Mais...
Il me prend la main,
ma foi l'affaire est en bon train !

Pandolphe, à part

16. Ah ! Combien j'ai de peine
Du parti qu'elle prend !

Zerbine, à part

En vain il se défend
Ma victoire est certaine.

Pandolphe

Va, ne doute pas mon enfant,
Que de toi je ne me souviene.

Of a place in your memory:
To banish her,
Would be a disgrace!
And how would you bear it?

A parte

My word, he falls prey to my grimace,
I see him weaken.

To Uberto

Give Serpina the grace of a small place.
To forget her, Would be a disgrace!
And how would you bear it?

A parte

He is coming round,
I see him weaken.
He won't bear it much longer!

To Uberto

If I was impertinent, irksome,
Outrageous, send me to repent,
Forgive me.

A parte

But...
He takes my hand,
My word, this is going to plan!

Uberto, a parte

16. Ah ! How I pity
Her predicament!

Serpina, a parte

He defends himself in vain
My victory is certain.

Uberto

Go, my child, and do not doubt,
That I shall remember you.

Einen kleinen Platz in Ihrer Erinnerung :
Sie daraus verbannen,
Was für eine Schande!
Und wie sie unterstützen.

Beiseite

Er ist auf meine Grimassen hereingefallen:
Ich sehe schon, wie er weich wird.

Zu Pandolfo

Von Zerbine behaltet eine Erinnerung, ich bitte Euch.
Sie vergessen ! Was für eine Schande !
Und, wie sie unterstützen ?

Beiseite

Er wird bald einlenken,
Ich sehe schon, wie er weich wird.
Er kann es nicht mehr lange aushalten!

Zu Pandolfo

Wenn ich unverschämt war, verärgert
extravagant, sehen Sie mich nun reumütig,
Vergeben Sie mir.

Beiseite

Aber...
Er nimmt meine Hand,
Ich denke es läuft nach meinem Wunsche!

Pandolfo, beiseite

16. Ach ! Wie viel Kummer macht mir nun
Der Weg den sie beschreitet!

Zerbine, beiseite

Vergeblich wehrt er sich
Mein Sieg ist sicher.

Pandolfo

Geh, habe keine Angst, mein Kind,
Dass ich mich nicht an dich erinnern werde.

Zerbine, à part

Frappons le dernier coup de peur
qu'il n'en revienne.

Haut

Voudrez-vous m'accorder encore une faveur ?

Pandolphe

Qu'est-ce ?

Zerbine

Que mon prétendu vienne
Vous offrir ses respects.

Pandolphe

Il me fait trop d'honneur.
Je le veux bien.

Zerbine

Je vais en diligence
L'en avertir et l'amener ici.

Scène quatrième**Récitatif****Pandolphe**

17. Quel sera donc enfin cet homme-ci.
Elle m'a l'air de faire avec lui pénitence,
D'avoir tant éprouvé ma patience,
S'il est, comme elle dit, aussi brutal,
Il la traitera mal
Sur ma parole ;
Ah ! Pauvre folle.
Mais, moi, ne pourrais-je pas...
Quoi, ma servante !
Serais-je le seul dans ce cas,
Est-ce un crime qu'on se contente ?
Réfléchissons...
Eh fi donc, je m'oublie,
Ah, plutôt bannissons cette folie.

Serpina, a parte

Let us strike the final blow of fear
to end this,

Loudly

Would you grant me a favour ?

Uberto

What is it ?

Serpina

Let my intended come
To pay you his respects.

Uberto

It would be a great honour.
Let him come.

Serpina

I shall go immediately
To tell him and bring him here.

Scene Four**Recitative****Uberto**

17. What kind of man shall this be?
He appears to be her penitence,
For having so tested my patience,
If, as she says, he is so brutal
He shall treat her badly
Mark my words;
Ah! The poor fool.
But, couldn't I possibly...
What, wed my servant?
Would I be the only one,
Is it such a crime to be content?
Think, think...
Yes, I am forgetting myself,
Quickly, banish this madness.

Zerbine, beiseite

Versetzen wir den letzten Schlag mit einer Angst
Von der er sich nicht erholen wird.

Laut

Würden Sie mir noch einen Gefallen tun?

Pandolfo

Was wäre das?

Zerbine

Das mein zukünftige kommen darf,
Um Ihnen seinen Respekt zu erweisen.

