



BALLET ROYAL DE LA NUIT

Sébastien Daucé
Ensemble Correspondances

BALLET ROYAL DE LA NUIT

D'après / After / Nach dem

BALLET / ROYAL / De la Nuit. / Divisé en quatre Parties, ou quatre / Veilles.

Et dansé par sa Majesté le 23. / Février 1653.

Livret d'Isaac de Benserade (1613-1691)

Musique de Jean de Cambefort (c. 1605-1661) et autres compositeurs

Avec des musiques additionnelles d'Antoine Boesset (1587-1643),

Louis Constantin (1697-1779), Michel Lambert (1610-1696),

Francesco Cavalli (1602-1676), Luigi Rossi (1597-1653) & Anonymes

Reconstitution musicale : Sébastien Daucé

PREMIÈRE PARTIE

Depuis six heures du soir jusques à neuf.

1	Ouverture du Ballet	3'04
2	RECIT & P ^{re} ENTRÉE La Nuit : <i>Languissante clarté, cachez-vous dessous l'onde</i> (JC) LR	3'24
3	Les Heures : <i>Vous poussez le Soleil à bout</i> (JC) VLC	1'42
4	La Nuit : <i>Je descends pour charmer ses yeux & ses oreilles</i> (JC) LR	3'22
5	Les Heures : <i>Tenez donc vos rideaux tirez</i> (JC)	1'22
6	Entrée pour les Quatre heures - 2 ^e Air pour les memes	2'25
7	II. ENTRÉE Prothée	1'02
8	III. ENTRÉE Cinq Nereïdes	0'46
9	IV. ENTRÉE Six Chasseurs - 2 ^e air pour les memes	1'13
10	V. ENTRÉE Deux Bergers & deux Bergeres	0'49
11	VI. ENTRÉE Des Bandits qui volent un Mercier 2 ^e Air pour les memes et 2 Bandits 3 ^e Air pour les memes en Carosse	2'09
12	VII. ENTRÉE Deux Galands & deux Coquettes 2 ^e Air pour les memes	3'07
13	Mnémosyne : <i>Quelles beautés, ô mortels</i> (AB) MFG, LR, DC, EB, RB	3'26
14	VIII. ENTRÉE Quatre Egyptiens & deux Egyptiennes	1'40
15	IX. ENTRÉE Deux Gagne-petits	0'55
16	X. ENTRÉE Les Marchands & Marchandes	0'56
17	XI. ENTRÉE Trois Allumeurs de Lanternes	0'56
18	XII. & XIII. ENTRÉES 4 Porteurs de chaises portant 2 Bourgeoises 2 ^e Air les memes Bourgeoises sont attaquez par des filoux	1'32
19	2 Filoux	0'49
20	XIV. ENTRÉE La Cour des Miracles	1'26

DEUXIESME PARTIE DU BALLET ROYAL DE LA NUIT.

Representant les divertissemens du Soir, depuis les neuf heures jusques à minuict.

21	Entrée des Ombres (LC)	1'43
22	P ^{re} ENTRÉE Les trois Parques, la Vieillesse & la Tristesse	1'20
23	RECIT Récit de Vénus : <i>Fuyez bien loin, ennemis de la joye</i> CB	3'27
24	II. ENTRÉE Les Jeux, les Ris, l'Hymen & le Dieu Comus	0'47
25	III. ENTRÉE Deux Pages	0'42
26	IV. ENTRÉE Toute la Compagnie	0'59
27	V. ENTRÉE La Nourisce & L'enfant	0'46
28	VI. ENTRÉE Medor & Angélique	1'19
29	Dialogue des trois Grâces : <i>Admirons notre jeune et charmante déesse</i> (ML) Air pour les Grâces (ML) CW, VLC, DS 2 ^e Air pour les memes	4'37
30	VII. ENTRÉE Marphise & Guidon	1'35
31	VIII. ENTRÉE Richardet & Fleur d'Espine 2 ^e Air. Cricolet pour les memes	1'12
32	IX. ENTRÉE Les Noces de Thetis, Ballet en Ballet Premiere Entrée du Ballet en Ballet	1'45
33	2 ^e Air pour les memes & 3 Grasses	2'02
34	3 ^e Air pour Mercure en Mercier	1'20
35	Le Marié & la mariée	0'52
36	II. Entrée (du Ballet en Ballet). Vulcan & Quatre Cyclopes	1'15
37	III. Entrée (du Ballet en Ballet). Themis apporte le couvert	1'07
38	IV. Entrée (du Ballet en Ballet). Janus y vient pour prendre garde à tout	0'35
39	V. Entrée (du Ballet en Ballet). La Discorde	0'53
	VI. Entrée. Comedie muëtte d'Amphitriou	
1	PREMIERE ENTRÉE représentant le premier Acte - 2 ^e Air pour Sosie	2'08
2	II. Entrée de la Comédie muette d'Amphitriou. Deuxiesme Acte	1'00
3	III. Entrée de la Comédie muette d'Amphitriou. Troiesme Acte	1'10
4	IV. Entrée de la Comédie muette d'Amphitriou. Quatresme & dernier Acte. Le véritable Sosie	0'43
5	Retour d'Amphitriou	0'36
6	4 Petites Espagnolettes & un espagnol ce qui finit la Deusiesme Partie du Ballet 2 ^e Air. Sarabande pour une Espagnolette	2'22
7	Coro degl'Italiani : <i>Qual concorso indovino</i> (FC)	2'10
8	Recitativo di Cintia : <i>Ed ecco, o Gallia invitta</i> (FC) VLC Coro degl'Italiani : <i>Dopo belliche noie</i> (FC) Recitativo di Cintia : <i>Ma voi che piu tardate, inclite Dee?</i> (FC) Coro degl'Italiani : <i>O Gallia fortunata!</i> (FC)	2'12

TROISIÈME PARTIE DU BALLET ROYAL DE LA NUIT.

Depuis minuit jusques à trois Heures devant le jour.

9	Récit de la Lune : <i>Moy dont les froideurs sont cognuës</i> (JC) DS	5'19
10	P ^{re} ENTRÉE Endimion	1'24
11	II. ENTRÉE La Lune	1'02
12	Récit d'Endimion : <i>Noires forests, demeures sombres</i> (AB) CB, SC, DC, NB	3'12
13	III. ENTRÉE Ptolemée & Zoroastre 2 ^e Air pour les mesmes	2'43
14	IV. ENTRÉE Quatre Paisans	0'47
15	Hercule amoureux	0'58
16	Aria d'Ercole : <i>Come si beffa Amor, del poter mio!</i> (FC) RB	1'12
17	Recitativo di Dejanira : <i>Misera, ohimè, ch'ascolto?</i> (FC)	2'02
18	Aria di Dejanira : <i>Abi, ch'amarezza</i> (FC) DS	3'25
19	Aria di Venere & delle Grazie : <i>Se ninfa ai piantati</i> (FC) LR / VLC, AT, DS	4'45
20	Aria di Giunone : <i>E vuol dunque Ciprigna</i> (FC) CM	4'50
21	V. ENTRÉE Six Coribantes - Air pour les mesmes	1'01
22	VI. ENTRÉE Huit Ardens - 2 ^e Air pour les mesmes	1'16
23	Chœur des Sacrificateurs : <i>Gradisci, o re</i> (FC) NB, DC, LR	1'15
24	VII. ENTRÉE Un grand Homme	1'16
25	VIII. ENTRÉE Quatre Monstres nains	1'00
26	IX. ENTRÉE Une Magicienne & quatre vieilles Sorcières ailées	1'33
27	X. ENTRÉE Six Loups-garoux	0'44
28	Chœur des Sacrificateurs : <i>Gradisci, o re</i> (FC) RB, DC, SL	1'16
29	XI. ENTRÉE Trois Curieux - 2 ^e Air pour les mesmes	0'52
30	XII. ENTRÉE Hommes demy nuds - 2 ^e Air pour les mesmes	1'33
31	XIII. ENTRÉE Deux Larrons	0'36
32	Quatre Âmes errantes : <i>Dall'Occaso a gl'Eoi</i> (FC) AT, DS, SC, EB	1'48
33	Aria di Pasitea : <i>Mormorate</i> (FC) MFG	1'42
34	Coro di Aure & Ruscelli : <i>Dormi, dormi, o Sonno, dormi</i> (FC) DC, EB, NB	3'48
35	Dialogo di Pasitea & Giunone : <i>O dea, sublime dea</i> (FC) Simphonie du Sommeil (FC) MFG, CM	2'27
36	Aria di Giunone : <i>Vanne, e poichè spedita al Ciel'io torno</i> (FC) CM Simphonie pour l'envol de Junon	0'46

QUATRIÈME PARTIE DU BALLET ROYAL DE LA NUIT.

Depuis trois Heures apres minuit, jusques à six que le soleil se leve.

1	Dialogue du Sommeil & du Silence (JC) CB, EB	4'04
2	P ^{re} ENTRÉE Les quatre Demons du Feu, de l'Air, de l'Eau, & de la Terre	0'48
3	II. ENTRÉE Le Songe du colérique	0'46
4	III. ENTRÉE Le mesme Songe exprimé par des Adventuriers Turcs & Chrestiens	0'34
5	IV. ENTRÉE Le Songe du Sanguin - 2 ^e Air pour les mesmes 3 ^e Air pour les mesmes	4'07
6	V. ENTRÉE Le Songe du Flegmatique	0'52
7	Récit des Dieux des Songes : <i>Quelle merveilleuse aventure ?</i> (AB) SC, DC, NB	3'28
8	VI. ENTRÉE L'humeur Mélancholique	1'17
9	VII. ENTRÉE Le mesme Songe exprimé par des Amoureux transis	1'33
10	Dialogue d'Orphée et des Hamadryades : <i>Suivez-nous</i> (AB) MFG, CB, DS, LR / SC, DC, NB	2'30
11	Passacaille pour Orphée (LR)	2'02
12	Aria d'Euridice : <i>Che può far Citera</i> (LR) CW	1'43
13	Coro delle Grazie : <i>Dormite, begl'occhi, dormite</i> (LR) VLC, CB, LR	2'26
14	Coro di Driadi & Euridice : <i>Ma che, son qui le Driadi</i> (LR) MFG, CW / VLC, AT, DS, LR	1'43
15	La morte d'Euridice : <i>Ohimè, Nutrice, io moro!</i> (LR) CW	3'42
16	Coro di Driadi & Apollo : <i>Ab, piangete!</i> (LR) VLC, AT, DS, LR / SC	5'50
17	Fantaisie pour les Pleurs d'Orphée (LR)	3'03
18	VIII. ENTRÉE Trois faux Monnoyeurs	1'07
19	IX. ENTRÉE Six Forgerons	0'48
20	X. ENTRÉE Récit de l'Aurore : <i>Depuis que j'ouvre l'Orient</i> (JC) DC	2'30
GRAND BALLET		
21	LE ROY représentant le Soleil levant - Les Génies	2'39
22	Coro dei Pianeti : <i>Quel grande Ero</i> (FC) VLC, CB, LR	1'28
23	Duo d'Ercole & la Bellezza : <i>Così un giorno avverrà con più diletto</i> (FC) MFG, RB	0'47
24	Coro dei Pianeti : <i>Virtù che soffre</i> (FC) VLC, CB, LR	1'04
25	<i>Libertas</i> (An.)	0'47
26	<i>All'impero d'Amore</i> (An.)	1'59

Jean de Cambefort (JC), Antoine Boesset (AB),
Louis Constantin (LC), Michel Lambert (ML), Francesco Cavalli (FC),
Luigi Rossi (LR), Anonymes (An.).

La recreation du *Ballet Royal de la Nuit* : quelle merveilleuse aventure !

Le fameux *Ballet Royal de la Nuit*, dansé par Sa Majesté Louis XIV âgée de 15 ans, a été donné lors de sept soirées au début de l'année 1653, dans la salle du Petit-Bourbon au palais du Louvre. Le succès fut général : les aristocrates présents en nombre, les ambassadeurs d'Europe, mais aussi les bourgeois de la ville de Paris acclamèrent ce grand spectacle dont la féerie a marqué durablement les esprits.

Marquer les esprits, voilà le grand projet de Mazarin, fraîchement revenu au pouvoir après les troubles de la Fronde. Commandé par lui-même, ce projet de ballet a été pensé au plus haut niveau de l'État comme un outil de promotion du pouvoir royal : il s'agissait d'imposer le respect aux grands du royaume, d'impressionner les Parisiens présents, et de diffuser ce message dans le monde par l'intermédiaire des représentations étrangères. Si les historiens s'accordent aujourd'hui pour voir dans le *Ballet Royal de la Nuit* l'un des spectacles les plus marquants du règne de Louis XIV, c'est qu'il l'a été sur de nombreux plans : politique, institutionnel, esthétique et musical.

Pour la première fois dans l'histoire du genre, le livret est unifié et savamment construit en quatre veilles et un grand ballet final ; tous les niveaux de lecture et tous les arts s'accordent vers un même objectif : mettre en scène le lever du Soleil.

La qualité des danseurs est incontestable, qu'ils soient issus de la cour (le roi lui-même, son frère le jeune Monsieur, plusieurs ducs), des grands corps, ou de l'élite artistique du temps – Chambonnières, Mollier, Lully, Beauchamps, *etc.* Tous les personnages, les scènes, les décors et les costumes mis en œuvre constituent un condensé de l'imaginaire sans bornes de ce Grand Siècle foisonnant.

Les poésies qui accompagnent ce *Ballet Royal* sont dues au grand Isaac de Benserade dont la plume est déjà reconnue en 1653 et qui excellera tant dans ce genre que dans le registre précieux. Déployant toute la science et l'invention possibles dans ses vers, jouant tour à tour sur le fantasque, le sérieux, le comique ou le burlesque, Benserade appelle aussi bien des références mythologiques, romanesques que contemporaines. Le paradoxe de ces vers est d'imposer la figure royale au-dessus de toutes, tout en créant une proximité inédite entre le monarque et ses sujets, et entre toutes les couches de la société. Au fil des veilles, on voit ainsi coexister des coquettes, des chasseurs, des divinités, des bandits, des estropiés, des soldats, des Égyptiens, *etc.*

Le sujet du *Ballet* montre au cours de quatre veilles, composées chacune de trois heures, tout ce qui se passe durant la nuit, quand les bonnes gens dorment. On y voit l'ordinaire du crépuscule où les campagnards et les villageois rentrent chez eux, puis le réveil d'un monde interlope et singulier qui anime le ventre de Paris (la cour des Miracles). Vient ensuite le temps des divertissements, des comédies et des plaisirs, placés sous l'égide de Vénus : le bal, la comédie et toutes sortes de personnages de romans s'y trouvent conviés. La troisième veille met en scène la Lune descendant du ciel pour rejoindre son amant Endymion. Cette nuit noire, sans astre, donne lieu à une impressionnante cérémonie de Sabbat, rite païen rassemblant toutes sortes de monstres et de personnages maléfiques. La dernière veille fait évoluer le spectateur au milieu des Songes qui figurent les différentes passions

de l'âme, ramène progressivement le calme et prépare au réveil. Après ce voyage nocturne aux mille couleurs, l'Aurore descend de son char pour annoncer une lumière que nul n'avait pu voir ni même imaginer auparavant : "Le Soleil qui me suit c'est le jeune Louis!"

La dramaturgie du *Ballet Royal de la Nuit* est exceptionnelle à plusieurs titres. Sa construction donne un souffle puissant dépassant largement la fonction de divertissement. Elle n'exclut pas les épisodes de théâtre dans le théâtre. Le sujet et la façon dont il est traité permettent de faire passer un message à tous les spectateurs – et à ceux à qui on rapportera ce spectacle. Un enfant, un courtisan chevronné, un étranger, un homme d'église, un bourgeois de la ville : tous comprennent à l'issue du spectacle que Louis est désormais le Soleil qui régit l'univers. Enfin, cette dramaturgie est fascinante en ce qu'elle offre un double parfait d'une liturgie de sacre. C'est au cours de ce spectacle à la pompe extraordinaire, qu'est révélée la nature suprême du roi, de l'attente des quatre veilles au couronnement symbolique pendant le grand ballet. Et c'est probablement de ce parallèle que le *Ballet Royal de la Nuit* tire une partie de son incroyable postérité : il symbolise l'avènement de Louis XIV et l'associe sans ambages au plus puissant des astres. Il est le sacre profane (le véritable sacre le liera à Dieu l'année suivante) qui marque le début du règne du Roi-Soleil.

Après les représentations de 1653, le *Ballet Royal de la Nuit* ne tombe pas dans l'oubli : l'œuvre est mentionnée dès qu'il est question de Louis XIV, bien qu'elle n'ait jamais été rejouée depuis 1653. À la fin du XVII^e siècle, Philidor en copie la partie de premier violon : c'est tout ce qu'il nous reste aujourd'hui. On ignore qui sont les auteurs – Mollier (qui danse le ballet), Constantin, Lazarin, Vertpré, Mazuel ou encore Lambert ? La musique vocale a été retrouvée dans un livre d'airs de Jean de Cambefort publié en 1655. Ces sources musicales se doublent de sources littéraires et iconographiques d'une qualité exceptionnelle. Le livret de 1653 offre un déroulé complet du spectacle, à partir duquel Philidor a probablement recomposé la structure d'ensemble de la partition, et qui contient nombre d'indications (didascalies, personnes représentées, leurs interprètes, *etc.*). Enfin, les costumes et les décors ont été immortalisés par deux collections de dessins probablement contemporains du ballet.

La reconstitution musicale a exigé un travail de recomposition conséquent qui a dépassé celui de la réécriture des parties intermédiaires, imposant partout des choix qui conditionnent l'interprétation de l'œuvre. Pour ce travail, je me suis inspiré de l'écriture à cinq parties à la française, classiquement utilisée à l'époque dans la musique de ballets mais aussi d'exemples plus anciens (Praetorius). Ces deux modèles – des danses composées dans l'urgence de la représentation d'un ballet, et une œuvre plus soignée, moins contrainte par le temps – se complètent avantageusement.

Le *Ballet Royal de la Nuit* de 1653 à 2017

Comment imaginer de faire entendre aujourd'hui cette musique ? Après trois années de travail et de recherches, plongé dans cet univers onirique, la tentation d'une reconstitution était forte mais le faste et la splendeur qu'elle exigerait, et le grand mystère du déroulement du spectacle d'origine rendaient cette perspective impossible. En revanche, plusieurs idées se sont imposées, et en premier lieu celle de juxtaposer le ballet français et l'opéra italien. Ce pastiche permet de réintégrer une grande variété, tout en faisant dialoguer des personnages qu'on retrouve d'une œuvre à l'autre, tantôt en français, tantôt en italien ; il donne également une photographie complète de l'incroyable vie musicale du Paris au milieu du Grand Siècle.

Deux opéras italiens, composés respectivement en 1647 et en 1662 par deux maîtres italiens invités par Mazarin à séjourner à Paris et à travailler pour la cour, semblaient parfaitement indiqués pour réaliser ce projet : l'*Orfeo* de Luigi Rossi et l'*Ercole amante* de Cavalli. Le choix de l'*Ercole amante* vient du ballet lui-même puisque cet opéra reprend l'histoire d'Amphitruon et d'Alcmène, laquelle est tournée en dérision par les comédiens italiens dans la seconde veille (Comédie muette). L'*Ercole amante* mobilise ainsi de nombreux personnages déjà présents dans le ballet : la Lune, Vénus, les Grâces, le Sommeil. On y voit surgir deux visions opposées de l'amour : celle de Vénus et des plaisirs à tout prix, et celle de Junon qui ne conçoit le bonheur que dans le respect et la fidélité. Les trois Grâces assisteront Vénus dans son entreprise, tandis que Junon demandera l'aide du Sommeil.

L'*Orfeo* intervient en intermède au milieu des Songes de la dernière veille. Ici, c'est Eurydice qui semble réconcilier ces deux visions de l'amour qui s'oppose. Eurydice aime et est aimée de celui qui va devenir son époux ; le destin lui est néanmoins contraire puisqu'elle meurt. Les pleurs d'Orphée se mêlent aux déplorations des Dryades, qui se consolent en voyant derrière toute cette noirceur l'avènement d'une lumière nouvelle, siège d'une gloire éternelle où repose désormais Eurydice. Le Sommeil est donc la clé de toute l'énigme : c'est lui que Junon requiert pour lutter contre les charmes de Vénus, c'est encore lui qui endort Eurydice juste avant qu'elle ne se fasse piquer. Il est l'instrument du destin.

À ces scènes italiennes, j'ai ajouté quelques airs plus anciens, notamment de notre cher Antoine Boesset : c'était une pratique courante à l'époque de reprendre les plus fameux airs anciens pour les disposer dans un nouveau ballet.

L'enregistrement de 2015 ne contenait que les deux tiers des danses originales et donnait à entendre un programme construit à la manière d'un concert "jubilé" où Louis XIV, bien avant sa mort, aurait souhaité réentendre tout ce qui avait fait les délices de ses premières années. Si cette première étape respectait la construction du ballet original, il manquait encore vingt-sept entrées. En janvier 2015, au moment d'enregistrer à Grenoble, je n'avais pas réussi à reconstituer ces entrées, dont le style me résistait. Dès lors, l'objectif était de finir ce travail pour donner à entendre l'intégralité du *Ballet Royal de la Nuit* pour la première fois, à l'occasion du spectacle de novembre 2017.

Quelle chance incroyable de vivre cette aventure pour des musiciens d'aujourd'hui, passionnés de musique française du XVII^e siècle ! Depuis les années 1960, les interprètes qui s'intéressent à la musique ancienne ont défriché tant et si bien qu'il est rare de travailler sur un répertoire encore vierge – pouvait-on imaginer avoir cette opportunité avec l'une des plus grandes œuvres du répertoire ayant autant marqué le Grand Siècle et la postérité ? La vraie récompense, après toutes ces années de travail, a été de me rendre compte que cette musique et son univers parlaient aux musiciens d'aujourd'hui avec autant de force, et c'est à eux que j'exprime toute ma reconnaissance : tous ont accepté de faire de ce projet quelque chose d'exceptionnel, en s'éloignant de leurs zones de confort ; les ornements habituels ont été mis de côté pour se plonger dans ceux de Jean-François Millet et de Marin Mersenne, les archets, en bande, se sont raccourcis, il a fallu passer en permanence d'un instrument à l'autre pour reconstituer les familles d'instruments, tous les chanteurs ont chanté seuls et ensemble, un programme nouveau spécialement conçu pour chacun d'entre eux mais avec des difficultés et des spécificités les obligeant à prendre des risques importants.

Pour remettre sur les planches d'un théâtre ce divertissement légendaire, nous avons travaillé, de concert avec Francesca Lattuada et Olivier Charpentier, à imaginer comment "traduire" ce genre au XXI^e siècle. Pour un opéra de Lully, la "traduction" n'est pas nécessaire : le récit, la dramaturgie, les personnages permettent au spectateur contemporain d'en appréhender la nature profonde. Dans le ballet de cour, l'intertextualité permanente, les références aux interprètes de la création eux-mêmes, le jeu social confondant le réel et le spectacle, obligent l'interprète d'aujourd'hui à considérer l'œuvre elle-même pour en tirer l'essence et faire en sorte qu'elle puisse porter le même message. C'est l'esprit du ballet de cour qu'il s'agit alors de cerner pour recréer ce grand ballet : la fantaisie, la variété, le merveilleux, le rêve constituent probablement les ingrédients essentiels d'un spectacle où la raison n'est pas encore celle de Descartes, où les mondes pluriels coexistent sans interférence, où la diversité du monde est représentée dans un ordre qui n'est pas exactement celui du réel. Les magnifiques visions d'Olivier Charpentier, nées de longues discussions avec Francesca Lattuada, constituent en définitive un guide onirique vers ce monde inconnu. La grande équipe réunie pour cette aventure, composée d'une troupe de circassiens et jongleurs virtuoses et des magnifiques musiciens de l'Ensemble Correspondances, a permis de faire revivre dès la première représentation au théâtre de Caen qui a porté ce projet avec gourmandise, une féerie moderne et poétique apportant beaucoup de joie de part et d'autre de la scène. Longue vie au *Ballet Royal de la Nuit* !

SÉBASTIEN DAUCÉ

Le Ballet Royal de la Nuit : l'Aurore du Roi-Soleil

*“Déjà seul je conduy mes chevaux lumineux
Qui traisnent la splendeur et l'éclat après eux,
Une divine main m'en a remis les resnes,
Une grande Déesse a soûtenu mes drois,
Nous avons mesme gloire, elle est l'Astre des Reines,
Je suis l'Astre des Rois.”*¹

Tel apparut, au bout de cette merveilleuse Nuit de février 1653, le jeune Louis XIV “représentant le Soleil levant”, tout scintillant d’or et de pierreries, à la reine Anne d’Autriche sa mère, au cardinal Mazarin, aux ambassadeurs et à toute la cour, ainsi qu’aux nombreux spectateurs qui s’étaient massés dans les gradins de la salle du Petit-Bourbon pour le voir danser “son” ballet : “*Ce jour là 23, fut dancé dans le petit Bourbon, pour la première fois, en présence de la Reyne, de Son Éminence et de toute la Cour, le Grand Balet Royal de la Nuit, divisé en 4 parties ou 4 veilles, dont la première est ouverte par cette nuit qui en fait le sujet, et composé de 43 entrées, toutes si riches, tant par la nouveauté de ce qui s’y représente, que par la beauté des récits, la magnificence des machines, la pompe superbe des habits, et la grâce de tous les Danceurs, que les spectateurs auroyent difficilement discerné la plus charmante, si celles où nostre jeune Monarque ne se faisoit pas moins connoistre sous ses vestemens, que le Soleil se fait voir au travers des niüages qui voilent quelques-fois la lumière, n’en eussent receu un caractère particulier d’éclatante majesté, qui en marquoit la différence : et faisoit dire par un sentiment très-juste, que si toutes les parties de ce rare divertissement ne se rapportoyent qu’à la gloire de ce Prince, ce n’estoit que par une nécessaire réflexion de celle qu’il leur communiquoit.*”² À l’aube, le ballet fut encore suivi d’un grand bal, offert par le roi aux gentilshommes et aux dames de la cour.

La Fronde, qui durant quatre ans avait menacé le pouvoir royal, venait enfin de cesser ; l’obscurité s’était dissipée et le jeune roi avait retrouvé toute sa légitimité. Il avait fait son entrée solennelle dans la capitale avec sa mère Anne d’Autriche le 21 octobre 1652, et les fêtes se multipliaient depuis le début de l’année. Mazarin lui-même y avait été triomphalement accueilli le 2 février. Le roi avait commencé à répéter son ballet le 9 février, et dès le 14, avait voulu essayer quelques-unes de ses entrées avec les machines inventées par l’ingénieur et scénographe italien Giacomo Torelli³.

Commandé par le roi, au plus tard à l’automne 1652⁴, le *Ballet Royal de la Nuit* fut “ordonné” par le sieur Clément, intendant du duc de Nemours, qui “*s’y surpassa luy-mesme, et il falloît posséder aussi bien que luy toute la science des Fêtes et des Représentations, pour imaginer de si belles choses*”⁵. L’écriture du livret avait été confiée au poète Isaac de Benserade, qui avait déjà fourni quelques vers de ballet

mais signa là son premier chef-d’œuvre en la matière. Plusieurs baladins et musiciens de la Musique du roi, qui retrouvait là tout son lustre après avoir subi durant la Fronde les vicissitudes d’une cour exilée et désorganisée, joignirent leurs efforts pour fournir les récits vocaux, les entrées instrumentales destinées à soutenir les évolutions des danseurs et “régler” la chorégraphie, elle-même sublimée par des masques, peut-être d’Isaac de Lorge⁶, et des costumes somptueux traditionnellement attribués à l’atelier d’Henri de Gissey⁷.

Malgré tous les soins apportés à ces préparatifs, la première représentation fut marquée par un incendie “*qui prit à une toile dès la première entrée et à la première heure de cette belle Nuit qui estoit représentée par le Roy*”. Le sang-froid dont fit preuve le roi fut interprété comme un heureux présage, et ce feu “*ne servit qu’à faire admirer la prudence et le courage de Sa Majesté, laquelle pour empêcher le désordre qui seroit arrivé, par la terreur que chacun avoit eüe à son exemple, si Elle se just effrayée, ne r’assura pas moins l’Assistance par sa fermeté [...]. Tellement, que ce feu s’estant heureusement esteint, laissa les esprits dans leur première tranquillité, et fut mesme interprété favorablement [...]*”⁸.

De par l’âge du roi (15 ans), celui de la plupart des gentilshommes de sa cour dont il s’était entouré (son frère, âgé de 13 ans, dansait également) ainsi que par la présence d’enfants, recrutés parmi la progéniture des musiciens et baladins de la cour, le ballet était placé sous le signe de la jeunesse, du renouveau et donc de l’avenir.

Le succès du *Ballet Royal de la Nuit* fut immense. Le chroniqueur Jean Loret, qui put assister à la première, se plaignit d’avoir été placé “*si haut, si loin, si de côté*” qu’il ne put d’abord “*rien voir du tout*” de toutes les merveilles du spectacle, ce qui le laissa “*plein de courroux et d’envie*”. Il prit néanmoins “*quelque plaisir aux récits*”, dont les “*airs ravissans parvindrent jusqu’à [ses] oreilles*”⁹. La presse fut telle que le roi dut encore danser son ballet les 25 et 27 février, 2, 4 et 6 mars : à cette représentation, malgré l’affluence aussi grande “*que les autres précédents jours*”, Loret fut “*beaucoup mieux placé*” – quoique toujours un peu de côté –, et put enfin jouir du spectacle¹⁰. Le 16 enfin, “*Ce fut pour la dernière fois / Qu’on dansa durant la nuit brune, / Où l’on voyoit Soleil et Lune, / Ce balet pompeux et royal / Qu’on dit qui n’ût jamais d’égal.*”¹¹

L’art du ballet de cour

Le genre du ballet était alors déjà riche d’une histoire de plus de quatre-vingts ans. Genre emblématique des arts de la scène du premier xviii^e siècle français, spectacle total alliant poésie, arts visuels, musique et danse, miroir d’une société aristocratique qui y mettait en scène ses préoccupations, ses passions, ses travers même, le ballet de cour était, depuis le premier exemple abouti du genre (*Ballet comique de la reine*, 1581), un spectacle total. Sous le prétexte plaisant du divertissement, il visait également des

1 *Ballet Royal de la Nuit. Divisé en quatre Parties ou quatre Veilles. Et dansé par sa Majesté le 23. Février 1653*, Paris, Robert Ballard, 1653, p. 66 (dernière entrée, “Le Roy, représentant le Soleil levant”).

2 *Gazette*, 1^{er} mars 1653, p. 222-223.

3 Voir Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002, p. 61.

4 Les danseurs, parmi lesquels un certain Jean-Baptiste Lully, furent sollicités en novembre, au plus tard en décembre : voir Jérôme de La Gorce, *op. cit.*, p. 57.

5 Claude-François Ménestrier, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, René Guignard, 1682, p. 176-177.

6 De Lorge figure parmi les danseurs du ballet. Dans l’*État de la France* de 1657, il est dit “inventeur des masques comme ceux de Venise, fournissant ceux de la Garderobe du Roy, Ingénieur, pour les balets de sa Majesté” : voir *États de la France (1644-1789) : la Musique : les institutions et les hommes*, éd. Érik Kocévar, *Recherches sur la Musique française classique*, XXX (1999-2000), Paris, Picard (coll. “La vie musicale en France sous les rois Bourbons”), 2003, p. 95.

7 Ils pourraient également être dus aux peintres et dessinateurs Henri de Beaubrun, Louis Van der Bruggen, dit Hans, ou encore Nicolas Du Moustier : voir Marie-Françoise Christout, *Le ballet de cour de Louis XIV (1643-1672) : Mises en scène*, Paris, Picard, 2005 (2^e éd.), p. 68. Tout comme Isaac de Lorge, tous trois dansaient dans le ballet.

8 *Gazette*, 1^{er} mars 1653, p. 223.

9 Jean Loret, *La Muze historique, ou recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps [...]*, 1653, éd. Jules Ravenel et Edmond-Valentin de La Pelouze, t. 1 (1650-1654), Paris, P. Jannet, 1857, p. 346-347 (lettre IX, du 1^{er} mars).

10 *Ibid.*, p. 348 (lettre X, du 8 mars).

11 *Ibid.*, p. 353 (lettre XII, du 22 mars).

enjeux liés au pouvoir et devait exalter, à des niveaux divers et sous différentes formes, la grandeur de la monarchie. Toute la cour se devait de participer ou d'assister aux ballets dont les plus importants se dansaient en public depuis la fin des années 1620. Sous l'impulsion du cardinal de Richelieu, le genre était devenu un indispensable outil politique et de propagande qui contribua à l'émergence d'une véritable "mythologie royale" basée sur des sujets politico-allégoriques¹². Dans les années 1640, la magnificence des ballets se vit renforcée par une scénographie plus ambitieuse, à l'imitation des pièces à machines dont le public parisien était de plus en plus friand. Avec l'arrivée à Paris de Giacomo Torelli en 1645, le genre put bénéficier de techniques innovantes venues d'Italie. Jusque-là dansés en procession, sans scénographie véritable – l'essentiel étant concentré dans les "figures", les évolutions dansées, les costumes, les accessoires, les chars, les éclairages et autres artifices –, les ballets allaient intégrer de véritables dispositifs scéniques (décors à larges perspectives, machines ingénieuses, etc.) qui ajoutaient au merveilleux.

Peu de ballets cependant furent dansés à la cour durant la régence d'Anne d'Autriche¹³. Le roi, né en 1638, était trop jeune pour danser en public, et le genre s'effaça un temps devant l'opéra italien, que Mazarin tentait alors, sans grand succès, d'implanter à Paris. Pour satisfaire le goût des Français pour la danse, *La finta pazzo*, opéra de Francesco Saccati créé à Venise en 1641 et représenté devant la cour en 1645, et *L'Orfeo, tragicommedia per musica* de Luigi Rossi créée au Palais-Royal en 1647, furent néanmoins agrémentés de ballets et intermèdes à machines. Le *Ballet du Dérèglement des passions*, dansé le 23 janvier 1648 au Palais-Royal devant le jeune roi, alors âgé de 10 ans, fut le seul véritable ballet de cour de ces années¹⁴. Ce ballet quelque peu prémonitoire fut aussi le dernier divertissement significatif donné à la cour avant les troubles de la Fronde. Il fallut attendre que la révolte s'essouffle pour voir le ballet de cour se revivifier, au tout début des années 1650, sous la plume d'Isaac de Benserade, qui allait donner au genre, jusque-là peu considéré sur le plan littéraire, ses lettres de noblesse. C'est lui qui serait désormais chargé d'écrire les vers des ballets royaux, renouvelant le genre en opérant une synthèse des différents types de ballets du premier XVII^e siècle : le ballet mélodramatique, à action suivie, le ballet-mascarade, et le ballet à entrées, vers lequel le genre avait lui-même évolué de manière décisive à la fin du règne de Louis XIII. Ce nouveau ballet s'articulait autour d'un sujet général, souvent allégorique ou dérivé de la Fable, décliné en autant d'actes ou de parties que celui-ci inspirait, chaque partie étant elle-même subdivisée en de diverses "entrées" constituant autant de tableaux variés. Chaque partie était généralement introduite par un récit qui en exposait le sujet, les actions et les passions qu'il suscitait, et laissait entrevoir ce qui allait y être dansé. Dans ce cadre formel, mieux défini et plus constant, Benserade sut perpétuer l'esprit à la fois noble et fantasque du ballet de cour en entremêlant éléments sérieux et plus légers, inspirés de la Fable et de références contemporaines, de la vie quotidienne, parfois représentés de manière détournée ou satirique. Ainsi le ballet de cour, jusque-là événement composite et polymorphe, trouva dès le début des années 1650 une nouvelle identité.

Le roi danse

*"Chacun sçait qu'il est nécessaire pour pollir un jeune Gentilhomme qu'il apren[n]e à monter à Cheval, à Tirer des armes, et à Danser. Le premier augmentant quelque chose à l'adresse, le second au courage, et l'autre à la grâce et à la disposition, et ses exercices servant en leurs temps, on les peut dire esgaux, puis que Mars n'est pas moins Dieu de la guerre lors qu'il se repose dans le sein de Vénus, que quand il tonne au milieu des Batailles. Et mesme les Roys, les Princes et grands Seigneurs prennant plaisir à ce divertissement, il ne peut estre que louable [...]"*¹⁵

Comme le rappelle ici Monsieur de Saint-Hubert, la danse était nécessaire à l'"honnête homme". Exercice majeur de l'éducation aristocratique, elle convenait parfaitement aux princes, comme le souligne François de La Mothe Le Vayer : *"C'est donc mon opinion, que sans parler de la Danse militaire que les Anciens nommaient Pyrrhique, la commune est si propre à dresser le corps, à former la grâce, et à relever l'action d'un jeune Prince, qu'on ne doit nullement omettre de lui en faire prendre de leçons, de la façon dont on a accoustumé de les donner à ceux de sa naissance."*¹⁶

Dès 1644, le jeune Louis XIV suivit ses premières leçons sous les conseils d'Henri Prévost, qui devait lui enseigner la danse jusqu'en décembre 1652¹⁷. Il semble que le roi montrât vite pour cet art un goût certain et de belles dispositions, et ses contemporains vantèrent tôt, avec peut-être un peu de complaisance, ses dons naturels et son application¹⁸. Suivant les pas de son père, qui avait compris tout le potentiel politique de cet art, il allait donc danser, et le ferait en public. Ce fut la première fois le 26 février 1651, dans le *Ballet de Cassandre*, dans lequel il représenta deux figures : un Chevalier de la Suite de Cassandre (3^e entrée) et un Tricotet poitevin (11^e entrée). L'"Avant-propos" de ce qui ne fut encore qu'une "mascarade en forme de ballet" laisse néanmoins entrevoir le programme du jeune roi : *"Ce titre et ces jours destinés à la réjouissance, leur sujet et l'âge de ceux qui s'y veulent égayer, vous font assez voir que l'on vous en bannit non-seulement tous les Aristarques et sévères censeurs des passe-temps, mais encore ceux qui voudroient chercher d'autres raisons dans cette action, et en tirer d'autres conséquences que le plaisir du Roy, lequel, pour se trouver moins meslé du sérieux bien qu'il soit parfait en son genre, on n'a pas mesuré à toutes les règles de l'art afin de laisser ce divertissement libre de ces loix qui captivent nos esprits et leurs donnent souvent la question pour nous faire plus paroistre : au lieu qu'on a icy pris et suivi un sujet vulgaire et ridicule tel qu'on le vouloit. [...] Qu'il vous suffise donc que cestui-ci est le premier de nostre jeune Monarque et duquel Sa Majesté a voulu s'acheminer par degrés à danser un jour contre ses ennemis des danses armées à la Pyrrichienne. Laissons-la cependant jouir, parmi ses autres exercices de son âge, avant que le faix de sa couronne en un autre plus avancé, lui en empesche, ou du moins lui en diminue les plaisirs ; mes presses se trouvent toutes glorieuses, de ce qu'en obéissant à leur Souverain, elles ont l'honneur de continuer l'employ que leur a autrefois donné en de pareils sujets le Roy défunt son père de triomphante mémoire, et duquel toutefois, comme de tous ses devanciers, ce soleil levant (l'emblème et le patron des mouvemens les mieux réglés) nous fait espérer qu'il surpassera la gloire."*¹⁹

¹⁵ Nicolas (?) de Saint-Hubert, *La Manière de composer et faire réussir les ballets*, Paris, François Targa, 1641, repr. Genève, Minkoff, 1993, p. 1-2.

¹⁶ François de La Mothe Le Vayer, *De l'Instruction de M^r le Dauphin*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1640, "De la Danse" ; cité par Emmanuel Bury, "L'éducation du roi : l'héritage antique", *Le prince et la musique : les passions musicales de Louis XIV*, éd. Jean Duron, Wavre, Mardaga (coll. "Études du centre de musique baroque de Versailles"), p. 68.

¹⁷ Voir Emmanuel Bury, *art. cit.*, p. 47. Il fut remplacé par Jean Regnault, qui figure parmi les danseurs du *Ballet Royal de la Nuit*.

¹⁸ Sur la relation de Louis XIV à la danse, sa formation, ses capacités, voir notamment Rebecca Harris-Warrick, "Louis XIV et la danse", *Le prince et la musique : les passions musicales de Louis XIV*, *op. cit.*, p. 117-136 ; Philippe Beaussant, *Louis XIV artiste*, Paris, Payot, 1999, p. 22-28.

¹⁹ Préface du *Ballet de Cassandre*, "Mascarade en forme de ballet dansé par le roy au palais-Cardinal le 26 février 1651" paru dans la *Gazette*, 1651, n° 27, p. 221-232 ; rééd. dans Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, Genève, J. Gay, 1868-1870, repr. Genève, Slatkine, 1968, t. VI, p. 267 sqq.

¹² Voir notamment les derniers grands ballets du règne : le *Ballet de la Marine* et le *Ballet des Triomphes* (1635), ou encore le *Ballet de la Prospérité des armes de la France* (1641).

¹³ Voir l'index chronologique établie par Marie-Françoise Christout, *op. cit.*, p. 265 sqq.

¹⁴ *Ballet du Dérèglement des passions de l'interest, de l'amour et de la gloire*, [Paris, s.n., 1648] [exemplaire consulté : BnF-Tolbiac, 8° Yf 1074]. La musique, à l'exception des récits chantés, en a été copiée en 1690 par André Danican Philidor : BnF-Musique, Rés. F 499 (le ballet y est daté par erreur de 1652).

Plus ambitieux fut le *Ballet du roy des Fêtes de Bacchus*, dansé moins de trois mois plus tard, les 2 et 4 mai, et dans lequel le roi “représenta” de nombreux personnages : un Filou traîneur (4^e entrée), un Devin (8^e entrée), une Bacchante (18^e entrée), un Glacé (22 entrée), un Titan (27^e entrée), une Muse (30^e et dernière entrée)²⁰.

Puis, le 23 février 1653, ce fut le *Ballet Royal de la Nuit*. Le roi, alors âgé de 15 ans, dansait pour la première fois dans la salle du Petit-Bourbon, salle habituelle des grands ballets royaux et des événements politiques. “Ballet Royal” par sa taille²¹ – avec ses quelques 43 entrées, il surpassait ses prédécesseurs – et les importants moyens mis en œuvre, le *Ballet Royal de la Nuit* s’inscrit également, par son ambition symbolique et sa portée politique, dans la tradition du “ballet du roi”. Dansé avec magnificence chaque année durant le Carnaval, le “ballet du roi” constituait depuis le règne d’Henri IV un véritable rituel monarchique. Entouré de gentilshommes choisis mais aussi de baladins professionnels, le souverain lui-même s’y mettait en scène afin de “représenter” à la cour et à ses sujets l’image la plus parfaite du prince vertueux. Au-delà du divertissement, d’une fantaisie parfois débridée, le “ballet du roi”, qu’il fût mythologique, allégorique ou fantasque, cristallisait un arsenal symbolique au service d’un dessein politique sous-jacent qui s’exprimait à travers le sujet, sa “conduite”, le choix des danseurs, mais aussi l’“appareil” – la scénographie –, éléments qui devaient se conjuguer pour exalter la puissance et la majesté royales. Il s’agissait de montrer par la danse, art aristocratique par excellence, et l’harmonie qu’elle symbolisait à travers le cadre savamment réglé et hiérarchisé du ballet, la légitimité de la personne royale, la force de sa politique et tous les bienfaits qu’elle apportait à ses peuples. L’image du souverain accompli, garant de l’ordre et de l’harmonie, s’exprimait dans le “grand ballet” final en une véritable apothéose chorégraphique et symbolique.