Pandolfo

Er erweist mir zu viel Ehre.
Ich willige ein.

Zerbine

Ich eile sofort,
es ihm mitzuteilen und ihn herzubringen.

Vierte Szene**Erzählung****Pandolfo**

17. Was wird dies schließlich für ein Mann sein.
Ich habe den Eindruck, dass sie mit ihm Buße tut,
Weil sie meine Geduld so sehr auf die Probe gestellt hast,
Wenn er, wie sie sagt, so brutal ist,
Er wird sie schlecht behandeln
Auf mein Wort;
Ach! Arme Irrgeleitete.
Aber, ich, könnte ich nicht...
Was, meine Dienerin!
Wäre ich der Einzige,
Ist es ein Verbrechen, wenn man sich zufrieden gibt?
Denken wir nach...
Doch, ich vergesse mich,
Ah, je eher wir diesen Wahnsinn verbannen.

Mais tout doux j'ai moi-même élevé cette fille,
Je sais quelle est sa famille... Eh! Roi des fous!
Écoutons-nous...
Non, je saurai m'en défendre...
Mais la pitié me rend tendre,
À quoi doit-elle s'attendre!
Je la plains. Quel parti prendre!
Oh! je ne sais auquel entendre.

Air

Pandolphe

18. Quel est mon embarras,
Ne finira-t'il pas ?
Je sens je ne sais quoi
plus fort plus fort que moi.
Serait-ce
Tendresse,
Serait-ce pitié,
Amitié ?
Mais une voix secrète
Répète :
Pandolphe,
Pense à toi.

Certain je ne sais quoi
Plus fort que moi,
me fait la loi.
Mais une voix secrète...

Mon esprit incertain
Ne peut tenir en place.
Mais plus il se tracasse,
Et plus il s'embarrasse,
Et se tourmente en vain.

But I raised this girl with such tenderness,
I know her family... Oh? King of fools!
Listen to yourself...
No, I will not allow myself...
But pity softens me,
What does her future hold?
I feel sorry for her. What should I do?
Oh! I don't know what to think.

Aria

Uberto

18. What hardship,
Will it never end?
I know, I know not,
stronger, stronger than I,
Could it be
Tenderness,
Could it be pity,
Friendship?
But a secret voice
Repeats:
Uberto,
Beware.

A certain I know not,
stronger than I,
rules me.
But a secret voice...

My uncertain mind
Cannot hold firm.
But the more I fret,
The more troubled I am,
And tormented in vain.

Aber ganz sanft habe ich sie selbst erzogen,
Ich kennen ihre Familie... Eh! König der Narren!
Horchen wir in uns hinein...
Nein, ich weiß mich zu wehren...
Aber Mitleid macht mich weich,
Was hat sie zu erwarten!
Ich habe Mitleid mit ihr. Welche Partei soll ich ergreifen!
Ach! Ich weiß nicht, auf welche Stimme ich hören soll.

Arie

Pandolfo

18. Wie unangenehm ist mir das,
Wird es nicht enden?
Ich spüre ich weiß nicht was
Stärker, viel stärker als ich,
Ist es
Zärtlichkeit,
Ist es Mitleid,
Freundschaft?
Doch eine geheime Stimme
Wiederholt ohne Unterlass:
Pandolfo,
Denke an dich selbst.

Ein gewisser ich weiß nicht was,
stärker als ich,
beherrscht mich.
Doch eine geheime Stimme...

Mein unsicherer Geist
Ist von großer Unruhe ergriffen.
Aber desto mehr Sorgen er sich macht,
Und desto mehr steht er sich selbst im Weg,
Und quält sich vergebens.

Scène cinquième

Zerbine

19. Monsieur, le capitaine est là,
peut-il paraître?

Pandolphe

Oh! qu'il entre, il est bien le maître.

Zerbine

Entrez Monsieur.

Pandolphe

Oh! Oh! Comme cet homme est fait.
Il a la mine orageuse en effet.
Monsieur veut donc épouser cette fille?

Lui semble-t-elle assez gentille
Pour le justifier d'oser franchir le pas?

à Zerbine

Mais dis-moi, ne parle-t-il pas
Autrement que par signe?

Zerbine

Il est, je le confesse
Un peu bizarre, sur ce point,
La peur de trop parler fait
qu'il ne parle point.