Deux ans avant le *Ballet Royal de la Nuit*, le “jeune Louis”, on l’a vu, avait dansé un premier “ballet du roi” : malgré ce titre et ses belles proportions (30 entrées), le *Ballet des Fêtes de Bacchus* s’apparentait encore, tout comme le *Ballet de Cassandre* qui l’avait précédé de quelques mois, au genre mascarade, et ne comportait pas véritablement la dimension politique propre au genre. Les feux de la Fronde, encore vifs, avaient peut-être incité à la prudence et à éviter toute provocation pour ne pas encourager davantage la rébellion. Peut-être aussi attendait-on la majorité du roi, qui ne serait proclamée que le 7 septembre 1651. La dimension politique et apologétique du *Ballet Royal de la Nuit*, elle, était claire : il s’agissait de montrer à toute l’assistance la victoire du pouvoir légitime et de l’ordre sur la révolte et l’anarchie, en véhiculant l’image d’un jeune souverain conquérant, sûr de son autorité désormais affermie.

Toutes les caractéristiques du “ballet du roi” sont ici réunies. En premier lieu, le ballet s’appuie sur un sujet propice à la construction d’une véritable mythologie royale, forgée par l’entremêlement d’éléments tirés de la Fable ou de romans de chevalerie, de symboles, d’emblèmes et d’allégories, mais aussi de références contemporaines, sans oublier, en ce temps de Carnaval, la pure fantaisie, qui s’exprimait à travers les costumes et les masques, qui autorisaient aussi toutes les allusions, voire transgressions. Pour en renforcer la portée politique, le ballet fut dansé dans la salle de l’hôtel du Petit-Bourbon, située parallèlement à la Seine, entre le Louvre et l’église Saint-Germain-l’Auxerrois. Cette longue salle, la plus grande de Paris, était depuis la Renaissance un lieu symbolique de la mise en scène monarchique. Répondant aux critères des salles palatiales d’apparat²², elle servait aux grands divertissements de la cour, et plus généralement accueillait les grands événements publics liés à la politique royale. La relation du *Ballet du Triomphe de Minerve*, dansé en mars 1615, fournit de précieux renseignements sur ses dimensions et la manière dont elle était aménagée et décorée pour les ballets royaux : “Cette salle est de dix-huit toizes de longueur sur huit de largeur [environ 36 x 16 m] : au haut bout de laquelle il y a encore un demy rond de sept toizes de profond sur huit toizes et demie de large [14 x 17 m], le tout en voûte semée de Fleurs de Lys. Son pourtour est orné de colonnes avecques leurs bases, chapiteaux, architraves, frizes et corniches d’ordre Dorique, et entre icelles corniches des arcades et niches. En tout ce pourtour y avoit douze cent flambeaux de cire blanche portez par des consolles et bras d’argent, qui y rendoient une telle clairté que ceux qui estoient entrez dès le jour pour voir le Ballet, croyoient qu’il ne fust point encore finy, bien qu’ils eussent quasi passé la nuit entière. Sur le parterre de ceste salle y avoit des tapys de Turquies, sur lesquels le ballet fut dancé : et de ceste sorte il ne s’y voyoit que riches peintures, sculptures, ou tapisseries. En l’un des bouts de la salle directement opposé au daiz de leurs Majestez, estoit eslevé un grand théâtre de six pieds de hauteur, de huit toizes de largeur [20 x 16 m], et d’autant de profondeur : en bas estoit une grande nuée qui cachoit toute la scène, afin que les spectateurs ne vissent rien jusques au temps nécessaire.”²³

Les pourtours de la salle étaient garnis sur toute la hauteur d’échafauds et de gradins de bois richement décorés qui pouvaient accueillir de 2500 à 3000 personnes²⁴. Les spectateurs surplombaient ainsi les évolutions des danseurs, qui se faisaient devant le “grand théâtre” de plain-pied et dans l’espace en U délimité par les gradins. Dans ce temple royal du divertissement et de l’image, tout concourut à la naissance du mythe. Dans la dernière entrée du ballet, Louis XIV, “représentant le Soleil levant”, rappelait qu’il avait écrasé la vaine ambition des princes frondeurs, et mettait en garde quiconque à l’avenir oserait se placer au travers de la route de l’“Astre des Rois” : “En montant sur mon Char j’ay pris soin d’écarter l’Beaucoup de Phaëtons qui vouloient y monter, l’Dans ce hardy dessein leur ambition tremble, l’Chacun d’eux reconnoist qu’il en faut trébucher, l’Et qu’on verse toujours si l’on n’est tout ensemble l’Le Maistre, et le Cocher.” L’ambition du monarque victorieux, jeune mais déjà fier et resplendissant de confiance, pouvait dès lors s’exprimer clairement : “Je n’ay que depuis peu roulé sur l’Horison, l’Je suis jeune, et possible est-ce aussi la raison l’Qui m’exempte des maux que la beauté nous cause, l’De là naist le repos dont mon âme jôuyt : l’Car enfin tout me void, j’éclairé toute chose, l’Et rien ne m’èbloüyt.”

20 *Ballet du Roy, des Festes de Bacchus. Dansé au Palais Royal le 2. & le 4. jour de may 1651*, Paris, Robert Ballard, 1651 ; un précieux exemplaire conservé à la BnF-Tolbiac, Rés. PD 74 (4), est augmenté de dessins aquarellés de costumes, peut-être attribuables au peintre et dessinateur Henri de Beaubrun (1603-1677) : voir Marie-Françoise Christout, *op. cit.*, p. 63, 268. Il était également prévu que le roi dansât également une Coquette, dans une entrée finalement supprimée. La musique instrumentale est conservée, de manière incomplète (17 entrées seulement) : BnF-Musique, Rés. F 498.

21 En 1641, Saint-Hubert (*op. cit.*, p. 5) distinguait déjà les différentes catégories de ballets par leur taille ; le “ballet royal”, bien sûr, tient le premier rang : “Un grand Ballet que nous appellons un Ballet Royal est ordinairement de trente entrées”.

22 Voir Anne Surgers, “‘Ou le theatre pris pour coeleste Theatre’ : scénographie et séance d’obligeante humeur dans la grande salle du Louvre”, *Les Fées des forêts de Saint-Germain, 1625 : un Ballet Royal de “Bouffonesque humeur”*, éd. Thomas Leconte, Turnhout, Brepols (coll. “Építome musical”), 2012, p. 147-150.

23 *Mercure françois*, t. IV, 1615, p. 7.

24 Voir Anne Surgers, *art. cit.*, p. 149.

Un “balet pompeux et royal [...] qui n’ût jamais d’égal”

Au regard des autres ballets royaux du XVII^e siècle, le *Ballet Royal de la Nuit* est relativement bien conservé et documenté²⁵. Outre plusieurs relations ou commentaires contemporains, un livret imprimé²⁶, rehaussé de gravures représentant les décors et des scènes des quatre “veilles” et du “grand ballet” final, nous en fournit l’argument, les vers, la distribution, ainsi que de précieuses indications scénographiques. L’“appareil” du ballet nous est également connu à travers deux importantes séries de dessins, rehaussés de gouache ou aquarellés, montrant les riches costumes, masques, accessoires et attitudes des personnages, les magnifiques toiles peintes et autres dispositifs scéniques²⁷. Une source précieuse, que nous devons à André Danican Philidor, “garde” de la bibliothèque de musique de Louis XIV et copiste infatigable, nous en transmet la musique²⁸. Réalisée en 1690, soit près de quarante ans après le ballet, cette précieuse copie n’en est pas moins lacunaire : le dernier récit manque²⁹, et le contrepoint des entrées instrumentales est réduit à sa plus simple expression, Philidor n’ayant copié, pour les huit premières entrées, que les parties extrêmes de dessus et de basse, et le dessus seul pour le reste du ballet. Il y manque donc partout les trois parties intermédiaires de haute-contre, taille et quinte de violon si caractéristiques de l’orchestre français, ainsi que la basse pour la quasi-totalité des entrées : autant de parties essentielles qu’il convient donc de récrire si l’on veut restituer toute la richesse de cette écriture si particulière, à cinq parties “à la française” ; tâche ardue, à laquelle Sébastien Daucé s’est consacré pendant plusieurs années.

Les récits vocaux enfin furent imprimés en parties séparées (*Dessus, Haute-contre, Taille, Basse-contre, Basse-continue*) dans le *Second livre d’airs à quatre parties* de Jean de Cambefort, paru à Paris chez Robert Ballard en 1655³⁰.

Inscrit dans la tradition du ballet à entrées, le *Ballet Royal de la Nuit* est structuré en quatre parties, judicieusement appelées “veilles”, chacune étant introduite par le récit chanté d’une ou plusieurs figures divines ou allégoriques, puis composée d’une succession d’entrées de ballet tour à tour nobles et fantasques, dans un plaisant mélange de sérieux et de grotesque, de louange et de satire, de mythologie et de politique contemporaine, de scènes peuplées d’allégories et d’êtres fantastiques, mais aussi de références à la vie quotidienne. Conformément à l’esprit des ballets de cour, le tout se fait dans un renversement, un dérèglement permanent, qui cependant épargne bien sûr tout ce qui touche à la figure royale, caution de stabilité, d’ordre et d’harmonie.

25 Voir Marie-Françoise Christout, *op. cit.*, p. 68-74, 269.

26 *Ballet Royal de la Nuit. Divisé en quatre Parties ou quatre Veilles. Et dansé par sa Majesté le 23. Février 1653*, Paris, Robert Ballard, 1653 [exemplaire consulté : BnF-Tolbiac, Rés. Yf 1212]. Le livret figure également dans les *Œuvres de Monsieur de Benserade, Seconde partie*, Paris, Charles de Sercy, 1697, p. 14-71.

27 Paris, Bibliothèque de l’Institut, Ms. 1004 in-fol. (119 dessins) ; Rothschild Collection, Waddesdon Manor, Aylesbury, Grande-Bretagne (129 dessins, dans un superbe album de 394 pages relié aux armes de Louis Hesselin). Voir aussi Marie-Françoise Christout, *op. cit.*, p. 68. Ces dessins ont été pour la plupart reproduits et analysés dans un récent ouvrage sur le ballet : *Le Ballet Royal de la Nuit*, éd. Jennifer Thorpe & Michael Burden, Hillsdale, Pendragon Press, 2010.

28 *Ballet Royal de la Nuit divisé en quatre parties ou quatre veilles, dansé par sa Majesté le 23^e février 1653/ recueilly par Philidor l’ainé en 1690*, BnF-Musique, Rés. F 501.

29 Philidor a laissé à la place deux pages vides.

30 Pour une description physique de ce recueil, voir Laurent Guillo, *Pierre I Ballard et Robert III Ballard, Imprimeurs du roy pour la musique (1599-1673)*, [Sprimont], Mardaga (coll. “Études du Centre de musique baroque de Versailles”), 2003, vol. 2, p. 454-455 (1655-1).

Présidée par l’allégorie de la Nuit entourée de ses douze Heures, la 1^{re} veille “*comprend ce qui se passe d’ordinaire à la campagne et à la ville, depuis six heures du soir jusqu’à neuf*”³¹, dans une atmosphère calme et sereine, autour d’abord de figures mythologiques (Protée, Néréides), puis animée d’occupations humaines familières, figurées dans des scènes de société.

Orchestrée par Vénus secondée par les Jeux, les Ris, l’Hymen et Comus, la 2^e veille “*représente les divertissemens qui règnent depuis neuf heures du soir jusques à minuit comme les Bals, Balets et Comédies*”, par enchâssement. Le bal, tout d’abord, dont les protagonistes, Roger et Bradamante, Médor et Angélique, Marphise, Guidon, Richardet et Fleur d’Épine, sont tout droit sortis des romans de chevalerie, emblématiques de la culture aristocratique. La dérision n’est cependant pas loin, et tous dansent des “*courantes figurées, et bransles à la vieille mode*”. Dans un bel exemple de mise en abyme, procédé théâtral alors très goûté, tous ces héros assistent ensuite à un ballet, sur le sujet des noces de Thétis et Pelée, thème mythologique qui serait repris l’année suivante dans un opéra éponyme de Carlo Caproli, mêlé d’entrées de ballet et créé au Petit-Bourbon (14 avril 1654). Dans ce “ballet dans le ballet” pourtant la noce tourne au ridicule, et la cohorte de figures mythologiques paraît bien déréglée ; Janus, dieu au “double front” tente, évidemment sans succès, de mettre ordre à ce double jeu, avant que la Discorde n’achève “*de mettre tout en confusion*”. Après ce pauvre divertissement, on donne à nos héros de roman une comédie, “muette” car nécessairement pantomime, inspirée de Plaute : on y voit Amphitryon et son valet Sosie abusés par Jupiter et Mercure déguisés sous leurs traits pour séduire leurs amantes respectives, Alcmène et Bromia. Après cet épisode de *Commedia dell’arte*, l’ensemble s’achève par une sarabande, dans la tradition du théâtre musical espagnol, alors très apprécié en France.

Placée sous l’égide de la Lune (Diane), accompagnée de ses Étoiles, la 3^e veille entraîne insensiblement le spectateur vers les heures les plus mystérieuses et inquiétantes de la nuit, de minuit à trois heures, depuis l’endormissement du bel Endymion – dont la Lune est secrètement éprise – jusqu’aux plus funestes excès que favorise l’obscurité. Tableau central de tout le ballet, l’effrayant Sabbat, grouillant de “*Démons, Sorciers, Loups-garoux et autres tels ministres*” et qui occupe une bonne partie de cette veille, au plus sombre de la nuit, constitue l’allusion la plus évidente aux troubles de la Fronde. La 4^e veille enfin est placée sous la double tutelle du Sommeil et du Silence qui, après avoir chanté les louanges du jeune monarque, suscitent les différents Songes que font naître les “*quatre humeurs ou tempéramens du corps humain : le Colérique, le Sanguin, le Flegmatique, et le Mélancolique*”. Sommeil paradoxal et contrasté, à l’image des passions qu’il engendre.

Peu à peu, l’obscurité se dissipe ; le monde se réveille. Précédée de l’Étoile du point du jour (dansée par le frère du roi, 13 ans) accompagnée de Génies, l’Aurore, “*traînée dans un char superbe*”, environnée de ses “*douze Heures et accompagnée du Crépuscule qui tient en sa main une Urne qui respand la rosée*”, annonce enfin le retour du Soleil. Celui-ci, de ses rayons bienfaisants, “*d’abord dissipe les nuages*” et les derniers relents de toutes ces agitations nocturnes, promettant “*la plus belle et la plus grande journée du monde*” par le retour d’une harmonie parfaite. Apothéose du spectacle, ce “grand ballet” final en révélait aussi la portée symbolique. Le roi, “*représentant le Soleil levant*” dans un costume étincelant d’or et de pierreries, y dansait entouré de vingt-et-un gentilshommes choisis

31 Les citations de cette section proviennent essentiellement du livret du ballet (Paris, Robert Ballard, 1653 : voir note 26) et de son “Avant-propos”.

parmi les plus fidèles et qui, sous les traits de Génies venus lui rendre hommage³², représentaient les plus belles qualités et vertus du prince le plus parfait, prêtes à inonder ses peuples, tels les rayons de l'astre bienfaiteur.

Comme dans tous les ballets, tous ces “tableaux” répondaient à plusieurs objectifs : au-delà des enjeux politiques, il s'agissait bien sûr de divertir, mais aussi de faire, à travers des scènes réalistes, idéalisées ou détournées, un portrait contrasté de la société. Par-delà cette peinture, se dessine encore en filigrane un portrait du jeune Louis XIV : l'on y voit ses inclinations, à travers ses passions (le bal, le ballet, la comédie), mais aussi son éducation, ses lectures et son goût pour la culture de son temps. S'il est politique et donne à voir toute l'ambition du jeune roi, le *Ballet Royal de la Nuit* témoigne aussi, et malgré la dérision, de ce “goût délicat pour les savantes beautés” (Molière) qui allait en faire très tôt le monarque éclairé que l'on sait³³.

La musique

Il est souvent difficile de préciser les noms des compositeurs de la musique des ballets de cour du début du règne de Louis XIV. Pour le *Ballet Royal de la Nuit*, seule l'identité de l'un d'eux est clairement avérée. Il s'agit de Jean de Cambefort (ca 1605-1661)³⁴, qui fournit les récits et airs vocaux destinés à ouvrir chacune des quatre “veilles”. Originaire du sud de la France, Cambefort avait été “ordinaire” de la musique de Mazarin avant d'intégrer rapidement la Musique de la Chambre du roi dont il avait assez tôt gravi tous les échelons, d'abord comme maître des enfants, dès novembre 1643, comme survivancier de François de Chancy³⁵, puis de Jean-Baptiste Boesset en juillet 1651³⁶, puis comme compositeur en 1648, en survivance de François Richard³⁷. En juillet 1651 également, il avait atteint à la plus haute fonction en rachetant la survivance de la charge de surintendant détenue depuis 1625 par Paul Auget³⁸.

Habituellement, la composition des récits des ballets royaux incombait au surintendant de la Musique de la Chambre en semestre. C'est donc probablement à ce titre que Cambefort, pourtant seulement survivancier, fournit la musique vocale du *Ballet Royal de la Nuit*. On peut se demander pourquoi on lui aura confié cette tâche, alors même que deux autres surintendants en poste étaient tout à fait en droit de le faire. Peut-être doit-on y voir une conséquence indirecte de la Fronde sur la Musique de la cour, que les difficultés financières ne permettaient sans doute plus d'entretenir, du moins dans son intégrité. Paul Auget, qui déjà ne s'acquittait de sa charge qu'avec un zèle mesuré,

en fit les frais et fut un temps écarté, semble-t-il entre 1649 et 1654³⁹. On aura donc demandé à son survivancier, alors en pleine ascension, de s'acquitter de la tâche et de composer les cinq récits du ballet, qu'il allait ensuite faire imprimer au départ de son *Second livre d'airs à quatre parties* (Paris, Robert Ballard, 1655) ; la page de titre précise qu'il est alors “Sur-Intendant et Maître ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy”. Cette édition authentifie donc *a priori* l'attribution, mais certains récits apparaissent dans des sources, littéraires ou musicales, légèrement postérieures à la mort de Cambefort (1661) sous les noms de Michel Lambert⁴⁰ ou de Jean-Baptiste Boesset⁴¹ : doit-on voir là une tentative de ce dernier de s'approprier, par jalousie, des œuvres qu'il n'aura pas écrites ? Il est vrai que les deux hommes ne s'appréciaient guère : dans une lettre adressée à Mazarin le 19 avril 1660, Cambefort n'hésita pas à dénoncer les agissements de son collègue, “lequel le y a huit ou neuf ans qu'il n'exerçoit plus ses charges[,] se reposant sur moy tant pour instruire les pages que pour conduire lesdites Musiques [du roi et de la reine]”⁴².

Chanté par la Nuit s'adressant au Soleil couchant, le premier récit (“Languissante clarté cachez-vous dessous l'onde”) ouvre la 1^{re} partie ou “veille” du ballet, mais aussi sert d'argument à tout le spectacle. Comme le souligne Claude-François Méneestrier, “le sujet de tout le ballet est exposé en ces deux vers [de la 2^{de} strophe] : *Tout ce qui se passe en mes obscures veilles, / Va briller dans ces lieux en différents portraits*”⁴³. La tessiture grave de bas-dessus choisie par Cambefort souligne avec noblesse le caractère mystérieux et envoûtant de l'allégorie principale du ballet. Le récit de la Nuit alterne avec un autre “récit”, chanté en manière de réponse par ses douze Heures (“Vous poussez le Soleil à bout”), sous forme d'un chœur à 4 parties et basse continue finement ciselé. Après cette “ouverture” majestueuse, “*Quatre de ces Heures se séparant des autres, représentent les quatre Parties ou quatre Veilles de la Nuit, et composent la première entrée*”, annonçant ainsi la structure même du ballet.

La 2^e veille ne commence pas de manière traditionnelle par le récit chanté, mais par un “récit” déclamé ou pantomime, des trois Parques, de la Tristesse et de la Vieillesse, venues “à dessein de marquer le désordre des ténèbres et de la Nuit”. Vénus surgit alors du ciel, “*les interrompt et les chasse*” (“Fuyez bien loin ennemis de la joie”), “*et près avoir chanté elle fait danser des Jeux, les Ris, l'Hymen et le Dieu Comus, qu'elle introduit en leur place*”. Les sources musicales sont ici contradictoires. Dans son *Second livre d'airs à quatre parties* de 1655, Cambefort propose pour cette pièce une structure plus complexe que ne le suggère le livret, que semble suivre la copie du ballet réalisée par Philidor en 1690 : pour voix seule (dessus) et basse continue dans la copie de Philidor, le récit de

39 Après un éphémère retour en grâce, à l'occasion du sacre de Louis XIV (1654), il se retira définitivement de la cour. Sur ce compositeur, voir Michel Le Moël, “Paul Auget, surintendant de la Musique du roi (1592-1660)”, *Recherches sur la Musique française classique*, VIII (1968), p. 6-13.

40 C'est le cas du récit “Depuis que j'ouvre l'orient”, dans le *Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant*, 1^{re} partie, Paris, Charles de Sercy, 1661 (“Récit de l'Aurore. Mr Lambert”). Bien qu'il se fût dit “chantre ordinaire de la Chambre du Roy” dès 1645 et qu'il dansât plusieurs figures dans le *Ballet Royal de la Nuit* (un Marchand et un Estropié dans la 1^{re} veille, Pelée dans la 2^e et un Forgeron dans la 4^e), Lambert n'obtint de charge officielle à la cour qu'en 1661, date à laquelle il devint Maître de la Musique de la Chambre, en remplacement de Jean de Cambefort, décédé peu avant. C'est peut-être là l'origine de la confusion.

41 Notamment : BnF-Musique, Rés. Vma ms. 854, p. 207 (“Moi dont les froideurs sont connues”) et 208 (Depuis que j'ouvre l'orient”). Le premier récit est également attribué à Jean-Baptiste Boesset dans la *Suite de la première partie du Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant*, Paris, Charles de Sercy, 1661, et *Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant, Seconde et nouvelle partie*, Paris, Robert Ballard, Pierre Bienfait, et l'auteur, 1668), mais de manière anonyme pour le troisième (*Suite de la seconde partie des plus beaux vers mis en chant*, [Paris, pour Robert Ballard, 1668]).

42 Cité par Henry Prunières, *art. cit.*, p. 214.

43 Claude-François Méneestrier, *op. cit.*, p. 260.

32 On y trouve les Génies de l'Honneur, de la Grâce, de l'Amour, de la Valeur, de la Victoire, de la Faveur, de la Renommée, de la Magnificence, de la Constance, de la Prudence, de la Fidélité, de la Paix, de la Justice, de la Tempérance, de la Science, de la Clémence, de l'Éloquence, du Secret, de la Courtoisie, de la Vigilance, de la Gloire.

33 Sur la formation du “goût délicat” du jeune roi, voir Anne-Madeleine Goulet, “Louis XIV et l'esthétique galante : la formation du goût délicat”, *Le prince et la musique : les passions musicales de Louis XIV*, *op. cit.*, p. 89-104.

34 Sur ce compositeur, voir Henry Prunières, “Jean de Cambefort, surintendant de la musique du roi (.....1661)”, *L'Année musicale*, II (1912), p. 205-226.

35 Paris, Archives nationales, Minutier central, XLV, 181, 17 novembre 1643.

36 Paris, Archives nationales, Minutier central, XVI, 387, 21 juillet 1651 (acte découvert par Frédéric Michel, que nous remercions vivement pour nous avoir permis de le signaler).

37 Paris, Archives nationales, Minutier central, XCVI, 50, 11 mai 1648 ; acte transcrit par Catherine Massip, *La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin (1643-1661)*, Paris, Picard, 1976, p. 150-151. On trouvera dans cet ouvrage (p. 140-141) un relevé des principaux mouvements de charges au sein de la Musique de la Chambre du roi entre 1643 et 1661, qui fournit donc un état assez précis du corps au temps du *Ballet Royal de la Nuit*.

38 Paris, Archives nationales, Minutier central, XVI, 387, 22 juillet 1651 (acte également découvert par Frédéric Michel).

Vénus est ponctué dans le recueil de 1655 par un chœur à 4 parties, qui reprend le premier vers de chaque strophe et chante intégralement la seconde partie du récit (vers 4-6). Ce chœur, qui n'est pas explicitement mentionné dans le livret, fut peut-être ajouté au cours des représentations, pour représenter la suite de Vénus, formée par les allégories des Jeux, des Ris, de l'Hymen et de Comus. Il est également possible que Cambefort décidât de développer son récit, initialement pour voix seule, en vue de l'édition de 1655. De telles contradictions entre les livrets, imprimés avant la première (et donc d'éventuels changements), et les sources musicales ne sont pas rares.

Le récit de la Lune ("Moi dont les froideurs sont connues") introduit la 3^e veille de manière *a priori* plus classique. L'allégorie cependant est "accompagnée des Estoilles, qui se retirent et la laissent se promenant et admirant les beautés d'Endimion" : comme pour celui de Vénus, ce récit dépasse sa fonction argumentaire, et l'allégorie elle-même, en prenant part à l'action qu'elle introduit, est ici bien plus qu'un simple truchement. Entorse discrète aux usages, qui donne cependant à ce récit de la Lune, astre complémentaire du Soleil, une importance particulière.

La 4^e veille s'ouvre par un dialogue du Sommeil et du Silence ("Que j'étais en repos et que je dormais bien"), pour dessus, taille et basse continue. Après le récit de la Nuit et des Heures, il s'agit de la composition vocale la plus développée du ballet, conférant à cette 4^e et dernière veille peuplée de Songes, à ces dernières heures avant le lever du jour, un relief particulier. Ce genre de récit en dialogue n'était pas une nouveauté, mais allait constituer l'une des grandes caractéristiques des ballets des années 1650-1660.

C'est enfin par le récit de l'Aurore ("Depuis que j'ouvre l'Orient") que s'ouvre le grand ballet final. On l'a dit, ce récit manque dans la copie du ballet réalisée en 1690 par Philidor : c'est donc aux *Airs à quatre parties* de 1655 de Cambefort ou aux versions manuscrites qui, on l'a vu, circulèrent peu après la mort du compositeur sous le nom de Michel Lambert ou de Jean-Baptiste Boeset, qu'il faut recourir.

Jusque-là, les "entrées" instrumentales des ballets royaux, œuvres collectives, étaient habituellement composées par des Violons du roi. Ils étaient choisis selon leurs compétences en matière de composition et de danse – la plupart étaient aussi baladins –, car ils devaient être capables d' "ajuster les airs aux actions, aux mouvemens, et aux passions que l'on doit représenter, parce que les airs sont pour les mouvemens, et non pas les mouvemens pour les airs comme dans les danses ordinaires"⁴⁴. Dans ses copies du *Ballet des Fêtes de Bacchus* (1651) et du *Ballet des Plaisirs* (1655) notamment, réalisées en 1690 et dédiées à Louis XIV⁴⁵, Philidor cite les noms de Mollier, Mazuel et Verpré comme compositeurs des "symphonies" des premiers ballets dansés par le jeune monarque, ouvrant ainsi la voie à Lully : "Il faut avouer aussi que M^r Molier, Mazuel, et Verpré qui en composoient les symphonies avec M^r Camfort, Chansi, et Boisset qui estoient pour le vocal avoient déjà aperçu de loin des lumières du bon goût qui n'ont été découvertes entièrement que par l'illustre M^r de Lully."

Auteur d'un recueil de chansons à danser (Paris, Pierre Ballard, 1640), Louis de Mollier (ca 1615-1688) était entré à la Musique du roi en 1644 à la mort de sa protectrice, la comtesse de Soissons, d'abord comme baladin, puis comme luthiste (1646), en survivance de François Richard. Il composa également des airs sérieux, comme en témoignent les *Recueils de vers mis en chant* édités par Bacilly dans les années 1660-1680. Le sieur Verpré, dont nous ne savons que très peu de choses, apparaît

fréquemment dans les distributions entre 1648 (*Ballet du Dérèglement des passions*⁴⁶) et 1663 (*Les Noces de villages*⁴⁷). Quant à Michel Mazuel (1603-1676), apparenté à Jean-Baptiste Poquelin-Molière, il fut membre des Vingt-quatre Violons du roi de 1643 à 1674.

Mollier (souvent orthographié "Molière" dans les livrets, mais qui ne doit donc pas être confondu avec l'auteur dramatique) et Verpré figurent également parmi les danseurs du *Ballet Royal de la Nuit* : le premier dansa cinq personnages ; le second, deux. Le nom de Mazuel n'apparaît pas. On ne peut exclure que d'autres musiciens-baladins présents dans la distribution aient pu contribuer à la musique et à la chorégraphie du ballet. Citons par exemple le nom de "Beauchamp", sans doute Pierre de Beauchamp, maître à danser et Violon du roi depuis 1634 au plus tard et futur compositeur des ballets (musique et danse) des *Fâcheux*, comédie de Molière donnée à Vaux-le-Vicomte en 1660 ; Beauchamp dansa dans le *Ballet Royal de la Nuit* sept personnages différents. Parmi les musiciens susceptibles d'avoir participé à la composition des entrées et des "pas" du *Ballet Royal de la Nuit*, on peut encore mentionner quelques noms, en premier lieu desquels Louis Constantin. Né en 1585, membre des Vingt-quatre Violons depuis 1619, il avait été élu "roi" de la confrérie parisienne des Joueurs d'instruments en 1624, ce qui lui conférait un statut important dans la bande royale, au sein de laquelle il demeura jusqu'à mort, en 1657. Les quelques œuvres qui lui sont clairement attribuées⁴⁸ témoignent d'un art consommé du contrepoint. Citons encore le violoniste et baladin d'origine italienne Lazzaro Lazzarini, dit Lazzarin, que l'on trouve musicien du Cabinet du roi en 1635 et qui fut "compositeur de la musique instrumentale" jusqu'à sa mort, survenue peu avant ou même durant les représentations du *Ballet Royal de la Nuit* : le jour de la dernière représentation, le roi nomma à sa place un certain Giovanni Battista Lulli. Arrivé d'Italie en 1646, placé sous la protection d'Anne-Marie-Louise d'Orléans-Montpensier (la Grande Mademoiselle), "Baptiste", comme on l'appelait alors, s'était rapidement fait connaître par ses talents de baladin et de violoniste. Dans le *Ballet Royal de la Nuit*, il dansa cinq figures différentes⁴⁹ et fut sans doute à la hauteur de sa réputation. Ce n'est pourtant pas directement comme danseur qu'il fut récompensé : le 16 mars 1653, jour de la dernière représentation du *Ballet Royal de la Nuit*, le roi, "sur l'assurance qu'on lui a donné que [...] Baptiste s'était acquise en la composition de la musique", le nommait "compositeur de sa musique instrumentale en lieu de feu Lazzarin"⁵⁰. Comme le souligne Jérôme de La Gorce, ce brevet confirme "le fait qu'à cette époque, Lully était bien compositeur, mais d'après les termes utilisés, il n'aurait pas encore eu l'occasion de faire entendre sa musique au jeune Louis XIV"⁵¹. Les aptitudes de baladin et de compositeur de musique de ballet étant liées, il est donc probable qu'il ait participé à la composition des entrées instrumentales du *Ballet Royal de la Nuit* : la date et la nature du brevet royal n'étaient sans doute pas le fruit du hasard, et le Florentin devait dès lors rapidement s'imposer comme seul compositeur de la musique instrumentale des ballets royaux.

46 Voir note 14.

47 *Les Noces de village. Mascaraide ridicule. Dansé par sa Majesté à son Chasteau de Vincennes*, Paris, Robert Ballard, 1663.

48 Voir notamment : *La Pacifique de M^r Constantin en 1636*, BnF-Musique, Rés. F 494, 3^e section, p. 32-36 ; plusieurs pièces dans le manuscrit de suites instrumentales conservé à Uppsala : voir *Seventeenth-Century Instrumental Dance Music in Uppsala University Library Instr. mus. hs 409*, éd. Jaroslav J. S. Mráček, Stockholm, Reimers, 1976.

49 Un Berger (1^{re} veille, 5^e entrée), un Soldat (1^{re} veille, 12^e entrée), un Gueux de la Cour des Miracles (1^{re} veille, 14^e entrée), une Grâce dans la "première entrée" du "ballet en ballet" représentant les noces de Thétis (2^e veille, 5^e entrée), et enfin Sosie, dans la "comédie muette d'Amphitruon" (2^e veille, 6^e entrée).

50 Brevet retranscrit et commenté par Jérôme de La Gorce, *op. cit.*, p. 62-63.

51 *Ibid.*, p. 62.

44 Claude-François Méneestrier, *op. cit.*, p. 205-206.

45 BnF-Musique, Rés. F 498 et Rés. F 506, respectivement.

Les interprètes

Si le livret fournit le nom de tous les gentilshommes, amateurs et baladins professionnels qui ont dansé dans le *Ballet Royal de la Nuit*, aucune source ne précise de noms d'interprètes de la musique, ni pour les récits⁵², ni pour les entrées instrumentales. Les récits vocaux et les chœurs furent probablement confiés aux pages et chantres de la Musique de la Chambre du roi – qui jusque-là chantaient à la fois les personnages masculins et féminins –, ou à ces voix féminines invitées de plus en plus fréquemment à se produire auprès des chantres officiers. Quatre chanteuses déjà étaient célèbres. Anne Chabanceau de La Barre (1628-1688), qui avait fait des débuts remarquables dans l'*Orfeo* de Rossi en 1647, était partie en 1652 pour la Suède, à l'invitation de la reine Christine ; elle ne revint en France qu'en 1654, et ne peut donc pas avoir chanté dans le *Ballet Royal de la Nuit*. Mais peut-être entendit-on M^{lle} de Saint-Christophe (ca 1625-après 1682), qui chantait à la cour depuis 1645 environ ; Hilaire Dupuy (1625-1709), belle-sœur du futur maître de la Musique de la Chambre Michel Lambert et qui, pensionnée par la Grande Mademoiselle, s'y produisit dès 1651 ; ou encore Anne Fontaux de Sercamanan (Sercamanan), qui à partir de 1656 au plus tard réjouit la cour de sa beauté et des charmes de sa voix⁵³.

La musique instrumentale, quant à elle, était traditionnellement confiée à la "grande bande" des Vingt-quatre Violons de la Chambre. Habituellement répartis selon cinq registres caractéristiques (dessus, haute-contre, taille, quinte et basse de violon) qui conditionnent également l'écriture particulière de leur répertoire, les Vingt-quatre Violons, "qui servent quand le Roy leur commande : comme quand on danse un ballet, etc."⁵⁴, étaient le plus souvent placés sur un échafaud construit en marge de l'espace chorégraphique⁵⁵. Mais le *Ballet Royal de la Nuit* fut peut-être aussi l'un des premiers grands événements auxquels participèrent les Petits Violons. Attachée au Cabinet du roi et donc à la sphère la plus privée du souverain, cette formation était née vers 1648⁵⁶. Initialement composée d'une dizaine de violons – selon les mêmes registres que la grande bande –, cette "petite bande" devait voir ses effectifs rapidement s'étoffer à vingt-et-un en moyenne, soutenus par des hautbois et des bassons issus de l'Écurie. Selon les *États de la France*, ils jouaient "ordinairement dans tous les divertissemens de Sa Majesté, tels que sont les Sérénades, Bals, Balets, Comédies, Opera, Apartemens, et autres Concerts particuliers qui se font tant au souper du Roy, que dans toutes les fêtes magnifiques qui se donnent, ou sur l'eau, ou dans les jardins des Maisons Roïales". On ne sait pas si, lors des ballets, les Petits Violons supplantaient les Vingt-quatre, si les deux bandes se joignaient ou encore jouaient en alternance durant le spectacle, souvent très long. Il est amusant de remarquer que parmi les plus jeunes danseurs du *Ballet Royal de la Nuit* figuraient des enfants de violonistes des deux bandes : deux Charlot ("Charlot l'ainné"⁵⁷ et "le petit Charlot"⁵⁸), sans doute parents de Claude et Prosper Charlot, respectivement membre des Vingt-quatre Violons depuis 1635 et Petit Violon depuis 1651 ; "le petit

Chaudron"⁵⁹, probablement apparenté à Guillaume Chaudron, qui fut membre des Vingt-quatre de 1631 à 1674 ; ou encore "le petit du Manoir"⁶⁰, qui désigne peut-être le fils de Guillaume Dumanoir (1615-1697), l'un des Vingt-quatre de 1639 à 1654 avant d'être nommé par Louis XIV, le 4 janvier 1655, "25^e Violon, "pour faire concerter la bande".

Selon les besoins musicaux ou scéniques du ballet, d'autres membres de la Musique du roi pouvaient s'adjoindre au noyau constitué par les Violons et les chanteurs de la Musique de la Chambre, et notamment les douze "Violons, hautbois, saqueboutes et cornets" de l'Écurie, dont les musiciens étaient eux-mêmes polyvalents. Alors que les Violons étaient généralement cantonnés sur leur échafaud, les autres instruments, notamment ceux à vent ou à percussion, pouvaient être intégrés à l'action et intervenir dans l'espace chorégraphique aux côtés des personnages qu'ils accompagnaient. Dans le *Ballet Royal de la Nuit*, on trouve ainsi mentionnés quelques instruments de scène : des flûtes et musettes (1^{re} veille, 5^e entrée) ; ou des percussions (des "Bassins d'airain, Timbales et Tambours de Biscayes" dans la 5^e entrée de la 3^e veille ; des enclumes dans la 9^e entrée de la 4^e veille).

On l'a dit, le succès, mais aussi l'impact du *Ballet Royal de la Nuit* furent immenses. En 1682, Claude-François Ménéstrier, grand amateur de ballets et théoricien du genre, garderait encore le souvenir ébloui du spectacle, se demandant "si jamais nôtre Théâtre représentera rien d'aussi accompli en matière de Ballet"⁶¹. Cette même année Louis XIV, qui avait cessé de danser dans des ballets en 1670 – sa politique et sa puissance, désormais affermisses, n'avaient plus besoin d'être ainsi représentées –, installait la cour et le gouvernement à Versailles. Dans ce palais tout entier dédié à sa gloire et à celle de l'Apollon solaire, protecteur des arts, pouvait s'épanouir l'étape ultime de cette mythologie royale que le *Ballet Royal de la Nuit* avait initiée, près de trente ans plus tôt. En même temps cependant, le Soleil, alors à son zénith, amorçait déjà son déclin...

THOMAS LECONTE

52 Les distributions vocales ne sont généralement pas précisées dans les livrets de ballets avant 1655.

53 Sur ces chanteuses, voir Marcelle Benoit (dir.), *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1992, p. 256 (Dupuy), 375 (Chabanceau de La Barre), 626 (Saint-Christophe), 639-640 (Sercamanan). Sur Anne Chabanceau de La Barre, voir aussi Lisandro Abadie, "Anne de La Barre (1628-1688) : biographie d'une chanteuse de cour", *Revue de Musicologie*, 94/1 (2008), p. 5-44. 54 Voir *États de la France (1644-1789)*, op. cit., p. 99 (1661).

55 En 1657, Michel de Marolles recommandait que cet échafaud fût orienté de manière à ce qu'ils pussent "voir commodément les Danseurs, et les Machines, quand il y en a, et que le sujet le requiert, afin d'y ajuster leurs concerts" : Michel de Marolles, *Suite des Mémoires [...]*, Paris, Antoine de Sommaville, 1657, 9^e discours, "Du Ballet", p. 170.

56 Elle s'éteindra avec Louis XIV, en 1715.

57 Un Enfant (1^{re} veille, 10^e entrée).

58 Une Lanterne (1^{re} veille, 11^e entrée), un Démon (3^e veille, 7^e entrée).

59 *Idem*.

60 *Idem*.

61 Claude-François Ménéstrier, op. cit. p. 176.

“Ce spectacle est une fête pour les yeux !”

Entretien avec Francesca Lattuada

Audacieux, enchanteur, le Ballet Royal de la Nuit entrecroise arts du cirque, chant et musique pour célébrer la vie. Un spectacle loin de toute reconstitution historique qui fait la place belle au merveilleux, entre fables et mythologies. Metteure en scène de cette production du théâtre de Caen, Francesca Lattuada nous explique son projet.

Qu'est-ce qui vous a séduit dans ce ballet ?

Je suis très sensible aux émergences ! C'est d'abord Sébastien Daucé qui avait cette grande envie de ressusciter cette œuvre, le *Ballet Royal de la Nuit* : il a effectué un remarquable travail de recherche sur cette sublime matière. C'est aussi Patrick Foll, le directeur du théâtre de Caen, qui m'a appelée et proposé cette aventure. Il sait que j'ai le goût des fêtes, des célébrations. Le *Ballet Royal de la Nuit*, c'est cela pour moi, une œuvre de résurrection : après que Louis XIV a failli être tué par les siens, Mazarin entend réaffirmer le pouvoir royal en créant un spectacle. C'est une idée géniale, totalement inconcevable aujourd'hui. Il aurait pu faire une loi ! Ce qui m'intéresse c'est ce parcours initiatique, la puissance de résurrection contenue dans l'œuvre. Et puis, le *Ballet Royal de la Nuit* contient tous ces thèmes qui me sont chers : le merveilleux, le lyrique, tous les mythes, le monstrueux, le grotesque et toutes les fables. Tout ce qui m'habite depuis... 300 ans ! Car deux ans, ce n'est pas assez pour s'immerger dans tout cela !

Quelle place ce projet occupe-t-il dans votre propre parcours ?

On ne rencontre ce genre de projet qu'une seule fois dans sa vie, voire pas du tout. Le *Ballet Royal de la Nuit* est une œuvre si dense, si foisonnante, qu'il faut accepter de s'y perdre. Et face à cela, on ne peut se limiter à son propre style. La troupe artistique que nous avons constituée est véritablement au service de l'œuvre qui dicte le geste. Lorsqu'une œuvre est juste, on se sent un peu comme un *surfer* : pas besoin de créer la vague, il suffit de se laisser porter ! Mettre en scène, pour moi, ce n'est pas installer les circassiens ici et les musiciens là. C'est avant tout créer une communauté d'artistes.

À sa création, le *Ballet Royal de la Nuit* fut une œuvre éminemment politique, destinée à asseoir le pouvoir du jeune Louis XIV au lendemain de la Fronde. Quelle dimension le ballet peut-il revêtir aujourd'hui ?

Je crois sincèrement qu'il peut parler à tous aujourd'hui. Ce qu'on a appelé le Siècle d'or était un siècle plein de contradictions. Par exemple, Louis XIV vivait dans l'opulence et la satiété tandis que le peuple mourait de faim. Un paradoxe obscène toujours d'actualité aujourd'hui où l'être humain et sa dignité sont parfois bafoués. Les sorcières, les diables existent toujours, les Vénus et les sirènes aussi ! Aussi cette œuvre a-t-elle, j'en suis intimement persuadée, la capacité de toucher le public aujourd'hui. Elle est un éloge de la diversité. Dans le spectacle, il y a par exemple des références au kabuki, au théâtre d'ombres turc, etc. Si cette œuvre est parvenue jusqu'à nous, c'est parce qu'elle célèbre l'humanité, la vie. Mais je ne propose pas une reconstitution historique. Cela deviendrait

le jouet des connaisseurs. Il ne s'agit pas non plus de faire l'apologie d'une humanité dépourvue de ses rugosités, mais de la regarder en face, dans toute sa diversité. Ce spectacle, c'est une invitation. Venez voir ce qu'ensemble, nous sommes capables de faire. Ce spectacle est une fête pour les yeux ! À nous les yeux !

Les costumes que vous avez imaginés avec l'illustrateur Olivier Charpentier occuperont une large place dans la mise en scène du *Ballet Royal de la Nuit*. Comment avez-vous travaillé ensemble ?

Cela fait vingt ans qu'Olivier Charpentier et moi collaborons. Nous avons de profondes affinités. Lui aussi est fasciné par les mythes, les fables, l'art brut, l'art classique. De mon côté, j'ai l'habitude de dessiner les croquis des costumes. Mais ce sont des croquis qui sont destinés uniquement au chef d'atelier. Les dessins d'Olivier pour le *Ballet Royal de la Nuit* n'ont pas été pensés en termes de couture, de fabrication. Ce sont des œuvres d'art à part entière. Dans ces dessins, il y a déjà un mouvement, une allure. La dramaturgie est déjà là. Le spectacle commence avec les costumes. Notre collaboration coulait de source. Il y a notamment des costumes-machines. Oui, c'est quelque chose qui marque mon travail depuis toujours. J'ai toujours aimé le dialogue entre l'infiniment petit et le très grand. C'est du théâtre. C'est très baroque !

Vous avez choisi Sean Patrick Mombruno pour le rôle de Louis XIV. Comment s'est fait ce choix ?

Nos sociétés occidentales ont gardé cette croyance affirmant que l'obscur est le mal. Hors, comme un excès de lumière, trop de noir peut aussi aveugler. Il s'agit de faire coïncider les opposés. La nuit peut aussi être lumineuse. Tout de suite, Sébastien Daucé, Olivier Charpentier et moi-même, avons pensé à Sean Patrick Mombruno pour incarner Louis XIV. C'est une intuition commune. Sean Patrick incarne à mes yeux, le célèbre oxymore de Corneille dans *Le Cid* : “Cette obscure clarté qui tombe des étoiles.” Nous avons travaillé également avec des jongleurs, des acrobates. Ils sont les interprètes idéaux pour un tel projet. Ils défient les lois de la gravité, de la légèreté.

“Baroque”, cela veut dire quoi pour vous ?

Étymologiquement, le mot vient du portugais “barroco” et désigne une perle irrégulière. Une perle régulière serait industrielle, fade, ennuyeuse ! Le baroque pour moi, c'est la démesure de la pulsion de la vie !

Propos recueillis par le théâtre de Caen, novembre 2017

Argument

Première veille | La Nuit,
ou l'ordinaire de la Ville et de la campagne au coucher du Soleil

La Nuit descend sur la terre : les derniers rayons du jour s'éteignent et laissent place à la lumière diaphane de la Lune. Les Heures rappellent à la Nuit que sa subtile clarté n'égale jamais la gloire et la beauté étincelantes de la reine Anne, régente du royaume, à qui tous viennent rendre hommage. La Nuit l'admet volontiers et fait l'éloge de la souveraine. Elle se propose ensuite de divertir l'assemblée en dévoilant ce qui se passe d'ordinaire sous son empire, en dressant le portrait de figures admirables ou édifiantes. On voit alors les habitants du royaume de France, qui s'apprentent à traverser l'obscurité : de la campagne (Bergers) à la ville (Galands, Coquettes, Merciers), sans oublier les Bandits, Filoux, Gueux et autres Estropiez de la Cour des Miracles.

Seconde veille | Vénus,
ou le règne des Plaisirs

Le premier de ces portraits promis par la Nuit est celui de Vénus, en hommage à la reine. La déesse repousse les Parques et les Ombres, qui sont apparues avec l'obscurité, pour qu'elles fassent place à son fils, Amour, qu'un jour le jeune roi connaîtra à son tour. Elle chante alors les voluptés que promettent les Jeux et les Plaisirs. Les Grâces se joignent à ce concert : chacune d'elles loue de leur maîtresse les incomparables qualités : "Nous ne sommes que trois [Grâces] ; il en est cent chez elle". Après un bal, donné par le chevalier Roger à son amante, et un ballet, représentant les noces de Thétis et de Pelée, on offre à l'assemblée une petite comédie sur le sujet d'Amphitryon dont l'épouse Alcmène, suite à l'adultère commis par Jupiter, donnera naissance à Hercule. Les divertissements amoureux, sur lesquels règne Vénus, attirent enfin les Italiens, éblouis par l'éclat de la cour de France et la splendeur des fêtes qu'on y donne.

Troisième veille | Hercule amoureux,
ou la figure du jeune roi face aux deux visages de l'amour

Toujours sous l'empire de la Nuit, c'est la Lune qui ouvre la troisième veille. Elle s'adresse au roi pour lui avouer qu'elle, "dont les froideurs sont connues", a fini par céder à cet Amour en dépit de ses chastes vœux, et qu'elle a été vaincue par les charmes du jeune berger Endimion : elle prévient le jeune Louis XIV qu'il aura lui aussi à éprouver les redoutables flèches décochées par le Dieu archer. Vénus reparait, pour évoquer l'histoire d'Hercule amoureux : si l'amante du jeune et invincible guerrier se refuse à lui (bien qu'il soit déjà marié à Déjanire, dont la plainte est poignante), c'est l'Amour qui sera contrarié. S'il le faut, Vénus usera donc de ses enchantements pour assurer le règne de son fils. Surgit alors Junon, furieuse et jalouse : elle ne peut admettre que Vénus fasse fi des nœuds sacrés du mariage et fera tout pour rompre ses desseins destructeurs. Cependant, alors que la Lune a

abandonné les nues pour rejoindre son amant, une nuit noire et inquiétante s'étend sur le monde : surviennent alors démons, sorcières et monstres s'adonnant à une étrange cérémonie de Sabbat. Junon poursuit son œuvre et vient chercher le secours du Sommeil, assoupi entre les bras de son épouse Pasitea : lui seul pourra l'aider à faire triompher l'amour fidèle.

Quatrième et dernière veille | Orphée,
ou l'amour transfiguré

Le Sommeil et le Silence sortent de leur torpeur nocturne pour chanter la gloire du jeune Louis. Pour cette dernière veille de la Nuit, on évoque l'amour pur qui unit Orphée et Eurydice, qui semble pouvoir réconcilier Vénus et Junon. Mais à la demande du berger Aristée, lui aussi amoureux d'Eurydice, Vénus entreprend là encore de rompre la promesse des amants. Eurydice entre et chante sa confiance en son amour partagé pour Orphée et, bercée par ses sœurs, tombe dans les bras du sommeil. À son réveil, un serpent venimeux l'envoie rejoindre le royaume des Ombres. Un chœur de déploration pleure les malheurs de la pauvre innocente, tout en lui annonçant qu'elle traversera la lumière de l'Orient pour retrouver un bonheur durable.

Grand Ballet | Le lever du Soleil

L'Aurore paraît alors pour annoncer la fin de la Nuit et l'arrivée d'une lumière si vive qu'elle-même en est éblouie : un astre commence à luire de manière si éclatante que tous les autres astres pâliront devant lui : "Le Soleil qui me suit, c'est le Jeune Louis". Comme dans l'*Orfeo* du sieur Luigi Rossi, la lyre d'Orphée se métamorphose en Lys royal.

SÉBASTIEN DAUCÉ



La Nuit



Louis en heure

The recreation of the *Ballet Royal de la Nuit*: what a marvellous adventure!

The celebrated *Ballet Royal de la Nuit*, danced by His Majesty Louis XIV at the age of fifteen, was performed early in 1653 on seven evenings in the Salle du Petit-Bourbon at the Louvre Palace. It enjoyed general success: the aristocracy, present in large numbers, the ambassadors of Europe, but also the bourgeois of the city of Paris acclaimed this lavish spectacle whose enchantments made a lasting impression.

To make a lasting impression: that was precisely the grand project of Mazarin, who had just returned to power after the disturbances of the Fronde rebellion. Commissioned by the cardinal in person, this ballet project had been conceived at the highest levels of state as a promotional tool for royal power: the intention was to impose respect on the high-ranking personages of the kingdom, to impress the Parisians who were present, and to disseminate this message elsewhere in the world through the intermediary of the foreign representations. If today's historians are in agreement that the *Ballet Royal de la Nuit* was one of the key spectacles of Louis XIV's reign, it is because it was influential in numerous respects: political, institutional, aesthetic and musical.

For the first time in the history of the genre, the libretto is unified and skilfully laid out in four *veilles* (the watches of the night) and a concluding *grand ballet*; all the levels of interpretation and all the arts move towards a single goal: the rising of the Sun.

The quality of the dancers was indisputable, whether they came from the court (the King himself, his younger brother 'Monsieur', several dukes), the great departments of state, or the artistic elite of the time (Chambonnières, Mollier, Lully, Beauchamps, *etc.*). All the characters, the scenes, the sets and costumes featured in the work encapsulate the limitless imagination of the fertile Grand Siècle.

The poetry that accompanied the *Ballet Royal* was by the illustrious Isaac de Benserade, who already had a high reputation as a writer in 1653, and who was to excel in both the *ballet de cour* genre and the *précieux* register. Deploying the widest possible range of learning and invention in his verse, playing by turns on the whimsical, the serious, the comic and the burlesque, Benserade calls on references from mythology, romance and contemporary life. The paradox of his verse is that it sets the royal figurehead above all else, while at the same time creating an unprecedented proximity between the monarch and his subjects, and between every layer of society. During the *veilles*, we see coquettes, hunters, divinities, bandits, cripples, soldiers, 'Egyptians'¹ and so on rubbing shoulders with one another.

The subject of the *Ballet*, in the course of four *veilles* each representing one of the three-hour watches of the night, embraces all that happens during the hours of darkness while honest people sleep. We are shown everyday scenes at dusk when country- and city-dwellers return home, then the awakening of a singular, shady world that animates the 'Belly of Paris' (the criminal and beggar district known as the Court of Miracles). After this comes the time of entertainments, comedies and pleasures placed under the auspices of Venus: here is dancing, comedy, and an assortment of characters from the world of the romances. The third *veille* portrays the Moon Goddess (Cynthia/Diana) descending from the heavens to join her lover Endymion. The dark, moonless night generates

an awe-inspiring Black Sabbath ceremony, a pagan rite that attracts all sorts of monsters and malefic characters. The last *veille* gradually restores calm and takes the spectators through Dreams that symbolise the different passions of the soul and prepare them for their awakening. After this multi-coloured nocturnal journey, Aurora (Dawn) descends from her chariot to announce a light that no one could have seen or even imagined previously: 'The Sun that follows me is young Louis!'

The dramaturgy of the *Ballet Royal de la Nuit* is exceptional in several respects. Its structure gives the ballet a powerful overall sweep, so that it far exceeds the function of a *divertissement*. It does not exclude episodes that constitute a play within the play. The subject and the way it is handled conveyed a message to all the spectators (and those who would subsequently receive accounts of the event). A child, a seasoned courtier, a foreigner, a churchman, a burgher: everyone understood at the end of the performance that Louis was henceforth the Sun that rules the universe. Finally, this dramaturgy is fascinating because it offers a perfect replica of a coronation liturgy. It was in the course of this spectacle, with its extraordinary pomp, that the supreme nature of the King was revealed, through the increasing expectation of the four *veilles* to the symbolic coronation during the *grand ballet*. And it is probably from this parallel that the *Ballet Royal de la Nuit* derives part of its incredible posterity: it symbolises the accession of Louis XIV, and quite explicitly equates him with the most powerful of stars. It is the secular coronation (the actual coronation that bound him to God was to take place the following year) that marks the beginning of the reign of the Sun King.

After the performances of 1653, the *Ballet Royal de la Nuit* was not forgotten: the work is mentioned whenever Louis XIV is discussed, even though it was never revived after 1653. At the end of the seventeenth century, Philidor copied out the first violin part; this is all that remains of the instrumental music today. We do not know who composed these pieces, though possible candidates are Mollier (who danced the ballet), Constantin, Lazarin, Verpré, Mazuel and Lambert. The vocal music is to be found in a book of *airs* by Jean de Cambefort published in 1655. These musical sources are supplemented by literary and iconographic sources of exceptional quality. The wordbook of 1653 presents us with a complete running order for the spectacle, and it was probably from this that Philidor reproduced the overall structure of the score; it contains many annotations concerning the performance (stage directions, the characters represented and the artists who performed these roles, and so on). Finally, the costumes and sets were immortalised in two collections of drawings which are probably contemporary with the ballet.

The musical reconstruction demanded a substantial degree of recomposition that went beyond the task of rewriting the inner parts, everywhere imposing choices that condition the interpretation. I took as the basis for this process the five-part texture that was standard in French ballet music of the time, but also the earlier example of Praetorius. These two models – dances written to a tight deadline for the performance of a ballet, and a more carefully composed work, less subject to time constraints – complement each other effectively.

¹ The generic term used at the time for Roma and Travellers.

The Ballet Royal de la Nuit from 1653 to 2017

How should this music be presented to an audience today? After three years of work and research immersed in this oneiric universe, I was strongly tempted to attempt a literal reconstruction, but the lavish forces and splendour this would demand, and the great mystery that still surrounds the question of how the original spectacle was actually performed, made this an impossible prospect. Several ideas did seem viable, however, and the most persuasive was that of juxtaposing the French ballet with Italian opera. This exercise in pastiche made it possible to reintroduce great variety, while also allowing for dialogue, sometimes in French and sometimes in Italian, between characters found in both works. It also gives a comprehensive picture of the incredible musical life of Paris in the middle of the Grand Siècle.

Two Italian operas, composed in 1647 and 1662 respectively by two Italian masters whom Cardinal Mazarin had invited to visit Paris and work for the court, were the obvious choice for the realisation of this project: Luigi Rossi's *Orfeo* and Cavalli's *Ercole amante*. The choice of *Ercole amante* derives from the ballet itself, since Cavalli's opera includes the story of Amphitryon and Alcmene, which is mocked by the Italian actors in the second *veille* (*Comédie muette*, i.e. pantomime). Hence *Ercole amante* makes use of numerous characters already present in the *Ballet*: the Moon, Venus, the Graces, Sleep. It presents two opposing visions of love: that of Venus, who advocates pleasure at any price, and that of Juno, who can only conceive of happiness in a context of respect and fidelity. The Three Graces will assist Venus in her enterprise, while Juno will seek the help of Sleep (Somnus).

The numbers from *Orfeo* appear as an interlude in the middle of the Dreams of the final *veille*. Here it is Eurydice who seems to reconcile the two previously opposing conceptions of love. She loves and is loved by Orpheus, who is to become her husband; yet Fate is against her, for she dies. Orpheus' tears mingle with the laments of the Dryads, who console themselves by glimpsing, behind all this dark despair, the coming of a new light, the seat of eternal glory where Eurydice now reposes. Thus Sleep is the key to the whole puzzle: it is to him that Juno turns to combat the charms of Venus, and he who puts Eurydice to sleep just before the snake bites her. He is the instrument of Fate.

To these Italian scenes I added a number of earlier *airs*, notably by Antoine Boesset who is so dear to the hearts of Correspondances: it was common practice to reuse the most celebrated older *airs* for insertion in a new ballet.

The 2015 recording contained only two-thirds of the original dances and presented a programme constructed after the manner of a 'jubilee' concert at which Louis XIV, well before his death, might have wished to hear once more everything that had delighted him in the early years of his reign. While this initial version respected the structure of the original ballet, twenty-seven *entrées* were still missing. In January 2015, when we recorded the music in Grenoble, I had not succeeded in reconstructing these *entrées*, whose style resisted my efforts. From then on, my aim was to finish off this work so that the complete *Ballet Royal de la Nuit* could be heard for the first time in a production staged in November 2017.

How unbelievably lucky we were, as musicians of today with a passion for seventeenth-century French music, to experience this adventure! Since the 1960s, performers with an interest in early music have opened up so much repertory that it is rare to be able to work on what is still 'virgin territory'; could one have imagined it was possible to have that good fortune with one of the greatest works in the repertory, one that had such a profound influence on the Grand Siècle and on posterity? The real reward, after all these years of work, was to realise that this music and its world spoke so eloquently to musicians of today, and I would like to express my warmest gratitude to them. All the participants agreed to make this project something truly outstanding by moving out of their comfort zones: they abandoned the usual styles of decoration to steep themselves in the ornaments of Millet and Mersenne; the string players, performing as a 'band', shortened their bows; the musicians had to move constantly from one instrument to another in order to reconstitute the families of instruments; all the vocalists, separately and as a group, sang a new programme specially conceived for each of them, but with difficulties and specificities that obliged them to take considerable risks.

To put this legendary *divertissement* back on stage, Francesca Lattuada, Olivier Charpentier and I worked together on how to 'translate' the genre into the twenty-first century. For an opera by Lully, 'translation' is not necessary: the narrative, the dramaturgy, the characters allow the contemporary viewer to grasp its essence. In the *ballet de cour*, on the other hand, the continual intertextuality, the references to the original performers of the work *in propria persona*, the social interplay blurring reality and spectacle, force today's interpreter to consider the work itself in order to draw out its essence and ensure that it can still convey the same message. Hence one must decipher the spirit of *ballet de cour* in order to recreate this great ballet: fantasy, variety, the supernatural and dreams probably constitute the key ingredients of a spectacle in which reason is not yet the reason of Descartes, one in which plural universes coexist without interfering with each other, in which the diversity of the world is represented in an order that is not exactly that of reality. Olivier Charpentier's magnificent visions, the fruit of lengthy discussions with Francesca Lattuada, provide an oneiric guide into this unknown world. The large team gathered for this adventure, composed of a troupe of virtuoso circus artists and jugglers and the magnificent musicians of the Ensemble Correspondances, made it possible right from the first performance at the Théâtre de Caen, which enthusiastically supported this project, to generate a modern and poetic enchantment that was a source of much joy both on and off stage. Long live the *Ballet Royal de la Nuit*!

SÉBASTIEN DAUCÉ
Translation: Charles Johnston

The *Ballet Royal de la Nuit*: The Dawn of the Sun King

*Déjà seul je conduy mes chevaux lumineux
Qui traissent la splendeur et l'éclat après eux,
Une divine main m'en a remis les resnes,
Une grande Déesse a soutenu mes drois,
Nous avons mesme gloire, elle est l'Astre des Reines,
Je suis l'Astre des Rois.*²

Thus, at the end of that wondrous night in February 1653, did the young Louis XIV 'representing the rising Sun', all aglitter with gold and precious stones, appear to his mother Queen Anne of Austria, Cardinal Mazarin, the ambassadors and the entire court, and the numerous spectators who had gathered in the tiers of the Salle du Petit-Bourbon to see him dance 'his' ballet. The event was reported in the *Gazette* dated 1 March 1653: 'On this day, the 23rd, there was danced at the Petit Bourbon for the first time, in the presence of the Queen, His Eminence and all the Court, the Grand Royal Ballet of the Night, divided into four parts or watches, the first of which is opened by Night herself, who is the subject, and composed of forty-three *entrées*, all exceptionally rich, at once in the novelty of what they represent and in the beauty of the *récits*, the magnificence of the machines, the splendid pomp of the costumes, and the grace of all the dancers . . .' At dawn, the ballet was followed in its turn by a grand ball given by the King for the gentlemen and ladies of the court.

The Fronde rebellion, which for four years had threatened royal power in France, had at last come to an end; the dark clouds had parted and the young King had regained his full legitimacy. He had made his solemn entrance to the capital with his mother Anne of Austria on 21 October 1652, and festive events had multiplied since the start of the year. Mazarin himself had received a triumphal welcome to Paris on 2 February. The King had begun to rehearse his ballet on 9 February, and on the 14th he wished to practise some of his *entrées* with the machines invented by the Italian engineer and stage designer Giacomo Torelli.

Commissioned by the King in the autumn of 1652 at the latest, the *Ballet Royal de la Nuit* was 'organised' (*ordonné*) by Monsieur Clément, steward of the Duc de Nemours. The task of writing the libretto had been entrusted to the poet Isaac de Benserade, who had already provided verse for ballets but here produced his first masterpiece in the genre. Several *baladins* (dancers) and musicians from the Musique du Roi combined forces to furnish the vocal *récits* and the instrumental *entrées* intended to accompany the dancers' movements and 'regulate' the choreography, itself sublimated by masks (perhaps designed by Isaac de Lorge) and sumptuous costumes traditionally attributed to the workshop of Henri de Gissey. Despite all the care taken over these preparations, the first performance was marked by a fire 'which set a backcloth alight from the very first *entrée* and at the first Hour of this beautiful Night that was represented by the King'. The monarch's cool-headed reaction was interpreted as a good omen.

² Already I drive alone my shining horses / Which draw splendour and brilliance in their wake. / A divine hand gave me their reins; / A great goddess upheld my rights. / We possess the same glory: she is the Star of Queens, / I am the Star of Kings.

Given the age of the King (fifteen at the time) and most of the gentlemen of his court whom he gathered around him (his thirteen-year-old brother also danced) as well as the presence of children, recruited from the progeny of the court musicians and *baladins*, the ballet was dominated by youth, renewal and thus a sense of the future.

The *Ballet Royal de la Nuit* enjoyed immense success. There was such a throng to see it that the King had to dance his ballet again on 25 and 27 February and 2, 4 and 6 March. Finally, on the 16th, *Ce fut pour la dernière fois / Qu'on dansa durant la nuit brune / Où l'on voyoit Soleil et Lune, / Ce balet pompeux et royal / Qu'on dit qui n'ût jamais d'égal.*³

The art of the ballet de cour

By that time, ballet already had a rich history going back more than eighty years. As the emblematic genre of the performing arts in France in the early seventeenth century, combining poetry, the visual arts, music and dance, mirroring an aristocratic society that depicted therein its preoccupations, its passions, even its failings, the *ballet de cour* had been a total spectacle ever since the first fully finished example, the *Ballet comique de la reine* (1581). Beneath the pretext of pleasant entertainment, it also dealt with issues related to the exercise of power and was intended, at different levels and in different forms, to exalt the grandeur of the monarchy. The whole court was expected to participate in or attend these ballets, the most important of which had been danced in public since the late 1620s. At the instigation of Cardinal Richelieu, the genre had become an indispensable tool of politics and propaganda, which contributed to the emergence of a veritable 'royal mythology' based on politico-allegorical subjects. In the 1640s, the magnificence of the court ballets was reinforced by more ambitious scenography, in imitation of the machine plays of which the Parisian public was increasingly fond. With the arrival of Giacomo Torelli in Paris in 1645, the genre was able to take advantage of innovative techniques imported from Italy. Hitherto danced in procession, without true scenography – attention being concentrated on the 'figures', the dance steps, the costumes, the accessories, the chariots, the lighting and other artifices – the ballets now incorporated genuine stage effects (one-point perspective sets, ingenious machinery, *etc.*) that enhanced their magic.

Nevertheless, few ballets were given at court during the regency of Anne of Austria. The King, born in 1638, was too young to dance in public, and the genre was eclipsed for a time by Italian opera, which Mazarin was then attempting, without much success, to establish in Paris. To satisfy the French taste for dance, however, ballets and interludes with machines were added to Francesco Saccati's opera *La finta pazza*, premiered in Venice in 1641 and performed at court in 1645, and *L'Orfeo*, Luigi Rossi's *tragicommedia per musica* given its first performance at the Palais Royal in 1647. The *Ballet du Dérèglement des passions, de l'interest, de l'amour et de la gloire*, danced at the Palais Royal before the ten-year-old King on 23 January 1648, was the only true *ballet de cour* of these years. This somewhat premonitory piece, with its title referring to 'the disturbance of the passions, self-interest, love and glory', was also the last significant entertainment given at court before the troubles of the Fronde. It was only when that revolt had died down that the *ballet de cour* enjoyed a revival, at the very start of the 1650s, under the pen of Isaac de Benserade, who was to establish the literary credentials of a genre hitherto little prized in that respect. From then on it

³ It was the last time that, / On a dusky night / When Sun and Moon could be seen, / They danced that splendid royal ballet / Which is said never to have been equalled.

was Benserade who was entrusted with writing the verse of the royal ballets, renewing the genre by effecting a synthesis of the different types of ballet of the first half of the seventeenth century: the *ballet mélodramatique* with continuous action, the *ballet-mascarade*, and the *ballet à entrées*, towards which the genre had evolved in decisive fashion at the end of Louis XIII's reign. This last type was built around a general subject, often allegorical or derived from fable, laid out in as many acts or parts as the theme inspired. Each part was in its turn subdivided into several 'entrées', thus providing a number of varied tableaux, and was generally introduced by a *récit*⁴ setting out its theme and the actions and the passions to which the latter gave rise, and announcing the subjects of the dances to come. In this better-defined and more consistent formal framework, Benserade succeeded in perpetuating the spirit of the *ballet de cour*, at once noble and fantastical, by intermingling serious and lighter elements, inspired by fable and by contemporary references taken from everyday life, which he sometimes represented in indirect or satirical fashion. Thus the *ballet de cour*, until then a composite and polymorphous event, acquired a new identity in the early 1650s.

The King dances

As Monsieur de Saint-Hubert reminds us, dance was a prerequisite for the *honnête homme*: 'Everyone knows that, in order to polish a young gentleman, it is necessary for him to learn to ride, to use firearms, and to dance.' It was a major element in aristocratic education and was regarded as perfectly suited to princes.

The young Louis XIV took his first lessons in 1644 under the guidance of Henri Prévost, who was to be his dancing-master until December 1652. It would appear that the King soon showed an undoubted taste and considerable aptitude for the art of dancing, and his contemporaries, perhaps with a touch of complaisance, were quick to boast of his natural gifts and his diligence. Following the example of his father, who had understood the full political potential of the dance, he chose to practise that art, and to do so in public. The first time he did so was on 26 February 1651, in the *Ballet de Cassandre*, in which he represented two figures: Un Chevalier de la Suite de Cassandre (A knight of Cassandra's entourage, Third Entrée) and Un Tricotet poitevin (A dancer of the *tricotet* of Poitou, Eleventh Entrée). More ambitious was the *Ballet du roy des Fêtes de Bacchus*, danced less than three months later, on 2 and 4 May, in which the King 'played' numerous characters: Un Filou traîneur d'épée (A rascally swordsman, Fourth Entrée), Un Devin (A fortune-teller, Eighth Entrée), Une Bacchante (Eighteenth Entrée), Un Glacé (A frozen man, Twenty-second Entrée), Un Titan (Twenty-seventh Entrée), Une Muse (Thirtieth and final Entrée).

Then, on 23 February 1653, came the *Ballet Royal de la Nuit*. The King, aged fifteen at the time, was dancing for the first time in the Salle du Petit-Bourbon, the hall generally used for the great royal ballets and political events. A 'Ballet royal' in its length – with its forty-three entrées, it surpassed all its predecessors – and the substantial resources it deployed, the *Ballet de la Nuit* also belongs, by dint of its symbolic ambition and its political scope, to the tradition of the 'ballet du Roi'. Danced with magnificence each year during the Carnival, the *ballet du Roi* had constituted a veritable monarchic ritual since the reign of Henri IV. In these spectacles, surrounded by a select band of gentlemen but also by professional dancers (*baladins*), the sovereign himself took centre stage in order to 'represent'

to the court and his subjects the most perfect image of the virtuous prince. Over and above its aspect as a sometimes extravagantly imaginative entertainment, the *ballet du Roi*, whether mythological, allegorical or fantastical, crystallised a symbolic arsenal in the service of an underlying political purpose that was expressed through the subject, the way it was treated, the choice of dancers, and also the 'appareil' (the scenography): all these elements must be combined to glorify royal power and majesty. By means of the dance, the aristocratic art par excellence, and the harmony it symbolised through the skilfully regulated and hierarchised framework of the ballet, the aim was to demonstrate the legitimacy of the royal person, the strength of his policies, and all the benefits he conferred on his people. The apotheotic dimension of the *Ballet Royal de la Nuit* was manifest in so far as it celebrated the victory of the legitimate power and of order over revolt and anarchy by conveying the image of a masterful young sovereign, sure of an authority he had now consolidated.

All the characteristics of the *ballet du Roi* are present here. In the first place, the ballet is founded on a subject that lends itself to the construction of a veritable royal mythology, forged by intermingling elements taken from fable or the romances of chivalry, symbols, emblems and allegories, but also contemporary references, not forgetting, in that period of Carnival, pure fantasy, expressed through the costumes and the masks, which also made possible all kinds of allusions, indeed transgressions. To reinforce its political message, the ballet was danced in the hall of the Hôtel du Petit-Bourbon, situated alongside the Seine, between the Louvre and the church of Saint-Germain-l'Auxerrois. This long hall, the largest in Paris, had been a symbolic place for monarchic representation since the Renaissance and met all the criteria for a palatial stateroom. It was used for the large-scale entertainments of the court, and more generally was the venue for the great public events associated with royal policy. The hall's perimeter was equipped up to its full height with platforms and richly decorated wooden tiers which could accommodate between 2,500 and 3,000 people. Hence the spectators looked down on the movements of the dancers, who performed before the 'grand théâtre' at ground level and in the horseshoe-shaped space delimited by the tiers. In this royal temple of entertainment and the image, everything worked towards the creation of myth. In the last *entrée* of the ballet, Louis XIV, 'representing the rising Sun', reminded all present that he had crushed the vain ambition of the rebellious princes, and issued a warning to all those who might in the future dare to stand in the way of the 'Star of Kings'.

A 'splendid royal ballet which is said never to have been equalled'

In comparison with the other royal ballets of the seventeenth century, the *Ballet Royal de la Nuit* is relatively well preserved and documented. In addition to several contemporary reports or commentaries, a printed wordbook, illustrated with engravings depicting the decors and scenes from the four 'watches' and the concluding *grand ballet*, provides us with the scenario, the verse, the cast, and precious stage directions. The *appareil* of the ballet is also known to us thanks to two important sets of drawings, touched up with gouache or watercolours, that show the rich costumes, masks, accessories and attitudes of the characters, the magnificent painted backcloths, and other aspects of the decor. A precious source, which we owe to André Danican Philidor, 'keeper' of Louis XIV's music library and an indefatigable copyist, has preserved the music. Nevertheless, this invaluable copy made in 1690, nearly forty years after the ballet was produced, is incomplete: the final *récit*

⁴ A declaimed speech or (later) vocal solo; the term continued to be used more generally for solo passages in all the French vocal genres, including sacred music, until the late eighteenth century. (Translator's note)

is missing, and the counterpoint of the instrumental *entrées* is reduced to its simplest expression, since Philidor only copied the top and bottom parts (*dessus* and *bass*) for the first eight *entrées* (Fig. 1 p. 19), and the *dessus* alone for the rest of the ballet. This means we lack throughout the three inner parts – *haute-contre*, *taille* and *quinte de violon* – so characteristic of the French orchestra, as well as the *bass* for almost all the *entrées*. All these essential parts have to be rewritten if one wished to reproduce the full richness of this specifically French five-part texture; an arduous task that has been bravely and brilliantly undertaken by Sébastien Daucé.

Finally, the vocal *récits* were printed in separate parts (*Dessus, Haute-contre, Taille, Basse-contre, Basse-continue*) in the *Second livre d'airs à quatre parties* of Jean de Cambefort, published in Paris by Robert Ballard in 1655 (Fig. 2 p. 20).

The *Ballet Royal de la Nuit*, following the tradition of the *ballet à entrées*, is divided into four parts, judiciously called 'veilles' (watches), each of them introduced by the *récit* sung by one or more divine or allegorical figures, then composed of a succession of *entrées de ballet*, noble and whimsical by turns, in an agreeable blend of the serious and the grotesque, praise and satire, mythology and contemporary politics, scenes populated by allegories and fantastical beings, but also references to everyday life. In accordance with the spirit of the *ballets de cour*, the whole is characterised by constant reversal and disturbance of social norms, which however naturally excludes anything to do with the figure of the King, the guarantee of stability, order and harmony.

Presided over by the allegory of Night surrounded by her twelve Hours, the First Watch 'comprises the events that generally occur in town and country from six until nine o'clock in the evening'. After a calm and serene opening, initially featuring mythological figures such as Proteus and the Nereids, it grows more animated in depicting familiar human occupations and scenes from social life.

The Second Watch is orchestrated by Venus, assisted by Joys, Delights, Hymen and Comus, and 'represents the entertainments that reign from nine in the evening until midnight, such as balls, ballets and comedies' through a process of recursion. It begins with the ball, the protagonists of which, Ruggiero and Bradamante, Medoro and Angelica, Marfisa, Guido, Mandricardo and Fiordispina, come straight out of the romances of chivalry,⁵ and as such are emblematic of aristocratic culture. Yet derision is never very far away, as we see when they all dance 'figured courantes and bransles in the old-fashioned style'. In a fine example of *mise en abyme*, a theatrical device very popular at the time, all these heroes then attend a ballet on the subject of the wedding of Peleus and Thetis, a mythological theme that would be taken up again the following year in Carlo Caproli's opera *Le nozze di Peleo e di Theti*, which was supplemented with *entrées de ballet* and premiered at the Petit-Bourbon on 14 April 1654. In this 'ballet within the ballet', however, the wedding ceremony veers towards the ridiculous, and the cohort of mythological figures seems decidedly dissolute; the 'two-faced' god Janus attempts, of course unsuccessfully, to restore order to this double action, until Discord completes the task of 'throwing everything into confusion'. After this wretched entertainment, our heroes of romance are presented with a comedy, described as 'mute' since it is necessarily mimed. Its basis derives from Plautus: we see Amphitryon and his manservant Sosia deceived by Jupiter and

Mercury, who take on the likeness of the pair in order to seduce their respective wives, Alcmene and Bromia. After this episode of *commedia dell'arte*, the *entrée* ends with a sarabande in the tradition of Spanish musical theatre, then greatly appreciated in France.

Placed under the auspices of the Moon (Cynthia or Diana), accompanied by her Stars, the Third Watch imperceptibly leads the spectator into the most mysterious and unsettling hours of the night, from midnight to three in the morning, moving from the moment when fair Endymion – secretly loved by the Moon – falls asleep to the most appalling monstrosities that take place under cover of darkness. The central tableau of the whole ballet, the terrifying Black Sabbath, teeming with 'Demons, Sorcerers, Werewolves and other such ministers of the abominable ceremony', which occupies a considerable portion of this *veille*, at the darkest point of the night, constitutes the most obvious allusion to the troubles of the Fronde.

The Fourth Watch, finally, is placed under the joint influence of Sleep and Silence. After singing the young monarch's praises, they conjure up the various Dreams that give birth to the 'four humours or temperaments of the human body: the Choleric, the Sanguine, the Phlegmatic, and the Melancholic'. Sleep here is a paradoxical and contrasted experience, mirroring the passions it engenders.

Gradually the darkness is dispelled and the world awakens. Preceded by the Daystar (danced by the King's thirteen-year-old brother) with an entourage of Genii, Aurora (Dawn) now appears. She is 'drawn in a splendid chariot', surrounded by her 'twelve Hours and accompanied by Twilight, who holds in his hand an urn that scatters dew', and comes to announce that the Sun is at last returning. With his life-giving rays, the latter 'first disperses the clouds' and along with them the final remnants of all the nocturnal agitation we have witnessed, promising 'the most beautiful and the greatest day in the world' with the return of perfect harmony. This concluding *grand ballet* at once formed the apotheosis of the spectacle and revealed its symbolic purpose. The King, 'representing the rising Sun' in a costume sparkling with gold and precious stones, danced this number surrounded by gentlemen chosen from among those most faithful to him; in the guise of genii come to pay him homage, they symbolised the finest qualities and virtues of the most perfect of princes, which, like the rays of the benevolent star, he was ready to shower on his people.

As in all the ballets of the time, these tableaux served several purposes: over and above the political issues they tackled, they were of course intended to entertain, but also, in their realistic, idealistic or satirical scenes, to offer a contrasted picture of society. Moreover, the work also hints at a portrait of the young Louis XIV: one can perceive his inclinations, through his passions (social dancing, the ballet, comedy), but also his education, his reading and his appetite for the culture of his time. Although it is undoubtedly a political work and reveals to the full the young King's ambition, the *Ballet Royal de la Nuit*, for all the element of derision it contains, also testifies to the 'delicate taste for cultivated beauties' (Molière) that was to make him, from an early age, the art-loving monarch whom posterity remembers.

⁵ And more specifically from the *Orlando furioso* of Ariosto, whose Italian names are used here and in the translation of the text of the ballet. (Translator's note)

The music

It is often difficult to establish the names of the composers who wrote the music for the *ballets de cour* of the early years of Louis XIV's reign. For the *Ballet Royal de la Nuit*, we can only be sure of the identity of one of them, namely Jean de Cambefort (c.1605–61), who furnished the vocal *récits* and *airs* that open each of the four *veilles*. Cambefort was originally from the south of France. He had been *ordinaire de la musique* to Mazarin but soon transferred to the Musique de la Chambre du Roi and managed to climb the rungs of its hierarchy fairly rapidly: his first appointment was as *maître des enfants* (in charge of the choirboys), when he became the designated successor (*survivancier*) of François de Chancy in November 1643, then of Jean-Baptiste Boesset in July 1651; to this he added the post of *compositeur* in 1648, as *survivancier* of François Richard. Also in 1651, he had obtained the top job by purchasing the *survivance* of the post of Surintendant de la Musique de Chambre du Roi, held by Paul Augé since 1625.

As a general rule, the composition of the *récits* of the royal ballets was the task of the Surintendant de la Musique de Chambre in whose quarter the performance fell.⁶ It was therefore probably in that capacity that Cambefort, though still only a *survivancier*, provided the vocal music of the *Ballet Royal de la Nuit*. Sung by Night to the setting Sun, the first *récit* ('Languissante clarté, cachez-vous dessous l'onde') opens the First *Veille* of the ballet, but also serves as the argument for the entire spectacle. As Claude-François Ménestrier pointed out, 'the subject of the whole ballet is stated in these two lines [from the second strophe]: *Everything that occurs in my dark watches / Will shine brightly here in various portraits*'. The low tessitura of *bas-dessus* chosen by Cambefort underlines with nobility the mysterious, bewitching character of the principal allegory of the ballet. The *récit* of Night alternates with another *récit*, sung as if in answer by her twelve Hours ('Vous poussez le Soleil à bout'), in the form of a finely crafted chorus for four voices and continuo. After this majestic 'overture', 'Four of these Hours, standing apart from the others, represent the four parts or four watches of the Night, and compose the First Entrée', thus announcing the very structure of the ballet.

The Second *Veille* does not begin in the traditional way with a sung *récit*, but with a declaimed *récit* or pantomime for the three Fates, Sadness and Old Age, who have come 'in order to show the disorder of darkness and Night'. Venus then comes down from the heavens, 'interrupts them and chases them away' ('Fuyez bien loin ennemis, de la joye'), 'and, after she has sung, she bids the Joys and Delights, Hymen and the god Comus to dance, introducing them at the appropriate place'. The musical sources are contradictory here. In his *Second livre d'airs à quatre parties* of 1655, Cambefort presents a more complex structure for this piece than is suggested by the wordbook, which seems to be the source for the copy of the ballet made by Philidor in 1690: whereas it is scored for solo voice (*dessus*) and continuo in that manuscript, the *récit* of Venus is punctuated in the collection of 1655 by a four-part chorus, which repeats the first line of each strophe and sings the second part of the *récit* (lines 4–6) in its entirety. This chorus, which is not explicitly mentioned in the wordbook, was perhaps added during the run of performances to represent the followers of Venus, formed by the allegorical figures of the Joys, the Delights, Hymen and Comus. It is also possible that Cambefort decided to develop his *récit*, initially for solo voice, with an eye to the edition of 1655. Such contradictions between the wordbooks and the musical sources are by no means rare, since the former were printed before the first performance (and thus before possible last-minute changes took place).

⁶ As with many posts in seventeenth-century France, that of Surintendant de la Musique was held by four different persons in rotation, each of them carrying out his duties for three months at a time. (Translator's note)

The *récit* of the Moon ('Moy dont les froideurs sont cognuës') introduces the Third *Veille* in what seems *a priori* a more classical fashion. But the allegorical character is 'accompanied by the Stars, which withdraw and leave her walking [alone] and admiring the beauties of Endymion': like that of Venus, this *récit* transcends its plot function, and the allegory itself, in so far as it also participates in the action it introduces, is much more here than a mere narrative mouthpiece. This discreet bending of the rules confers particular importance on the *récit* of the Moon, which has a role complementary to the Sun.

The Fourth *Veille* opens with a dialogue between Sleep and Silence ('Que j'estois en repos and que je dormais bien'), for *dessus, taille* and continuo. After the *récit* for Night and the Hours, this is the most substantial vocal composition of the ballet, giving special prominence to this fourth and last *veille* peopled by Dreams in the final hours before daybreak. This type of *récit* set in dialogue was not a novelty, but it was to constitute one of the major characteristics of the ballets of the 1650s and 1660s. Finally, the *récit* for Dawn ('Depuis que j'ouvre l'Orient') ushers in the concluding *grand ballet*.

Up to the time of this work, the instrumental *entrées* of the royal ballets were normally composed collectively by members of the King's band of twenty-four string players, the Violons du Roi. They were chosen for their expertise in composition and dancing – most were also *baladins* – since they had to be capable of 'adjusting the tunes to the actions, the movements, and the passions that are to be represented, because the tunes are written to fit the movements, and not the movements to fit the tunes as in ordinary dances'. Philidor mentions the names of Mollier, Mazuel and Verpré as composers of the individual 'symphonies' in the first ballets danced by the young monarch.

The author of a collection of *chansons à danser* (Paris: Pierre Ballard, 1640), Louis de Mollier (c. 1615–88) had entered the Musique du Roi in 1644 on the death of his patron, the Comtesse de Soissons, initially as a *baladin*, then as a lutenist (1646), having been designated *survivancier* to François Richard. He also composed *airs sérieux*, as is confirmed by the *Recueils de vers mis en chant* published by Bacilly between 1660 and 1690. 'Le Sieur Verpré', of whom we know very little, appears frequently in lists of musicians between 1648 (*Ballet du Dérèglement des passions*) and 1663 (*Les Noces de village*). Michel Mazuel (1603–76), a relative of Jean-Baptiste Poquelin-Molière, was a member of the Vingt-quatre Violons du Roi from 1643 to 1674.

Mollier (often written 'Molière' in the wordbooks, but not to be confused with the playwright) and Verpré also figure among the dancers of the *Ballet Royal de la Nuit*: the former danced five characters; the latter, two. Mazuel's name does not appear. We cannot exclude the possibility that other musician-*baladins* listed in the cast also contributed to the music and the choreography of the ballet. For example, the name 'Beauchamp' probably refers to Pierre de Beauchamp, dancing-master and Violon du Roi from 1634 at the latest, who was later to compose the ballets (music and dance) of *Les Fâcheux*, a comedy by Molière performed at Vaux-le-Vicomte in 1660; Beauchamp danced seven different characters in the *Ballet Royal de la Nuit*. One might also mention the Italian violinist and *baladin* Lazzaro Lazzarini, known as Lazarin, who is listed as a musician in the Cabinet du Roi in 1635 and was a 'composer of instrumental music' until his death, which occurred shortly before or even during the run of the *Ballet Royal de la Nuit*: on the day of the last performance, the King appointed to his position a certain Giovanni Battista Lulli. 'Baptiste', as he was then called, had

arrived from Italy in 1646 under the protection of Anne-Marie-Louise d'Orléans-Montpensier (La Grande Mademoiselle) and had soon made a name for himself thanks to his talents as a dancer and violinist. He danced five different characters in the *Ballet Royal de la Nuit* and doubtless lived up to his reputation. But he was not rewarded directly as a dancer: on 16 March 1653, the very day of the last performance of the *Ballet Royal de la Nuit*, the King, 'on the assurance he had been given that . . . Baptiste had acquired [experience] in the composition of music', appointed him 'composer of his instrumental music in place of the late Lazarin'. As Jérôme de La Gorce points out, this patent confirms 'the fact that, by this period, Lully was already a composer, but the terms in which it is couched suggest that he had not yet had a chance to get the young Louis XIV to listen to his music'. Since the skills of *baladin* and composer of ballet music were linked, it is likely that he too participated in writing the instrumental *entrées* of the *Ballet Royal de la Nuit*: the date and nature of the royal patent were doubtless not the product of coincidence, and from that time on the Florentine would quickly establish himself as the sole composer of instrumental music for the royal ballets.

The performers

While the wordbook gives the names of all the gentlemen, amateurs and professional *baladins* who danced in the *Ballet Royal de la Nuit*, no source specifies the names of those who performed the music, either of the *récits* or of the instrumental *entrées*. The vocal *récits* and the choruses were probably assigned to the boys and men (*pages* and *chantres*) of the Musique de la Chambre du Roi – who had hitherto sung both the male and the female characters – or else to the female voices who were more and more regularly invited to perform with the *chantres*.