Il fait signe... Est-ce?...
oui, c'est à moi qu'il s'adresse;
Souffrez qu'un moment je vous laisse.

Pandolphe, à part

Cet homme me déplaît aussi parfaitement!
Quoi donc! je souffrirais patiemment
Que ce vilain hibou fasse aujourd'hui l' emplette
De cette jeune et gentille fauvette?

Scene Five

Serpina

19. Sir, the captain is here,
may he come in?

Uberto

Oh! let him enter, it is he who is the master.

Serpina

Enter, sir.

Uberto

Oh! Oh! What a brute.
He does indeed have the face of a tempest.
I hear you wish to marry this girl, sir?

Do you find her sweet enough
To dare to take this step?

to Serpina

But tell me, does he speak
Only by sign?

Serpina

I confess, he is
Somewhat bizarre, in this way,
Such is his fear of speaking too much
that he doesn't speak at all.

He signs... Is...?
yes, he is talking to me;
Allow me to leave you a moment.

Uberto, a parte

This man is perfectly hateful!
What must I do? Patiently allow
This fowl vulture to snap up
This sweet young songbird?

Fünfte Szene

Zerbine

19. Mein Herr, der Hauptmann ist hier, d
arf er eintreten?

Pandolfo

Oh, er soll eintreten, er ist der Herr.

Zerbine

Treten Sie ein Herr.

Pandolfo

Ach! Ach! Wie dieser Mann gemacht ist
Er blickt in der Tat sehr stürmisch drein.
Der Herr will also dieses Mädchen heiraten?

Erscheint sie ihm lieblich genug
Um diesen Schritt zu wagen?

Zu Zerbine

Aber sag mir, spricht er nicht
Anders als durch Zeichen?

Zerbine

Er ist, ich bekenne es
In diesem Punkt etwas eigen,
Die Angst, zu viel zu reden, führt dazu,
dass er kaum spricht.

Er gibt Zeichen... Ist es?
Ja, er ist an mich gerichtet;
Erlauben Sie, dass ich Sie für einen Moment verlasse.

Pandolfo, beiseite

Dieser Mann missfällt mir auch vollkommen!
Was denn? Soll ich geduldig zulassen,
Dass diese hässliche Eule sich heute
Diese junge, freundliche Grasmücke einverleibt?

Zerbine

Savez-vous bien, Monsieur, ce qu'il a dit ?

Pandolphe

Eh bien quoi, qu'a-t-il dit ?

Zerbine

Il a dit qu'il espère
Qu'aujourd'hui vous voudrez
me tenir lieu de père,
Et me donner ma dot.

Pandolphe

Dis-moi, perds-tu l'esprit ?
Qu'il s'aïlle promener.

Zerbine

Eh, monsieur, je vous prie
Parlez plus bas, s'il avait entendu
Vous seriez un homme perdu :
Je vous ai dit qu'il entre aisément en furie.

Pandolphe

Oh ! Je me moque ici de son courroux.

Zerbine

Y pensez-vous de tenir ce langage ?
Vous pourriez tout au plus montrer
ce grand courage
Si vous étiez derrière vos verroux.
Je crains que vous n'ayez excité sa colère
Voyez comme il vous considère.

Pandolphe

Il est vrai, je commence à craindre tout de bon :
Je suis seul ; s'il allait faire le furibon !
Scapin ! où donc est-il fourré ce maître ivrogne ?
Scapin !

Zerbine

Vous l'appellez en vain, il est sorti.

Serpina

My Lord, do you know what he said?

Uberto

Well, what did he say?

Serpina

He said that he hopes
Today you shall take
my father's place
And give me my dowry.

Uberto

Have you lost your mind?
He can look elsewhere.

Serpina

Sir, I beg of you
Lower your voice, if he had heard
You would be a dead man:
I told you how quickly he flies into a rage.

Uberto

Oh! I could care less about his rages.

Serpina

Must you speak this way?
You could well be
so courageous
If you were behind lock and key.
I fear you have stoked his anger
Just see how he looks at you.

Uberto

It is true, I am beginning to fear him:
I am alone; if he were to turn livid!
Vespone! but where is that drunkard hiding?
Vespone!

Serpina

You call him in vain, he has gone out.

Zerbine

Wollen Sie wissen, mein Herr, was er gesagt hat?

Pandolfo

Was hat er gesagt?

Zerbine

Er sagte, er hoffe,
Dass Sie heute als Vater für
mich stehen werden,
Und mir meine Mitgift geben.

Pandolfo

Sag mir, verlierst du den Verstand?
Er soll sich vom Acker machen.

Zerbine

O, mein Herr, bitte
Sprechen Sie leiser, wenn er Sie gehört hätte,
wären Sie ein verlorener Mann:
Ich habe Ihnen gesagt, dass er leicht in Rage gerät.

Pandolfo

Ach! Ich verspotte seinen Zorn.

Zerbine

Denken Sie nach, ehe Sie diese Sprache verwenden?
Sie könnten diesen großen Mut höchstens
dann zeigen,
Wenn Sie hinter verriegelten Türen stehen würden.
Ich fürchte, Sie haben seinen Zorn erregt.
Sehen Sie, wie er Sie betrachtet.

Pandolfo

Es ist wahr, ich beginne, dieses zu befürchten:
Ich bin allein; was wenn er wütend würde!
Scapin! Ich frage mich, wo dieser betrunkene Mann
wieder steckt?
Scapin!

Zerbine

Sie rufen ihn vergeblich, er ist nicht da.

Mais monsieur, il faudrait enfin prendre un parti ;
Le capitaine attend, sa mine se renfrogne.
Il pourrait se fâcher, je vous en avertis.

Pandolphe

Écoute, as-tu conclu tout à fait ?

Zerbine

À vrai dire,
Je puis encore ailleurs jeter les yeux.

Pandolphe

Eh bien ! si tu veux te dédire,
Je connais un parti qui te conviendrait mieux.

Zerbine

Oui, mais un obstacle m'arrête.

Pandolphe

Lequel ?

Zerbine

Il n'est pas homme à céder sa conquête
Au premier qui viendrait pour moi se proposer
Il faudrait que ce fût un parti bien honnête.

Pandolphe

Eh mais... Si c'était moi...
qui voulût t'épouser ?

Zerbine

Vous Monsieur ?

Pandolphe

Oui, ma chère,
il n'est plus temps de feindre,
À cet aveu tu sais
à la fin me contraindre
Je t'aime, je t'adore
et j'en suis comme un fou.
Prends ma main, prends mon cœur,
prends mon bien et renvoie

But sir, you must take a stance;
The captain is waiting, a scowl on his face.
Let him get angry, I've told you.

Uberto

Listen, is the engagement set in stone?

Serpina

To tell the truth,
I could still look elsewhere.

Uberto

Well, then! If you wish to withdraw,
I know something that would suit you better.

Serpina

Yes, but something is blocking my way.

Uberto

What?

Serpina

He is not one to cede his conquest
To the first man who offers himself to me
The proposal must be an honest one.

Uberto

But... If it were me...
who wished to marry you?

Serpina

You, my Lord?

Uberto

Yes, my dear,
the time for pretence has passed,
In the end you shall
indeed have my vow
I love you, I adore you,
I am a fool for you.
Take my hand, take my heart,
Take what is mine and send away

Aber mein Herr, Sie sollten sich endlich entscheiden;
Der Hauptmann wartet, seine Miene verdüstert sich.
Er könnte wütend werden, ich warne Sie.

Pandolfo

Hör zu, hast du ihm bereits fest zugesagt?

Zerbine

Um ehrlich zu sein,
Ich kann noch woanders hinschauen.

Pandolfo

Nun! wenn du dich abwenden willst,
Ich kenne eine Partie, die besser zu dir passt.

Zerbine

Ja, aber ein Hindernis steht mir im Weg.

Pandolfo

Welches?

Zerbine

Er ist nicht der Mann, der seine Eroberung aufgibt
Dem ersten, der kommt und für mich spricht,
Müsste eine sehr ehrliche Partie sein.

Pandolfo

Aber... Wenn ich es wäre
der dich heiraten wollte?

Zerbine

Sie Herr?

Pandolfo

Ja, meine Liebe,
es ist keine Zeit mehr für Täuschungen,
Zu diesem Geständnis kannst
du mich am Ende bringen
Ich liebe dich, ich bete dich an,
und ich bin wie ein Verrückter.
Nimm meine Hand, nimm mein Herz,
Nimm alles, was ich besitze und schicke ihn zurück

Ce maudit spadassin,
ce franc oiseau de proie,
À qui Satan puisse tordre le cou.