The instrumental music was traditionally allotted to the 'Grande Bande' of the Vingt-quatre Violons de la Chambre. Normally divided among the five characteristic registers (*dessus*, *haute-contre*, *taille*, *quinte* and *basse de violon*) that determined the specific texture of their repertory, the Twenty-four Violins, 'who serve when the King commands it, for instance when a ballet is danced, *etc.*', were most often placed on a platform erected to the side of the dance floor. But the *Ballet Royal de la Nuit* may also have been one of the first great events in which the Petits Violons took part. This ensemble, attached to the Cabinet du Roi and thus to the sovereign's most private sphere, was formed around 1648. Initially composed of some ten strings – laid out in the same registers as the Grande Bande – this 'Petite Bande' was soon to see its strength increased to an average of twenty-one players, bolstered by oboists and bassoonists from the Écurie du Roi. According to the *États de la France*, they normally played 'at all His Majesty's entertainments, such as serenades, balls, ballets, comedies, operas, chamber concerts [*Appartemens*], and other private concerts that are performed both at the King's supper and at all the magnificent festivities that are given either on the waters or in the gardens of the royal houses'. We do not know whether, for ballet performances, the Petits Violons replaced the Vingt-quatre, the two bands joined forces, or they played in alternation during the spectacle, which was often very long.

As the musical or dramatic needs of the ballet dictated, other members of the Musique du Roi could supplement the core forces made up of the Violons du Roi and the singers of the Musique de la Chambre, especially the twelve 'violins, oboes, sackbuts and cornetts' of the Écurie, whose musicians were themselves capable of playing all these instruments. Whereas the Violons were generally confined to their platform, the other instruments, notably the wind and percussion, could be incorporated in the action and intervene in the dancing area alongside the characters they accompanied. Hence, in the *Ballet Royal de la Nuit*, a few onstage instruments are mentioned: recorders and musettes (First *Veille*, Fifth *Entrée*) and percussion ('Bassins d'airins, Timballes et Tambours de Biscayes' – bronze cymbals, kettledrums and tambourines – in the Fifth *Entrée* of the Third *Veille*; anvils in the Ninth *Entrée* of the Fourth *Veille*).

As we have seen, the *Ballet Royal de la Nuit* enjoyed immense success, but it also made a lasting impact. In 1682, Claude-François Ménéstrier, a great lover of ballets and theorist of the genre, still remembered the dazzling effect of the spectacle, wondering 'if ever our theatre will again present anything as accomplished in the realm of ballet'. In that same year Louis XIV, who had ceased to dance in ballets in 1670 – his policies and his power, now firmly consolidated, had no further need to be represented in such a fashion – moved the court and the government to Versailles. In that palace wholly dedicated to his glory and that of Phoebus Apollo, protector of the arts, the royal mythology that the *Ballet Royal de la Nuit* had inaugurated more than thirty years earlier was to enjoy its final flowering. Yet, at the same moment, the Sun, then at its zenith, was already beginning its decline . . .

THOMAS LECONTE
Translation: Charles Johnston

'This show is a feast for the eyes!'

Interview with Francesca Lattuada

The Ballet Royal de la Nuit boldly and enchantingly intermingles circus arts, song and music in order to celebrate life. A show far removed from historical reconstruction, which gives pride of place to the fantastical, to elements from fable and mythology. Francesca Lattuada, the director of this production at the Théâtre de Caen, explains her project.

What was it about this ballet that appealed to you?

I'm very sensitive to emergencies. First of all, there was Sébastien Daucé, who had a tremendous urge to revive the *Ballet Royal de la Nuit*: he did a remarkable job of research on this sublime material. Then there was Patrick Foll, the director of the Théâtre de Caen, who phoned me and proposed this adventure. He knows I have a taste for festivals, for celebrations. For me, the *Ballet Royal de la Nuit* is a work of resurrection: after Louis XIV was almost killed by his own people, Mazarin wanted to reassert royal power by creating a spectacle. It's an inspired idea, totally inconceivable today. He could have passed a law instead! What interests me is the initiatory journey, the resurrectional power embodied in the work. And then, the *Ballet Royal de la Nuit* contains all those themes that are dear to me: the supernatural, the lyrical, all kinds of myths, the monstrous, the grotesque and all sorts of fables. Everything that has haunted me for . . . three hundred years! Because two years isn't enough time to immerse yourself in all of this!

What place does this project occupy in your own trajectory?

You only meet this kind of project once in your life, if at all. The *Ballet Royal de la Nuit* is such a dense and teeming work that you must accept you're going to get lost in it. And when you're faced with that situation, you can't limit yourself to your own style. The artistic troupe we formed is truly at the service of the work, which dictates the gesture. When the work rings true, you feel a bit like a surfer: no need to create the wave, just let yourself be carried away! For me, directing isn't about installing circus artists here and musicians there. It's above all about creating a community of artists.

When it was premiered, the *Ballet Royal de la Nuit* was an eminently political work, intended to establish the power of the young Louis XIV in the aftermath of the Fronde.

What dimension can the ballet assume today?

I sincerely believe it can speak to everyone today. The so-called Grand Siècle was an age full of contradictions. For example, Louis XIV lived in opulence and satiety while the people starved to death. An obscene paradox that is still relevant today, when human beings and their dignity are sometimes treated with scorn. Witches and devils still exist, and Venuses and sirens too! So I am intimately convinced that this work has the capacity to reach the public today. It's a hymn of praise to diversity. In our show, for example, there are references to Kabuki, Turkish shadow theatre, and so on. If this work has come down to us, it's because it celebrates humanity, life. But I'm not proposing a historical reconstruction. That would become a plaything for connoisseurs. Nor are we talking about an apologia for humanity deprived of its rough side, but about looking it in the face, in all its diversity. This show is an invitation. Come and see what we're capable of doing together. This show is a feast for the eyes! Let's open our eyes!

The costumes you conceived with the designer Olivier Charpentier will play an important part in the staging of the *Ballet Royal de la Nuit*. How did you collaborate?

Olivier Charpentier and I have been working together for twenty years. We have deep-seated affinities. He too is fascinated by myths, fables, outsider art, classical art. For my part, I'm used to drawing sketches of costumes. But they *are* sketches, which are only intended for the head of the costume department. Olivier's designs for the *Ballet Royal de la Nuit* were not conceived in terms of couture or fabrication. They are works of art in their own right. In these designs, there is already a movement, a look. The dramaturgy is already there. The show starts with the costumes. Our collaboration was natural. In particular, there are machine costumes. Yes, that's something that's always been a distinguishing feature of my work. I have always loved the dialogue between the infinitely small and the very large. It's theatre. It's very Baroque!

You chose Sean Patrick Mombruno for the role of Louis XIV. How did you make that decision?

Our western societies have retained the belief that dark is evil. But, just like an excess of light, too much black can blind too. The idea is to make opposites coincide. Night can also be luminous. Sébastien Daucé, Olivier Charpentier and I immediately thought of Sean Patrick Mombruno to play Louis XIV. It was a shared intuition. In my view, Sean Patrick embodies Corneille's famous oxymoron in *Le Cid: Cette obscure clarté qui tombe des étoiles* (That dark light which falls from the stars). We also worked with jugglers and acrobats. They are the ideal performers for a project of this kind. They defy the laws of gravity, lightness.

What does 'Baroque' mean to you?

Etymologically, the word comes from the Portuguese 'barroco' and signifies an irregular pearl. A regular pearl would be industrial, bland, boring! Baroque to me is the excess of the life force!

Translation: Charles Johnston

Synopsis

First Watch | Night, *or the everyday life of the city and the countryside at sunset*

Night descends on the earth: the last rays of daylight are extinguished and make way for the diaphanous light of the Moon. The Hours remind Night that her subdued gleam will never equal the dazzling glory and beauty of Queen Anne, Regent of the kingdom, to whom all come to pay homage. Night gladly concurs, and, having sung the Regent's praises, proposes to entertain the company by revealing what generally comes to pass in her realm and portraying some admirable or edifying figures. We then see the inhabitants of the kingdom of France, who are preparing to pass the hours of darkness: from the countryside (Shepherds) to the city (Gallants, Coquettes, Drapers), not forgetting Bandits, Rogues, Beggars and Cripples from the Court of Miracles.

Second Watch | Venus, *or the reign of the Pleasures*

The first of the portraits promised by Night is that of Venus, in homage to the Queen. The goddess repels the Fates and the Shades, which have appeared with the darkness, and has them make way for her son Love (Cupid), whom one day the young King will know in his turn. Then she sings of the delights proffered by the Joys and the Pleasures. The Graces join in this concert, each of them praising the incomparable qualities of their mistress: 'We are but three [Graces]; there are a hundred in her service whose attachment to her is sweeter.' After a ball given by the knight Ruggiero for his beloved, and a ballet representing the wedding of Thetis and Peleus, a brief comedy is presented to the company on the subject of Amphitryon, whose wife Alcmene, after an adulterous encounter with Jupiter, gives birth to Hercules. The amorous entertainments presided over by Venus finally attract the Italians, dazzled by the brilliance of the court of France and the splendour of the festivals given there.

Third Watch | Hercules in love, *or the figure of the young king confronted with the two faces of love*

We are still in the realm of Night. It is the Moon Goddess (Cynthia/Diana) who opens the third watch. She addresses the king, confessing that even she, 'whose frigidity is well known', has ended up yielding to Love despite her vows of chastity, and has been vanquished by the charms of the young shepherd Endymion: she warns the young Louis XIV that he too will have to face the redoubtable arrows fired by the divine archer. Venus returns to evoke the tale of Hercules in love: if the girl with whom the young and invincible warrior is infatuated refuses him her favours (even though he is already married), Love will be thwarted. If necessary, Venus will therefore make use of her enchantments to ensure her son's triumph. Then Juno bursts in, furious

and jealous: she cannot allow Venus to flout the sacred ties of marriage, and will do all she can to wreck her destructive schemes. Meanwhile, since the Moon has left the clouds to join her lover, a dark and disquieting night has settled over the world: Demons, Witches and Monsters now emerge and perform the rites of a strange Black Sabbath. Next Hercules' unfortunate wife Dejanira comes on the scene to complain of her husband's infidelities. Juno pursues her purpose and goes to seek the aid of Sleep (Somnus), who is dozing in the arms of his wife Pasithea: he alone can help faithful love to triumph.

Fourth and last Watch | Orpheus, *or love transfigured*

Sleep and Silence emerge from their nocturnal torpor to sing the glory of the youthful Louis. This last watch of Night evokes the pure love of Orpheus and Eurydice, which seems to have the power to reconcile Venus and Juno. But at the request of the shepherd Aristaeus, who is also in love with Eurydice, Venus again undertakes to break the lovers' vows. Eurydice enters and sings of her faith in her mutual love for Orpheus; lulled by her sisters' song, she falls into the arms of sleep. When she awakes, a poisonous serpent despatches her to the kingdom of the Underworld. A chorus of deploration laments the woes of the poor innocent, while assuring her that she will pass through the light of the East to find lasting happiness.

Grand Ballet | The rising of the Sun

Aurora (Dawn) now appears to proclaim the end of Night and the arrival of a light so penetrating that it dazzles even her – a star is beginning to shine with such brilliance that all the stars will pale before him: 'The Sun that follows me is young Louis!' As in Luigi Rossi's *Orfeo*, the lyre of Orpheus is transformed into the royal Fleur-de-Lis.

SÉBASTIEN DAUCÉ
Translation: Charles Johnston



Vénus blanche



Néréides

Das *Ballet Royal de la Nuit* als Neukreation: ein wunderbares Abenteuer!

Das berühmte *Ballet Royal de la Nuit* kam am Anfang des Jahres 1653 an sieben Abenden im Saal des Petit-Bourbon im Louvre-Palast zur Aufführung, und zwar unter Mitwirkung Seiner Majestät, des damals 15-jährigen Ludwig XIV., der als Tänzer auftrat. Der Erfolg war durchschlagend: Die zahlreich anwesenden Aristokraten, die Botschafter aus ganz Europa, aber auch die Bürger der Stadt Paris bejubelten diese grandiose Vorstellung, deren Zauberwelt einen bleibenden Eindruck hinterlassen sollte.

Einen bleibenden Eindruck hinterlassen: Das war der große Plan von Mazarin, der gerade wieder an die Macht gekommen war, nachdem die Unruhen der Fronde sich gelegt hatten. Er war es, der dieses Ballett in Auftrag gab, das somit auf höchster staatlicher Ebene als Mittel zur Förderung der königlichen Macht erdacht wurde: Es ging darum, sich bei den wichtigsten Persönlichkeiten des Königreichs Achtung zu verschaffen, die anwesenden Pariser zu beeindrucken und mittels Aufführungen im Ausland diese politische Botschaft in der Welt zu verbreiten. Die Historiker sind sich heute einig, dass das *Ballet Royal de la Nuit* zu jenen Aufführungen gehört, die die Regentschaft von Ludwig XIV. am meisten prägten, und dies in vielerlei Hinsicht: politisch, institutionell, ästhetisch und musikalisch.

Zum ersten Mal in der Geschichte der Gattung des Balletts gab es hier ein einheitliches, sehr geschickt gebautes Libretto: Es besteht aus vier „Veilles“ („Nachtwachen“) und einem großen Schlussballett. Die ganze Konzeption und alle künstlerischen Mittel haben das eine Ziel: die Inszenierung des Sonnenaufgangs.

Die hohe Qualität der Tänzer ist unbestritten, und das gilt für die Mitglieder des Hofes (der König selber mitsamt dem Bruder, Seiner Durchlaucht, sowie etliche Herzöge) ebenso wie für die Spitzen der Verwaltung und die künstlerische Elite jener Zeit (Chambonnières, Mollier, Lully, Beauchamps usw.). Darsteller, Handlung, Bühnenbild und Kostüme bilden ein Konzentrat der grenzenlosen Fantasiewelt des 17. Jahrhunderts, dieses künstlerisch so lebendigen „Großen Zeitalters“.

Die Verse des *Ballet Royal de la Nuit* stammen von dem großen Dichter Isaac de Benserade, der 1653 bereits einen hervorragenden Ruf genoss und sich sowohl in diesem Genre als auch in anspruchsvolleren Bereichen der Literatur auszeichnete. Benserade entfaltete in diesem Text seine ganze Könnerschaft und Fantasie, indem er ihn abwechselnd mit fantastischen, ernsten, komischen und burlesken Elementen spickte und Bezüge zur Mythologie, zur Prosaliteratur sowie zum zeitgenössischen Geschehen schuf. Ein gewisser Widerspruch ergibt sich in dem Text dadurch, dass die Figur des Königs zwar über allen anderen angesiedelt ist, dabei jedoch gleichzeitig eine ungewohnte Nähe zwischen dem Monarchen und seinen Untertanen sowie zwischen allen gesellschaftlichen Schichten besteht. So treten im Laufe der Handlung Koketten, Jäger, Gottheiten, Räuber, Krüppel, Soldaten, Ägypter usw. gleichzeitig auf.

In den vier Veilles, die jeweils drei Stunden dauern, spielt sich alles ab, was sich während einer Nacht ereignen kann, während rechtschaffene Leute schlafen. Man sieht erst den normalen Alltag der Landbewohner und Dörfler, die in der Dämmerung nach Hause gehen, und dann erwacht die anrühige, absonderliche Welt, die den Bauch von Paris bevölkert (*Hof der Wunder*). Es folgt die Zeit der Lustbarkeiten, Komödien und Vergnügungen unter der Ägide von Venus: Es finden ein Ball und ein Lustspiel statt und allerlei Romanfiguren werden dazu geladen. In der dritten Veille steigt die Mondgöttin vom Himmel, um ihren Geliebten Endymion zu treffen. Die dunkle, mondlose Nacht gibt Gelegenheit zu einem eindrucksvollen Hexensabbat, diesem heidnischen Ritus, zu dem sich Ungeheuer und unheilvolle Kreaturen aller Art einfinden. In der letzten Veille beruhigt sich das Geschehen langsam und die Zuschauer werden in das Reich der Träume entführt, die die verschiedenen menschlichen Seelenzustände darstellen und in das Erwachen überleiten. Nach dieser Reise durch die in allen Farben schillernde Nacht steigt Aurora von ihrem Wagen, um das Erscheinen eines Lichts anzukündigen, das niemand je zuvor gesehen hat und niemand sich vorstellen konnte: „Die Sonne in meinem Gefolge ist der junge Ludwig!“

Die Dramaturgie des *Ballet Royal de la Nuit* ist in verschiedener Hinsicht ungewöhnlich. So wie es gebaut ist, erhält es eine Wucht, die es über die Funktion eines reinen Divertissement hinausgehen lässt und ein „Spiel im Spiel“ ermöglicht. Die Handlung und die besondere Art ihrer Durchführung schaffen die Voraussetzungen dafür, dass allen anwesenden Zuschauern – sowie denen, die diese Aufführung noch sehen werden – eine Botschaft übermittelt werden kann. Das Kind, der erprobte Höfling, der Ausländer, der Kirchenmann, der Bürger der Stadt: Alle begreifen am Ende des Stücks, dass Ludwig von nun an die Sonne ist, die über die Welt herrscht. Das Faszinierende dieser Dramaturgie liegt auch darin, dass sie die perfekte Kopie einer liturgischen Inthronisation darstellt. Dass der König ein Wesen von höchstem Rang ist, zeigt sich im Laufe dieser außergewöhnlich prunkvollen Aufführung, von den die Erwartungen steigernden vier Veilles bis zu der symbolischen Krönung im großen Schlussballett. Und wahrscheinlich ist es – zumindest teilweise – diese Parallele, die dem *Ballet Royal de la Nuit* seine unglaublich zahlreichen geistigen Erben bescherte. Es symbolisiert die Thronbesteigung von Ludwig XIV. und stellt zwischen ihm und der größten Macht des Universums einen direkten Bezug her. Und es ist diese profane Zeremonie (die wirkliche Krönung und die Salbung werden ihn ein Jahr später mit Gott in Verbindung bringen), die den Anfang der Regentschaft des „Sonnenkönigs“ markiert.

Nach der Aufführungsserie im Jahre 1653 fiel das *Ballet Royal de la Nuit* nicht in Vergessenheit: Es findet immer Erwähnung, wenn von Ludwig XIV. die Rede ist, auch wenn es nach 1653 nie mehr gespielt wurde. Am Ende des 17. Jahrhunderts stellte Philidor eine Kopie der Partie der ersten Violine her: Mehr ist uns nicht überliefert. Wir wissen auch nicht, wer die Komponisten des Balletts sind – Mollier (der als Tänzer mitwirkte), Constantin, Lazzarin, Vertpré, Mazuel oder Lambert? Die Vokalstimmen wurden in einem 1655 publizierten *Livre d'airs* von Jean de Cambefort aufgefunden. Zu diesen musikalischen Quellen kommen literarische und ikonografische von außergewöhnlicher Qualität. Das Libretto von 1653 liefert uns die lückenlose Handlung, und wahrscheinlich diente es Philidor als Grundlage für seine Rekonstruktion der Partitur, die übrigens auch zahlreiche Angaben enthält (Regieanweisungen, Figuren und ihre Interpreten usw.). Die Kostüme und das Bühnenbild schließlich sind uns durch zwei Sammlungen von Zeichnungen überliefert, die wohl aus der selben Zeit stammen wie das Ballett.

Für die musikalische Rekonstruktion war eine recht aufwändige Neukomposition erforderlich, bei der es um mehr als um die bloße Ergänzung der Mittelstimmen ging und die viele Stellen mehrdeutig lassen musste, was sich selbstredend jeweils direkt auf die Interpretation auswirkt. Ich habe mich bei dieser Arbeit einerseits von den damals in der Ballettmusik üblichen fünf Partien „à la française“ und andererseits von noch älteren Beispielen (Praetorius) inspirieren lassen. Diese beiden Modelle – unter einem gewissen Zeitdruck entstandene Tänze für eine Ballettvorstellung und sorgfältig, ohne Eile geschriebene Werke – ergänzen sich hervorragend.

Das Ballet Royal de la Nuit in der Zeit von 1653 bis 2017

Wie soll man heute diese Musik zu Gehör bringen? Nach drei Jahren Forschung und intensiver Beschäftigung mit dieser traumhaften Welt war die Versuchung für mich groß, eine authentische Neuaufführung zu wagen, doch der Aufwand an Prunk und Pracht sowie die letzten verbliebenen Geheimnisse des Ablaufs der damaligen Vorstellung ließen dieses Vorhaben unmöglich erscheinen. Es wurden daher mehrere Alternativen in Betracht gezogen, allen voran die Idee einer Kombination des französischen Balletts mit der italienischen Oper. Ein solches Pasticcio eröffnet zahlreiche Möglichkeiten, z.B. kann man Figuren, die in beiden Werken auftreten, mal auf Französisch, mal auf Italienisch in Dialog treten lassen; außerdem entsteht so ein umfassendes Abbild des unglaublich reichen Pariser Musiklebens in der Mitte des 17. Jahrhunderts.

Zwei 1647 bzw. 1662 entstandene italienische Opern schienen für dieses Projekt besonders gut geeignet: der *Orfeo* von Luigi Rossi sowie der *Ercole amante* von Cavalli. Diese beiden Komponisten waren von Mazarin nach Paris geholt worden, um für den dortigen Hof zu arbeiten. Dass die Wahl auf die Oper *Ercole amante* fiel, hat damit zu tun, dass sie den Mythos von Amphitryon und Alkmene zum Thema hat, der in der zweiten Veille des Balletts von italienischen Komödianten als satirische Comédie muette (pantomimische Komödie) aufgeführt wird. Viele Personen dieser Oper kommen auch im Ballett vor: die Mondgöttin, Venus, die Grazien, die Allegorie des Schlafs. Dieses Personal steht für zwei unterschiedliche Sichtweisen, was die Liebe betrifft: Venus sieht diese als unbeschränktes Vergnügen, während für Juno das Glück nur darin bestehen kann, respektvoll und treu zu sein. Die drei Grazien sind auf der Seite von Venus, während Juno sich der Hilfe des personifizierten Schlafs versichert.

Die Oper *Orfeo* bekommt ihren Platz als Zwischenspiel in der Szene der Träume der letzten Veille. Eurydike erscheint hier als Vermittlerin der beiden Sichtweisen auf die Liebe. Sie liebt, und sie wird geliebt von dem Mann, der ihr Gatte werden soll. Das Schicksal ist ihr jedoch nicht gewogen, denn sie kommt zu Tode. Zu den Tränen des Orpheus gesellen sich die Klagen der Dryaden, die sich jedoch damit trösten, hinter dem düsteren Ereignis ein neues Licht auftauchen zu sehen, den Ort des ewigen Ruhms, wo Eurydike von nun an ruhen wird. Der personifizierte Schlaf ist also die Schlüsselfigur für die Lösung des Rätsels: Er ist es, der von Juno aufgefordert wird, gegen die Reize der Venus zu kämpfen, und er ist es auch, der Eurydike einschläfert, kurz bevor sie von der Schlange gebissen wird. Er ist das Werkzeug des Schicksals.

In diese italienischen Szenen habe ich einige ältere Arien, insbesondere von unserem so geschätzten Antoine Boesset, eingefügt: Dies entspricht der damals üblichen Praxis, die berühmtesten alten Arien in ein neues Ballett aufzunehmen.

Die Aufnahme von 2015 enthielt nur zwei Drittel der Originaltänze, und man kann sie sich als eine Art Programm für ein „Jubiläumskonzert“ vorstellen, das sich Ludwig XIV., lange vor seinem Tod, gewünscht haben mag, um die entzückende Musik seiner ersten Jahre als König noch einmal zu hören. In diesem ersten Abschnitt des Projekts wurde der originale Aufbau des Balletts gewahrt, aber es fehlten 27 Entrées (Auftritte). Als wir im Januar 2015 in Grenoble die Aufnahme machten, war es mir noch nicht gelungen, diese Entrées, deren Stil ich als etwas sperrig empfand, zu rekonstruieren. Doch es wurde dann mein erklärtes Ziel, die Arbeit fortzusetzen, damit anlässlich der für den November 2017 geplanten Aufführung das *Ballet Royal de la Nuit* zum ersten Mal in seiner Gesamtheit gespielt werden konnte.

Für heutige Musiker, die sich für die französische Musik des 17. Jahrhunderts begeistern, ist es eine Riesenchance, dieses Abenteuer zu erleben! Seit den 1960er Jahren haben die Interpreten der Alten Musik eine großartige Arbeit geleistet, indem sie die entsprechenden Noten entzifferten, so dass das Repertoire heute so gut wie lückenlos erforscht ist – dass sich dabei die Gelegenheit zur Beschäftigung mit einem der bedeutendsten Werke jener Zeit ergeben würde, das seine Epoche ebenso sehr geprägt hat wie seine Nachwelt, war trotzdem kaum vorstellbar. Die eigentliche Belohnung für die Arbeit der vergangenen Jahre ist für mich die Erkenntnis, dass diese Musik und alles, was mit ihr zusammenhängt, auf heutige Musiker immer noch einen starken Eindruck ausüben kann, und ich möchte ihnen an dieser Stelle meinen großen Dank ausdrücken. Alle waren sie dazu bereit, aus diesem Projekt etwas Besonderes zu machen und dafür ihre „Komfortzonen“ zu verlassen: Auf die herkömmlichen Verzerrungen wurde zugunsten derer von Jean-François Millet und Marin Mersenne verzichtet; die Bögen wurden verkürzt; es galt, unentwegt von einem Instrument auf ein anderes zu wechseln, um den damaligen Instrumentenfamilien Rechnung zu tragen; die Sänger sangen alle sowohl solistisch als auch im Ensemble; der neue Stoff wurde zwar für jeden Einzelnen speziell konzipiert, wegen seiner Schwierigkeiten und spezifischen Eigenarten mussten jedoch auch beträchtliche Risiken eingegangen werden.

Als es darum ging, einen Weg zu finden, um dieses legendäre Werk auf die Bühne zu bringen, stellte sich Francesca Lattuada, Olivier Charpentier und mir vor allem die Frage, wie man das Genre überhaupt ins 21. Jahrhundert übertragen kann. Für eine Oper von Lully bedarf es einer solchen „Übersetzung“ nicht: Die Handlung, die Dramaturgie und die Charaktere erschließen sich dem heutigen Zuschauer unmittelbar. Das Ballet de cour mit seiner fortgesetzten Intertextualität, den Bezügen zu den Interpreten der Uraufführung und der Vermischung von Realität und Fiktion im gesellschaftlichen Geschehen verlangt dagegen vom heutigen Interpreten, dass er sich in dieses Werk vertieft, um dessen Wesen genau zu ergründen und so seiner Botschaft gerecht zu werden. Es geht also darum, den Geist des Ballet de cour zu erfassen, wenn man dieses große Ballett heute wieder aufführen will: Die ihm eigene Vorstellungswelt, die Mannigfaltigkeit, das Wunderbare und Traumhafte machten das Wesen dieses Ballettspektakels aus, wo noch nicht die Vernunft von Descartes herrschte, wo die verschiedenen Milieus störungsfrei nebeneinander bestanden und die dargestellte Vielfalt der Welt

der Wirklichkeit nur ungenau entsprach. Olivier Charpentiers großartige Visionen, die in langen Gesprächen mit Francesca Lattuada entstanden, geleiten auf traumhafte Weise in diese unbekannt Welt. Das große Team, das für dieses Abenteuer zusammengekommen ist und aus einer Truppe von virtuosen Zirkusleuten und Jongleuren sowie den fantastischen Musikern und Sängern des Ensemble Correspondances besteht, hat es möglich gemacht, ein modernes, poetisches Märchenspiel zum Leben zu erwecken, das die Menschen hinter und auf der Bühne ebenso zu erfreuen vermag wie das Publikum, und dies gleich ab der ersten Vorstellung im Theater von Caen, das dieses Projekt mit großer Lust mitgetragen hat. Lang lebe das *Ballet Royal de la Nuit*!

SÉBASTIEN DAUCÉ
Übersetzung: Stephanie Wolny

Das *Ballet Royal de la Nuit*: Der Auftritt des Sonnenkönigs

*„Schon führe ich meine leuchtenden Pferde,
Die Glanz und Pracht hinter sich herziehen;
Eine göttliche Hand hat mir ihre Zügel übergeben,
Eine große Göttin hat mir die Rechte übertragen,
Wir haben beide den gleichen Ruhm, sie ist der Stern der Königinnen,
Ich bin der Stern der Könige.“¹*

So erschien am Ende dieser wunderbaren Februarnacht 1653 der junge Ludwig XIV., im Gefunkel von Gold und Juwelen „die aufgehende Sonne darstellend“, seiner Mutter, der Königin Anna von Österreich, dem Kardinal Mazarin, den Botschaftern, dem ganzen Hof sowie den zahlreichen Zuschauern, die sich auf den Rängen des Saals im Stadtpalast Petit-Bourbon drängten und gekommen waren, um ihn in „seinem“ Ballett tanzen zu sehen: „An jenem Tag, dem 23., wurde im Beisein der Königin, Seiner Eminenz und des ganzen Hofes im Petit Bourbon zum ersten Mal das Große Königliche Ballett der Nacht aufgeführt, das aus vier Teilen oder Nachtwachen besteht, wobei der erste Teil mit dieser Nacht beginnt, die das Thema darstellt, und 43 Auftritte enthält, die – durch die Neuartigkeit des Dargestellten, die Schönheit der Récits, die prachtvollen Effekte, den Prunk der Kostüme und die Anmut aller Tänzer – so opulent sind, dass es den Zuschauern schwer gefallen wäre zu bestimmen, welcher am reizvollsten ist, wenn diejenigen, in denen sich unser junger Monarch unter seiner Bekleidung nicht weniger erkennen ließ als die Sonne (wenn sie sich durch die Wolken, die manchmal das Licht verschleiern, sehen lässt), nicht einen ganz besonderen Charakter von strahlender Erhabenheit bekommen hätten, wodurch sie sich von den anderen unterschieden und durch ein genau richtiges Empfinden zeigten, dass, wenn jeder Teil dieser ausgefallenen Lustbarkeit sich einzig auf den Ruhm dieses Prinzen bezog, dies nur durch den geziemenden Widerschein der Erhabenheit geschah, die er ihnen verlieh.“² Bei Tagesanbruch folgte auf das Ballett ein großer Ball, zu dem der König die adeligen Damen und Herren des Hofes eingeladen hatte.

Nachdem die Aufstände der Fronde vier Jahre lang die königliche Macht bedroht hatten, kamen sie endlich zu einem Ende; die Düsternis war verflogen, und der junge König hatte seine Rechtmäßigkeit wiedererlangt. Am 21. Oktober 1652 hielt er in Begleitung seiner Mutter Anna von Österreich feierlich Einzug in die Hauptstadt, und von Beginn des Jahres 1653 an häuften sich die Feierlichkeiten. Mazarin erlebte am 2. Februar seine triumphale Rückkehr. Am 9. Februar begann der König mit den Proben für das Ballett, und ab dem 14. Februar probierte er einige seiner Auftritte mit der Maschinerie, die der italienische Ingenieur und Bühnenbildner Giacomo Torelli erfunden hatte.³

¹ *Ballet royal de la Nuit. Divisé en quatre Parties ou quatre Veilles. Et dansé par sa Majesté le 23. Février 1653*, Paris, Robert Ballard, 1653, S. 66 (letzter Auftritt, „Der König, die aufgehende Sonne darstellend“).

² *Gazette*, 1. März 1653, S. 222 f.

³ Siehe Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002, S. 61.

Das *Ballet Royal de la Nuit* war vom König wohl spätestens im Herbst 1652 in Auftrag gegeben worden.⁴ Mit der Choreografie wurde Monsieur Clément, der Haushofmeister des Herzogs von Nemours, beauftragt, der „sich selber überbot; man muss wie er ein Meister im Ausrichten derartiger Feste und Repräsentationen sein, um sich solch schöne Dinge auszudenken“⁵. Das Libretto wurde dem Dichter Isaac de Benserade anvertraut, der bereits etliche poetische Texte für Ballett verfasst hatte und nun in diesem Bereich sein erstes Meisterwerk schuf. Tänzer und Musiker der *Musique du roi*, die nach den Unannehmlichkeiten, die ein schlecht organisierter Hof im Exil mit sich brachte, zu neuem Leben erwachte, bemühten sich gemeinsam um die gesungenen *Récits* sowie die instrumentalen *Entrées*, die den Tänzern die Impulse geben und die Choreografie „steuern“ sollten. Diese erfuhr durch Masken, die wohl von Isaac de Lorge stammten⁶, und durch prächtige Kostüme, die traditionell der Werkstatt von Henri de Gissey zugeschrieben werden⁷, ihre Veredelung.

Trotz der sorgfältig durchgeführten Vorbereitungen kam es während der Premiere zum Brand „eines Teils der Dekoration gleich im ersten Auftritt und in der ersten Stunde dieser schönen Nacht, die durch den König verkörpert wurde“. Dessen kaltblütige Reaktion auf den Vorfall wurde als gutes Omen gedeutet, und das Feuer „betrieb nur die Bewunderung für die Bedächtigkeit und den Mut Seiner Majestät, die, um das Durcheinander zu verhindern, das hätte ausbrechen können, hätte Sie sich so erschrocken wie alle anderen, entschlossen den nötigen Beistand sicherte [...]“. Da das Feuer glücklicherweise gelöscht wurde, konnten sich die Gemüter wieder beruhigen, und dem Vorfall wurde dann sogar eine positive Bedeutung beigemessen [...]“⁸.

Durch das jugendliche Alter des (15-jährigen) Königs, der meisten Adelligen seines Hofes, mit denen er sich umgab (auch sein 13-jähriger Bruder tanzte), sowie durch die Präsenz von Kindern, die aus der Nachkommenschaft der Musiker und Tänzer des Hofes rekrutiert wurden, stand das Ballett ganz im Zeichen der Jugend, der Erneuerung und mithin der Zukunft.

Der Erfolg des *Ballet Royal de la Nuit* war riesig. Jean Loret, ein bei der Premiere anwesender Chronist, beklagt sich darüber, dass er „dermaßen hoch, weit und seitlich“ platziert worden war, dass er erst „überhaupt gar nichts“ von den Wundern der Aufführung zu sehen bekam, was ihn „mit Zorn und Neid“ erfüllte. Immerhin konnte er sich „ein wenig an den *Récits*“ erfreuen, deren „entzückende *Airs* bis zu seinen Ohren drangen“⁹. Aufgrund des Pressechos gab der König sein Ballett auch noch am 25. und 27. Februar sowie am 2., 4. und 6. März. Bei der letzten Vorstellung war Loret, obwohl der Zuspruch ebenso groß war „wie in den vorangegangenen Tagen“ dann „viel besser platziert“ – wenn auch immer noch ein wenig seitlich – und konnte so die Aufführung endlich richtig genießen.¹⁰ Und am 16. schließlich, „... war es das letzte Mal, / Dass man in der dunklen Nacht tanzte, / Wo man Sonne und Mond sah, / Dieses prachtvolle königliche Ballett, / Von dem man sagt, es habe nicht seinesgleichen.“¹¹

4 Die Tänzer, unter denen sich auch ein gewisser Jean-Baptiste Lully befand, wurden im November oder spätestens im Dezember um Beteiligung ersucht: siehe Jérôme de La Gorce, op. cit., S. 57.

5 Claude-François Ménestrier, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, René Guignard, 1682, S. 176 f.

6 De Lorge war einer der Tänzer des Balletts. In *L'État de la France* aus dem Jahre 1657 wird er bezeichnet als „Erfinder von Masken in der Art der venezianischen, beliefert damit die königliche Garderobe, Ingenieur für die Ballette seiner Majestät“. Siehe dazu *États de la France (1644-1789): la Musique: les institutions et les hommes*, éd. Érik Kočvar, *Recherches sur la Musique française classique*, XXX (1999-2000), Paris, Picard (Reihe „La vie musicale en France sous les rois Bourbons“), 2003, S. 95.

7 Sie könnten auch von den Malern und Zeichnern Henri de Beauvilliers, Louis Van der Bruggen (auch Louis Hans genannt) oder Nicolas Du Moustier stammen. Siehe dazu Marie-Françoise Christout, *Le ballet de cour de Louis XIV (1643-1672): Mises en scène*, Paris, Picard, 2005 (2. Aufl.), S. 68. Alle drei gehörten, wie Isaac de Lorge, als Tänzer zum Ballett.

8 *Gazette*, 1. März 1653, S. 223.

9 Jean Loret, *La Muze historique, ou recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps [...]*, 1653, éd. Jules Ravenel et Edmond-Valentin de La Pelouze, Bd. 1 (1650-1654), Paris, P. Jannet, 1857, S. 346 f. (Brief IX vom 1. März).

10 *Ibid.*, S. 348 (Brief X vom 8. März).

11 *Ibid.*, S. 353 (Brief XII vom 22. März).

Die Kunst des Ballet de cour

Zu jener Zeit hatte die Gattung des Balletts bereits eine mehr als 80-jährige, bedeutende Geschichte. Das Ballet de cour ist ein Symbol der französischen Bühnenkunst der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Es vereint Dichtung, Bildende Kunst, Musik und Tanz, ist Spiegel einer aristokratischen Gesellschaft, die darin ihre Sorgen, Leidenschaften und auch Schwächen darstellte, und war vom ersten vollendeten Beispiel seiner Art an, dem *Ballet comique de la reine* (1581), ein einziges Spektakel. Unter dem Vorwand, für angenehme Unterhaltung zu sorgen, thematisierte es auch Machtfragen und verherrlichte auf verschiedenen Ebenen und in unterschiedlichen Formen die Monarchie. Der ganze Hof war es sich schuldig, an den Ballettaufführungen, von denen die bedeutenderen seit dem Ende der 1620er Jahre öffentlich stattfanden, teilzunehmen oder ihnen jedenfalls beizuwohnen. Auf Betreiben des Kardinals Richelieu war diese Gattung zu einem unerlässlichen Instrument der Politik und ihrer Propaganda geworden, das ganz entscheidend zur Entstehung eines veritablen, auf politisch-allegorischen Themen basierenden „Königskults“ beitrug.¹² In den 1640er Jahren wurden die Ballette durch aufwändigere Bühnenbilder in Anlehnung an die *Pièces à machines*, auf die das Pariser Publikum mehr und mehr versessen war, immer opulenter. In der Tat machte sich die Gattung die innovativen Techniken zunutze, die Giacomo Torelli 1645 aus Italien nach Paris gebracht hatte. Wurde bis dahin in Prozessionsformationen getanzt und auf ein eigentliches Bühnenbild verzichtet – wesentliche szenische Bestandteile waren die Formationen und Gänge der Tänzer, Kostüme, Requisiten, Wagen und Kunstgriffe wie die Beleuchtung –, so fanden nunmehr konkrete szenische Vorrichtungen (perspektivische Bühnenbilder, raffinierte Maschinerien usw.) Eingang in die Ballettaufführungen und steigerten diese ins Wunderbare.

Während der Regentschaft von Anna von Österreich wurden am Hof nur wenige Ballette aufgeführt.¹³ Der 1638 geborene König war zu jung, um öffentlich als Tänzer aufzutreten, und außerdem wurde die Gattung eine Zeit lang von der italienischen Oper verdrängt, die Mazarin in Paris einführte, womit ihm jedoch kein großer Erfolg beschieden war. Um der Schwäche des französischen Publikums für den Tanz zu entsprechen, wurden die Oper *La finta pazza* von Francesco Saccati (ur aufgeführt 1641 in Venedig; 1645 am französischen Hof) und *L'Orfeo, tragicommedia per musica* von Luigi Rossi (1647 im Palais-Royal ur aufgeführt) mit Balletteinlagen und bühnentechnisch aufwändigen Zwischenspielen versehen. Das einzige Ballet de cour im eigentlichen Sinne in jenen Jahren war das *Ballet du Dérèglement des passions*, das am 23. Januar 1648 im Palais-Royal in Anwesenheit des damals 10-jährigen Königs zur Aufführung kam.¹⁴ Dieses Ballett, dem eine gewisse Vorahnung innewohnt, ist auch das letzte bedeutende Bühnenwerk von unterhaltendem Charakter, das am Hof gegeben wurde, bevor die Tumulte der Fronde begannen. Erst Anfang der 1650er Jahre, nachdem die Revolten nachgelassen hatten, kam es zu einer Wiederbelebung des Ballet de cour, als Isaac de Benserade der bis dahin unter literarischem Aspekt wenig beachteten Gattung Adel verlieh. Von nun an würde er es sein, dem das Verfassen der Verse für diese Ballette übertragen wurde. Mit de Benserade ging insofern auch eine Erneuerung des Genres einher, als er eine Verbindung der verschiedenen Arten des Balletts schuf, die es in der ersten Hälfte des 17.

12 Siehe insbesondere die letzten großen Ballette der Regentschaft: das *Ballet de la Marine* und das *Ballet des Triomphes* (1635) sowie das *Ballet de la Prospérité des armes de la France* (1641).

13 Siehe das chronologische Verzeichnis von Marie-Françoise Christout, op. cit., S. 265 ff.

14 *Ballet du Dérèglement des passions de l'interest, de l'amour et de la gloire*, [Paris, s.n., 1648] [konsultiertes Exemplar: BnF-Tolbiac, 8° Yf 1074]. Die Musik (ohne die gesungenen *Récits*) wurde 1690 von André Danican Philidor kopiert: BnF-Musique, Rés. F 499 (irrtümlich wurde hier das Ballett auf das Jahr 1652 datiert).

Jahrhunderts gab: das melodramatische Ballett, das Handlungsballett, die Ballett-Maskerade und das Ballet à entrées (mit aufeinander folgenden, geschlossenen Nummern), zu dem sich die Gattung am Ende der Herrschaftszeit von Ludwig XIII. in entscheidender Weise entwickelt hatte. Die neue Art von Ballett drehte sich um ein Hauptthema, das oft allegorisch war oder auf eine Fabel zurückging und in der gebotenen Anzahl von Akten oder Teilen behandelt wurde, die ihrerseits eine Unterteilung in Entrées mit verschiedenen Bildern erfuhren. Im Allgemeinen ging jedem Teil ein Récit voraus, das in das Thema und die sich daraus ergebende Handlung und Gefühlswelt einführte und auch erläuterte, was davon im Tanz zum Ausdruck kommen würde. Benserade verstand es, den gleichermaßen noblen und exzentrischen Geist des Ballet de cour in diesem eher formellen, deutlicher definierten und beständigeren Rahmen fortleben zu lassen, indem er ernste und leichtere Elemente einstreute, die von Fabeln oder vom Alltagsleben inspiriert waren oder zeitgenössische Bezüge hatten und zuweilen auf verfremdete oder satirische Weise dargestellt wurden. So fand das Ballet de cour, das bis dahin bunt gemischt und vielgestaltig war, Anfang der 1650er Jahre zu einer neuen Identität.

Der König tanzt

„Jedermann weiß, dass es, sollen einem jungen Edelmann geschliffene Manieren beigebracht werden, nötig ist, dass er lernt zu reiten, mit Waffen umzugehen und zu tanzen. Das erste fördert die Geschicklichkeit, das zweite den Mut und das andere die Anmut und den Geschmack, und die Übungen nützen alle gleichermaßen, denn Mars ist nicht weniger Kriegsgott, wenn er an der Brust von Venus ruht, als wenn er inmitten von Schlachten donnert. Und sogar die Könige, die Fürsten und die großen Herren von Adel haben an dieser Lustbarkeit ihr Vergnügen, und sie kann nicht genug gelobt werden [...]“¹⁵

Wie Monsieur de Saint-Huber hier festhält, sollte ein „ehrbarer Mann“ das Tanzen beherrschen. Es war in der Tat wichtiger Bestandteil der aristokratischen Erziehung und wie geschaffen für Fürsten und Prinzen, was auch François de La Mothe Le Vayer betont: „Meiner Meinung nach und ohne vom Waffentanz zu sprechen, den die Alten „Pyrrhiche“ nannten, ist der Tanz derart gut geeignet, den Körper aufzurichten, Anmut herauszubilden und das Benehmen eines jungen Prinzen zu verfeinern, dass man es nicht unterlassen sollte, ihm entsprechende Lektionen erteilen zu lassen in der Weise, wie sie gewöhnlich die bekommen, die von hoher Geburt sind wie er.“¹⁶

Im Jahr 1644 bekam der junge Ludwig XIV. seine ersten Lektionen bei Henri Prévost, der ihn bis Dezember 1652 im Tanzen unterrichten sollte.¹⁷ Der König schien früh ein gewisses Vergnügen an dieser Kunst und auch eine gute Eignung zu zeigen, und seine Zeitgenossen äußerten sich – vielleicht auch ein wenig aus Liebenswürdigkeit – lobend über seine natürliche Begabung und sein Geschick in der Ausführung der Bewegungen.¹⁸ Indem er sich anschickte zu tanzen (auch in der

Öffentlichkeit), trat er in die Fußstapfen seines Vaters, der erkannt hatte, was für ein politisches Potential in dieser Kunst steckte. Sein erster Auftritt fand am 26. Februar 1651 anlässlich der Aufführung des *Ballet de Cassandre* statt, in dem er einen Ritter im Gefolge der Cassandra (3. Entrée) darstellte und einen Tricotet aus dem Poitou tanzte (11. Entrée). Das Vorwort zu dem, was eigentlich nur eine „mascarade en forme de ballet“ war, lässt erahnen, wie das Programm des jungen Königs aussah: „Dieser Titel und diese den Festlichkeiten gewidmeten Tage, das Thema und das Alter derjenigen, die sich dabei amüsieren wollen, zeigen ziemlich gut, dass man nicht nur alle spitzfindigen und strengen Zensoren, die über diesen Zeitvertreib urteilen, daraus verbannt hat, sondern auch alle die, welche einen anderen Grund für dieses Vorhaben haben und andere zu ziehende Konsequenzen sehen wollten als die Absicht, dem König Vergnügen zu bereiten, den man, damit er sich weniger mit dem Ernstern abgeben muss (obwohl er dieses Genre perfekt beherrscht), nicht an allen Regeln dieser Kunst gemessen hat, um diese Kurzweil frei von diesen Gesetzen zu halten, die uns zum Nachdenken bringen und dazu, uns Fragen zu stellen; stattdessen geben wir uns dem Schein hin mit einem ordinären und lächerlichen Thema, so wie man das wollte. [...] Es soll euch also genügen, dass dieser hier der erste unseres jungen Monarchen ist und dass Seine Majestät damit schrittweise vorankommen wollte, um eines Tages gegen Ihre Feinde der Waffentänze anzutreten. Lassen wir Ihr das Vergnügen, neben anderen Ihrer jugendlichen Übungen, bevor ein fortgeschrittenes Alter und die Last der Krone Sie daran hindert oder auch nur die Freuden daran mindert; meine Handlungen sind alle ruhmvoll und setzen, dem Herrscher gehorchend, ehrenvoll die Rollen fort, die damals zu ähnlichen Themen sein Vater, der verstorbene König, erfüllte, dessen Triumph man gedenkt, und man hofft indessen, dass ihn, wie alle seine Vorgänger, diese aufgehende Sonne (Sinnbild und Gebieter der vollkommenen Bewegungen) an Ruhm noch übertrifft.“¹⁹

Etwas ambitionierter gestaltete sich das *Ballet du roy des Fêtes de Bacchus* keine drei Monate später, am 2. und 4. Mai 1651, in dem der König zahlreiche Personen verkörperte: einen Gauner und Herumtreiber (4. Entrée), einen Wahrsager (8. Entrée), eine Bacchantin (18. Entrée), einen Eismenschen (22. Entrée), einen Titan (27. Entrée) und eine Muse (30. und letzte Entrée).²⁰

Am 23. Februar 1653 kam es dann zu der Aufführung des *Ballet Royal de la Nuit*. Der 15-jährige König tanzte zum ersten Mal im Saal des Petit-Bourbon, einem Raum, der für die großen Ballets royaux und für politische Veranstaltungen vorgesehen war. Von der Größe her (mit seinen etwa 43 Entrées übertraf es seine Vorgänger) und den aufwändigen Mitteln, die zum Einsatz kamen, ist dieses Werk als ein Ballet royal anzusehen²¹, zugleich gehört es mit seiner Neigung zu Symbolen und der politischen Schlagkraft in die Tradition des Ballet du roi. Alljährlich mit viel Pomp während des Karnevals aufgeführt, stellte dieses Genre seit der Regierungszeit von Heinrich IV. nachgerade ein monarchisches Ritual dar. Der Herrscher selber setzte sich – umgeben von ausgewählten

15 Nicolas (?) de Saint-Hubert, *La Manière de composer et faire réussir les ballets*, Paris, François Targa, 1641, Nachdr. Genf, Minkoff, 1993, S. 1f.

16 François de La Mothe Le Vayer, *De l'Instruction de M^{le} le Dauphin*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1640, „De la Danse“; zit. von Emmanuel Bury, „L'éducation du roi: l'héritage antique“, *Le prince et la musique: les passions musicales de Louis XIV*, hg. v. Jean Duron, Wavre, Mardaga (Reihe „Études du centre de musique baroque de Versailles“), S. 68.

17 Siehe Emmanuel Bury, a.a.O., S. 47. Prévost wurde durch Jean Regnault ersetzt, der zu den Tänzern des *Ballet royal de la Nuit* gehörte.

18 Zur Beziehung von Ludwig XIV. zum Tanz, zu seiner Ausbildung und seinen Fähigkeiten siehe insbesondere Rebecca Harris-Warrick, „Louis XIV et la danse“, *Le prince et la musique: les passions musicales de Louis XIV*, op. cit., S. 117-136; Philippe Beussant, *Louis XIV artiste*, Paris, Payot, 1999, S. 22-28.

19 Vorwort zum *Ballet de Cassandre*, „Mascarade en forme de ballet dansé par le roy au palais-Cardinal le 26 février 1651, erschienen in der *Gazette*, 1651, Nr. 27, S. 221-232; Neuedition: Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, Genf, J. Gay, 1868-1870, Repr. Genf, Slatkine, 1968, Bd. VI, S. 267 ff.

20 *Ballet du Roy, des Fêtes de Bacchus. Dansé au Palais Royal le 2. & le 4. jour de may 1651*, Paris, Robert Ballard, 1651; ein kostbares Exemplar, in der BnF-Tolbiac, Rés. PD 74 (4), aufbewahrt, ist mit Aquarellzeichnungen der Kostüme versehen, die möglicherweise dem Maler und Zeichner Henri de Beaubrun (1603-1677) zugeschrieben werden können. Siehe dazu Marie-Françoise Christout, op. cit., S. 63, 268. Es war vorgesehen, dass der König auch eine Kokette tanzt, und zwar in einer Entrée, die dann gestrichen wurde. Die Instrumentalmusik ist teilweise erhalten (nur die von 17 Entrées): BnF-Musique, Rés. F 498.

21 Bereits 1641 teilte Saint-Hubert (op. cit., S. 5) die Ballette nach der Größe in verschiedene Kategorien ein; es versteht sich, dass das Ballet royal den ersten Platz einnahm: „Ein großes Ballett, das wir Ballet Royal nennen, hat gewöhnlich dreißig Entrées.“

Edelleuten, aber auch professionellen Tänzern – in Szene, um vor den Höflingen und Untertanen das perfekte Bild eines tugendhaften Regenten abzugeben. Das Ballet du roi, ob exzentrisch oder von mythologischen oder allegorischen Themen geprägt, ging über eine von zuweilen ungezügelter Fantasie geleitete Unterhaltung hinaus. Es verfügte in der Tat über ein ganzes Arsenal von Symbolen, die in den Dienst der Politik und ihren Zielen gestellt wurden, was durch das Thema, dessen Umsetzung und die Wahl der Tänzer zum Ausdruck kam, aber auch durch den „Apparat“ – das Bühnenbild: All diese Elemente wurden eingesetzt, um die königliche Macht und Erhabenheit zu preisen. Es ging darum, mit dem Tanz, der aristokratischen Kunst par excellence, und der Harmonie, die er durch den geschickt festgelegten und hierarchisierten Rahmen des Balletts vermittelte, auf die Legitimität der königlichen Person, die Stärke ihrer Politik und auf alle Wohltaten, die sie dem Volk zukommen ließ, hinzuweisen. Das Bild des vollendeten Herrschers, des Garanten für Ordnung und Eintracht, kam in der choreografischen und symbolischen Apotheose des finalen Grand ballet klar zum Ausdruck.

Wie schon erwähnt, trat der „junge Ludwig“ zwei Jahre vor dem *Ballet Royal de la Nuit* in einem Ballet du roi auf. Trotz dieser Bezeichnung und seinem beträchtlichen Umfang von immerhin dreißig Entrées muss man jedoch das *Ballet des Fêtes de Bacchus* – genau wie das *Ballet de Cassandre* einige Monate davor – dem Genre der Maskerade zuordnen, auch weil ihm die politische Dimension noch weitgehend abgeht. Es mag sein, dass man wegen der immer noch lauernden Aufstände der Fronde vorsichtig war und jegliche Provokation vermeiden wollte, um die Rebellion nicht noch zu befördern; vielleicht wollte man aber auch die Volljährigkeit des Königs abwarten, die erst am 7. September 1651 proklamiert werden sollte. Die politische und apologetische Dimension des *Ballet Royal de la Nuit* war freilich offensichtlich: Es ging darum, dem Publikum den Sieg der legitimen Herrschaft und der Ordnung über Revolte und Anarchie zum Ausdruck zu bringen, indem das Bild eines jungen, selbstbewussten Herrschers präsentiert wurde, der sich seiner nunmehr bestätigten Macht sicher war.

Alle Charakteristika eines Ballet du roi sind hier versammelt. Das Augenmerk galt vor allem dem Thema, das dazu dienen sollte, einen „Königskult“ zu schaffen. Dazu machte man sich Elemente aus Fabeln und Ritterromanen, Symbole, Embleme und Allegorien zunutze, man stellte aber auch zeitgenössische Bezüge her und ließ der Fantasie freien Lauf (es war ja Karneval), was in Kostümen und Masken zum Ausdruck kam, die zudem auch die Möglichkeit für Anspielungen boten, wobei zuweilen über das Erlaubte hinausgegangen wurde. Um die politische Wirkung noch zu verstärken, wurde das Ballett im langgestreckten Saal des Hôtel du Petit-Bourbon aufgeführt, das zwischen dem Louvre und der Kirche Saint-Germain-l’Auxerrois an der Seine lag. Es handelt sich um den damals größten Saal von Paris, der seit der Renaissance als symbolträchtiger Ort der monarchischen Selbstdarstellung diente. Er entsprach den Kriterien der prunkvollen Säle in den Palästen²² und war für die großen Vergnügungen des Hofes, aber auch für die bedeutenden öffentlichen, für die königliche Politik relevanten Veranstaltungen vorgesehen. Was über das im März 1615 gegebene *Ballet du Triomphe de Minerve* berichtet wird, gibt einen guten Eindruck von den Dimensionen des Saals und der Art und Weise, wie er für ein Ballet royal ausgestattet und geschmückt wurde:

22 Siehe Anne Surgers, „Ou le theatre pris pour cœleste Theatre: scénographie et séance d’obligante humeur dans la grande salle du Louvre“, *Les Fées des forêts de Saint-Germain, 1625: un ballet royal de „Bouffonesque humeur“*, hg. von Thomas Leconte, Turnhout, Brepols (Reihe „Építome musical“), 2012, S. 147-150.

„Dieser Saal ist 18 Klafter lang und 8 breit [entspricht etwa 36 x 16 m]: am äußersten Ende gibt es einen Halbkreis von sieben Klaftern Tiefe und achteinhalb Klaftern Breite [14 x 17 m], das ganze überwölbt, und die Wölbung mit Lilien geschmückt. Seine Umrandung schmückten dorische Säulen mit ihren Sockeln, Kapitellen, Architraven, Friesen und Simsen, und zwischen den Simsen sind Arkaden und Nischen. Diese Umrandung hatte insgesamt 1200 Leuchter von weißem Wachs und von silbernen Konsolen und Armen getragen, und sie verbreiteten ein solch hellen Schein, dass, wer am Tag hereingekommen war, um das Ballett zu sehen, glaubte, dass dieser noch nicht zu Ende sei, dabei hatte man schon fast die ganze Nacht dort verbracht. Auf dem Boden dieses Saals lagen türkische Teppiche, auf denen das Ballett stattfand: und man sah nur überreiche Malereien, Skulpturen und Tapisserien.

An dem einen Ende des Saals, das direkt gegenüber dem Baldachin ihrer Majestät lag, erhob sich ein großes Theater von sechs Fuß Höhe und acht Klaftern Breite [20 x 16 m] und ebensolcher Tiefe: unten befand sich eine große Menschenmenge, welche die Bühne verbarg, so dass die Zuschauer bis zu der entscheidenden Zeit nichts sahen.“²³

Die Umrandung des Saals war über die ganze Höhe mit Zuschauerrängen aus reich verziertem Holz versehen, die 2500 bis 3000 Personen aufnehmen konnten²⁴. Das Publikum befand sich so über dem Bereich der Tänzer, die sich vor dem ebenerdigen „grand théâtre“ und in dem U-förmigen, von den Rängen begrenzten Raum bewegten. Alles in diesem königlichen Tempel der bilderreichen Lustbarkeiten trug zur Entstehung des Mythos bei. Im letzten Auftritt machte Ludwig XIV. „als aufgehende Sonne“ deutlich, dass er die adeligen, von vergeblichem Ehrgeiz getriebenen Anführer der Fronde zunichte gemacht hatte, und warnte davor, sich dem „Stern der Könige“ in den Weg zu stellen: „Als ich meinen Wagen bestieg, sorgte ich dafür, / Die vielen Phaetons, die auch aufsteigen wollten, wegzudrängen; / Diese kühne Absicht erschüttert ihren Ehrgeiz, / Jeder von ihnen erkennt, dass man straucheln muss / Und immer stürzt, wenn man nicht gleichzeitig / Der Meister und der Kutscher ist.“ Die Ambitionen des siegreichen Monarchen, der zwar noch jung, aber schon sehr stolz und voller Selbstvertrauen war, sollten von nun an sehr deutlich zum Ausdruck gebracht werden: „Ich bewege mich erst seit kurzem auf dem Horizont, / Ich bin jung, und das ist vielleicht der Grund dafür, / Dass ich von dem Übel befreit bin, das die Schönheit verursacht, / Von daher rührt die Ruhe, die meine Seele genießt: / Denn letztlich sieht alles mich, ich erleuchte alles, / Und nichts kann mich blenden.“

Ein „prächtiges königliches Ballett [...], das unerreicht ist“

Im Gegensatz zu anderen Balletten dieses Genres aus dem 17. Jahrhundert ist das *Ballet Royal de la Nuit* relativ gut erhalten und dokumentiert.²⁵ Neben etlichen zeitgenössischen Berichten und Kommentaren vermittelt uns auch ein gedrucktes Libretto²⁶, das mit Gravuren des Bühnenbilds und der Szenen aller vier Teile sowie des finalen Grand ballet versehen ist, Kenntnisse über die Handlung, die Verse, die Besetzung und die Gestaltung der Bühne. Die Ausstattung des Balletts ist uns ebenfalls bekannt durch zwei umfangreiche Sammlungen von Zeichnungen, Gouachen und Aquarellen mit

23 *Mercur françois*, Bd. IV, 1615, S. 7.

24 Siehe Anne Surgers, a.a.O., S. 149.

25 Siehe Marie-Françoise Christout, op. cit., S. 68-74, 269.

26 *Ballet royal de la Nuit. Divisé en quatre Parties ou quatre Veilles. Et dansé par sa Majesté le 23. Février 1653*, Paris, Robert Ballard, 1652 [konsultiertes Exemplar: BnF-Tolbiac, Rés. Yf 1212]. Das Libretto findet sich auch in den *Œuvres de Monsieur de Benserade, Seconde partie*, Paris, Charles de Sercy, 1697, S. 14-71.

Darstellungen der aufwendigen Kostüme, Masken und Requisiten, der Figuren in verschiedenen Haltungen, der prachtvollen Prospekte und vielen anderen szenischen Vorrichtungen.²⁷ Eine überaus wertvolle Quelle, die wir André Danican Philidor verdanken, dem „Hüter“ der Musikbibliothek von Ludwig XIV. und unermüdlischen Kopisten, liefert uns Kenntnisse über die Musik des Balletts.²⁸ Die kostbare Kopie wurde 1690 angefertigt, also fast vierzig Jahre nach der Entstehung des Balletts, und ist nicht ganz ohne Lücken: Das letzte Récit fehlt²⁹, und der kontrapunktische Satz der instrumentalen Entrées ist äußerst reduziert, da Philidor bei den ersten acht Entrées jeweils nur die obersten und untersten Stimmen kopiert hat und bei den restlichen lediglich die oberste Stimme (Abb. 2, Seite 19). Es fehlen also durchweg die drei für das französische Orchester so charakteristischen Mittelstimmen Haute-Contre, Taille und Quinte de violon sowie der Bass in so gut wie allen Entrées: Will man den Reichtum dieser besonderen Tonsprache zu fünf Stimmen „à la française“ wieder herstellen, geht es demnach um die Ergänzung dieser nicht unbedeutenden Stimmen – ein mühseliges Unternehmen, dem sich Sébastien Daucé über etliche Jahre gewidmet hat.

Die gesungenen Récits wurden als separate Stimmen gedruckt (*Dessus, Haute-contre, Taille, Basse-contre, Basse-continue*), und zwar im *Second livre d'airs à quatre parties* von Jean de Cambefort, erschienen 1655 in Paris bei Robert Ballard³⁰ (Abb. 2, Seite 20).

Entsprechend der Tradition des Ballet à entrées, besteht das *Ballet Royal de la Nuit* aus vier Teilen, die sinnigerweise „veilles“ („Nachtwache“) genannt und jeweils von einem Récit eingeleitet werden, das von einer oder mehreren göttlichen oder allegorischen Figuren gesungen wird. Daran schließt sich eine Folge von Entrées de ballet an, die abwechselnd von vornehmer und exzentrischer Art sind, überhaupt eine unterhaltsame Mischung aus Ernst und Grotteske, Lobpreisung und Satire, Mythologie und zeitgenössischer Politik, Allegorien und Fabelwesen, und es fehlen auch Anspielungen an das Alltagsleben nicht. Wie im Ballet de cour, herrscht auch hier ein umstürzlerischer Geist, eine ständige Regellosigkeit, die selbstverständlich alles betrifft außer der königlichen Figur, die für Stabilität, Ordnung und Eintracht bürgt.

Der erste Teil wird eröffnet durch die von den zwölf Stunden begleitete Allegorie der Nacht. In einer ruhigen, heiteren Atmosphäre spielt sich ab, „was gewöhnlich auf dem Land und in der Stadt zwischen sechs und neun Uhr abends passiert“³¹. Erst wird die Handlung von mythologischen Figuren getragen, dann folgen gesellschaftliche Szenen aus dem vertrauten Alltag der Gegenwart.

Im zweiten Teil werden „Lustbarkeiten wie Bälle, Ballette und Comédies aufgeführt, welche die Zeit von neun Uhr abends bis Mitternacht bestimmen“, wobei die verschiedenen Szenen kontinuierlich ineinander übergehen. Venus hat die Leitung inne, und sie wird begleitet von den Allegorien des Spiels und der Heiterkeit, von Hymenaios, dem Gott der Hochzeit, und von

Komos, der Personifikation der nächtlichen Feste. Als erstes findet ein Ball statt. Seine Protagonisten stammen alle aus Ritterromanen, die für die aristokratische Kultur symbolhaft sind: Roger und Bradamante, Médor und Angélique, Marphise, Guidon, Richardet und Fleur d'Épine. Ohne Spott geht es nicht, und man tanzt choreografierte „Courantes und Branles nach alter Sitte“. Was folgt, gibt ein schönes Beispiel für das damals sehr beliebte Verfahren der „Mise en abyme“ ab: All diese Helden wohnen einer Ballettaufführung bei, in der es um die Hochzeit von Thetis und Peleus geht (einem mythologischen Thema, das ein Jahr später einer mit Ballett-Entrées durchsetzten Oper von Carlo Caproli den Titel gab, die am 14. April 1654 im Petit-Bourbon uraufgeführt wurde). In diesem „Ballett im Ballett“ wendet sich die Handlung bald ins Lächerliche, und die ganze Schar der mythologischen Figuren gerät in ein unregelmäßiges Durcheinander; der doppelköpfige Gott Janus unternimmt – natürlich erfolglos – den Versuch, Ordnung in dieses doppelbödige Spiel zu bringen, bevor die personifizierte Zwietracht „alles vollends in Konfusion stürzt“. Nach diesem von einer eher schwachen Handlung geprägten Spiel bekommen die Helden der Ritterromane eine stumme, also pantomimische Komödie zu sehen, die von Plautus inspiriert ist: Jupiter und Merkur wollen Amphitryon und seinen Diener Sosia hereinlegen und nehmen deren Gestalt an, um die Geliebten der beiden, Alkmene und Bromia, zu verführen. Diese Episode nach Art der Commedia dell'arte leitet in den Schluss des Ganzen über, eine Sarabande in der Tradition des spanischen Theaters, die damals in Frankreich äußerst beliebt war.

Im dritten Teil übernimmt Diana, die Göttin des Mondes, in Begleitung von Sternen die Führung. Die Zuschauer werden hier allmählich in die geheimnisvollsten und furchterregendsten Stunden der Nacht entführt, in die Zeit zwischen Mitternacht und drei Uhr: Sie reicht vom Moment, in dem der schöne Endymion – den die Mondgöttin heimlich liebt – in den Schlaf fällt, bis zum verhängnisvollen Exzess, dem die Dunkelheit zugutekommt. Im schaurigen Sabbat, der zentralen Szene des ganzen Balletts, wimmelt es von „Dämonen, Hexenmeistern, Werwölfen und anderen solchen Gehilfen“. Er nimmt einen großen Teil dieser Veille ein und spielt sich in dunkelster Nacht ab – unmissverständlich eine Anspielung an die Unruhen der Fronde.

Im vierten Teil schließlich bestimmen die Allegorien des Schlafs und der Ruhe die Handlung. Sie singen erst ein Loblied auf den jungen Monarchen und führen dann die verschiedenen Träume herbei, welche die „vier Charaktere oder Temperamente des menschlichen Körpers“ erleben: der Choleriker, der Sanguiniker, der Phlegmatiker und der Melancholiker“. Der Schlaf ist voller Wirrniss und Widersinn, gleich den Leidenschaften, die er erzeugt.

Nach und nach weicht die Dunkelheit und die Welt erwacht. Der Morgenstern, getanzt vom 13-jährigen Bruder des Königs, erscheint, bevor Aurora in Begleitung von Genien „auf einem prächtigen Wagen“ hereingefahren wird, umringt von den „zwölf Stunden und an ihrer Seite die Morgendämmerung, in der Hand eine von Tau glitzernde Urne“, und die Rückkehr der Sonne ankündigt. Diese vertreibt mit ihren wohlthuenden Strahlen die Wolken und die letzten Spuren des nächtlichen Trubels und verspricht „den schönsten und längsten Tag der Welt“ durch die Rückkunft der vollkommenen Harmonie. Dieses finale Grand ballet ist die Apotheose der Aufführung und entbirgt deren symbolische Bedeutung. Es tanzt der König, in einem von Gold und Edelsteinen funkelnden Kostüm „die aufgehende Sonne darstellend“ und umgeben von 21 Edelleuten, die aus

27 Paris, Bibliothèque de l'Institut, Ms. 1004 in-fol. (119 Zeichnungen); Rothschild Collection, Waddesdon Manor, Aylesbury, Großbritannien (129 Zeichnungen in einem prächtigen Band von 394 Seiten, auf dem Einband das Wappen von Louis Hesselin). Siehe auch Marie-Françoise Christout, op. cit., S. 68. Ein Großteil dieser Zeichnungen wurde unlängst in einem Band über das Ballett reproduziert und analysiert: *Le Ballet royal de la Nuit*, hg. v. Jennifer Thorpe & Michael Burden, Hillsdale, Pendragon Press, 2010.

28 *Ballet royal de la Nuit divisé en quatre parties ou quatre veilles, dansé par sa Majesté le 23^e février 1653* / recueilly par Philidor l'ainé en 1690, BnF-Musique, Rés. F 501.

29 Philidor ließ stattdessen zwei Seiten leer.

30 Für eine Beschreibung dieser Sammlung siehe Laurent Guillo, *Pierre I Ballard et Robert III Ballard, Imprimeurs du roy pour la musique (1599-1673)*, [Sprimont], Mardaga (Reihe „Études du Centre de musique baroque de Versailles“), 2003, Bd. 2, S. 454 f. (1655-I).

31 Die Zitate dieses Abschnitts stammen im Wesentlichen aus dem Libretto des Balletts (Paris, Robert Ballard, 1653; siehe Anmerkung 26) sowie aus seinem Vorwort.

seinen Getreuten ausgewählt wurden und ihm in Gestalt von Allegorien die Ehre erweisen³². Sie verkörpern die besten Eigenschaften und Tugenden des vollkommenen Herrschers, der wie ein guter Stern für das Wohl seiner Völker sorgt.

Wie in Balletten üblich, zielen die einzelnen Bilder thematisch in unterschiedliche Richtungen: Abgesehen von politisch motivierten Handlungen ging es selbstverständlich auch um Unterhaltung und darum, in realistischen oder idealisierten Szenen und mit versteckten Anspielungen die vielfältige Gesellschaft zu porträtieren. Und hinter dieser Darstellung zeichnet sich auch ganz fein das Porträt des jungen Ludwig XIV. ab: Es gibt Aufschluss über seine Neigungen und Vorlieben (Bälle, das Ballett, die Comédie) sowie über seine Erziehung, seine Lektüre und sein Interesse für die Kultur seiner Zeit. Das *Ballet Royal de la Nuit* ist zwar politisch und bringt den ganzen Ehrgeiz des jungen Königs zum Ausdruck, es zeugt aber – bei allem Spott, der ihm innewohnt – auch von diesem „feinsinnigen Interesse für das wissende Schöne“ (Molière), das den Monarchen zu dem gebildeten Herrscher machen sollte, wie er uns bekannt ist.³³

Die Musik

Es ist nicht immer einfach, die Namen der Komponisten zu bestimmen, die zu Beginn der Herrschaftszeit von Ludwig XIV. die Musik der Ballets de cour schrieben. Was das *Ballet Royal de la Nuit* betrifft, konnte nur einer zweifelsfrei identifiziert werden: Jean de Cambefort (ca. 1605-1661)³⁴ schrieb die gesungenen Récits und die Aires, welche jeweils die vier Teile des Balletts einleiten. Er stammte aus dem Süden Frankreichs, war erst „ordinaire“ der Kapelle von Mazarin und wurde dann umgehend in die Musique de la Chambre du roi aufgenommen, wo er in recht rascher Folge immer wichtigere Funktionen einnahm: Im November 1643 wurde er, als Nachfolger von François de Chancy³⁵, Maître de musique der Kinder, im Juli 1651 erhielt er das Amt von Jean-Baptiste Boesset³⁶, und ab 1648 hatte er als Nachfolger von François Richard die Funktion des Komponisten inne³⁷. Ebenfalls im Juli 1651 erreichte er dann die höchste Stufe, indem er das Amt des Surintendant einnahm, das seit 1625 Paul Auget innegehabt hatte³⁸.

Gewöhnlich wurde die Komposition der Récits der Ballets royaux dem für ein Semester verpflichteten Surintendant der Musique de la Chambre du roi anvertraut. Es ist also wahrscheinlich, dass Cambefort in dieser Eigenschaft die Vokalmusik des *Ballet Royal de la Nuit* schrieb, auch wenn er nur eine untergeordnete Funktion innehatte (freilich mit der Option auf das Amt des Surintendant). Man kann sich fragen, warum ihm diese Aufgabe übertragen wurde, wo doch zwei Surintendants im Amt dazu berechtigt

gewesen wären. Vielleicht muss man das als eine indirekte Konsequenz betrachten, welche die Fronde auf die Hofmusik hatte, für die man infolge der finanziellen Schwierigkeiten zweifellos nicht mehr – oder zumindest nicht mehr in vollem Umfang – aufkommen konnte. Paul Auget, der seiner Pflicht mit wenig Eifer nachkam, bekam das direkt zu spüren, denn er wurde, wohl für die Zeit von 1649 und 1654, seines Amts enthoben³⁹. Man wird also den schon im Voraus zu seinem Nachfolger bestimmten Cambefort, der sich damals in einem steilen Aufstieg befand, gebeten haben, die Aufgabe zu übernehmen und die fünf Récits des Balletts zu komponieren. Sie wurden als erste Nummern in sein *Second livre d'airs à quatre parties* (Paris, Robert Ballard, 1655) aufgenommen, auf dessen Titelseite seine Funktion genannt wird: „Sur-Intendant et Maître ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy“. Stützt man sich auf diese Ausgabe, könnte man also Cambefort die Komposition der Récits zuschreiben. Jedoch sind einige davon in den – literarischen oder musikalischen – Quellen mit einem Datum versehen, das in die Zeit kurz nach seinem Tod (1661) fällt, außerdem werden sie mit den Namen Michel Lambert⁴⁰ oder Jean-Baptiste Boesset⁴¹ in Verbindung gebracht. Sollte man darin einen Versuch von Boesset sehen, Werke, die er gar nicht geschrieben hat, aus Neid als seine eigenen auszugeben? Es trifft wohl zu, dass sich die beiden Männer nicht besonders schätzten: Cambefort bemängelte in einem Brief vom 19. April 1660 an Mazarin ganz freimütig, dass sein Kollege „seit acht oder neun Jahren seine Ämter nicht mehr ausübt und die Last auf meine Schultern überträgt, sowohl was das Unterrichten der Pagen angeht als auch die Leitung der Kapellen [des Königs und der Königin]“⁴².

Das erste Récit („Languissante clarté cachez-vous dessous l'onde“) wird von der Nacht gesungen, die sich an die untergehende Sonne wendet. Es eröffnet den ersten Teil (die erste Veille) des Balletts und kommentiert dessen Handlung. Claude-François Ménéstrier betont, dass „das Thema des ganzen Balletts in diesen beiden Versen [der 2. Strophe] beschrieben wird: *Tout ce qui se passe en mes obscures veilles, / Va briller dans ces lieux en différents portraits.*“⁴³ Dass Cambefort für die Nacht eine tiefe Stimmlage (Bas-dessus) wählte, betont auf würdige Art den geheimnisvollen und betörenden Charakter der wichtigsten Allegorie des Balletts. Die Nacht singt im Wechsel mit den zwölf Stunden, die ihr mit einem eigenen Récit in Form eines vierstimmigen Chors, den ein filigraner Basso continuo begleitet, antworten („Vous poussez le Soleil à bout“). Nach dieser erhabenen „ouverture“ trennen sich „die vier Stunden, welche die vier Teile oder Veilles der Nacht darstellen, von den anderen, und werden zu den Darstellern der ersten Entrée“. Auf diese Weise wird die Struktur der Balletts anschaulich angekündigt.

39 Nachdem er anlässlich der Krönung von Ludwig XIV. (1654) für kurze Zeit wieder willkommen gewesen war, zog er sich endgültig vom Hof zurück. Zu diesem Komponisten siehe Michel Le Moël, „Paul Auget, surintendant de la Musique du roi (1592-1660)“, *Recherches sur la Musique française classique*, VIII (1968), S. 6-13.

40 Dies ist der Fall beim Récit „Depuis que j'ouvre l'orient“ im *Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant*, 1. Teil, Paris, Charles de Sercy, 1661 („Récit de l'Aurore. Mr Lambert“). Lambert war zwar von 1645 an „chantre ordinaire de la Chambre du Roy“ und verkörperte als Tänzer verschiedene Figuren im *Ballet royal de la Nuit* (einen Händler und einen Krüppel in der 1. Veille, Peleus in der 2. und einen Schmied in der 4.), er hatte jedoch erst 1661 ein offizielles Amt am Hof inne, als er in der Nachfolge des kurz zuvor verstorbenen Jean de Cambefort Maître de la Musique de la Chambre du roi wurde. Möglicherweise kam es so zu einer Verwechslung.

41 Insbesondere: BnF-Musique, Rés. Vma ms. 854, S. 207 („Moi dont les froideurs sont connues“) und S. 208 („Depuis que j'ouvre l'orient“). Das erste Récit wird Jean-Baptiste Boesset auch zugeschrieben in der *Suite de la première partie du Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant*, Paris, Charles de Sercy, 1661 (nur Text). Schließlich weisen wir darauf hin, dass die Texte der drei anderen Vokalstücke des Balletts („Languissante clarté“, „Fuyez bien loin“ und „Que j'étais en repos“) auch von Bertrand de Bacilly neu herausgegeben wurden, und zwar in den *Recueils de vers mis en chant* unter dem Namen de Cambefort, was die beiden ersten betrifft (*Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant*, 1. Teil, Paris, Charles de Sercy, 1661 bzw. *Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant, Seconde et nouvelle partie*, Paris, Robert Ballard, Pierre Bienfait und der Autor, 1668), aber anonym, was das dritte angeht (*Suite de la seconde partie des plus beaux vers mis en chant* [Paris, für Robert Ballard, 1668]).

42 Zit. von Henry Prunières, a.a.O., S. 214.

43 Claude-François Ménéstrier, op. cit., S. 260.

32 Die Allegorie der Ehre, der Anmut, der Liebe, der Tapferkeit, des Siegs, des Wohlwollens, der Wertschätzung, der Großzügigkeit, der Beständigkeit, der Umsicht, der Treue, des Friedens, der Gerechtigkeit, der Mäßigkeit, der Wissenschaft, der Milde, der Beredsamkeit, der Verschwiegenheit, der Höflichkeit, der Wachsamkeit und des Ruhms.

33 Siehe dazu Anne-Madeleine Goulet, „Louis XIV et l'esthétique galante: la formation du goût délicat“, *Le prince et la musique: les passions musicales de Louis XIV*, op. cit., S. 89-104.

34 Zu diesem Komponisten siehe Henry Prunières, „Jean de Cambefort, surintendant de la musique du roi (...-1661)“, *L'Année musicale*, II (1912), S. 205-226.

35 Paris, Archives nationales, Minutier central, XLV, 181, 17. November 1643.

36 Paris, Archives nationales, Minutier central, XVI, 387, 21. Juli 1651 (dieses Dokument wurde von Frédéric Michel entdeckt, dem wir nachdrücklich für die Erlaubnis danken, den Sachverhalt zu erwähnen).

37 Paris, Archives nationales, Minutier central, XCVI, 50, 11. Mai 1648; die Transkription dieses Dokuments nahm Catherine Massip vor: *La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin (1643-1661)*, Paris, Picard, 1976, S. 150 f. Man findet hier (S. 140 f.) ein Verzeichnis der wichtigsten Ämterwechsel innerhalb der Musique de la Chambre du roi zwischen 1643 und 1661, das mithin einen recht genauen Einblick in die personelle Situation zur Zeit des *Ballet royal de la Nuit* gibt.

38 Paris, Archives nationales, Minutier central, XVI, 387, 22. Juli 1651 (ebenfalls ein von Frédéric Michel entdecktes Dokument).

Der zweite Teil beginnt nicht – wie es der Tradition entsprechen würde – mit einem gesungenen, sondern mit einem deklamierten, pantomimischen Récit: Die drei Parzen und die Allegorien der Traurigkeit und des Alters stellen „die Unbill der Finsternis und der Nacht“ dar. Sie werden von Venus, die vom Himmel herabsteigt, unterbrochen und verjagt („Fuyez bien loin ennemis de la joie“). Venus fordert nach ihrem Gesang Hymenaios, Komos, das Spiel und die Heiterkeit auf zu tanzen und weist ihnen ihren Platz zu. Die musikalischen Quellen sind hier nicht einheitlich. Das entsprechende Stück in Cambeforts *Second livre d'airs à quatre parties* von 1655 weist eine komplexere Struktur auf, als sie das Libretto vorsieht, und scheint einer von Philidor erstellten Kopie des Balletts aus dem Jahr 1690 zu folgen: Hier sind eine Solostimme (Dessus) und Basso continuo vorgesehen, während das Récit der Venus in der genannten Sammlung von 1655 für einen vierstimmigen Chor bestimmt ist, der den jeweils ersten Vers einer Strophe aufnimmt und den zweiten Teil des Récit (Verse 4 bis 6) in seiner Gesamtheit ausführt. Dieser Chor ist im Libretto nicht explizit erwähnt, und es könnte sein, dass er während der Aufführungserie für die Gefolgschaft der Venus (die Allegorien des Spiels, der Heiterkeit, Hymenaios und Komos) hinzugefügt wurde. Es ist aber auch denkbar, dass Cambefort die Besetzung seines Stück, das ursprünglich für Solostimme gedacht war, in Hinblick auf die Ausgabe von 1655 erweitern wollte. Solche Abweichungen zwischen den Libretti, die jeweils vor einer Premiere in Druck gingen (also auch bevor eventuelle Änderungen vorgenommen wurden), und den musikalischen Quellen sind gar nicht so selten.

Das Récit des Mondes („Moi dont les froideurs sont connues“) leitet den dritten Teil scheinbar ganz klassisch ein. Doch wird die Allegorie „von Sternen begleitet, die ihr dann das Feld überlassen, damit sie die Schönheit von Endymion bewundern kann“: Die Funktion dieses Récit geht also, genau wie das der Venus, über die Erläuterung der Handlung hinaus, indem die Allegorie an dieser teilnimmt und somit mehr ist als eine bloße „Ansagerin“ des Themas. Mit diesem diskreten Verstoß gegen die Gepflogenheiten erhält das Récit des Mondes – am Himmel das Gegenstück der Sonne – eine spezielle Bedeutung.

Den vierten Teil eröffnet ein Dialog der Allegorien des Schlafs und der Ruhe („Que j'étais en repos et que je dormais bien“) für die Singstimmen Dessus und Taille sowie Basso continuo. Es ist dies, gleich nach dem Récit der Nacht und der Stunden, das am meisten ausgearbeitete Gesangsstück des Balletts und verleiht diesem letzten, von personifizierten Träumen geprägten Teil, diesen letzten Nachtstunden vor dem Tagesanbruch, ein besonderes Profil. Das Récit in Dialogform war keine Neuheit, sollte jedoch zu einem der herausragenden Charakteristika der Ballette der Jahre 1650 bis 1660 werden.

Schließlich leitet Aurora mit ihrem Récit („Depuis que j'ouvre l'orient“) in das finale Grand ballet über. Wie erwähnt, fehlt es in Philidors Kopie des Balletts von 1690. Man muss also auf Cambeforts *Airs à quatre parties* (1655) oder auf die handschriftlichen Versionen zurückgreifen, die wie erwähnt kurz nach dem Tod des Komponisten im Umlauf waren, versehen mit den Namen Michel Lambert oder Jean-Baptiste Boeset.

Die instrumentalen Entrées der als Gemeinschaftswerk anzusehenden Ballets royaux wurden bis dahin gewöhnlich von den Musikern des Streichorchesters Les Violons du roi komponiert. Dabei kamen diejenigen zum Zug, die nicht nur das Komponieren beherrschten, sondern auch im Bereich des Tanzes kompetent waren (die meisten von ihnen waren auch Tänzer), denn sie mussten imstande

sein, „die Airs an die Handlungen, die Bewegungen und die Gefühle, die dargestellt werden sollten, anzupassen, denn die Airs sind für die Bewegungen, es sind nicht die Bewegungen für die Airs, wie in den gewöhnlichen Tänzen“⁴⁴. Philidor nennt in seinen Kopien des *Ballet des Fêtes de Bacchus* (1651) bzw. des *Ballet des Plaisirs* (1655), die 1690 angefertigt wurden und Ludwig XIV. gewidmet waren⁴⁵, die Namen de Mollier, Mazuel und Verpré als Komponisten der „symphonies“ der ersten Ballette, in denen der junge Monarch tanzte; und diese Komponisten sollten den Weg für Lully ebnen: „Man muss einräumen, dass M^{rs} Molier, Mazuel und Verpré, die Komponisten der symphonies, sowie die M^{rs} Camfort, Chansi und Boisset, die für das Vokale zuständig waren, schon den glanzvollen guten Geschmack vorausahnten, der mit dem angesehenen M^r de Lully zu seiner Vollendung kam.“

Louis de Mollier (ca. 1615-1688) veröffentlichte 1640 bei Pierre Ballard in Paris seine Sammlung von Chansons à danser und trat 1644, nach dem Tod seiner Gönnerin, der Comtesse de Soissons, in die Musique du roi ein, erst als Tänzer, dann in der Nachfolge von François Richard als Lautenspieler (1646). Er komponierte auch ernste Airs, wie die *Recueils de vers mis en chant* bezeugen, die in den Jahren 1660-1680 von Bacilly herausgegeben wurden. Monsieur Verpré, von dem nur sehr wenig bekannt ist, wird zwischen 1648 und 1663 häufig in den Besetzungen genannt (*Ballet du Dérèglement des passions*⁴⁶ bzw. *Les Noces de village*⁴⁷). Michel Mazuel (1603-1676) schließlich, ein Verwandter von Jean-Baptiste Poquelin-Molière, war von 1643 bis 1674 Mitglied der 24 Violons du roi.

Mollier (in den Libretti oft „Molière“ geschrieben, aber mit dem Dramatiker nicht zu verwechseln) und Verpré sind ebenfalls unter den Tänzern des *Ballet Royal de la Nuit*. Der eine verkörperte fünf Figuren und der andere zwei. Der Name Mazuel erscheint gar nicht. Es ist nicht auszuschließen, dass andere Musiker-Tänzer, die in der Besetzung genannt werden, zu der Musik oder der Choreografie des Balletts beitrugen. Genannt sei beispielsweise der Name „Beauchamp“, bei dem es sich zweifellos um Pierre de Beauchamp handelt, der Tanzlehrer war, spätestens ab 1634 Violon du roi und schließlich Schöpfer der Ballette (Musik und Tanz) für *Les Fâcheux*, der Comédie von Molière, die 1660 in Vaux-le-Vicomte zur Aufführung kam; im *Ballet Royal de la Nuit* verkörperte Beauchamp sieben unterschiedliche Personen. Von den anderen Komponisten, die an den Entrées und den Tanzstücken des *Ballet Royal de la Nuit* beteiligt gewesen sein könnten, ist in erster Linie Louis Constantin zu nennen. Er wurde 1585 geboren, war von 1619 an Mitglied der 24 Violons und wurde 1624 zum „roi“ der Pariser Vereinigung der Instrumentalisten gewählt, wodurch er in der Kapelle des Königs, in der er bis zu seinem Tod 1657 blieb, einen besonderen Status genoss. Die wenigen Werke, die ihm zweifelsfrei zugeschrieben werden können⁴⁸, zeugen von einer vollendeten Beherrschung des Kontrapunkts. Genannt sei auch der aus Italien stammende Geiger und Tänzer Lazzaro Lazzarini, genannt Lazarin, der 1635 als Musiker des Cabinet du roi aufgeführt wird und „compositeur de la musique instrumentale“ war bis zu seinem Tod, der ihn kurz vor oder im Laufe der Aufführungsserie des *Ballet Royal de la Nuit* ereilte: Seine Stelle wurde am Tag der

44 Claude-François Méneestrier, op. cit., S. 205 f.

45 BnF-Musique, Rés. F 498 bzw. F 506.

46 Siehe Anmerkung 14.

47 *Les Noces de village. Mascarade ridicule. Dansé par sa Majesté à son Chateau de Vincennes*, Paris, Robert Ballard, 1663.