Zerbine

Ah! mon cher maître, en conscience,
Vous méritez la préférence;
Je vous la donne, et c'est de très-grand cœur;
Voilà ma main, vous êtes le vainqueur.

Pandolphe

Il ne faut pas non plus braver le capitaine,
Attends qu'il soit sorti de ma maison.

Zerbine

Oh! ne vous mettez pas en peine,
Je vais d'un mot le mettre à la raison.

À Scapin

Scapin! tu peux quitter
cet attirail fantasque,
Nous n'avons plus besoin de masque.

Pandolphe

Comment, coquin, c'est toi?

Zerbine

De quoi vous plaignez-vous,
Quand vous devez ma main
à son adresse?

Pandolphe

Il est vrai, je ne puis me fâcher d'une pièce
Qui met le comble à mes vœux les plus doux.

Zerbine

Elle remplit aussi les miens, mon cher époux.

À part

J'étais servante et je deviens maîtresse.

That cursed assassin,
that brutish bird of prey,
So that Satan might wring his neck.

Serpina

Ah, my dear master, it is only fair,
That you deserve my preference;
And you shall have it, with all my heart;
Take my hand, you are the winner.

Uberto

We must not anger the captain,
Wait for him to leave my house.

Serpina

Oh! worry not,
I shall set him straight.

To Vespone

Vespone! you can shed
that ridiculous attire,
We have nothing more to conceal.

Uberto

You rascal, it's you!

Serpina

How can you complain,
When thanks to him
you have my hand?

Uberto

It is true, I cannot be angered by a ploy
That fulfils my tenderest wishes.

Serpina

And mine, my dear husband.

A parte

I was the servant and now I am the mistress.

Diesen verfluchten gedungenen Mörder, diesen gierigen
Raubvogel,
Dem Satan den Hals umdrehen möge.

Zerbine

Ah! Mein lieber Herr, es steht außer Frage,
Sie verdienen den Vorzug;
Ich gebe sie Ihnen, und zwar von ganzem Herzen;
Hier ist meine Hand, Sie sind der Sieger.

Pandolfo

Es ist nicht ratsam, de Kapitän herauszufordern,
Warte, bis er aus meinem Haus verschwunden ist.

Zerbine

Oh! Sie müssen sich nicht bemühen,
Ich werde ihn mit einem Wort zur Vernunft bringen.

An Scapin

Scapin! Du kannst diese exzentrischen
Aufmachung ablegen,
Wir benötigen keine Maske mehr.

Pandolfo

Wie, du Schlingel, du bist das?

Zerbine

Worüber beschweren Sie sich,
Wenn Sie doch meine Hand nur
seiner Fertigkeit schulden?

Pandolfo

Es ist wahr, warum mich über ein Stück ärgern,
Das meine süßesten Träumen wahr werden lässt?

Zerbine

Sie erfüllt auch die meinen, mein lieber Ehemann.

Beiseite

Ich war eine Dienerin und werde eine Herrin.

Duo final

Zerbine

20. Me seras-tu fidèle,
M'aimeras-tu toujours ?

Pandolphe

Oui, d'une ardeur nouvelle,
Je t'aimerai toujours.
Toujours mêmes amours.

Zerbine

Mais dis-moi sincèrement.

Pandolphe

Je fais serment de t'aimer constamment.

Zerbine

Peut-être ton cœur le dément.

Pandolphe

Je fais serment sincèrement.

Zerbine

J'aurai donc ta tendresse.

Pandolphe

Oui, toute ma tendresse.

Zerbine

Sans cesse.

Pandolphe

Sans cesse.

Zerbine & Pandolphe

Toujours, toujours
Tu m'aimeras / Je t'aimerai
Toujours, toujours

Zerbine

Tu seras donc fidèle.

Final duet

Serpina

20. Will you be true to me;
Will you love me forever?

Uberto

Yes, with renewed ardour
I shall love you forever.
Unerring love.

Serpina

But tell me sincerely.

Uberto

I vow to love you always.

Serpina

Perhaps your heart denies it.

Uberto

I vow most sincerely.

Serpina

So I shall have your tenderness.

Uberto

Yes, all my tenderness.

Serpina

Always and forever.

Uberto

Always and forever.