48 Siehe dazu insbesondere *La Pacifique de M^r Constantin en 1636*, BnF-Musique, Rés. F 494, 3^e section, S. 32-36, und einige Stücke im Manuskript der Instrumentalsuiten, das in Uppsala aufbewahrt wird: *Seventeenth-Century Instrumental Dance Music in Uppsala University Library Instr. mus. bs 409*, hg. von Jaroslav J. S. Mráček, Stockholm, Reimers, 1976.

letzten Vorstellung durch Ernennung des Königs mit einem gewissen Giovanni Battista Lully besetzt. „Baptiste“, wie er damals genannt wurde, war 1646 aus Italien gekommen und in die Dienste seiner Förderin Anne-Marie-Louise d'Orléans-Montpensier („la Grande Mademoiselle“) eingetreten. Er machte mit seinem Talent für Tanz und Violinspiel rasch auf sich aufmerksam. Als Tänzer im *Ballet Royal de la Nuit*, wo er fünf verschiedene Figuren darstellte⁴⁹, war er zweifellos auf dem Höhepunkt seines Prestiges. Doch wurde er nicht für seine Verdienste als Tänzer belohnt, sondern für seine Leistungen „in der Komposition von Musik“: Am 16. März 1653, dem Tag der letzten Vorstellung des *Ballet Royal de la Nuit*, ernannte der König ihn zum „compositeur de sa musique instrumentale en lieu de feu Lazzarin [an Stelle des verstorbenen Lazzarin]“⁵⁰. Wie Jérôme de La Gorce festhält, ist der entsprechenden Urkunde zu entnehmen, „dass Lully damals bereits als Komponist tätig war. Jedoch ist aus den darin verwendeten Begriffen zu schließen, dass er noch keine Gelegenheit gehabt hatte, seine Musik dem jungen Ludwig XIV. zu Gehör zu bringen“⁵¹. Da die Fähigkeit zu tanzen mit dem Talent zur Komposition einher ging, könnte es sein, dass Lully an den instrumentalen Entrées des *Ballet Royal de la Nuit* beteiligt war: Das Datum und die Art des Dokuments waren kein Spiel des Zufalls, und der Florentiner sollte sich in der Folge schnell als alleiniger Komponist der Instrumentalmusik für die königlichen Ballette durchsetzen.

Die Interpreten

Während das Libretto die Namen aller adeligen Mitwirkenden, Laien- und Berufstänzer nennt, die im *Ballet Royal de la Nuit* auftraten, sind in keiner Quelle die beteiligten Musiker und Sänger zu finden, weder für die Récits⁵² noch für die instrumentalen Entrées. Die gesungenen Récits sowie die Chöre wurden wahrscheinlich den Pagen und Sängern der Musique de la Chambre du roi anvertraut, die bis dahin sowohl männlichen als auch weiblichen Personen ihre Stimme liehen, oder aber jenen weiblichen Stimmen, die immer öfter engagiert wurden, um bei den Hofgängern in amtlicher Funktion mitzuwirken. Vier dieser Sängerinnen hatten es bereits zu einer gewissen Berühmtheit gebracht: Anne Chabanceau de La Barre (1628-1688) debütierte 1647 erfolgreich in *L'Orfeo* von Rossi, folgte 1652 einer Einladung von Königin Christine von Schweden, um erst 1654 wieder nach Frankreich zurückzukehren, was bedeutet, dass sie nicht im *Ballet Royal de la Nuit* mitgewirkt haben kann; aber vielleicht war M^{lle} de Saint-Christophe (ca. 1625 - nach 1682) in dem Ballett zu hören, die seit etwa 1645 als Sängerin am Hof war; oder Hilaire Dupuy (1625-1709), die Schwägerin von Michel Lambert (zukünftiger Maître de la Musique de la Chambre du roi), die von der „Grande Mademoiselle“ mit einer Pension versorgt wurde und seit 1651 ebenfalls als Sängerin am Hof tätig war; und schließlich ist Anne Fontaux de Sercamanan (Cercamanan) zu nennen, die spätestens ab 1656 den Hof mit ihrer schönen, reizvollen Stimme erfreute.⁵³

49 Einen Schäfer und einen Soldaten (1. Teil, 5. bzw. 12. Entrée), einen Bettler am „Hof der Wunder“ (1. Teil, 14. Entrée), eine Grazie im ersten Auftritt des „Ballets im Ballett“, das von der Hochzeit des Thetis handelt (2. Teil, 5. Entrée), und schließlich den Diener Sosia in der „comédie muette d'Amphitruon“ (2. Teil, 6. Entrée).

50 Das entsprechende Dokument wurde neu transkribiert und kommentiert von Jérôme de La Gorce, op. cit., S. 62 f.

51 Ibid., S. 62.

52 Die Sängerbesetzung wird in den Ballettlibretti im Allgemeinen nicht vor 1655 genannt.

53 Zu diesen Sängerinnen siehe Marcelle Benoit (Ltg.), *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1992, S. 256 (Dupuy), 375 (Chabanceau de La Barre), 626 (Saint-Christophe), 639 f. (Sercamanan). Zu Anne Chabanceau de La Barre siehe auch Lisandro Abadie, „Anne de La Barre (1628-1688): biographie d'une chanteuse de cour“, *Revue de Musicologie*, 94/1 (2008), S. 5-44.

Was die Instrumentalmusik betrifft, so wurde sie traditionell der „grande bande“ der 24 Violons de la Chambre anvertraut. Diese waren gewöhnlich in fünf charakteristische Stimmgruppen eingeteilt (Dessus, Haute-contre, Taille, Quinte und Basse de violon), was sich mithin im Tonsatz ihres Repertoires niederschlug, und „kamen auf Anordnung des Königs zum Einsatz, z.B. bei der Aufführung eines Balletts usw.“⁵⁴ Sie waren meist auf einem Podest platziert, das sich am Rand des Bereichs befand, in dem getanzt wurde.⁵⁵ Beim *Ballet Royal de la Nuit* handelt es sich aber vielleicht auch um eine der ersten großen Veranstaltungen, an denen die Petits Violons beteiligt waren. Diese gegen 1648 entstandene Gruppe von Musikern wirkte im Cabinet des Königs, also in dessen privatem Bereich.⁵⁶ Ursprünglich bestand diese „petite bande“ aus etwa zehn Violinen – wobei die Stimmgruppen denen der „grande bande“ entsprachen –, sie erfuhr jedoch rasch eine Erweiterung auf durchschnittlich 21 Violinen, die noch von Oben und Fagotten der Écurie unterstützt wurden. Laut den *États de la France* spielten sie „gewöhnlich bei allen Lustbarkeiten Seiner Majestät wie Serenaden, Bällen, Balletten, Comédies, Opern, Empfängen und anderen speziellen Konzerten, die während des Abendessens des Königs oder bei allen wunderbaren Feiern auf dem Wasser oder in den Gärten der königlichen Anwesen stattfinden“. Man weiß nicht, ob bei den Balletten die Petits Violons an Stelle der 24 Violons spielten, ob die beiden Ensembles zusammengeführt wurden oder ob sie sich bei den oft sehr lange dauernden Aufführungen abwechselten. Es ist recht amüsant festzustellen, dass sich unter den jüngsten Tänzern des *Ballet Royal de la Nuit* die Kinder der Musiker beider Ensembles befanden: zwei mit Namen Charlot („Charlot der Ältere“⁵⁷ und „der kleine Charlot“⁵⁸), zweifellos Verwandte von Claude und Prosper Charlot, Mitglied der 24 Violons seit 1635 bzw. Petit Violon seit 1651; dann „le petit Chaudron“⁵⁹, wahrscheinlich verwandt mit Guillaume Chaudron, der von 1631 bis 1674 Mitglied der 24 Violons war; oder auch „le petit du Manoir“⁶⁰, wohl der Sohn von Guillaume Dumanoir (1615-1697), einem der 24 Violons von 1639 bis 1654, am 4. Januar 1655 von Ludwig XIV. zum 25. Violon ernannt, „damit die ‚bande‘ Konzerte spielen konnte“.

Je nach musikalischem oder szenischem Bedarf eines Balletts wurden – zusätzlich zu den 24 Violons und den Sängern der Musique de la Chambre – andere Mitglieder der Musique du roi eingesetzt, insbesondere die zwölf Violinen, Oboen, Posaunen und Kornette der Écurie, deren Musiker sehr vielseitig waren. Während die Violinen gewöhnlich auf dem Podest spielten, wurden andere Instrumente, vor allem die Bläser und das Schlagzeug, auch in die Handlung und in die Choreografie integriert, z.B. als Begleitung der Darsteller. So werden im *Ballet Royal de la Nuit* Instrumente genannt, die beim szenischen Geschehen zum Einsatz kamen: Flöten und Dudelsäcke (1. Teil, 5. Entrée) oder auch Schlagzeug wie Pauken, Bronzekessel und Schellentrommeln im 5. Entrée des 3. Teils, außerdem Ambosse im 9. Entrée des 4. Teils.

*

54 Siehe *États de la France (1644-1789)*, op. cit., S. 99 (1661).

55 1657 trat Michel de Marolles dafür ein, dass dieses Podest so ausgerichtet wurde, dass die Musiker „die Tänzer und die szenischen Verwandlungen, wenn es sie denn gab, und auch wenn das Thema es erforderte, gut zu sehen bekamen, um ihr Spiel daran anzupassen“: Michel de Marolles, *Suite des Mémoires* [...], Paris, Antoine de Sommerville, 1657, 9^e discours, „Du Ballet“, S. 170.

56 Mit dem Tod Ludwigs XIV. 1715 wurde sie aufgelöst.

57 Stellte ein Kind dar (1. Teil, 10. Entrée).

58 Eine Laterne (1. Teil, 11. Entrée) und einen Dämon (3. Teil, 7. Entrée) darstellend.

59 Idem.

60 Idem.

Es wurde schon erwähnt: Der Erfolg, aber auch die Wirkung des *Ballet Royal de la Nuit* war gewaltig. Noch 1682 erinnerte sich Claude-François Ménéstrier, ein großer Liebhaber und auch Theoretiker des Balletts, ganz fasziniert an die Aufführung und fragte sich, ob „unser Theater im Bereich des Balletts je wieder etwas so Vollkommenes produzieren würde“⁶¹. Im selben Jahr machte Ludwig XIV., der bereits seit 1670 nicht mehr in Balletten auftrat – Politik und Macht waren mittlerweile so gefestigt, dass es derartiger Präsentationen nicht mehr bedurfte –, Versailles zum Sitz des Hofes und der Regierung. In diesem Palast, der ganz dem Ruhm des Königs und Apollons, dem Sonnengott und Schutzgott der Künste, gewidmet war, konnte der letzte Abschnitt dieses Königs Kults stattfinden, der fast dreißig Jahre zuvor mit dem *Ballet Royal de la Nuit* seinen Anfang genommen hatte. Zu der Zeit befand sich die königliche Sonne auf ihrem Zenith, und zugleich begann auch schon ihr Niedergang...

THOMAS LECONTE
Übersetzung: Irene Weber-Froboese

„Diese Aufführung ist ein Fest für die Augen!“

Ein Gespräch mit Francesca Lattuada

Verwegen und betörend: So präsentiert sich die Inszenierung des Ballet Royal de la Nuit. Sie führt Zirkuskünste, Musik und Gesang zusammen und feiert so das Leben. Märchenhafte und mythologische Elemente werden mit einbezogen, so dass das Wunderbare viel Raum erhält. Es geht jedoch bei dieser Aufführung nicht um eine historische Rekonstruktion. Francesca Lattuada, die Regisseurin dieser Produktion des Theaters von Caen, erläutert uns ihr Projekt.

Was hat sie für dieses Ballett eingenommen?

Ich habe etwas übrig für unverhoffte Ereignisse! Erst war es Sébastien Daucé, den die Lust gepackt hatte, das *Ballet Royal de la Nuit* zu rekonstruieren, und der dann in diesem so faszinierenden Bereich hervorragende Forschungsarbeit leistete. Und dann bekam ich einen Anruf von Patrick Foll, dem Intendanten des Theaters von Caen, mit dem Angebot, dieses Abenteuer in Angriff zu nehmen. Foll weiß von meiner Vorliebe für Feste und Feierlichkeiten. Das *Ballet Royal de la Nuit* ist für mich aber auch ein Werk, in dem es um eine Neubelebung geht: Nachdem Ludwig XIV. von den Seinen beinahe umgebracht worden war, gelang es Mazarin, die königliche Macht wieder herzustellen, und zwar mit Hilfe einer spektakulären Aufführung. Das ist ein geniales Vorgehen und heute ganz undenkbar. Er hätte ja auch ein Gesetz erlassen können! Was mich an diesem Werk interessiert, ist die Initiation, die hier abläuft, die Kraft der Wiederbelebung, die sich entfaltet. Außerdem enthält dieses Ballett alle Elemente, für die ich eine Schwäche habe: das Wunderbare, Poetische, Monströse, Groteske, die Mythen und die Märchen. Alles, was mich beherrscht seit... 300 Jahren! Denn zwei Jahre reichen nicht, um in all das einzutauchen!

Welchen Platz nimmt dieses Projekt in ihrer Laufbahn ein?

Diese Art von Projekt gibt es nur einmal im Leben, wenn überhaupt. Das *Ballet Royal de la Nuit* ist ein so komplexes und vielfältiges Werk, dass man sich darin unweigerlich verlieren muss; und man darf sich nicht auf seinen eigenen Stil beschränken. Das künstlerische Ensemble, das wir engagiert haben, steht ganz im Dienst des Stücks, das die Bewegungen und Abläufe vorgibt. Wenn ein Werk stimmig ist, fühlt man sich ein wenig wie ein Surfer: Man braucht die Wellen nicht herzustellen, es genügt, sich von ihnen tragen zu lassen! Inszenieren heißt für mich nicht, die Zirkusleute da aufzustellen und die Musiker dort, sondern es geht vor allem darum, eine geschlossene Gemeinschaft von Künstlern zu schaffen.

Bei seiner Uraufführung war das *Ballet Royal de la Nuit* ein durch und durch politisches Stück, das darauf abzielte, die Macht des jungen Ludwig XIV. zu festigen, nachdem die Fronde vorbei war. Wie kann das Ballett heute aufgefasst werden?

Meiner Meinung nach kann sich heute jedermann von ihm angesprochen fühlen. Das „Goldene Zeitalter“, wie das 17. Jahrhundert genannt wird, war auch eine Zeit der Widersprüche. Ludwig XIV. lebte im Überfluss und war übersättigt, während das Volk den Hungertod starb. Was

⁶¹ Claude-François Ménéstrier, op. cit., S. 176.

für ein abstoßender Gegensatz, der ja auch heute noch besteht, denn auch in unserer Zeit werden Menschen erniedrigt und ihre Würde wird mit Füßen getreten. Es gibt immer noch Hexen und Teufel und ebenso Venus und die Sirenen! Dieses Werk vermag also auch das heutige Publikum zu berühren – davon bin ich zutiefst überzeugt. Es ist ja auch von einer überwältigenden Vielfältigkeit, und die Inszenierung schafft Bezüge zum Kabuki, zum türkischen Schattentheater usw. Wenn dieses Ballett bis heute Bestand hat, so deshalb, weil es die Menschlichkeit und das Leben in Ehren hält. Es geht mir jedoch nicht um eine historische Rekonstruktion; damit sollen sich die Kenner eine Freude bereiten. Es geht auch nicht um die Verherrlichung eines Menschentums ohne Ecken und Kanten, sondern um ein ganz vielfältiges Menschenbild. Diese Aufführung soll eine Einladung sein: Kommt her und schaut, wozu wir gemeinsam fähig sind. Diese Aufführung ist ein Fest für die Augen! Auf dass wir sie weit öffnen!

Die Kostüme, die Sie zusammen mit dem Illustrator Olivier Charpentier entworfen haben, sind in der Inszenierung des *Ballet Royal de la Nuit* von großer Bedeutung. Wie gestaltete sich die Zusammenarbeit?

Olivier Charpentier und ich arbeiten seit zwanzig Jahren zusammen. Uns verbindet eine tiefe Seelenverwandtschaft. Auch er ist fasziniert von Mythen und Märchen, von der „Art brut“ und der klassischen Kunst. Was mich betrifft, so mache ich von den Kostümen gewöhnlich Skizzen. Die sind jedoch einzig für den Leiter der Schneiderei bestimmt. Die Zeichnungen von Olivier Charpentier für das *Ballet Royal de la Nuit* hingegen sind nicht in Hinblick auf das Schneidern von Kostümen gemacht worden, sondern stellen Kunstwerke und nichts Anderes dar. Und es sind Zeichnungen, in denen sich bereits eine Bewegung findet, eine gewisse Atmosphäre, und sie liefern auch eine Dramaturgie. Daher geht die Inszenierung von den Kostümen aus. Unsere Zusammenarbeit verlief in großer Übereinstimmung. Zu nennen sind vor allem auch die aufwändigen wandelbaren Kostüme. In der Tat ist das etwas, was meine Arbeit stets gekennzeichnet hat: Ich hatte immer schon eine Vorliebe für die Konfrontation des unendlich Kleinen mit dem ganz Großen. Das ist Theater. Das ist Barock schlechthin!

Sie haben entschieden, dass Ludwig XIV. von Sean Patrick Mombruno verkörpert werden soll. Wie ist es zu dieser Wahl gekommen?

In unserer westlichen Gesellschaft gilt nach wie vor die Überzeugung, dass das Dunkle auch das Schlechte ist. Nun, genau wie zu starkes Licht kann auch übermäßig viel Dunkelheit blind machen. Es geht darum, Gegensätze aufeinandertreffen zu lassen. Die Nacht kann auch hell sein. Sébastien Daucé, Olivier Charpentier und ich haben gleich an Sean Patrick Mombruno gedacht, als es darum ging, die Rolle von Ludwig XIV. zu besetzen. Wir hatten die gleiche Intuition. Meiner Ansicht nach verkörpert Sean Patrick das berühmte Oxymoron in Corneilles *Le Cid*: „Diese finstere Helle, die von den Sternen herabsinkt.“ Wir haben ja auch mit Jongleuren und Akrobaten gearbeitet. Sie sind für ein solches Projekt ideale Darsteller, sie trotzen den Gesetzen der Schwerkraft mit Leichtigkeit.

Was bedeutet „barock“ für Sie?

Die Etymologie sagt, dass das Wort aus dem Portugiesischen kommt, wo „barocco“ eine unregelmäßige Perle bezeichnet. Eine regelmäßig geformte Perle gilt als industriell, reizlos und langweilig! Barock, das ist für mich ein übermäßiges Triebleben!

FRANCESCA LATTUADA

Übersetzung: Stephanie Wöllny

Handlung

Erste Wache | Die Nacht

oder das alltägliche Treiben in der Stadt und auf dem Land bei Sonnenuntergang

Die Nacht senkt sich auf die Erde herab: die letzten Strahlen des Tageslichts verblassen und weichen dem durchsichtigen Licht des Mondes. Die Stunden erinnern die Nacht daran, dass ihre feingesponnene Helligkeit niemals an den Glanz und die strahlende Schönheit der Königin Anne, der Regentin des Königreichs, der alle huldigen, heranreichen wird. Die Nacht räumt das gerne ein und rühmt die Herrscherin. Dann verkündet sie ihren Entschluss, zur Unterhaltung des Publikums das alltägliche Treiben in ihrem Reich zu offenbaren und Gestalten zu porträtieren, die bewundernswert oder von erbaulicher Wirkung sind. Dann wird gezeigt, wie die Bewohner des Königreichs Frankreich ihre Vorkehrungen für die Nacht treffen: auf dem Land (Schäfer) und in der Stadt (Kavaliere, aufgeputzte Damen, Kurzwarenhändler), nicht zu vergessen die Straßenräuber, Diebe, Bettler und Krüppel des Armenasyls.

Zweite Wache | Venus

oder die Herrschaft der Freuden

Das erste der von der Nacht angekündigten Porträts ist das der Venus, eine Verneigung vor der Königin. Die Göttin vertreibt die Parzen und die Schatten, die sich mit der Dunkelheit eingeschlichen haben; sie müssen ihrem Sohn weichen, Amor, mit dem auch der junge König eines Tages Bekanntschaft machen wird. Sie besingt die von der Spielfreude und den Freuden versprochene Sinnenlust. Die Grazien stimmen ein in diesen Gesang: jede von ihnen rühmt die Unvergleichlichkeit ihrer Herrin: „Wir sind nur drei (Grazien), bei ihr zu Hause sind es hundert“. Nach einem Ball, den der Ritter Ruggiero für seine Geliebte gibt, und einem Ballett, in dem die Vermählung von Thetis und Peleus dargestellt wird, spielt man zur Unterhaltung der Abendgesellschaft eine kurze Komödie, die Geschichte Amphitryons, dessen Gemahlin Alkmene nach dem von Jupiter herbeigeführten Ehebruch Herkules zur Welt bringt. Die Liebesgeschichten im Zeichen der Venus locken schließlich die Italiener an, die entzückt sind von der Pracht des französischen Hofes und vom Glanz der Feste, die man dort feiert.

Dritte Wache | Der verliebte Herkules

oder die Gestalt des Königs und die zwei Gesichter der Liebe

Immer noch unter der Herrschaft der Nacht eröffnet Luna, die Mondgöttin, die dritte Wache. Sie wendet sich an den König und gesteht ihm, dass sie, „deren Herzenskälte allbekannt ist“, ungeachtet ihres Keuschheitsgelübdes letztlich doch diesem Amor nachgegeben hat und dass sie den Reizen des jungen Schäfers Endymion erlag: sie kündigt dem jungen Ludwig XIV. an, auch er werde die gefürchteten Pfeile des bogenspannenden Gottes zu spüren bekommen. Erneut greift

Venus ein, um an die Geschichte des verliebten Herkules zu erinnern: dass die Angebetete sich dem jungen und unbesiegbaren Krieger verweigert (selbst wenn dieser bereits verheiratet ist), ist ein Affront gegen Amor. Wenn nötig, will Venus deshalb von ihren Zauberkünsten Gebrauch machen, um die Herrschaft ihres Sohnes sicherzustellen. Da erscheint, wütend und eifersüchtig, Juno: sie kann es nicht zulassen, dass Venus das heilige Band der Ehe missachtet, und will alles tun, um ihre zerstörerischen Pläne zu durchkreuzen. Unterdessen breitet sich unter dem mondlosen Himmel – denn die Mondgöttin hat das Firmament verlassen, um ihrem Geliebten nahe zu sein – eine unheilvolle und beängstigende Finsternis über die Welt: es tauchen Dämonen, Hexen und Missgeburten auf, die einen befremdlichen Hexensabbat feiern. Danach gehört die Bühne Deianeira, der leidgeprüften Gemahlin des Herkules, die die Untreue ihres Gemahls beklagt. Juno verfolgt weiter ihren Racheplan und sucht dafür die Hilfe des Schlafs zu gewinnen, der in den Armen seiner Gemahlin Pasithea schlummert: nur mit seinem Beistand kann es gelingen, dass die treue Liebe obsiegt.

Vierte und letzte Wache | Orpheus

oder die verklärte Liebe

Der Schlaf und die Stille erwachen aus ihrer nächtlichen Apathie, um das Lob des jungen Ludwig zu singen. In dieser letzten Wache der Nacht geht es um die unschuldige Liebe zwischen Orpheus und Eurydike, die Venus und Juno versöhnen könnte. Aber auf Drängen des Schäfers Aristaios, der ebenfalls in Eurydike verliebt ist, unternimmt Venus auch hier den Versuch, den Bruch des Versprechens der Liebenden herbeizuführen. Eurydike tritt auf und singt von ihrem Vertrauen in ihre Liebe zu Orpheus, die dieser erwidert, und unter den Klängen des Wiegenlieds ihrer Schwestern sinkt sie in des Schlafes Arme. Als sie erwacht, wird sie von einer Giftschlange gebissen, die sie ins Reich der Schatten schickt. Ein Chor beweint das Unglück der armen Unschuldigen und verkündet gleichzeitig, es werde ihr jenseits des Lichts der aufgehenden Sonne ein dauerhaftes Glück beschieden sein.

Grand Ballet | Der Sonnenaufgang

Aurora erscheint, um das Ende der Nacht anzukündigen und den Aufgang eines so hellen Lichts, dass sie selbst davon geblendet ist: ein Gestirn beginnt so strahlend zu scheinen, dass alle Sterne vor ihm verblassen: „Der junge Louis ist die Sonne, die auf mich folgt.“ Wie im *Orfeo* des Signore Luigi Rossi verwandelt sich die Leier des Orpheus in die königliche Lilie.

SÉBASTIEN DAUCÉ
Übersetzung: Heidi Fritz



Mnémosyne



Louis en soleil levant

1 | Ouverture

PREMIÈRE VEILLE : LA NUIT

Depuis six heures du soir jusques à neuf.¹

La Scene ou décoration du Theatre est un paysage esloigné d'où paroist la mer, & un autre au milieu d'un Rocher battu des flots.

Le Soleil se couche & la Nuit s'avance peu à peu sur un Char tiré par des Hiboux, & accompagnée des douze Heures qui respondent au Récit qu'elle fait.

Quatre de ces Heures se separant des autres, representent les quatre Parties ou quatre Veilles de la Nuit, & composent la premiere Entrée.

2 | LA NUIT

Languissante clarté, cachez-vous dessous l'onde,
Faites place à la Nuit la plus belle du monde,
Qui dessus l'horizon s'achemine à grands pas,
C'est moy de qui l'on prise & la noirceur & l'ombre,
Et j'ay mille agréments dans mon Empire sombre,
Qu'en toute sa splendeur le jour mesme n'a pas.

3 | UNE HEURE & CHŒUR DES HEURES

Vous poussez le Soleil à bout,
Et vous pourriez régner partout ;
Mais une REINE & ses Vertus célèbres
Détruisent vos ténèbres :
Son divin lustre efface vos flambeaux,
De tous les yeux ses yeux sont les plus beaux,
Et de toutes les mains ses mains sont les premières :
Nuit, pouvez-vous durer parmy tant de Lumieres ?

4 | LA NUIT

Je descends pour charmer ses yeux et ses oreilles,
Et tout ce qui se passe en mes obscures veilles,
Va briller dans ces lieux en différents portraits :
Amants, ne craignez rien de votre Confidante,
Je sçay ce qu'il faut taire, & suis assez prudente
Pour ne pas découvrir icy tous mes Secrets.

5 | LES HEURES

Tenez donc vos rideaux tirez sur les crimes que vous souffrez,
Et cachez bien vostre desordre extreme devant la vertu mesme.
Son divin lustre efface vos flambeaux,
De tous les yeux ses yeux sont les plus beaux.
Et de toutes les mains ses mains sont les premières :
Nuit pouvez-vous durer parmy tant de lumieres ?

Overture

FIRST WATCH: NIGHT

From six until nine o'clock in the evening.¹

The scene or decor of the theatre consists of a distant landscape from which the sea may be perceived, and another with in its midst a rock lashed by the waves.

The Sun is setting, and Night gradually advances in a chariot drawn by owls, and accompanied by the twelve Hours who reply to her Solo.

Four of these Hours, who stand apart from the others, represent the four parts or four Watches of Night, and compose the first Entry.

NIGHT

Languishing light, hide yourself beneath the billows;
Make way for the loveliest Night of the world,
Who is approaching with great strides above the horizon.
It is I, whose darkness and shadows are so highly prized,
And I have myriad delights in my sombre realm
That, for all his splendour, Day does not possess.

AN HOUR, CHORUS OF HOURS

You repulse the Sun
And you might well reign everywhere;
But a QUEEN and her celebrated virtues
Annihilate your darkness:
Her divine lustre extinguishes your torches,
Of all eyes, her eyes are the fairest,
And of all hands, her hands are pre-eminent.
Night, can you survive amid such dazzling light?

NIGHT

I descend to charm her eyes and ears,
And all that comes to pass in my obscure Watches
Will shine forth here in diverse portraits.
Lovers, have no fear of your confidante:
I know what must be passed over in silence, and am prudent enough
Not to reveal all my secrets here.

THE HOURS

Then continue to draw a veil over the crimes you permit,
And conceal well your extreme disorder from Virtue herself.
Her divine lustre extinguishes your torches,
Of all eyes, her eyes are the fairest,
And of all hands, her hands are pre-eminent.
Night, can you survive amid such dazzling light?

Ouvertüre

ERSTE WACHE: DIE NACHT

Von sechs bis neun Uhr abends¹

Das Bühnenbild zeigt eine abgelegene Gegend mit Blick auf das Meer und eine zweite inmitten einer vom Meer umspülten Felsenküste.

Die Sonne geht unter, und die Nacht hält nach und nach Einzug auf einem von Eulen gezogenen Wagen, begleitet von den zwölf Stunden, die im Wechsel mit ihr ihre Récits singen.

Vier dieser Stunden, die aus ihren Reihen hervortreten, stellen die vier Teile oder vier Wachen der Nacht dar und bilden die erste Entrée.

DIE NACHT

Dahinsiechendes Tageslicht, verbergt Euch in den Tiefen des Meeres,
macht Platz für die Nacht, die schönste der Welt,
die mit großen Schritten über den Horizont heraufzieht,
meine Schwärze und meine Dunkelheit weiß man zu schätzen,
und ich habe tausend Annehmlichkeiten in meinem finsternen Reich,
die der Tag in seiner ganzen Pracht nicht hat.

EINE STUNDE und CHOR DER STUNDEN

Ihr verdrängt die Sonne
und Ihr könntet überall herrschen;
doch eine KÖNIGIN und ihre vielgerühmte Tugend
machen Eure Finsternis zunichte:
ihr göttlicher Glanz lässt Eure Fackeln verblassen,
von allen Augen sind ihre Augen die schönsten,
von allen Händen sind ihre Hände die huldreichsten:
Nacht, könnt Ihr vor solchem Leuchten bestehen?

DIE NACHT

Ich sinke herab, ihre Augen und ihre Ohren zu betören,
und alles, was in meinem altbewährten Dunkel geschieht,
wird an diesem Ort in verschiedenen Porträts erstrahlen:
ihr Liebenden, fürchtet nichts von eurer Vertrauten,
ich weiß, was es zu verschweigen gilt, und trage Sorge,
dass nicht alle meine Geheimnisse hier aufgedeckt werden.

DIE STUNDEN

So breitet denn Eure Schleier über die Untaten, die ihr duldet,
und lasst den Inbegriff der Tugend Eure Verderbtheit nicht sehen:
ihr göttlicher Glanz lässt Eure Fackeln verblassen,
von allen Augen sind ihre Augen die schönsten,
von allen Händen sind ihre Hände die huldreichsten:
Nacht, könnt Ihr vor solchem Leuchten bestehen?

¹ Tous les textes en italiques sont issus du livret original du *Ballet Royal de la Nuit*.

¹ All the texts in italics come from the original wordbook of the *Ballet Royal de la Nuit*.

¹ Alle kursiv gedruckten Texte sind dem Originallibretto des *Ballet Royal de la Nuit* entnommen

6 | Les Quatre heures

2^e Air pour les mesmes

7 | Prothée

Prothée voyant arriver la Nuit, fait r'entrer ses troupeaux Marins dans sa grotte, & sortant de la Mer, se change en différentes formes.

8 | Cinq Nereïdes

Cinq Néréïdes viennent recevoir les ordres de Prothée, après avoir enfermé ses Monstres marins à cause de la fin du jour.

9 | Six Chasseurs

Six Chasseurs las & fatiguez, & que la Nuit appelle au repos, arrivent somnans de leurs cors ; & font paroistre sur un cheval le Cerf qu'ils ont pris, conduit par un Valet de limier avec une laisse de Chiens.

2^e air pour les mesmes

10 | Deux Bergers & deux Bergères

Deux Bergers & deux Bergères reviennent des champs jouans de leur flustes & de leurs musettes, & conduisans chacun leurs troupeaux au village à cause de la Nuit.

11 | Des Bandits qui volent un Mercier

Des Bandits qui volent un Mercier sur le chemin

2^e air pour les mesmes

Air pour les mesmes en Carosse

Le théâtre change de face, & deux boutiques paroissent de chaque costé avec des Marchands & des Marchandes ; deux Galands & deux Coquettes arrivent du Cours en Carosse, & mettent pied à terre pour acheter des rubans & des confitures : Cependant le Cocher tourne, & apres qu'ils ont dansé, les vient advertir qu'il est tard. Tandis qu'ils remontent en carosse, l'on void danser sur les boutiques divers animaux.

12 | Deux Galands & deux Coquettes

Pour rendre hommage à ces coquettes, en réalité des hommes travestis en Précieuses, aux appas contestables, la déesse de la Mémoire leur dresse un ironique panegyrique.

13 | MNÉMOSYNE

Quelles beautés, ô mortels,
Méritent mieux des autels
Que celles que nous voyons ?

The Four Hours

Second Dance for the same

Proteus

Proteus, seeing that Night is at hand, herds his sea creatures back into his cave, and, emerging from the sea, transforms himself into different shapes.

Five Nereids

Five Nereids come to receive orders from Proteus, after enclosing his sea monsters because Day is over.

Six Huntsmen

Six Huntsmen, weary and exhausted, whom Night calls to rest, arrive sounding their horns, and display the body of a stag they have killed, which is placed over the back of a horse led by a kennel groom with a pack of leashed hounds.

Second Dance for the same

Two Shepherds and two Shepherdesses

Two Shepherds and two Shepherdesses return from the fields playing their pipes and musettes, and leading their respective flocks back to the village for the night.

Two Bandits rob a Draper

Bandits rob a Draper on the highway.

Second Dance for the same

Dance for the same in a coach

The scene changes: two shops appear on either side with Shopkeepers, male and female. Two Gallants and two Coquettes arrive from court in a coach, from which they descend in order to buy ribbons and sweetmeats. While they do so, the Coachman turns his carriage round. After they have danced, he comes to warn them that it is late. As they climb back into the coach, various animals are seen dancing on the stalls of the shops.

Two Gallants and two Coquettes

The Goddess of Memory pays ironic tribute to these coquettes, in reality men disguised as précieuses of somewhat questionable charms.

MNEMOSYNE

What beauties, O mortals,
Are more deserving of altars
Than those we behold?

Die vier Stunden

2. Air derselben

Proteus

Als Proteus sieht, dass die Nacht hereinbricht, lässt er die Herden seiner Meerwesen in seine Grotte gehen, und dem Meer entsteigend, nimmt er verschiedene Gestalten an.

Fünf Nereiden

Fünf Nereiden kommen herbei, um Proteus' Anweisungen entgegenzunehmen, nachdem zum Ende des Tages die Ungeheuer eingesperrt wurden.

Sechs Jäger

Sechs Jäger, ihre Hörner blasend, kehren müde und erschöpft zur Nachtruhe heim; auf einem Pferd stellen sie den Hirsch zur Schau, den sie erlegt haben, von einem Stallknecht an der Hundeleine geführt.

2. Air derselben

Zwei Schäfer und zwei Schäferinnen

Zwei Schäfer und zwei Schäferinnen, auf ihren Flöten und dem Dudelsack spielend, kehren von den Weiden zurück und treiben ihre Herden für die Nacht ins Dorf.

Räuber, die einen Kurzwarenhändler berauben

Räuber überfallen einen fahrenden Händler.

2. Air derselben

Air derselben in der Kutsche

Das Bühnenbild wechselt, und es sind auf jeder Seite der Bühne zwei Läden mit Krämern und Krämerinnen zu sehen; zwei Kavalier und zwei aufgeputzte Damen kommen in einer Kutsche des Wegs und steigen aus, um Bänder und Süßigkeiten zu kaufen: unterdessen wendet der Kutscher das Gefährt, und nachdem sie getanzt haben, macht er ihnen Zeichen, dass es schon spät sei. Während sie wieder in die Kutsche steigen, sieht man verschiedene Tiere, die in den Läden tanzen.

Zwei Kavalier und zwei aufgeputzte Damen

Als Huldigung an diese Damen, die in Wirklichkeit als putzsüchtige Frauenzimmer verkleidete Männer von zweifelhaftem Liebreiz sind, widmet ihnen die Göttin der Erinnerung ein ironisches Loblied.

MNEMOSYNE

Welche Schönheiten, ihr Sterblichen,
sind anbetungswürdiger
als die, die wir hier sehen?

Leurs charmes sont tels,
Qu'il faut que le Soleil
Cache ses rayons.

Leur beau nom qui vient d'aimer,
Ne vous doit point enflamer
D'un feu qui fait soupirer :
Pourriés-vous charmer
Le coeur d'une beauté qu'il faut adorer ?

Il paroist à leurs regards,
Qu'autre Dieu que le Dieu Mars
Ne pouvoit les acquérir,
Leurs yeux pleins de dards
Sçavent l'art de blesser, et non de guérir.

La Nuit est tombée et l'obscurité du théâtre fait place à la Cour des Miracles, où se rendent le soir toute sorte de Gueux & Estropiez, qui en sortent sains & gaillards pour danser leur Entrée, apres laquelle ils donnent une Serenade ridicule au Maistre du lieu.

14 | 4 Egyptiens et 2 Egyptiennes

Quatre Egyptiens & deux Egyptiennes, prennent l'occasion de la Nuit pour faire leur mestier ; & vont de boutique en boutique disans la bonne aventure, & emportant de chacune quelque chose.

15 | Deux Gagne-petits

Deux Gagne-petits conduisans leur broüettes & esguisans des cousteaux, se retirent chez eux à cause de la Nuit.

16 | Les Marchands & Marchandes

Les Boutiques se ferment, & les Marchands & Marchandes font leur retraite en dansant.

17 | Trois Allumeurs de Lanternes

Trois Allumeurs de Lanternes viennent pour les abaisser, & pour allumer les Chandelles, suivis de quatre Lanternes, qui s'ouvrent & se ferment.

18 | 4 Porteurs de chaises portant deux Bourgeoises

Deux Bourgeoises reviennent de la Ville en Chaize, & sont rencontrées par deux Filoux qui les attaquent, les Porteurs s'enfuient : Deux Soldats surviennent qui leur font quitter prise : Les Filles s'échappent, & l'Entrée finit par un Combat.

Les mesmes Bourgeoises sont attaquées par des Filous

19 | Deux Filoux

Their charms are such
That the Sun
Must hide his rays.

Their fair name, which comes from love,
Must not set you aflame
With a passion that draws sighs:
Could you charm
The heart of a beauty who must be adored?

It would seem from their glances
That no other god than Mars
Could steal their hearts:
Their eyes full of darts
Know the art of wounding, and not of healing.

Night has fallen, and the darkness on stage gives way to the Court of Miracles, where all sorts of Beggars and Cripples go in the evening, emerging strong and healthy² to dance their Entry, after which they offer a burlesque serenade to the Master of that place.

4 Gypsy Men and 2 Women

Six Gypsies, four men and two women, seize the opportunity of nightfall to ply their trade; they go from shop to shop telling fortunes and taking something from each of them.

Two Knife-Grinders

Two Knife-Grinders, pushing their barrows and sharpening knives, retire to their homes on account of Night.

The Shopkeepers

The shops close, and the Shopkeepers depart dancing.

Three Lamplighters

Three Lamplighters come to lower the lamps and light the candles inside, followed by four Lanterns that open and close.

4 Sedan Chair Porters carrying two Bourgeoises

Two Bourgeoises return from town in sedan chairs and encounter two Rogues who attack them. The Porters run away. Two Soldiers appear on the scene and force the Rogues to desist. The Young Women make their escape, and the Entry ends with a combat.

The same Bourgeoises are attacked by Rogues

Two Rogues

So überwältigend ist ihre Anmut,
dass die Sonne nicht umhin kann,
ihre Strahlen zu verbergen.

Ihr schöner Name, der von lieben kommt,
sollte euch nicht mit einer Glut
entflammen, die euch seufzen lässt:
könntet ihr das Herz einer Schönheit betören,
zu der ihr anbetend aufschauen müsst?

In ihren Blicken ist zu lesen,
dass kein anderer Gott als der Gott Mars
es vermochte, sie für sich zu gewinnen,
ihre Augen voller Pfeile beherrschen
die Kunst zu verletzen, nicht die zu heilen.

Es ist Nacht geworden, und aus dem Dämmerlicht der Bühne taucht das Armenasyl auf, in das sich am Abend alle möglichen Bettler und Krüppel begeben, die gesund und vergnügt wieder herauskommen, um ihre Entrée zu tanzen; danach bringen sie dem Vorsteher des Asyls ein groteskes Ständchen dar.

4 Ägypter und 2 Ägypterinnen

Vier Ägypter und zwei Ägypterinnen gehen im Schutz der Nacht ihrem Gewerbe nach; sie ziehen von Laden zu Laden und sagen die Zukunft voraus, und sie nehmen aus jedem etwas mit.

Zwei arme Schlucker

Zwei arme Schlucker suchen wegen der einbrechenden Nacht mit ihren Fischködern und Messerschleifern ihr Heim auf.

Die Krämer und Krämerinnen

Die Läden schließen, und die Krämer und Krämerinnen geben tanzend nach Hause.

Drei Laternenanzünder

Drei Laternenanzünder kommen, um die Straßenlaternen herunterzudrehen und die Kerzen anzuzünden, auf sie folgen vier Laternen, die an- und ausgehen.

4 Sänftenträger, die zwei Bürgerinnen tragen

Zwei Bürgerinnen kommen in Sänften aus der Stadt zurück, sie geraten an zwei Diebe, die sie berauben, die Sänftenträger flüchten: Zwei Soldaten kommen dazu, und sie lassen von ihnen ab: die jungen Frauen laufen davon, und die Entrée endet in einer Prügelei.

Eben diese Bürgerinnen werden von Dieben überfallen

Zwei Diebe

² This is, of course, the 'miracle' that earned this seedy part of Paris its nickname. (Translator's note)

20 | La Cour des Miracles

La Cour des Miracles où se rendent le soir toute sorte de Gueux & Estropiez, qui en sortent sains & gaillards pour danser leur Entrée, apres laquelle ils donnent une Serenade ridicule au Maistre du lieu.

Fin de la première partie.

The Court of Miracles

The Court of Miracles, where all sorts of Beggars and Cripples go in the evening, emerging strong and healthy to dance their Entry, after which they offer a burlesque serenade to the Master of that place.

End of the first part.

Der Hof der Wunder

Am Abend begeben sich Bettler und Krüppel aller Art in den Hof der Wunder, und sie kommen alle gesund und munter wieder heraus und tanzen ihre Entrée, auf die sie eine lächerliche Serenade für den Hausberrn folgen lassen.

Ende des ersten Teils.

**SECONDE VEILLE : VÉNUS &
LES GRÂCES**

*Representant les divertissemens du Soir, depuis les neuf heures
jusques à minuit.*

*Les trois Parques, la Tristesse, & la Vieillesse, viennent à dessein de
marquer le desordre des tenebres & de la Nuit, & apres avoir dansé elles
entreprennent un Recit ; Mais Venus descend du Ciel qui les interrompt
& les chasse ; Et apres avoir chanté elle fait danser les Jeux, les Ris,
l'Hymen & le Dieu Comus, qu'elle introduit en leur place.*

21 | Entrée des Ombres

22 | Les Trois Parques, la Vieillesse & la Tristesse

*Les Trois Parques, la Tristesse, & la Vieillesse, viennent à dessein de
marquer le desordre des tenebres & de la Nuit, & apres avoir dansé elles
entreprennent un Recit ; Mais Venus descend du Ciel qui les interrompt
& les chasse : Et apres avoir chanté elle fait danser les Jeux, les Ris,
l'Hymen & le Dieu Comus, qu'elle introduit en leur place.*

23 | VENUS

Fuyez bien loin, ennemis de la joye,
Tristes objets, faut-il que l'on vous voye
Parmy tout ce qu'Amour a d'aymable & de doux ?
Il n'est pas juste ce me semble,
Que vous soyez meslez ensemble
Mon fils, et vous.

Jeune LOUIS, le plus Grand des Monarques,
Dans quelque temps vous porterez des marques
De ce Dieu dont jamais on n'évite les coups ;
Il faut céder à sa puissance,
Et que vous fassiez connaissance
Mon fils, et Vous.

24 | Les Jeux, les Ris, l'Hymen & le Dieu Comus

25 | Deux Pages

*Deux Pages viennent preparer la sale du bal, & arranger les sieges : Roger
ameine Bradamante accompagnée d'un Escuyer & d'une suivante, & luy
veut donner le passe-temps de la soirée : Il envoye prier Medor, Angelique,
Marphise, Richardet & Fleur d'Espine.*

26 | Toute la compagnie

*Toute la Compagnie estant arrivée, le Bal se commence par plusieurs
sortes de danses, courantes figurées, & bransles à la vieille mode. Les
Grâces rejoignent Vénus pour y participer.*

**SECOND WATCH: VENUS AND
THE GRACES**

*Representing the entertainments of the evening from nine o'clock to
midnight.*

*The three Fates, Sadness and Old Age, come in order to show the disorder of
darkness and Night, and after dancing they embark on a Speech. But Venus
descends from the heavens to interrupt them and chase them away. After
she has sung, she bids the Joys and Delights, Hymen and Comus to dance,
introducing them at the appropriate place.*

Entry of the Shades

The Three Fates, Old Age and Sadness

*The three Fates, Old Age and Sadness come so as to show the disorder of
darkness and Night, and after dancing they embark on a Speech. But Venus
descends from the heavens to interrupt them and chase them away. After she
has sung, she bids the Joys and Delights, Hymen and the god Comus to dance,
introducing them at the appropriate place.*

VENUS

Fly far from here, enemies of joy!
Sad objects, must you be seen
Among all Love possesses that is pleasant and sweet?
It is not right, methinks,
For you to be together,
My son and you.

Young LOUIS, greatest of Monarchs,
Some time from now you will bear the marks
Of that god whose blows one can never elude;
One must yield to his might,
And you must become acquainted,
My son and you.

The Joys, the Delights, Hymen and Comus

Two Pages

*Two Pages enter to make the ballroom ready and arrange the seats. Ruggiero
leads in Bradamante accompanied by a Squire and a Lady-in-Waiting, and
wishes to offer her a recreation for the evening. : He invites Medoro, Angelica,
Marfisa, Ricciardetto and Fiordispina.*

The whole company

*Once all the company has arrived, the ball commences with various sorts of dances,
figured courantes, and branles in the old-fashioned style. The Graces join Venus to
take part in it.*

**ZWEITE WACHE: VENUS UND
DIE GRAZIEN**

Die Lustbarkeiten am Abend, von neun Uhr bis Mitternacht.

*Die drei Parzen, die Traurigkeit und das Alter treten auf als Ausdruck der
vom Dunkel der Nacht bewirkten Verstorung, und nachdem sie getanzt
haben, machen sie Anstalten, einen Récit vorzutragen. Aber Venus steigt
vom Himmel herab und hindert sie daran und vertreibt sie, und nachdem
sie gesungen hat, führt sie die Spielfreude, das Lachen und den Gott Komos
herein und fordert sie auf zu tanzen.*

Entrée der Schatten

Die drei Parzen, das Alter und die Traurigkeit

*Die drei Parzen, das Alter und die Traurigkeit erscheinen mit der Absicht,
das Chaos der Finsternis und der Nacht darzustellen, und nach ihrem Tanz
beginnen sie ein Récit. Doch da steigt Venus vom Himmel herab, unterbricht
sie und jagt sie davon. Nach ihrem Gesang fordert Venus die Spielfreude, das
Lachen, Hymenaios und den Gott Komos auf zu tanzen und weist ihnen
ihren Platz zu.*

VENUS

Hebt euch hinweg, ihr Feinde der Freude,
ihr traurigen Gestalten, müssen wir euch hier sehen
inmitten all der Sanftmut und Liebenswürdigkeit Amors?
Es ist nicht recht, so will es mir scheinen,
dass ihr euch zueinander gesellt,
ihr und mein Sohn.

Junger LOUIS, Erhabenster aller Herrscher,
Ihr werdet schon bald die Narben dieses Gottes tragen,
dessen Anschlägen man niemals entgeht;
man muss sich seiner Macht fügen,
und Ihr werdet Bekanntschaft machen müssen,
Ihr und mein Sohn.

Die Spielfreude, das Lachen, Hymenaios und der Gott Komos

Zwei Pagen

*Zwei Pagen erscheinen, um den Saal für den Ball vorzubereiten und die
Stühle aufzustellen. Roger führt Bradamante herein, die von einem Knappen
und einer Zofe begleitet wird; er kündigt die Lustbarkeit des Abends an und
lässt Medor, Angelique, Marphise, Richardet und Fleur d'Espine kommen.*

Die ganze Gesellschaft

*Nachdem die ganze Gesellschaft angekommen ist, beginnt der Ball mit
verschiedenen Tänzen, choreografierten Courantes und Bransles nach alter
Sitte. Die Grazien gesellen sich zu Venus, um daran teilzunehmen.*

27 | La Nourisce & L'enfant

28 | Medor & Angelique

29 | Dialogue des trois Grâces

LES TROIS GRÂCES

Admirons notre jeune et charmante déesse,
Parlons de sa beauté, parlons de son esprit.
N'avons-nous pas l'honneur de nous mêler sans cesse,
Dans tout ce qu'elle fait, dans tout ce qu'elle dit ?
Nous ne sommes que trois, il en est cent chez elle
Dont l'attachement est plus doux.
L'on en voit plus de cent qui sont à cette belle
À meilleur titre que nous.
Marchons toujours sur ses divines traces
Sans l'abandonner d'un pas.
Ah ! Qu'elle a bien d'autres grâces
Qui ne l'abandonnent pas.

Air pour les Grâces

2^e air pour les mesmes

30 | Marphise & Guidon

31 | Richardet & Fleur d'Espine

2^e air - Cricolet

Après le bal, arrive un Ballet pour le divertissement de l'assemblée.

32 | Les Nopces de Thétis, "Ballet en Ballet"

Thétis entre poursuivie de Pelée ; mais pour éviter sa poursuite, elle se change en trois formes différentes, d'animal, de rocher, de flamme & de feu : Puis étant revenue en sa première forme & se croyant échappée, elle s'endort à la porte de son antre : Pelée retourne sur ses pas & la trouvant endormie, la lie & la contraint à son réveil de céder à sa passion & de l'accepter pour mary.

33 | Les Mesmes & Trois Graces

Pelée s'en retourne, & les trois Graces habillent Thétis & la coiffent en espousée.

34 | Mercure en Mercier

Mercure en Mercier apporte quantité de boîtes pleines de galands & de mouches. Pelée revient vestu de ses habits nuptiaux, prend sa Maistresse & les emmène tous.

35 | Le Marié & la Mariée

The Infante and the Child

Medoro and Angelica

Dialogue of the three Graces

THE THREE GRACES

Let us admire our young and charming goddess;
Let us speak of her beauty, let us speak of her wit.
Have we not the honour of being constantly involved
In all she does, in all she says?
We are but three; there are a hundred in her service
Whose attachment to her is sweeter still.
One may see more than a hundred who have a greater right
To belong to her than we.
Let us always walk in her divine footsteps
Without leaving her company for a moment.
Ah, how many other graces she has
Who do not relinquish her!

Dance for the Graces

Second Dance for the same

Marphise & Guidon

Richardet & Fleur d'Espine

Second Dance - Cricolet

After the ball comes a Ballet for the entertainment of the assembled company.

The Wedding of Thetis, 'Ballet within the Ballet'

Thetis enters, pursued by Peleus; but to elude his pursuit, she changes herself into three different forms, as an animal, a rock, and fire and flame. Then, having returned to her original form and believing she has escaped, she falls asleep at the entrance to her cavern. Peleus has followed in her footsteps; finding her asleep, he binds her, and when she awakens, he forces her to yield to his passion and accept him as her husband.

The Same and Three Graces

Peleus leaves, and the three Graces dress Thetis and place a bridal garland upon her head.

Mercury as a Draper

Mercury, disguised as a Draper, brings in numerous boxes full of ribbons and taffeta beauty spots. Peleus returns dressed in his nuptial garments, takes his mistress's arm and leads everyone away.

The Bride and Groom

Das Kindermädchen und das Kind

Medoro und Angelica

Dialog der drei Grazien

DIE DREI GRAZIEN

Lasst uns unsere junge, liebreizende Göttin bewundern,
lasst uns von ihrer Schönheit sprechen, von ihrem Geist.
Haben wir nicht die Ehre, ständig um sie zu sein
bei allem, was sie tut, bei allem, was sie sagt?
Wir sind nur drei, zu Hause gibt es hundert,
deren Zuneigung noch süßer ist.
Mehr als hundert nennt diese Schöne ihr Eigen,
und sie sind es mehr noch als wir.
Lasst uns immer auf ihren göttlichen Spuren wandeln,
ohne einen Schritt von ihr zu weichen.
Ach, sie nennt noch viel mehr Grazien ihr Eigen,
die nicht von ihr weichen.

Air der Grazien

2. Air derselben

Marphise & Guidon

Richardet & Fleur d'Espine

2. Air - Cricolet

Nach dem Ball gibt es ein Ballett zur Unterhaltung der Abendgesellschaft.

Die Vermählung der Thetis, „Ballett im Ballett“

Thetis tritt auf, verfolgt von Peleus. Um ihm zu entgehen, nimmt sie drei verschiedene Gestalten an und erscheint als Tier, als Fels und als Feuer und Flamme. Dann erhält sie ihre erste Gestalt zurück, glaubt sich sicher und schläft vor ihrer Höhle ein. Peleus stößt sie auf, findet sie schlafend, nimmt sie in seine Fänge, um sie, als sie aufwacht, zu zwingen, seine Leidenschaft zu erwidern und ihn als Ehemann anzunehmen.

Die Vorigen und die drei Grazien

Peleus verlässt den Ort, und die drei Grazien legen Thetis das Brautkleid an und verleihen ihr die Frisur einer Braut.

Merkur als fahrender Händler

Merkur bringt als fahrender Händler eine Menge Schachteln voller Bänder und Schönheitspflasterchen. Peleus erscheint als Bräutigam gekleidet, schnappt sich seine Geliebte und führt alle weg.

Bräutigam und Braut

36 | Vulcan & Quatre Cyclopes

Vulcan & quatre Cyclopes apportent le feu sans fumée pour apprestre le festin

37 | Themis

Themis apporte le couvert : Ganymede & Hébé viennent avec des corbeilles chargées de Nectar & d'Ambroisie, suivis de Bacchus & de Ceres.

38 | Janus

Janus y vient pour prendre garde à tout, accompagné de deux Satyres, & rencontre Apollon chargé de quantité de violons, & suivi des Muses Musiciennes Clio, Eutrope [sic], & Erato, qui vont à cette Nopce.

39 | La Discorde

Interrompant cette comédie, La Discorde vient à dessein de mettre tout en confusion.

La comédie muette d'Amphitryon

1 | Première entrée représentant le Premier Acte

Amphitryon commence avec Sosie son valet, il fait venir Alcmené sa femme, pour luy apprendre le sujet du voyage qu'il est obligé de faire, & en mesme temps il en prend congé.

2^e air pour Sosie

2 | [Seconde entrée représentant le] Deuxième Acte

Jupiter entre avec Mercure, & luy declare l'amour qu'il a pour Alcmené, ils consultent comme ils la pourront persuader, & resolvent de se metamorphoser, Jupiter en Amphitryon & Mercure en Sosie, & aussi-tost Mercure luy montre des habits propres pour executer ce dessein.

3 | [Troisième entrée représentant le] Troisième Acte

Alcmené revient avec Bromia sa servante, à qui elle se plaint de l'absence de son Mary, & cependant on voit venir Jupiter & Mercure metamorphosés, l'un en Amphitryon & l'autre en Sosie : Alcmené trompée par l'apparence les reçoit avec joye, Jupiter entre avec elle dans le logis, & Mercure demeure à la porte.

4 | [Quatrième entrée représentant le] Quatrième & dernier Acte

Le véritable Sosie revient de son voyage, & pensant entrer en la maison d'Alcmené, en est empêché par son semblable qu'il rencontre à la porte, estonné de le voir il fait plusieurs actions pour l'esprouver.

5 | [Amphitryon revient de son voyage]

Amphitryon cependant retourne frappe[r] à la porte, Jupiter déguisé en Amphitryon regarde par la fenestre, le véritable Amphitryon surpris de se voir se met en cholère, & impatient entre par cette fenestre : Sosie qui le voit veut y entrer & le suivre, Mercure déguisé le retient, & enfin y

Vulcan and Four Cyclopes

Vulcan and four Cyclopes bring fire without smoke to prepare the banquet.

Themis

Themis brings the tableware; Ganymede and Hebe come with baskets laden with nectar and ambrosia, followed by Bacchus and Ceres.

Janus

Janus comes to guard everything, accompanied by two Satyrs, and meets Apollo carrying many violins, and followed by the musical Muses Clio, Euterpe and Erato, who are also going to the wedding.

Discord

Interrupting this comedy, Discord comes to throw everything into confusion.

The Mute Comedy of Amphitryon

First Entry representing the First Act

Amphitryon begins the ballet with Sosia, his servant, and then summons Alcmené, his wife, to tell her of the journey he is obliged to make; at the same time he takes his leave of her.

Second Dance for Sosia

[Second Entry representing the] Second Act

Jupiter enters with Mercury, and tells him of his love for Alcmené. They discuss how she may be persuaded, and resolve to transform their appearance, Jupiter into Amphitryon and Mercury into Sosia; at once Mercury shows him the garments appropriate for carrying out this scheme.

[Third Entry representing the] Third Act

Alcmené returns with her servant Bromia, to whom she laments her husband's absence. During this time we see Jupiter and Mercury coming, metamorphosed into Amphitryon and Sosia respectively. Deceived by their appearance, Alcmené joyfully welcomes them. Jupiter enters the house with her while Mercury remains at the door.

[Fourth Entry representing the] Fourth and Last Act

The real Sosia returns from his journey. He makes to enter Alcmené's house, but is prevented from doing so by his look-alike, whom he meets at the door. Astonished at the sight, he makes several movements to test his reactions.

[Amphitryon returns from his journey]

In the meantime Amphitryon too has returned and knocks at the door, at which Jupiter disguised as Amphitryon looks through the window. The real Amphitryon, surprised to see 'himself', becomes angry and impatiently enters by that same window. Sosia, seeing this, tries to go in after him, but the

Vulkan und vier Zyklopen

Vulkan und vier Zyklopen bringen das Feuer, um das Bankett zu bereichern.

Themis

Themis bringt das Gedeck, Ganymed und Hebe kommen, gefolgt von Bacchus und Ceres, mit Körben voller Nektar und Ambrosia.

Janus

Janus erscheint in Begleitung von zwei Satyrn, um über alles zu wachen; er begegnet Apollon, der mit Violinen beladen ist und die Musikmuses Clio, Euterpe und Erato im Gefolge hat, die zu dieser Hochzeit gehen.

Die Zwietracht

Das Schauspiel wird gestört von der Zwietracht, die mit dem Vorsatz erscheint, allgemeine Verwirrung zu stiften.

Die Comédie muette Amphitryon

Erste Entrée als Erster Akt

Amphitryon tritt mit seinem Diener Sosia auf; er lässt seine Frau Alcmene kommen, um ihr mitzuteilen, warum er eine Reise machen muss, und nimmt Abschied von ihr.

2. Air des Sosia

[Zweite Entrée als] Zweiter Akt

Jupiter erscheint mit Merkur und entdeckt ihm seine Liebe zu Alcmene; sie beraten, wie sie sie geneigt machen könnten, und beschließen, fremde Gestalt anzunehmen, der eine die Amphitryons, der andere die Sosias, und Merkur zeigt ihm sogleich die geeigneten Gewänder, um diesen Plan in die Tat umzusetzen.

[Dritte Entrée als] Dritter Akt

Alcmene erscheint mit ihrer Dienerin Bromia, der sie ihr Leid klagt wegen der Abwesenheit ihres Mannes; unterdessen sieht man Jupiter und Merkur kommen, der eine in der Gestalt Amphitryons, der andere in der Gestalt Sosias: Alcmene lässt sich von dem äußeren Anschein täuschen und heißt sie voller Freude willkommen, Jupiter geht mit ihr ins Haus, Merkur wartet vor der Tür.

[Vierte Entrée als] Vierter Akt

Der echte Sosia kehrt von seiner Reise zurück und will in das Haus Alcmenes eintreten, wird aber von seinem Ebenbild, das ihm an der Tür entgegentritt, daran gehindert; sein Anblick verwundert ihn, und er macht mehrere Versuche, ihn auf die Probe zu stellen.

[Amphitryon kehrt von seiner Reise zurück]

Unterdessen ist auch Amphitryon zurückgekehrt und klopft an die Tür; der als Amphitryon verkleidete Jupiter schaut aus dem Fenster, der echte Amphitryon ist überrascht, sich selbst zu sehen, und wird wütend; unwillig steigt er durch das Fenster hinein: Sosia sieht das und will ihm auf demselben

entrent tous deux : Bromia, servante d'Alcmene dans la peur met la teste à cette fenestre, pour reconnoître s'il ne vient plus personne, descend, sort par la porte regardant aux advenues : Et enfin les deux Amphitrions & les deux Sosies sortent : Blefaro, qui ne cognoist pas ces Dieux déguisez, les veut accorder avec les autres : Mais Jupiter & Mercure se découvrent & se font reconnoître : A l'instant, les veritables Amphitryon & Sosie, Alcmene, Bromia & Blefaro, leur font soumission qui finit la Comedie. Les violons cessent pour incontinent apres sonner une Sarabande, sur laquelle dansent quatre petites Espagnolles & un Espagnol, pour achever le divertissement de l'assemblée du Bal.

6 | Quatre petites Espagnolles et un Espagnol

Une dernière sarabande espagnole clôt la comédie : les acteurs de la Commedia dell'Arte sont alors rejoints par une toute une assemblée d'Italiens, fraîchement débarqués à Paris. Tous sont venus pour une grande fête et des réjouissances en l'honneur de sa Majesté Anne, reine de France. C'est Cintia [la Lune] qui s'adresse à Elle au nom de toute l'assemblée, sous la forme d'un brillant compliment.

2^e air. Sarabande pour une Espagnollette

7 | Coro degl'Italiani

Qual concorso indovino
Oggi al mar più vicino
Dal festoso Parigi noi raunò
Dal gemino emisfero,
Noi, che del franco impero vantiamo
Il nobil giogo, o i bei vestigi?

8 | Recitativo di Cintia

Ed ecco, o Gallia invitta,
I tuoi pregi più grandi ed immortali.
Mira del primo ciel ne' puri argenti,
Come in tempio d'onor lampe lucenti,
L'idee delle maggior stirpi reali.

Coro degl'Italiani

Dopo belliche noie
Oh, che soavi gioie!
A dolcezza sì rare oltre ogni segno.
Gallia dilata il cor non men ch'il regno.

Recitativo di Cintia

Ma voi che più tardate, inclite Dee ?
Uscite ad inchinare
ANNA, la gran Regina.

disguised Mercury holds him back, and finally they enter together. Alcmene's servant Bromia fearfully puts her head out of the same window to be sure that no one else is coming, then comes out and leaves by the door looking towards the entrances. And finally the two Amphitryons and the two Sosias come out: Blepharo, who does not recognise these gods in their disguise, attempts to reconcile them with their doubles. But Jupiter and Mercury reveal themselves in their true guise and are recognised. The real Amphitryon and Sosia, along with Alcmene, Bromia and Blepharo, at once make obeisance to them, and this ends the Comedy. The violins stop playing, then immediately strike up a Sarabande, to which four little Spanish Women and a Spanish Man dance, thus completing the entertainment of those attending the Ball.

Four Little Spanish Women and a Spanish Man

A Spanish sarabande concludes the comedy. After this, the actors of the Commedia dell'Arte are joined by a large group of Italians who have just arrived in Paris. They have all come for a joyous festival in honour of Her Majesty Queen Anne of France. It is Cynthia [the Moon] who addresses her in the name of the assembled company with dazzling compliments.

Second Dance. Sarabande for a Spanish Woman

Chorus of Italians

What prophetic concourse
Has brought us together today
From the two hemispheres
To the waters close by festive Paris,
We who can boast of the yoke or the fine remnants
Of French domination?

Recitative of Cynthia

And here, O unvanquished France,
Are your greatest and most immortal merits.
Behold in the pure silver gleam of the supreme heavens,
Like shining lights in the temple of honour,
The images of the greatest royal lineages.

Chorus of Italians

After the troubles of war,
Ah, what sweet joys!
May these rare and incomparable delights,
O France, swell your heart and your realm.

Recitative of Cynthia

But why do you tarry, illustrious goddesses?
Come and bow before
ANNE, the great Queen.

Weg folgen, der verkleidete Merkur hindert ihn daran, und schließlich fallen beide hinein: Bromia, die Dienerin Alkmenes, streckt erschrocken den Kopf aus dem Fenster, um zu sehen, ob noch jemand kommt, sie verschwindet wieder und kommt durch die Tür heraus, um nachzusehen, was vor sich geht: schließlich kommen beide Amphitryons und beide Sosias heraus: Blesaro, der die verkleideten Götter nicht erkennt, will vermitteln, aber Jupiter und Merkur geben sich zu erkennen: augenblicklich werfen sich ihnen die echten Amphitryon und Sosia, Alcmene, Bromia und Blesaro zu Füßen, und damit endet die Komödie. Die Violinen verstummen sogleich, nachdem sie eine Sarabande gespielt haben, auf die vier kleine Spanierinnen und ein Spanier getanzt haben, und damit endet die Unterhaltung der Abendgesellschaft.

Vier kleine Spanierinnen und ein Spanier

Mit einer letzten spanischen Sarabande endet die Komödie: zu den Schauspielern der Commedia dell'Arte gesellt sich dann eine Schar Italiener, die gerade in Paris angekommen sind. Sie sind gekommen, um an einem großen Fest und den Volksbelustigungen zu Ehren ihrer Majestät Anne, Königin von Frankreich, teilzunehmen. Cintia (die Mondgöttin) wendet sich im Namen der gesamten Abendgesellschaft mit einer feierlichen Glückwunschatrede an sie.

2. Air. Sarabande einer Spanierin

Chor der Italiener

Welche glückliche Fügung
führt uns von beiden Hemisphären
heute an die Gestade
nahe dem festlich geschmückten Paris,
die wir uns des Jochs der französischen Herrschaft
oder der Erinnerung daran rühmen dürfen?

Récit der Cintia

Hier siehst du, o unbesiegt Frankreich,
deine erhabensten und unvergänglichen Taten,
siehst im reinsten Silber des höchsten Himmels,
in den Ehrentempeln im hellen Schimmer
das Abbild der hehren königlichen Geschlechter.

Chor der Italiener

Nach den Leiden des Krieges,
werden dir nun die süßesten Freuden zuteil!
Mögen so denkwürdige und unvergleichliche Wonnen
dein Herz wie auch dein Königreich erfreuen.

Récit der Cintia

Doch ihr, höchste Göttinnen, was säumt ihr?
Kommt und verneigt euch vor
ANNE, der erlauchten Königin.

Coro degl'Italiani

O Gallia fortunata!
Già per tante vittorie,
Di pace e d'imenei l'ultime glorie
Ti fanno oltre ogni speme oggi beata ;
E a fin ch'a tuoi contenti
Gioia ognor s'argomenti,
Ecco ch'in te si vede,
Alba di nove Glorie, un regio erede
Per splendor più di doppio sole ornata,
O Gallia fortunata.

Fin de la seconde partie.

Chorus of Italians

O fortunate France!
Already, thanks to so many victories,
The supreme glories of peace and marriage
Make you blissful beyond all expectation;
And, that still greater joy
May be added to your contentment,
One may already glimpse in you
The dawn of new glories, a royal heir
That you may be still more resplendent, adorned by a double Sun,
O fortunate France.

End of the second part.

Chor der Italiener

O glückliches Frankreich,
das schon so viele Siege errang,
die schönste Zier des Friedens und der Vermählung
beglückt dich mehr, als zu hoffen war;
und auf dass zu deiner Zufriedenheit
die Freude sich noch vermehre,
wird man schon deiner künftigen Triumphe gewahr
durch das königliche Kind, das geboren wird,
und diese doppelte Sonne lässt dich doppelt erstrahlen,
o glückliches Frankreich.

Ende des zweiten Teils.

TROISIÈME VEILLE : HERCULE AMOUREUX

Depuis minuit jusques à trois Heures devant le jour.

La Nuit avait promis de dévoiler ce qui constitue son empire par différents portraits : après Vénus & les Grâces, c'est celui du séducteur Hercule à qui tout cède, qui occupe cette troisième veille.

La Lune dans son Char fait le Récit, & est accompagnée des Etoilles, qui se retirent & la laissent se promenant & admirant les beautés d'Endimion.

9 | Récit de la Lune

Moy dont les froideurs sont cognuës,
Hélas ! J'ayme à la fin, & je tombe des Nuës
Pour voir ce beau Berger qui me donne la Loy :
Douce & paisible Nuit, de tes plus sombres voiles
Cache bien mes desseins & moy,
Et dérobe ma honte à toutes les Etoilles.

Mais mon cœur est-il donc possible
Que tu sois devenu à l'Amour devenu si sensible,
Et que mes chastes vœux se soient évanouïs ?
Il faut suivre ses Loix, on ne peut les enfreindre,
Vous y viendrez Jeune LOUIS,
Où les Dieux ont cédé, les Rois ont lieu de craindre.

10 | Endimion

11 | La Lune

La Lune amoureuse d'Endimion descend du Ciel & approche de luy, une nuée les dérobe à la vue des spectateurs.

12 | Récit d'Endimion

Noires forests, demeures sombres
Où le Soleil ne luit que rarement,
Que je me plais parmy vos ombres
Et qu'elles flattent bien les plaintes d'un amant.

Depuis le jour que ma cruelle
M'eust fait savoir l'arrêt de mon trépas,
Toute clarté me fut mortelle
Et le flambeau du jour n'eust pour moi plus d'appas.

13 | Ptolémée et Zoroastre

Ptolémée et Zoroastre deux grands Astrologues observent les mouvements du Ciel avec de longues Lunettes, & croyent que la Lune s'est retirée en terre par quelque enchantement.

THIRD WATCH: HERCULES IN LOVE

From midnight until three hours before daybreak.

Night earlier promised to reveal what goes on in her realm by showing a number of different portraits: after Venus and the Graces, it is the portrait of the seducer Hercules, to whom all women yield, that occupies this third Watch.

The Moon performs the Solo from her chariot, and is accompanied by the Stars, which then withdraw and leave her walking the earth and admiring the beauties of Endymion.

Solo of the Moon

I, whose frigidity is well known,
Alas, I too love at last, and I come down from the clouds
To see the handsome Shepherd to whom I am in thrall:
Sweet, peaceful Night, with your darkest veils
Hide well my intentions and myself,
And conceal my shame from all the Stars.

Yet, my heart, can it be possible
That you have become so susceptible to Love,
And that my chaste vows have melted away?
One must follow his Laws, one cannot break them.
You too will discover that, young LOUIS:
Where even the Gods have yielded, Kings have cause to fear.

Endymion

The Moon

The Moon, in love with Endymion, descends from the heavens and approaches him. A cloud conceals them from the spectator's view.

Solo of Endymion

Dark forests, sombre abodes
Where the Sun seldom shines,
How I love to be among your shadows,
And how well they flatter a lover's complaints!

Since the day my cruel fair
Pronounced my sentence of death,
All brightness is fatal to me
And the torch of day has held no delights.

Ptolemy and Zoroaster

Ptolemy and Zoroaster, two eminent Astrologers, observe the movements of the heavens with long telescopes, and believe the Moon has withdrawn into the Earth by some enchantment.

DRITTE WACHE: DER VERLIEBTE HERKULES

Von Mitternacht bis drei Uhr vor Tagesanbruch

Die Nacht hatte angekündigt, sie werde durch verschiedene Porträts offenbaren, wie ihr Reich beschaffen ist: nach Venus und den Grazien ist nun das des Verführers Herkules, der sich alles unterwirft, Gegenstand dieser dritten Wache.

Die Mondgöttin trägt in ihrem Wagen den Récit vor; sie wird von den Sternen begleitet, die sich zurückziehen, als sie aussteigt und die Schönheit Endymions bewundert.

Récit der Mondgöttin

Ich, deren Herzenskälte allbekannt ist,
ach, ich liebe endlich und steige aus den Wolken,
diesen schönen Schäfer zu sehen, meinen Gebieter:
süße und friedvolle Nacht, decke deine dunkelsten
Schleier über mein Tun und über mich
und verbirg meine Schande vor den Sternen.

Aber, mein Herz, ist es denn möglich, dass du
plötzlich für die Liebe so empfänglich bist,
und dass mein Keuschheitsgelübde zerrann?
Man muss sich ihr fügen, darf ihr Gesetz nicht übertreten,
das werdet auch Ihr, junger LOUIS, erfahren:
was die Götter bezwang, müssen die Könige fürchten.

Endymion

Der Mondgöttin

Die in Endymion verliebte Mondgöttin steigt vom Himmel herab und nähert sich ihm, eine Wolke entzieht sie den Blicken der Zuschauer.

Récit des Endymion

Ihr düsteren Wälder, lichtloser Aufenthalt,
in den nur selten ein Sonnenstrahl dringt,
wie wohl ist mir in eurem Dunkel,
und wie schmeichelt es eines Liebenden Klagen.

Seit dem Tag, da meine Grausame
mich wissen ließ, dass ich nicht altern kann,
ist jede Helligkeit tödlich für mich,
und das Licht des Tages ist für mich ohne Reiz.

Ptolemäus und Zoroastres

Ptolemäus und Zoroastres, zwei bedeutende Astrologen, beobachten mit langen Fernrohren die Bewegungen der Gestirne und glauben, ein Zauber habe bewirkt, dass der Mond sich auf die Erde zurückgezogen hat.

2^e air pour les mesmes

14 | Quatre Pâisans

La face de la Lune s'étant cachée, & l'air s'étant noircy, quatre Pâisans viennent tesmoigner l'apprehension qu'ils ont de quelque revolution dans la Nature, & consultent les Astrologues.

L'histoire d'Amphitryon et d'Alcmène, racontée plus haut par les comédiens italiens de la suite de Vénus, comporte aussi une dimension tragique : de cette union adultère non consentie naît Hercule, enfant demi-dieu. Hercule est vexé de voir pour la première fois ses amours contrariées. Déjanire, épouse d'Hercule, paraît alors : trompée et humiliée, elle dresse de son mari un portrait qui nuance cruellement l'image du jeune roi victorieux. Vénus reparait sur la scène, et chante cette fois en italien : pour elle, aucun amour ne peut être contrarié, et s'il le faut, elle usera de ses sortilèges. Surgit alors Junon, furieuse : elle ne peut admettre que Vénus fasse fi des nœuds sacrés du mariage et fera tout pour rompre ses subterfuges destructeurs. Comme Déjanire, elle a connu les pires outrages de la part de Jupiter et ne veut pas voir Hercule, son fils, s'inscrire dans cette noire lignée.

15 | Hercule amoureux

16 | Aria d'Ercole

Come si beffa Amor, del poter mio!
A me, cui cede il mondo,
Farà contrasto una donzella? Oh Dio!
Come si beffa Amor del poter mio!
Ah Cupido, io non so già
Perché il Ciel soffrir ti deggia,
Di Pluton l'orrida reggia
Un di te più reo non ha!

17 | Recitativo di Dejanira

Misera, ohimè, ch'ascolto!
Non so se più gelosa
Esser dea come madre o come sposa,
Che comune è 'l periglio
Alla mia fede coniugale e al figlio.
Almen, con soffrir l'uno,
Schivar l'altro potessi: oh dio, qual sorte
Prefisse iniquo fato a miei natali
Ch'io soffra a doppio i mali,
Né per schivarne alcun basti mia morte.
O presagi funesti:
Ercol spirti non ha se non feroci,
E non serian già questi
I di lui primi parricidi atroci!
Come mal mi lasciai,
Strascinar da' miei guai

Second Dance for the same

Four Peasants

The face of the Moon being hidden and the sky having grown dark, four Peasants come to testify to their fear of some revolution in Nature, and consult the Astrologers.

The story of Amphitryon and Alcmene, mimed earlier by the Italian actors of Venus' entourage, also contains a tragic dimension: this non-consensual adulterous union resulted in the birth of the demigod Hercules. Hercules is vexed to see his advances repulsed for the first time. Dejanira, Hercules' wife, enters: deceived and humiliated, she paints a portrait of him that casts a cruel light on the image of the victorious king. Venus reappears on the scene, now singing in Italian: for her, no love can be frustrated, and if necessary she will use her spells. Then a furious Juno bursts in: she cannot allow Venus to flout the sacred bonds of marriage and will do all she can to wreck her destructive schemes. As for Dejanira, has suffered the most humiliating outrages from Jupiter and does not wish to see his son Hercules follow in the same dismal tradition.

Hercules in Love

Aria of Hercules

How Love laughs at all my might!
I, to whom the whole world submits,
Will a girl defy me? Oh God!
How Love laughs at all my might!
Ah, Cupid, I cannot fathom
Why Heaven tolerates you.
The horrible realm of Pluto
Contains none more wicked than you!

Recitative of Dejanira

Wretch that I am, alas, what do I hear?
I know not if I should be more jealous
As a mother or as a wife,
For the danger is equally great
For my conjugal bond and for my son.
If only, at least, in suffering one of these evils,
I might escape the other! Oh God, what fate
Did wicked Fortune attach to my birth
That I should suffer my woes twice over,
And even my death would not suffice to avert them?
Oh dire omens!
Hercules' passions are nothing if not violent,
And this would not be the first time
He committed a dreadful parricide!
Ah, how ill advised I was
To let myself be dragged by my troubles

2. Air derselben

Vier Bauern

Weil das Gesicht des Mondes sich versteckt und es dunkel geworden ist, bekunden vier Bauern ihre Befürchtung, dass in der Natur eine Umwälzung stattfindet, und konsultieren die Astrologen

Die Geschichte von Amphitryon und Alcmene, wie die italienischen Komödianten aus dem Gefolge der Venus sie an früherer Stelle erzählt haben, hat auch einen tragischen Aspekt: aus der unfreiwilligen ehebrecherischen Verbindung geht weil seine Annäherungsversuche zum ersten Mal abgewiesen werden. Erscheint Deianeira, die junge Gemahlin des Herkules: betrogen und gedemütigt, stellt sie ein Bildnis auf, das ihr schonungslos den siegreichen jungen König vor Augen führt. Venus erscheint erneut auf der Bühne, diesmal singt sie italienisch: nach ihrer Überzeugung darf keine Liebe zurückgewiesen werden, und notfalls wendet sie ihre Zauberkünste an. Da erscheint die wütende Juno: sie kann es nicht zulassen, dass Venus das heilige Band der Ehe missachtet, und ist entschlossen, alles zu tun, um ihre Machenschaften und zerstörerischen Pläne zu durchkreuzen. Wie Dejanira, hatte sie von Jupiter die ärgsten Kränkungen hinnehmen müssen und sie will nicht, dass sein Sohn Herkules in derselben unheilvollen Weise in seine Fußstapfen tritt.

Entrée des verliebten Herkules

Air des Herkules

Wie Amor meine Macht verlacht!
Mir, dem die ganze Welt zu Füßen liegt,
soll ein Mädchen trotzen? O Gott!
Wie Amor meine Macht verlacht!
Ach, Cupido, ich frage mich,
warum der Himmel dich gewähren lässt.
Die Schreckensherrschaft Plutos
ist nicht frevelhafter, als du es bist!

Récit der Deianeira

Unglückliche, ach, was musste ich hören?
Ich weiß nicht, ob ich eifersüchtiger sein soll
als Gemahlin oder als Mutter,
denn die Gefahr ist gleich groß
für das Band der Ehe und mein geliebtes Kind.
Könnte ich wenigstens einem der Übel,
wenn ich das andere ertrage, entinnen:
O Gott, welch grausames Schicksal ist mir beschieden,
dass ich dieses zweifache Übel erleide,
und mein Tod reichte nicht aus, es abzuwenden.
O unheilvolle Vorzeichen:
Herkules kennt nur den Drang der Grausamkeit,
seinen Sohn zu töten, wäre nicht
das erste seiner widerwärtigen Verbrechen!
Ach, wie falsch war es doch, meine Schritte
in diese Gegend zu lenken,

A quest'eubea contrade
Ove il destin mi fabricò l'inferno.
Ora, ah! lassa, discerno
Quanto meglio era entro le patrie mura
Di Calidonia sospirar piangendo
Miei dubbi oltraggi che con duol più orrendo
Esserne più sicura.

18 | Aria di Dejanira

Ahi, ch'amarezza,
Meschina me
È la certezza di rotta fè.
Ahi, come ohimè
La Gelosia
Di Furie l'Erebo impoverì
E l'alma mia ne riempì.
S'in amor si raddopiassero
Tutt'i guai, tutt'i tormenti
E ch'in lui solo
Mancassero i sospetti e i tradimenti,
Fora amor tutto dolcezza.
Ahi ch'amarezza...

19 | Aria di Venere & delle Grazie

VENERE
Se ninfa ai pianti
Di veri amanti
Non mai pieghevole
Niega mercé,
Di ciò colpevole
Amor non è.

LE GRAZIE
Se ninfa ai pianti...

VENERE
Scoglio sì rigido,
Mostro sì frigido
Non regge il mar
Ch'amato al pari
non deve amar.

LE GRAZIE
Scoglio sì rigido...

To these Euboean shores
Where Destiny has created a living Hell for me!
Now, alas, I perceive
How much better it was to sigh and weep
In my native city of Calydon
Over an uncertain betrayal, rather than be sure of it
Amid grief still more horrible.

Aria of Dejanira

Ah, what bitterness it is
(Woe is me!)
To be sure that loving faith has been broken!
Alas, how
Jealousy
Has robbed Erebus of his Furies
And filled my soul with them!
If only one could double
The pains and torments of love
And be relieved merely
Of its suspicions and betrayals,
Then love would be naught but sweetness.
Ah, what bitterness it is . . .

Aria of Venus and the Graces

VENUS
If an inflexible nymph
Denies all pity
To the tears
Of true lovers,
The fault does not lie
With the God of Love.

THE GRACES
If an inflexible nymph . . .

VENUS
There is no rock so hard,
No monster so cold
In the sea
That, if it is loved
Will not love in its turn.

THE GRACES
There is no rock so hard . . .

wo das Schicksal für mich die Hölle ersann.
Jetzt, weh mir, muss ich erkennen,
ich wäre besser, über eine befürchtete Schmach
weinend und seufzend in Kaledonien geblieben,
als hier die furchtbare Qual
zu erleiden, dessen sicher zu sein.

Air der Deianeira

Wie bitter ist doch,
ach, ich Elende,
die Gewissheit der zerrissenen Bande.
Wie hat doch, weh mir, die Eifersucht
den Erebus seiner Furien entleert,
damit sie nun meine Seele erfüllen.
Könnte die Liebe ihre Schmerzen
und ihre Qualen verdoppeln
und sich nur des Argwohns enthalten,
so wäre die Liebe eitel Freude.
Wie bitter ist doch...

Air der Venus und der Grazien

VENUS
Wenn eine Nymphe, die unempfindlich ist
für die Tränen wahrhaft Liebender,
sich weigert, auch nur im mindesten
Erbarmen zu zeigen,
ist das nicht die Schuld
des Gottes Amor.

DIE GRAZIEN
Wenn eine Nymphe, die unempfindlich ist...

VENUS
Kein Fels ist so hart,
kein Ungeheuer so kalt
im unendlichen Ozean, dass es,
wird es geliebt,
nicht ebenso liebt.

DIE GRAZIEN
Kein Fels ist so hart...

VENERE

Ogn'impero ha ribelli,
 Trasgressori ogni legge,
 Or come questi e quelli
 Giusta forza corregge,
 Sì con soave incanto
 (Ch'al dominio d'Amore
 Forza è la più conforme)
 Superare a tuo pro spero il rigore
 Che maligna fortuna,
 Sempre al mio figlio avversa,
 D'Iole in sen per tuo tormento aduna.
 E godrai de' miei detti,
 Oggi al giardin de' fiori i dolci effetti.
 Vanne al loco e m'attendi e fa ch' Iole
 Pur vi si renda pria che manchi il sole;
 Ch'io dell'armi provvista
 Onde sua ferità vincer presumo,
 Preverrò diligente i di lei passi
 Per dispor quivi pria ch'ella vi giunga
 Rovente, acuto strale
 Che per te l'arda e pungo.
 Strale invisible,
 Ch' inevitabile
 Tal forza avrà,
 Ch'all' insensibile
 Piaga insanabile
 Imprimerà.
 Sù dunque, ogni tristezza
 Sia dal tuo cor sbandita,
 Ch'in amor l'allegrezza
 Come al ciel più gradita
 Con più felicità le gioie invit

VENERE & ERCOLE

Fuggano a vol
 Dal bell' impero
 Del nume arciero
 Le pene e 'l duol.

LE GRAZIE

E in lui così
 Gioie sol piovino
 E si rinnovino
 Quegli aurei di.

VENERE & ERCOLE

Struggasi il gel
 D'ogni fierezza,
 Ogni amarezza
 Si cangi in miel!

VENUS

Every empire has its rebels,
 Every law its transgressors,
 But just as all such
 May be corrected by adequate force,
 So by means of a sweet enchantment
 (For that is the most appropriate force
 In the domain of Love)
 I hope on your behalf to vanquish the cruel indifference
 That spiteful Fortune,
 Always unfavourable to my son,
 Has placed in Iole's heart to torment you.
 And today you will enjoy the sweet fruits of my words
 In the flower garden.
 Go there and wait for me, and ensure that Iole too
 Comes there before sunset;
 As for me, equipped with all the weapons
 With which I intend to overcome her resistance,
 I will be sure to precede her there
 In order, before she arrives, to prepare
 A sharp red-hot arrow
 That will pierce and burn her for you.
 That arrow, invisible
 And inescapable
 Will be so powerful
 That on the heartless girl
 It will inflict
 An incurable wound.
 Come, then, let all sadness
 Be banished from your heart,
 For since, in love, joy
 Is more agreeable to Heaven,
 It more readily attracts pleasures.

VENUS, HERCULES

Fly swiftly away
 From the delightful realm
 Of the little archer god,
 Ye pains and sorrows!

THE GRACES

And thus, in his domain,
 Let only joys rain down
 And let golden days
 Return once more!

VENUS, HERCULES

Let the ice of haughty pride
 Be melted,
 And let all bitterness
 Be changed to honey!

VENUS

Jede Herrschaft hat ihre Rebellen,
 jedes Gesetz die, die es brechen,
 doch gegen die einen wie die anderen
 gibt es Mittel und Wege,
 wenn es sein muss, durch einen Zauber,
 (denn wo Amor herrscht,
 ist Gewalt durchaus angebracht).
 Ich hoffe, zu deinem Wohl die Hölle zu besiegen,
 die ein widriges, meinem Sohn
 feindlich gesinntes Schicksal
 zu deinem Kummer in Ioles Herz gesenkt hat.
 Sie süße Wirkung meiner Worte wirst du
 heute Abend im Blumengarten kosten.
 Geh dorthin, wie ich dir sagte, erwarte mich,
 Sorge, dass auch Iole vor der Nacht kommt.
 Ich selbst werde, mit allen Waffen ausgestattet,
 durch die ich ihre Grausamkeit besiegen will,
 mich beeilen, vor ihr dort zu sein,
 und werde, bevor sie kommt, alles vorbereiten,
 dass einer meiner spitzen und feurigen Pfeile
 sie durchbohrt und für dich entflammt.
 Ein unsichtbarer, ein unausweichlicher Pfeil,
 aber so wirksam, dass er der Fühllosen
 eine unheilbare Wunde
 zufügen wird.
 Alle Traurigkeit soll nun
 Aus deinem Herzen verbannt sein,
 denn in der Liebe verleiht der Himmel
 die Unbeschwertheit, die wiederum
 die Freuden nach sich zieht.

VENUS UND HERKULES

Fieht in Windeseile
 aus dem schönen Reich
 des bogenspannenden Gottes,
 Schmerzen, Kummer und Tränen.

DIE GRAZIEN

Damit es in seinem Reich
 nichts anderes als Freuden regnet
 und sie endlich anbrechen
 die goldenen Tage.

VENUS UND HERKULES

Der kalte Hochmut,
 er verschwinde,
 und alle Bitterkeit
 verwandle sich in Wonne!