Serpina & Uberto

Always, always
You shall love me/I shall love you
Always, always

Serpina

And you shall be faithful.

Finales Duett

Zerbine

20. Wirst du mir treu sein;
Wirst du mich immer lieben?

Pandolfo

Ja, mit neuer Inbrunst,
Ich werde dich immer lieben.
Immer mit derselben Liebe.

Zerbine

Aber sag es mir ehrlich.

Pandolfo

Ich gelobe, dich ständig zu lieben.

Zerbine

Vielleicht verleugnet es dein Herz.

Pandolfo

Ich leiste einen aufrichtigen Eid.

Zerbine

Ich werde also deine Zärtlichkeit haben.

Pandolfo

Ja, meine ganze Zärtlichkeit.

Zerbine

Unaufhörlich.

Pandolfo

Unaufhörlich.

Zerbine & Pandolfo

Immer, immer
Du wirst mich lieben / Ich werde dich lieben
Immer, immer

Zerbine

Du wirst also treu sein.

Pandolphe

Toujours.

Zerbine

Et d'une ardeur nouvelle.

Pandolphe

Toujours.

Zerbine

Mais dis sincèrement, dis.

Pandolphe

Je fais serment de t'aimer constamment.

Zerbine

Peut-être.

Zerbine

Sincèrement.

Pandolphe

Sincèrement.

Zerbine

Tu m'aimeras donc toujours.

Pandolphe

Toujours.

Zerbine

Toujours mêmes amours.

Pandolphe

Toujours.

Zerbine & Pandolphe

Oui, toujours.

Ô douce ivresse,

que ton charme renaisse,

Toujours, aimons nous toujours.

Uberto

Always.

Serpina

With renewed ardour.

Uberto

Always.

Serpina

But tell me sincerely, tell me.

Uberto

I vow to love you always.

Serpina

Perhaps.

Serpina

Sincerely.

Uberto

Sincerely.

Serpina

So you shall love me forever.

Uberto

Always.

Serpina

Unerring love.

Uberto

Always.

Serpina & Uberto

Yes, always.

O sweet joy

your charm is reborn.

Forever, let our love last forever.

Pandolfo

Immer.

Zerbine

Und mit neuer Inbrunst

Pandolfo

Immer.

Zerbine

Aber sage aufrichtig, sage.

Pandolfo

Ich gelobe, dich ständig zu lieben.

Zerbine

Vielleicht.

Zerbine

Aufrichtig.

Pandolfo

Aufrichtig.

Zerbine

Du wirst mich also immer lieben.

Pandolfo

Immer.

Zerbine

Immer mit derselben Liebe.

Pandolfo

Immer.

Zerbine & Pandolfo

Ja, immer.

O süße Trunkenheit

möge dein Zauber wieder aufleben,

Immer, auf das wir uns immer lieben.



L'Opéra Royal, Versailles

L'Opéra Royal de Versailles

La construction de l'Opéra de Versailles marque l'aboutissement de près d'un siècle de projets car, s'il n'a été édifié qu'à la fin du règne de Louis XV, il a été prévu dès 1682, date de l'installation de Louis XIV à Versailles. Le Roi, avait chargé Hardouin-Mansart et Vigarani de dresser les plans d'une salle des ballets et l'architecte en avait réservé l'emplacement. Les travaux furent commencés dès 1685, mais vite interrompus en raison des difficultés financières. Louis XV, à son tour, recula longtemps devant la dépense, de sorte que, pendant près d'un siècle, la cour de France dut se contenter d'une petite salle de comédie aménagée sous le passage des Princes. C'est seulement en 1768 que le roi, en prévision des mariages successifs de ses petits-enfants, se décida à commencer les travaux menés par son Premier architecte, Gabriel. Achevé en vingt-trois mois, l'Opéra Royal fut inauguré le 16 mai 1770, jour du mariage du Dauphin avec l'archiduchesse Marie-Antoinette, avec une représentation de *Persée* de Quinault et Lully.

Depuis sa réouverture en septembre 2009, L'Opéra Royal propose, tout au long de

sa saison musicale, une programmation lyrique, musicale et chorégraphique, qui accueille ensembles et artistes français et internationaux prestigieux. Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Marc Minkowski, Raphaël Pichon, Leonardo García Alarcón, Jordi Savall, Sir John Eliot Gardiner, Angelin Preljocaj, Sébastien Daucé, Franco Fagioli, Jean-Christophe Spinosi, Robert King y côtoient Hervé Niquet, William Christie, Sébastien d'Hérin, Vincent Dumestre...

C'est la musique qui donne à Versailles son âme, sa vie, sa respiration. Elle reprend sa place aujourd'hui, grâce à Château de Versailles Spectacles dont la passion fait revivre ce palais somptueux avec ce qui l'a animé pendant plus d'un siècle et nous en révèle l'origine et l'inspiration.

Cette collection d'enregistrements en est le témoignage: emblématiques de la programmation de Château de Versailles Spectacles, parfois surprenants mais toujours exigeants.

Château de Versailles Spectacles
Catherine Pégard, Présidente
Laurent Brunner, Directeur

The Royal Opera of Versailles

The construction of the opera house at Versailles is the culmination of almost a century of projects, because even if it was only built at the end of the reign of Louis XV, it had been planned as early as 1682, when Louis XIV was installed at Versailles. The king had ordered Hardouin-Mansart and Vigarani to prepare plans for a ballet theatre, and the architect had kept back space for it. The main body of the work began as early as 1685, but was soon interrupted because of the financial difficulties. Louis XV in turn, for a long time shied away from the cost, so that for almost a century, the French Court had to make do with a small theatre converted underneath the “passage des Princes”. It was only in 1768 that the king, in preparation for the successive marriages of his grandchildren, at last decided to give the order to begin the work to his first architect, Gabriel. The Royal Opera, was completed within twenty-three months, and inaugurated on the 16 May 1770, the day of the marriage of the Dauphin with the Archduchess Marie-Antoinette, and a performance of Lully/Quinaults' *Persée*.

Since its reopening in 2009, the Royal Opera proposes, throughout the season, an opera, music and dance programme with invitations to French as well as prestigious international ensembles and artists. Cecilia Bartoli, Philippe Jarousky, Marc Minkowski, Raphaël Pichon, Leonardo Garcia Alararcón, Jordi Savall, Sir John Eliot Gardiner, Angelin Preljocaj, Sébastien Daucé, Franco Fagioli, Jean-Christophe Spinosi, Robert King stand alongside Hervé Niquet, William Christie, Sébastien d'Hérin, Vincent Dumestre...

It is music which gives Versailles its soul, its living breath. This music now takes place every day, thanks to Château de Versailles Spectacles whose passion brings alive this sumptuous palace with that which enlivened it for more than a century and now reveals to us its origins and its inspiration.

This collection of recordings bears witness to this. Emblematic of the Château de Versailles Spectacles' programming, sometimes surprising but always challenging.

Château de Versailles Spectacles
Catherine Pégard, President
Laurent Brunner, Director

Die königliche Oper von Versailles


Der Bau der Oper von Versailles bildet den Abschluss fast eines Jahrhunderts an Projekten, denn, obwohl sie erst am Ende der Regierungszeit von Ludwig XV. errichtet wurde, war sie bereits seit 1682 vorgesehen gewesen. In diesem Jahr hatte sich Ludwig XIV. in Versailles niedergelassen. Der König hatte Hardouin-Mansart und Vigarani damit beauftragt, Pläne für einen Ballettsaal zu erarbeiten und der Architekt hatte dafür den Ort reserviert. Die Bauarbeiten begannen 1685, wurden jedoch aufgrund finanzieller Schwierigkeiten schnell unterbrochen. Ludwig XV. schob seinerseits die Ausgabe lange hinaus, sodass sich der französische Hof fast ein Jahrhundert lang mit einem kleinen Theatersaal begnügen musste, der unter der Passage des Princes eingerichtet wurde. Erst im Jahr 1768 entschied sich der König aufgrund der anstehenden Hochzeiten seiner Enkelkinder, mit den Arbeiten zu beginnen. Sie wurden von seinem Ersten Architekten Gabriel geleitet. Die königliche Oper wurde in 23 Monaten fertiggestellt und am 16. Mai 1770 mit einer Aufführung der *Persée* von Quinault und Lully eingeweiht. Es war zugleich der Tag der Eheschließung des Kronprinzen mit der Erzherzogin Marie-Antoinette.

Seit ihrer Wiedereröffnung im September 2009 bietet die königliche Oper während ihrer gesamten musikalischen Saison einen lyrischen, musikalischen und choreografischen Spielplan und empfängt bedeutende französische und internationale Ensembles sowie Künstler. Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Marc Minkowski, Raphaël Pichon, Leonardo García Alarcón, Jordi Savall, Sir John Eliot Gardiner, Angelin Preljocaj, Sébastien Daucé, Franco Fagioli, Jean-Christophe Spinosi, Robert King begegnen hier Hervé Niquet, William Christie, Sébastien d'Hérin, Vincent Dumestre...

Die Musik gibt Versailles seine Seele, sein Leben, seinen Atem. Heute nimmt sie dank Château de Versailles Spectacles ihren Platz wieder ein. Dessen Leidenschaft lässt diesen herrlichen Palast mit dem wiederaufleben, was ihn mehr als ein Jahrhundert lang bewegt hat. Es enthüllt uns seine Herkunft und seine Inspiration.

Diese Sammlung an Aufnahmen zeugt davon: Sie sind sinnbildlich für den Spielplan von Château de Versailles Spectacles, manchmal überraschend, aber immer anspruchsvoll.

Château de Versailles Spectacles
Catherine Pégard, Vorsitzende
Laurent Brunner, Direktor



SOUTENONS L'OPÉRA ROYAL
Support the Royal Opera

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

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

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



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

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

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



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

The Circle of Patrons of the Royal Opera brings together companies that work to benefit the Royal Opera. Membership levels, starting at €4,000, give access to highly valuable benefits that allow corporations to carry out level public relations operations that include the faculty to entertain customers at Versailles.

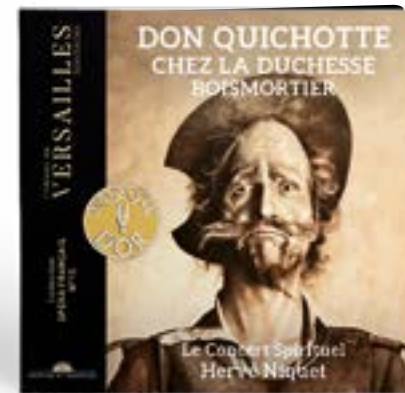
Contact : mecenat@chateauversailles-spectacles.fr
+33 1 30 83 76 35

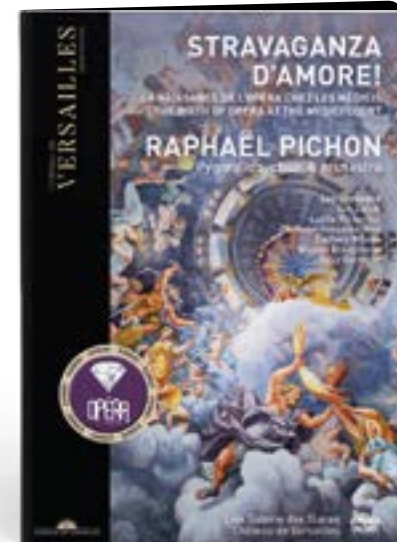
LA COLLECTION

Château de

VERSAILLES

Spectacles







LIVE OPERA VERSAILLES



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

Enregistré du 18 au 21 décembre 2022 en Salle Marengo du Château de Versailles

Enregistrement, montage et mastering : Manuel Mohino

Traductions anglaises et allemandes : ADT International

Château de
VERSAILLES
Spectacles



Collection Château de Versailles Spectacles

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

Laurent Brunner, directeur
Graziella Vallée, administratrice
Bérénice Gallitelli, responsable des éditions discographiques
Ana-Maria Sanchez, assistante d'édition
Ségolène Carron, conception graphique

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

www.chateauversailles-spectacles.fr

  **@chateauversailles.spectacles**

 **@CVSpectacles @OperaRoyal**

 **Château de Versailles Spectacles**



Couverture : *La coquetterie*, Pietro Rotari, XVIII^e siècle ;
Visuel intérieur : *Pensent-ils au raisin ?*, François Boucher, 1747
p. 6, 17, 18, 40, 41, 52, 53 © Domaine public ; p. 57, 63 © Pascal Le Mée ;
p. 115 © Thomas Garnier ; p. 119 © Agathe Poupény ;
4^{ème} de couverture : © Domaine public
Photogravure © Fotimprim, Paris.



Madame Favart, Maurice-Quentin de La Tour, 1745