20 | Aria di Giunone

E vuol dunque Ciprigna,
 Per far contro di me gl'ultimi sforzi
 De' più pungenti oltraggi,
 Favorir chi le voglie ebbe sì intese
 Ad offendermi ognora,
 Che ne gl'impuri suoi principi ancora
 Prima d'esser m'offese ?
 Chi pria di spirar l'aure
 Spirò desio di danneggiarmi, e dopo
 Aver dal petto mio
 Trattati i primi alimenti al viver suo,
 Con ingrata insolenza
 D'uccidermi tentando osò ferirmi.
 Ah! Ch'intesi i disegni.
 Ma non sia ch'a disfarli altri m'insegnì.
 Ardon Illo e Iole,
 Di reciproco affetto
 E sol per mio dispetto
 L'iniqua dea non vuole
 Ch'Imeneo li congiunga.
 Anzi, procura
 Per mio scorno maggiore
 Ch'il nodo maritale ond'è ristretto
 Ercole e Deianira alfin si rompa
 A ciò ch'Iole a questi,
 Del di lei genitore empio omicida,
 Con mostruosi amplessi oggi s'innesti.
 E con qual'arte, oh dio? Con arti indegne
 D'ogn'anima più vil nonché divina.
 Ma in amor ciò ch'altri fura
 Più d'amor gioia non è,
 È un' insipida ventura
 Ciò ch'egli in dono ovver pietà non diè.
 In amor ciò ch'altri fura
 Più d'amor gioia non è,
 Se non vien da grata arsura
 Volontaria all'altrui fe,
 Cangi affatto di natura
 Come condita d'odio ogni mercè,
 In amor ciò ch'altri fura
 Più d'amor gioia non è.
 Ma che più con inutili lamenti
 Il tempo scarso alla difesa io perdo
 Sù, portatemi, o Venti,
 Alla grotta del Sonno, e d'aure infeste
 Corteggiato il mio tron, versi per tutto,
 Pompe del mio furor, fiamme e tempeste.

Aria of Juno

So now Cypris,
 Directing towards me her supreme efforts
 At smarting outrage,
 Would favour one [Hercules] who has always aimed
 To insult me?
 One who by his impure origins
 Insulted me even before he was born?
 Who before he even breathed the air
 Already breathed the desire to harm me, and after
 Having received from my breast
 His first nourishment,
 With ungrateful insolence
 Dared to wound me as if trying to kill me?
 Ah! I have understood their schemes,
 And I do not need anyone to tell me how to frustrate them.
 Hyllus and Iole burn
 With mutual love,
 And it is only to vex me
 That the wicked Goddess does not wish
 To let Hymen unite them.
 Indeed, she is attempting,
 In order to humiliate me still more,
 To break the conjugal knot
 That binds Hercules to Dejanira,
 So that Iole, this very day,
 Will fall into the monstrous embrace
 Of her father's merciless killer.
 And with what art, oh Gods? With arts unworthy
 Of any soul, whether base or divine.
 But, in love, that which is stolen from another
 Is no longer a joy of love;
 It is but a flavourless venture
 When the other does not grant it as a gift or favour.
 In love, that which is stolen from another
 Is no longer a joy of love;
 If one's faith is not freely pledged
 To the other out of agreeable passion,
 That completely changes its nature,
 As if each gift were spiced with hate.
 In love, that which is stolen from another
 Is no longer a joy of love.
 But why, with my futile laments, am I wasting
 What little time I have to defend my cause?
 Come, carry me, O Winds,
 To Somnus' cave; and let my throne,
 Surrounded by malignant breezes, rain down everywhere.

Air der Juno

So ist nun also Venus entschlossen,
 sich mit aller Kraft gegen mich zu stellen und,
 um mir die ärgste Niederlage beizubringen,
 den (Amor) zu schützen, der stets darauf aus war,
 mich in aller Offenheit zu verhöhnen,
 der mich durch seine unreinen Grundsätze
 beleidigte, bevor es ihn gab,
 und bevor er überhaupt anfang zu atmen,
 von dem Wunsch beseelt war, mir zu schaden?
 Und nachdem er durch mich Unsterblichkeit erlangte,
 wagt sie es, undankbar und frech,
 mich zu kränken, und versucht mich zu vernichten.
 Ach, ich verstehe, welche Pläne sie verfolgen,
 und ich hoffe nicht mehr darauf,
 dass man mir zu Hilfe kommt, sie zu vereiteln.
 Hyllos und Iole
 sind in Liebe zueinander entbrannt,
 und es ist nur der Wunsch, mich zu brüskieren,
 der die boshafte Göttin veranlasst,
 sich ihrer Vermählung zu widersetzen.
 Mehr noch, sie macht den Versuch,
 um mich vollends lächerlich zu machen,
 das Band der Ehe aufzulösen,
 das Herkules an Deianeira fesselt,
 damit sich Iole noch heute
 der ungeheuerlichen Umarmung dessen fügt,
 der ihren Vater getötet hat.
 Und durch welche Künste, o Götter? Die schnöden
 Künste einer göttlichen, doch schändlichen Seele.
 Aber in der Liebe ist das, was man raubt,
 kein Liebesglück mehr,
 es ist ein schales Abenteuer,
 wenn der andere sich nicht willig hingibt.
 In der Liebe ist das, was man raubt,
 kein Liebesglück mehr;
 wenn lustvolles Erleben dem anderen
 nicht aus freien Stücken gewährt wird,
 verändert es völlig sein Wesen,
 als seien die Freuden mit Hass getränkt.
 In der Liebe ist das, was man raubt,
 kein Liebesglück mehr.
 Doch verlieren wir durch nutzlose Klagen
 nicht wertvolle Zeit, um zu handeln!
 So tragt mich denn, ihr Winde,
 zur Grotte des Schlafs, und es gieße mein Thron,
 begleitet von eurem übelriechenden Atem,
 als Zeichen meines Zorns Blitze und Unwetter aus.

La furie et les incantations maléfiqes de Junon sous un ciel sans lune ouvrent la voie à une Nuit de Sabbat : on voit alors surgir toute sorte de démons infernaux, de monstres nains, de sorcières et de sacrificateurs organisant une cérémonie sombre aux allures de rite païen.

21 | Six Coribantes

Six Coribantes avec leurs Bassins d'airins, Timballes et Tambours de Biscaye, prétendent de rompre le sort, & par leur bruit appeler la Lune au Ciel, qui en effect y revient après avoir quitté le Berger Endymion.

Air pour les mesmes

22 | Huict Ardens

Huict Ardens qui paroissent la nuit

2^e air pour les mesmes

23 | Chœur des Sacrificateurs

Gradisci, o re,
Il caldo pianto
Ch'in mesto ammanto
Afflitta gente
Dal cor dolente
Spargon per te.
Tua sepoltura
I fiori riceva
Che selva oscura
Germogliar fê;
Il sangue beva
Che per man monda
Vacca infeconda
Svenata diè.

24 | Un grand Homme

Un grand Homme monté sur un Bouc, commande à huict petits Demons de sa suite, d'avertir les Sorciers du Sabat.

25 | Quatre Monstres nains

Quatre monstres nains sortent de quatre Coquilles de Limassons, & sont enlevés en l'air.

26 | Une Magicienne & quatre vieilles Sorcières

Une Magicienne & quatre vieilles Sorcières aîlées, se graissent en dansant et sont enlevées au Sabat.

27 | Six Loups-garoux

Six Loups-garoux qui vont au Sabat.

Lightning and storms, celebrating my fury.

Junò's rage and malefic incantations beneath a moonless sky lead into a Black Sabbath: we now see appearing all sorts of infernal demons, monstrous dwarfs, witches and sacrificers, who organise a grim ceremony resembling a pagan rite.

Six Corybants

Six Corybants, with their bronze cymbals, kettledrums and tambourines, attempt to break the spell and summon the Moon back to the heavens with the noise they make. And she does indeed return there after taking leave of the shepherd Endymion.

Dance for the same

Eight Will-o'-the-wisps

Eight Will-o'-the-wisps that appear at night

Second Dance for the same

Chorus of Sacrificers

Accept, O King,
The hot tears
That, clad in mourning cloaks,
An afflicted people
With sorrowful hearts
Shed for you.
May your burial ground
Receive the flowers
That grew
In a dark forest;
May it drink the blood
Of a barren cow
Slaughtered by
A pure hand.

A Tall Man

A Tall Man astride a ram orders eight little Demons from his entourage to warn the sorcerers that the Sabbath is beginning.

Four Monstrous Dwarfs

Four Monstrous Dwarfs emerge from four snail shells, and are carried off through the air.

A Sorceress and four old Witches

A Sorceress and four old winged witches smear themselves with herbs as they dance, and are carried off to the Sabbath.

Six Werewolves

Six Werewolves make their way to the Sabbath.

Die Wut und die Verwünschungen Junos setzen unter einem mondlosen Himmel einen Hexensabbat in Gang: es tauchen alle möglichen Dämonen der Hölle auf, zwergenhafte Missgeburten, Hexen und Opferpriester, die eine düstere Zeremonie nach Art eines heidnischen Rituals abhalten.

Sechs Korybanten

Sechs Korybanten mit ihren Bronzebecken, Pauken und Baskentrommeln geben sich alle Mühe, den Bann zu brechen und durch ihren Lärm den Mond an den Himmel zurückzurufen; tatsächlich kehrt die Mondgöttin zurück, nachdem sie den Schäfer Endymion verlassen hat.

Air derselben

Acht Irrlichter

Acht Irrlichter, die bei Nacht zum Vorschein kommen.

2. Air derselben

Chor der Opferpriester

Nimm an, o König,
die heißen Tränen,
die im Trauerschleier
eine betrübt Menge
mit leidendem Herzen
für dich vergießt.
Deine Grabstätte
empfang die Blumen,
die ein dunkler Wald
hervorgebracht hat;
sie trinke das Blut,
das eine reine Hand
einer unfruchtbaren Kuh
entströmen ließ.

Ein großer Mann

Ein großer Mann, auf einem Ziegenbock reitend, gibt acht zwergenhaften Dämonen seines Gefolges den Befehl, die Hexenmeister des Hexensabbats zu rufen.

Vier zwergenhafte Missgeburten

Vier zwergenhafte Missgeburten entsteigen vier Schneckenhäusern und erheben sich in die Lüfte.

Eine Zauberin und vier alte Hexen

Eine Zauberin und vier geflügelte alte Hexen besudeln sich tanzend und erheben sich zum Hexensabbat in die Lüfte.

Sechs Werwölfe

Sechs Werwölfe auf dem Weg zum Hexensabbat.

28 | Chœur des Sacrificateurs

Reçois, ô Roi... / Gradisci, o Rè...

Le fond du Theatre s'ouvre & montre le Sabat ; trois Curieux arrivent pour le voir, mais avant que d'aborder le lieu, tout disparoit.

29 | Trois Curieux**2^e Air pour les mesmes**

Une Maison en feu, le Tocsin sonne, et l'on voit sortir Hommes demy nuds, & femmes échevelées qui emportent leurs enfants ; après avoir tout jeté par les fenestres.

30 | Des Hommes demy nuds**2^e Air pour les mesmes****31 | Deux Larrons**

Deux Larrons viennent avec seaux & crocs comme pour esteindre le feu, mais en effect pour voller, & sont surpris par les Archers du Guet qui les emmeinent prisonniers.

En conclusion de ce Sabbat infernal, quatre âmes errantes se plaignent de la noirceur de la nuit.

32 | Quatre Âmes errantes

Dall'Occaso a gl'Eoi,
Ah non sia chi non pianga,
Ch'oggi il sol degl'eroi
Estinto, ohimè, rimanga !

Fidèle à sa promesse, Junon gagne la grotte du Sommeil et demande à Pasithée, qui en est la gardienne, de le lui prêter pour mettre en œuvre sa vengeance. Elle emporte ainsi le Sommeil dans son char, et remonte au Ciel, prête à assumer auprès de Jupiter l'outrage qu'elle prépare à Hercule.

33 | Aria di Pasitea

Mormorate,
O fumaticelli,
Sussurrate,
O venticelli,
E col vostro sussurro e mormorio,
Dolci incanti dell'oblio
Ch'ogni cura fugar ponno,
Lusingate al Sonno il sonno.
Chi davver ama,
Vieppiù il diletto

Chorus of Sacrificers

Accept, O King . . .

The stage backcloth opens and shows the Sabbath; three Curious Men arrive hoping to see it, but before they can reach the place everything disappears.

Three Curious Men**Second Dance for the same**

A house on fire. The tocsin rings, and we see emerging from within Half-naked Men and dishevelled women carrying their children, after they have thrown all their possessions through the windows.

Half-naked Men**Second Dance for the same****Two Thieves**

Two Thieves come with buckets and hooks as if to extinguish the fire, but in fact to steal. They are caught by the City Watchmen, who lead them off as prisoners.

To conclude this devilish Sabbath, four Wandering Souls complain of the darkness of the night.

Four Wandering Souls

From West to East
There is no one who does not weep,
For today the Sun of Heroes
Is extinguished, alas!

True to her promise, Juno reaches the cave of Somnus (Sleep) and asks Pasitheia, who is the god's keeper, to lend him to her as the instrument of her vengeance.

Thus she is able to carry Somnus away in her chariot, and mounts to the heavens once more, ready to assume responsibility before Jupiter for the outrage she is preparing for Hercules.

Aria of Pasitheia

Murmur,
O streams,
Whisper,
O Zephyrs,
And with your whispering and murmuring,
You sweet enchantments of oblivion
That can chase all cares away,
Lull Somnus to sleep.
Those who truly love
Desire the pleasure

Chor der Opferpriester

Nimm an, o König...

Der Bühnenhintergrund öffnet sich und zeigt den Hexensabbat; drei Neugierige kommen herbei, um zuzusehen, aber bevor sie den Ort erreichen, verschwindet alles.

Drei Neugierige**2. Air derselben**

Ein brennendes Haus, die Sturmglocke läutet und man sieht halbnackte Männer herausstürzen und zerzauste Frauen mit Kindern auf dem Arm, nachdem sie alles aus dem Fenster geworfen haben.

Halbnackte Männer**2. Air derselben****Zwei Diebe**

Zwei Diebe kommen mit Eimern und Hacken, als wollten sie das Feuer löschen, aber in Wirklichkeit wollen sie stehlen, und sie werden von den Bogenschützen der Wache erwischt und verhaftet.

Zum Abschluss dieses höllischen Hexensabbats klagen vier verlorene Seelen über die Schwärze der Nacht.

Vier verlorene Seelen

Vom Abendland bis zum Morgenland
ist keiner, der nicht weinte,
denn heute ist die Sonne der Helden,
weh mir, für immer erloschen.

Getreu ihrem Versprechen, tritt Juno ein in die Grotte des Schlags und bittet Pasitheia, seine

Hüterin, ihm an sie auszuleihen, um ihre Rache ins Werk zu setzen. Sie entführt den Gott des Schlags in ihrem Wagen und erhebt sich mit ihm in den Himmel, entschlossen, bei Jupiter die geplante Bestrafung des Herkules durchzusetzen.

Air der Pasitheia

Murmelt,
ihr Bäche,
flüstert,
ihr Zephyre,
und wiegt mit eurem Murmeln, eurem Flüstern,
süßer Zauber des Vergessens,
der die Sorgen zu vertreiben vermag,
den Gott des Schlags in den Schlaf.
Wer wahrhaft liebt,
der ersehnt umso mehr

Del caro oggetto
Ch'el proprio brama,
Quindi è ch'io posi
La notte e 'l die
Le contentezze mie
Del consorte gentil ne' bei riposi.
Mormorate...

34 | Coro di Aure & Ruscelli

Dormi, dormi, o Sonno, dormi,
Fra le braccia a Pasitea,
Ninfa haver non ti potea
Più d'affetti a' tuoi conformi,:
Dormi, dormi, o Sonno, dormi.
Sovr'a te gl'amori istessi
Lente movano le piume;
E al tuo cor, placido nume,
Gelosia mai non appressi
De' suoi rei sospetti i stormi,
Dormi, dormi, o Sonno dormi.

Giunone scende dal cielo.

35 | Dialogo di Pasitea & Giunone

PASITEA
O dea, sublime dea,
E qual nuovo desio
A quest'umile albergo oggi ti mena?

GIUNONE
Zelo dell'onor mio,
E della fede altrui a me già sacra
E di sacrarsi, a cui
E frodi e violenze alfin prepara.
Onde per fare a ciò schermo innocente,
Sol per una brev'ora
Di condur meco il Sonno uopo mi fora.

PASITEA
Ohimè, di Giove all'ire,
Di nuovo esporre ogni mio ben vorrai?
No, ciò non fia più mai.

GIUNONE
Non temer, Pasitea,
Che solo è mio pensiero
Di valermi di lui con men che numi
Di già soggetti al di lui pigro impero.
E di ciò m'assicuri?

Of the dear beloved
More than their own.
That is why,
Night and day,
I take delight in the repose
Of my gentle husband.
Murmur . . .

Chorus of Brooks and Breezes

Sleep, sleep, O Somnus, sleep,
In Pasithea's arms;
No nymph could have a passion
Better suited to yours:
Sleep, sleep, O Somnus, sleep.
Above you, the cupids themselves
Slowly flap their wings;
Serene God, may Jealousy
Never enter your heart
With its swarms of evil suspicions.
Sleep, sleep, O Somnus, sleep.

Juno descends from the heavens.

Dialogue of Pasithea and Juno

PASITHEA
O Goddess, sublime Goddess,
What new desire brings you
To my humble dwelling today?

JUNO
My zeal in defending my own honour,
And the good name of two women already dedicated to me
Or about to be so, against whom
Trickery and violence are afoot.
It is to act as an innocent defence against this
That for an hour at most
I need to take Somnus away with me.

PASITHEA
What, would you once more expose my beloved
To the wrath of Jupiter?
No, that can never be!

JUNO
Have no fear, Pasithea,
I intend only
To use him against those of less than divine stature
Who are already subject to his slothful powers.

das Wohlergehen dessen,
den er liebt als sein Eigen.
Darum finde ich mein Wohlgefallen
bei Nacht und bei Tag
und all meine Freude
in der Ruhe meines geliebten Gemahls.
Murmelt...

Chor der Zephyre und Bäche

Schlafe, schlafe, Gott des Schlafes, schlafe
in den Armen Pasitheas;
eine deiner würdigere Leidenschaft
könnte eine Nymphe nicht haben:
schlafe, schlafe, Gott des Schlafes, schlafe.
Dir zu Häupten bewegen
selbst die Amoretten sachte ihre Flügel;
möge deinem Herzen, sanftmütiger Gott,
die Eifersucht stets fern sein
mit ihren Wallungen finsternen Argwohns,
schlafe, schlafe, Gott des Schlafes, schlafe.

Juno steigt vom Himmel herab.

Dialog der Pasithea und der Juno

PASITHEA
O Göttin, erhabene Göttin,
welch neuerliches Begehren führt dich
heute in meine bescheidene Behausung?

JUNO
Meine Sorge um meine eigene Ehre
und um die Treue einer anderen,
die mir heilig ist und gegen die
zu Betrug und Gewalt angestiftet wird.
Um diese Pläne zu vereiteln,
wäre es vonnöten, dass für ein Stündchen
ich den Gott des Schlafes mit mir nehme.

PASITHEA
Was? Du willst erneut mein Liebstes,
das mir teuer ist, dem Zorn Jupiters aussetzen?
Nein, das wird nicht noch einmal geschehen.

JUNO
Du hast nichts zu fürchten, Pasithea,
ich habe nichts anderes im Sinn,
als mich seiner gegen Sterbliche zu bedienen,
die ohnehin seiner Herrschaft unterliegen.

PASITEA
E di ciò m'assicuri?

GIUNONE
S'ancor vuoi che te 'l giuri,
Sul germano di lui, lo stigio Lete.

PASITEA
Basta, Giuno: quiete son già mie voglie
Al tuo desir sovrano.

GIUNONE
Porgilo dunque a me, diva, pian, piano...

Simphonie du Sommeil

36 | Aria di Giunone

Vanne, e poiché spedita al Ciel'io torno
Ad ovviare in ciò l'ire di Giove,
Fa' ch'io vi giunga il crin di lauri adorno.

Simphonie pour l'envol de Junon

Fin de la troisième partie.

PASITHEA
Can you assure me of that?

JUNO
If you wish, I will swear it
Upon his brother, Stygian Lethe.

PASITHEA
That will suffice, Juno: I am ready to comply
With your sovereign will.

JUNO
Then entrust him to me, Goddess, gently, gently . . .

Symphony of Sleep

Aria of Juno

Let us be off! And since I must swiftly return to heaven
To ward off Jupiter's anger,
Let me arrive there with my brow decked with laurels.

Symphony as Juno flies off

End of the third part.

PASITHEA
Und das kannst du mir versichern?

JUNO
Wenn du willst, schwöre ich es
bei deinem Bruder, dem Lethe-Fluss.

PASITHEA
Das genügt, Juno: mein Wille fügt sich
deinem herrschaftlichen Begehren.

JUNO
So vertraue ihn, Göttin, mir an, sachte, sachte...

Sinfonia des Schlafs

Air der Juno

Fahren wir! Und da ich in den Himmel zurückkehren muss,
um dem Zorn Jupiters zu entgehen,
lass mich lorbeerbekränzt dort oben erscheinen.

Sinfonia zum Abgang der Juno

Ende des dritten Teils.

QUATRIÈME VEILLE : ORPHÉE

Depuis trois Heures apres minuit, jusques à six que le Soleil se lève.

Le Sommeil & le Silence font le Recit, & puis se couchent à l'entrée de la Grotte d'où sortent les Songes.

1 | Dialogue du Sommeil & du Silence

LE SOMMEIL

Que j'étois en repos & que je dormois bien.

LE SILENCE

Et moy j'étois paisible, & je ne disois rien.

TOUS DEUX ENSEMBLE

Par quelle bizarre aventure,
Dont l'univers doit estre émerveillé,
Vient-on troubler en nous l'ordre de la Nature ?

LE SOMMEIL

Qui vous a fait parler ?

LE SILENCE

Qui vous a réveillé ?

LE SOMMEIL

Le digne Nom du plus grand Roy du monde,
Tout jeune encore, & déjà tout parfait,
Qui devient tel sur la terre & sur l'Onde
Qu'on ne sçauroit dormir au bruit qu'il fait.

LE SILENCE

Ce mesme Nom par un effort extremes
Me fait sa gloire aux Astres égaler,
Et devient tel que le Silence mesme
Ne sçauroit plus s'empescher d'en parler.

TOUS DEUX ENSEMBLE

Joignons nos discours & nos veilles
Pour le publier hautement,
Et chantons dignement
De ce jeune LOUIS les naissantes merveilles.

Les Songes

2 | Les quatre Demons du Feu, de l'Air, de l'Eau & de la Terre

Les quatre Demons du Feu, de l'Air, de l'Eau & de la Terre, qui représentent les quatre humeurs ou temperamens du corps humain : le Colérique, le Sanguin, le Flegmatique, & le Melancholique, d'où naissent les différents Songes.

FOURTH WATCH: ORPHEUS

From three o'clock in the morning until six, when the Sun rises.

Sleep and Silence perform their Dialogue, then lie down at the entrance to the cave from which the Dreams emerge.

Dialogue of Sleep and Silence

SLEEP

How I well I was resting! How soundly I was sleeping!

SILENCE

And I was peaceful and saying nothing.

BOTH

By what strange event,
Which must make the universe marvel,
Has someone come to disturb the order of Nature in us?

SLEEP

What made you speak?

SILENCE

What woke you up?

SLEEP

The worthy name of the greatest King in the world,
Still very young encore, yet already perfect,
Who grows so famous on land and sea
That it is impossible to sleep through the echoes of his deeds.

SILENCE

That same name, through a supreme effort,
Makes his glory equal the stars,
And grows so splendid that even Silence
Can no longer forbear to speak of it.

BOTH

Let us combine our speech and our wakefulness
To publish it abroad,
And let us hymn in worthy fashion
The nascent wonders of young LOUIS.

The Dreams

The four Demons of Fire, Air, Water and Earth

The four Demons of Fire, Air, Water and Earth, who represent the four Humours or Temperaments of the human body – the Choleric, the Sanguine, the Phlegmatic and the Melancholic – that give rise to diverse Dreams.

VIERTE WACHE: ORPHEUS

Von drei Uhr nach Mitternacht bis zum Sonnenaufgang um sechs Uhr.

Der Schlaf und die Stille tragen den Récit vor und legen sich dann am Eingang der Grotte nieder, aus der die Träume hervorkommen.

Dialog des Schlags und der Stille

DER SCHLAF

Wie gut ich ruhte und wie gut ich schlief.

DIE STILLE

Und ich war still und sagte nichts.

BEIDE ZUSAMMEN

Durch welche Begebenheit,
die das Universum verwundern muss,
stört man in uns die Ordnung der Natur?

DER SCHLAF

Wer hat Euch zum Sprechen gebracht?

DIE STILLE

Wer hat Euch geweckt?

DER SCHLAF

Der erlauchte Name des edelsten Königs der Welt,
ganz jung noch und schon vollkommen,
der zu Wasser und zu Lande so groß wird, dass man
bei dem Aufsehen, das er erregt, nicht schlafen kann.

DIE STILLE

Eben dieser Name lässt mich in einem Willensakt
seine Herrlichkeit mit den Sternen vergleichen,
denn er wird so groß, dass selbst die Stille
nicht umhin kann, von ihm zu sprechen.

BEIDE ZUSAMMEN

Vereinigen wir unser Sprechen und Wachen,
es laut und deutlich zu verkünden,
und besingen wir sie angemessen,
die künftigen Wundertaten dieses jungen LOUIS.

Die Träume

Die vier Geister des Feuers, der Luft, des Wassers und der Erde

Die vier Geister des Feuers, der Luft, des Wassers und der Erde, die für die vier Körpersäfte oder Temperamente des Menschen stehen, das cholericische, das sanguinische, das phlegmatische und das melancholische, denen die verschiedenen Träume entspringen.

3 | **Le Songe du Colérique**
Le Songe du Colérique, représenté par des Furieux qui luy apparaissent.

4 | **Le mesme Songe exprimé par des aventuriers Turcs et Chrétiens**
Le mesme Songe exprimé par des Adventuriers Turcs & Chrestiens, qui combattent les uns contre les autres.

5 | **Le Songe du Sanguin**
Le Songe du Sanguin, figuré par la passion violente & ambitieuse d'Ixion, qui n'embrasse qu'une nue en pensant embrasser Junon.

2^e Air pour les mesmes

3^e Air pour les mesmes

6 | **Le Songe du Flegmatique**
Le Songe du Flegmatique, d'où vient la stupidité & la peur, exprimé par un misérable, épouvanté de deux Ombres qui le suivent par tout & qu'il ne peut éviter.

7 | **Récit des Dieux des Songes**
Quelle merveilleuse aventure ?
Les Songes hostes de la Nuit
Fuyoient la lumière & le Bruit.
Et contre l'ordre de nature,
Au lieu du Palais du Sommeil,
Ils trouvent celui du Soleil.

Portés sur l'aisle du silence
Ils venoyent troubler les esprits
À qui de jour Mars ou Cypris
Font ressentir leur violence,
Et vouloyent mesmes, ô grand Roy,
Dans ton Louvre semer l'effroy.

8 | **L'humeur Mélancolique**
L'humeur Mélancolique s'exprime en la personne d'un Poëte & d'un Philosophe, dont l'un fait voir sa Maistresse telle que la représente le Berger extravagant, & dont l'autre s'imagine la Metempsicose, figurée par une femme qui change de forme.

9 | **Le mesme Songe exprimé par des Amoureux transis**
Le mesme Songe est encore exprimé par des Amoureux transis, qui vont consulter l'Oracle sur le succes de leur passion, & auquel respond un écho qui se perd à mesure qu'ils s'éloignent de la Forest Dodonne. Icy les Songes finissent.

The Dream of the Choleric
The Dream of the Choleric, represented by Furious Men who appear to him.

The same Dream expressed by Turkish and Christian Adventurers
The same Dream expressed by Turkish and Christian Adventurers, who fight against each other.

The Dream of the Sanguine
The Dream of the Sanguine, represented by the violent and ambitious passion of Ixion, who believes he is embracing Juno but in reality embraces only a cloud.

Second Dance for the same

Third Dance for the same

The Dream of the Phlegmatic
The Dream of the Phlegmatic, the source of stupidity and fear, depicted by a miserable wretch, terrified by two Shades that follow him everywhere and which he cannot avoid.

Solo of the Gods of Dreams
What a marvellous adventure is this!
The Dreams, the guests of Night,
Have fled from light and noise.
And, contrary to the order of Nature,
Instead of the Palace of Sleep,
Find that of the Sun.

Borne on the wing of Silence,
They came to trouble minds
That by day are subject
To the violence of Mars or Cypris,
And they even intended, O great King,
To sow terror in your Louvre.

The Melancholic Humour
The Melancholic Humour is depicted in the persons of a Poet and a Philosopher, the first of whom shows his mistress as she is represented by the extravagant Shepherd, while the second imagines a Metempsychosis, symbolised by a woman who changes form.

The same Dream expressed by lover lovers
The same Dream is further expressed by Bashful Lovers, who go to consult the Oracle about the outcome of their passion, and are answered by an echo that dies away as they move away from Dodona's Grove. This marks the end of the Dreams.

Der Traum des Cholерikers
Der Traum des Cholерikers, dargestellt durch Wüteriche, die ihm erscheinen.

Derselbe Traum, dargestellt durch türkische und christliche Abenteurer
Derselbe Traum, der von türkischen und christlichen Abenteuern ausgedrückt wird, die sich gegenseitig bekämpfen.

Der Traum des Sanguinikers
Der Traum des Sanguinikers wird dargestellt von der heftigen und ehrgeizigen Leidenschaft von Ixion, der eine Nackte umarmt und küsst und dabei denkt, es sei Juno.

2. Air derselben

3. Air derselben

Der Traum des Phlegmatikers
Der Traum des Phlegmatikers, dem Dummheit und Furcht entspringt, dargestellt von einem Furchtsamen, der sich über zwei Schatten entsetzt, die ihm überallhin folgen und denen er nicht entrinnen kann.

Récit der Götter der Träume
Welch staunenswertes Abenteuer!
Die Träume, Gäste der Nacht,
fliehen das Licht und den Lärm.
Und gegen die Ordnung der Natur
finden sie sich statt im Palast des Schlafs
in dem der Sonne ein.

Auf den Flügeln der Stille
kommen sie und verwirren den Geist,
den bei Tag Mars und Kypris
ihre Gewalt fühlen lassen,
und wollen selbst, o großer König,
in deinem Louvre Schrecken verbreiten.

Das melancholische Temperament
Das melancholische Temperament findet in der Person eines Dichters und eines Philosophen seinen Ausdruck, von denen der eine seine Gebieterin nach Art des schwärmerischen Schäfers beschreibt, und der andere sich die Metempsychose (Seelenwanderung) vorstellt, verkörpert von einer Frau, die ihre Gestalt wechselt.

Derselbe Traum, der von Liebhaberliebhabern ausgedrückt wird
Derselbe Traum, von Liebhaberliebhabern ausgedrückt, die das Orakel nach dem Erfolg ihrer Leidenschaft befragen wollen und denen das Echo antwortet, das sich desto mehr verliert, je weiter sie sich vom Wald der Dodona entfernen. Hier enden die Träume.

Après l'évocation des différentes passions par les Songes, le théâtre fait place à Orphée, dernier des trois portraits qu'avait annoncé la Nuit. En parallèle à celle d'Hercule, son histoire paraît réconcilier les deux visions de l'amour qui opposaient Vénus et Junon : Eurydice aime Orphée qu'elle s'apprête à épouser. À l'empire d'amour, qui peut résister ? Le sommeil qui précède la Noce sera pourtant de mauvais augure : la belle sera piquée par un serpent et en mourra sans qu'Orphée ni Mercure n'aient pu empêcher ce drame ; les Dryades, ses sœurs, l'accompagnent vers l'Orient où elle brillera d'une lumière éternelle.

10 | Dialogue d'Orphée & des Hamadryades

LA TROUPE D'ORPHÉE

Suivez-nous belles nymphes des bois,
Qui vous cachez sous cette écorce !

LES HAMADRYADES

Qui nous attire avecques tant de force ?

LA TROUPE D'ORPHÉE

Ce sont les accords charmants de nos douces voix.

LES HAMADRYADES

Où nous conduisez-vous ?

LA TROUPE D'ORPHÉE

Vers le plus grand des Roys.

ENSEMBLE

Allons donc tous ensemble, accordons nos voix
En l'honneur du miracle des Roys.

LA TROUPE D'ORPHÉE

Quittez-vous à regret les beaux lieux
Où vous retenoyent vos racines ?

LES HAMADRYADES

Que d'attraits ! Que de beautés divines !

LA TROUPE D'ORPHÉE

Un bien plus charmant objet va ravir vos yeux.

LES HAMADRYADES

Et que verrons-nous de plus ?

LA TROUPE D'ORPHÉE

Un roy chery des Dieux.

ENSEMBLE

Allons donc tous ensemble, accordons nos voix,
En l'honneur du miracle des Roys.

After the evocation of the different passions by the Dreams, the scene changes to show Orpheus, the last of the three portraits announced by Night. Paralleling the story of Hercules, this new episode appears to reconcile the two visions of love that set Venus and Juno at loggerheads: Eurydice loves Orpheus, whom she is preparing to marry. 'Who can resist the power of Love?' But the slumber that precedes the wedding ceremony augurs badly: the fair one will be bitten by a serpent and die, with neither Orpheus nor Mercury able to prevent the tragedy; the Dryads, her sisters, accompany her to the Orient where she will shine with an eternal light.

Dialogue of Orpheus and the Hamadryads

COMPANIONS OF ORPHEUS

Follow us, fair wood-nymphs,
Who hide beneath this bark!

HAMADRYADS

What attracts us so powerfully?

COMPANIONS OF ORPHEUS

The charming strains of our melodious voices.

HAMADRYADS

Where are you leading us?

COMPANIONS OF ORPHEUS

To see the greatest of Kings.

TOGETHER

Let us then go all together, let us tune our voices
In honour of the miracle of Kings.

COMPANIONS OF ORPHEUS

Will you be reluctant to leave the fair place
Where your roots held you fast?

HAMADRYADS

What delights it possesses! What divine beauties!

COMPANIONS OF ORPHEUS

A sight more charming yet will ravish your sight.

HAMADRYADS

And what more will we see there?

COMPANIONS OF ORPHEUS

A King beloved of Heaven.

TOGETHER

Let us then go all together, let us tune our voices
In honour of the miracle of Kings.

Nach der Veranschaulichung der verschiedenen Leidenschaften durch die Träume gehört die Bühne Orpheus, dem letzten der drei Porträts, die die Nacht angekündigt hatte. Im Unterschied zu dem von Herkules scheint seine Geschichte die gegensätzlichen Vorstellungen von der Liebe, wie Venus und Juno sie vertreten, in Einklang zu bringen: Eurydike liebt Orpheus und wird seine Gemahlin. Der Macht der Liebe, wer kann ihr widerstehen? Der Schlummer vor der Hochzeit ist jedoch unheilvoll: die Schöne wird von einer Schlange gebissen und stirbt, ohne dass Orpheus oder Merkur diese Tragödie verhindern könnten; die Dryaden, ihre Schwestern, begleiten sie gen Osten, wo sie als ewiges Licht leuchten wird.

Dialog des Orpheus und der Hamadryaden

DIE GEFÄHRTEN DES ORPHEUS

Folgt uns, ihr schönen Nymphen der Wälder,
die ihr euch unter dieser Baumrinde verbergt!

DIE HAMADRYADEN

Wer lockt uns so machtvoll?

DIE GEFÄHRTEN DES ORPHEUS

Es ist der bezaubernde Klang unserer lieblichen Stimmen.

DIE HAMADRYADEN

Wohin führt ihr uns?

DIE GEFÄHRTEN DES ORPHEUS

Zum erhabensten der Könige.

ZUSAMMEN

So lasst uns zusammen gehen und unsere Stimmen vereinen
zu Ehren des wunderbarsten der Könige.

DIE GEFÄHRTEN DES ORPHEUS

Verlasst ihr mit Bedauern diesen schönen Ort,
mit dem ihr durch eure Wurzeln verwachsen seid?

DIE HAMADRYADEN

Welcher Zauber! Welch göttliche Schönheit!

DIE GEFÄHRTEN DES ORPHEUS

Noch viel Zaubenhafteres wird eure Augen entzücken.

DIE HAMADRYADEN

Und was wird das sein, das wir dann sehen?

DIE GEFÄHRTEN DES ORPHEUS

Einen König, den der Himmel liebt.

ZUSAMMEN

So lasst uns zusammen gehen und unsere Stimmen vereinen
zu Ehren des wunderbarsten der Könige.

11 | Passacaille pour Orphée**12 | Aria d'Euridice**

Che può far Citerea, di sdegno accesa
 S'Amor è in mia difesa?
 Dell'aria nei campi
 Armato di lampi,
 Il fato
 Sdegnato
 Minacci che può,
 Non temo, nò, nò,
 Non ha la faretra
 Dell'etra,
 Quadrelle
 Da nuocerme, affé,
 Ch'Amor con le stelle,
 Guerreggia per me.

Ma qui non vedo delle Driadi alcuna,
 Il desio della danza
 Me guidò pria del tempo in questo loco:
 Attenderem un poco.
 Ma par in ver che questo suolo erboso
 M'inviti alla quiete:
 Vediam se il vostro canto
 Lusingarmi sapesse or al riposo.

13 | Coro delle Grazie

Dormite, begl'occhi, dormite.
 Che se ben tant'impiegiate,
 Più dolce è il mal che fate
 Qualora in pace ferite.
 Dormite, begl'occhi, dormite.

14 | Coro de Driadi & Euridice

UNA GRAZIA
 Ma che, son qui les Driadi, Euridice,
 Sgombra pure del sonno ogni speranza!

EURIDICE
 Orsù dunque, alla danza!
 All'impero d'Amore
 Chi non cederà,
 S'a lui cede il valore
 D'ogni deità ?

CORO
 All'impero d'Amore
 Chi non cederà,
 S'a lui cede il valore
 D'ogni deità?

Passacaille for Orpheus**Aria of Eurydice**

What can Venus do, though burning with rage,
 If Love is on my side?
 In the battlefields of the air,
 Armed with lightning flashes,
 Let Fate
 In his fury
 Threaten as much as he likes,
 I am not frightened, no, no!
 The quiver
 Of the Ether
 Has no arrows
 That can harm me, I am sure,
 When Love wages war at my side
 Against the stars.

But I see none of the Dryads here.
 My eagerness to dance
 Has brought me to this place too early:
 We will wait a little.
 Yet, in truth, this grassy ground seems
 To invite me to rest:
 Let us see if your singing
 Can lull me to sleep now.

Chorus of Graces

Sleep, fair eyes, sleep.
 Though you are well able to wound,
 The hurt you cause is gentler
 When you strike in repose.
 Sleep, fair eyes, sleep.

Chorus of Dryads and Eurydice

ONE OF THE GRACES
 But the Dryads are here, Eurydice:
 Renounce all hope of sleep!

EURYDIKE
 Up, then, to the dance!
 Who will not yield
 To the power of Love,
 If the strength of every deity
 Gives way to it?

CHORUS OF DRYADS
 Who will not yield
 To the power of Love,
 If the strength of every deity
 Gives way to it?

Passacaglia des Orpheus**Air der Eurydike**

Was kann die entrüstete Venus tun,
 wenn Amor mich schützt?
 Mag in Feld und Wald,
 mit Blitzen bewehrt,
 das Schicksal
 erbittert
 noch so heftig drohen,
 nein, nein, ich fürchte mich nicht,
 der Köcher
 des Äthers
 hat keinen Pfeil,
 der mir schaden könnte,
 wenn Amor für mich
 gegen die Sterne kämpft.

Doch sehe ich hier noch keine der Dryaden,
 der Wunsch zu tanzen
 hat mich vor der Zeit hierher geführt:
 so will ich denn ein Weilchen warten.
 Und wie mir scheint, lädt mich
 die grasbewachsene Erde zum Schlummer ein:
 ich will sehen, ob euer Gesang
 mich verlocken kann, ein wenig zu ruhen.

Chor der Grazien

Schlaft, ihr schönen Augen, schlaft.
 Ob ihr gleich verwundet,
 fügt ihr doch weniger Leid zu,
 wenn ihr still das Herz durchbohrt.
 Schlaft, ihr schönen Augen, schlaft.

Chor der Dryaden und der Eurydike

EINE DER GRAZIEN
 Doch sieh, Eurydike, da sind die Dryaden,
 denke nun nicht mehr an Schlaf!

EURYDIKE
 Wohlan denn, auf zum Tanz!
 Wer vermag es, der Macht
 Amors zu widerstehen,
 streckt vor ihm doch
 jede Gottheit die Waffen?

CHOR DER DRYADEN
 Wer vermag es, der Macht
 Amors zu widerstehen,
 streckt vor ihm doch
 jede Gottheit die Waffen?

EURIDICE
Pluto, che sì cocente
Il suo regno stimò,
Un inferno più ardente
Pur da lui provò.

CORO
All'impero d'Amore
Chi non cederà,
S'è lui cede il valore
D'ogni deità?

Un serpent pique Eurydice.

15 | La morte d'Euridice

EURIDICE
Ohimè, Nutrice, io moro!
Io moro, e di già queste
Mie luci s'incominciano (ahi, destino!)
A coprir di caligini funeste.
Non inviate alcuna a cercar
Del mio sposo? Deh! Mira
Dunque se viene, e pur ch'io lo riveda
Pria ch'affatto sia spenta,
Morirò almen contenta.
Orfeo, mio dolce Orfeo,
Ha ben potuto, ohimè, nemica sorte
Far del nostro gioir l'ore si corte,
Ma non potrà già far che l'alma mia
In eterno non t'ami e tua non sia.
E non si scorge ancora? Ahi, che più sempre
S'addensano le tenebre a' miei lumi!
O Ninfe! O Cieli! O Numi!
E negar si potria
Al mio morir questo ultimo conforto,
D'una sol volta almen veder Orfeo?
Ah! Ch'io moro! E non giunge?
Orfeo, ben mio, prendi l'estremo addio.

16 | Coro di Driadi & Apollo

CORO DI DRIADI
Ah, piangete! Ah, lagrimate,
Tracie rive,
Ohimè, prive
D'ogni pregio di beltate
Ah, piangete! Ah, lagrimate!

EURYDICE
Pluto, who thought his kingdom
So scorchingly hot,
Suffered an even fierier inferno
Thanks to Love.

CHORUS OF DRYADS
Who will not yield
To the power of Love,
If the strength of every deity
Gives way to it?

A serpent bites Eurydice.

The Death of Eurydice

EURYDICE
Alas, Nurse, I am dying!
I am dying, and already
My eyes begin (ah, what a fate!)
To be veiled with fatal mists.
Have you sent no one
To seek my husband? Ah, look
To see if he is coming, for if I may see him again
Before my life has ebbed away completely,
At least I will die contented.
Orpheus, my gentle Orpheus,
Hostile Fate, alas,
Has made our hours of joy so short,
But can never make my soul
Not love you and be yours for evermore.
Can no one see him yet? Ah! The darkness
Grows ever thicker before my eyes!
O Nymphs! O Heavens! O Gods!
Can I be refused,
As I die, the final consolation
Of at least seeing Orpheus once more?
Ah! I die! Does he not come?
Orpheus, my beloved, receive my last farewell.

Chorus of Dryads and Apollo

CHORUS OF DRYADS
Ah, mourn! Ah, weep,
Thracian shores,
Alas, deprived
Of all Beauty's radiance,
Ah, mourn! Ah, weep!

EURYDIKE
Pluto, der glaubte, sein Reich
sei so überaus heiß,
musste durch ihn eine ungleich
sengendere Hölle erleiden.

CHOR DER DRYADEN
Wer vermag es, der Macht
Amors zu widerstehen,
streckt vor ihm doch
jede Gottheit die Waffen?

Eurydike wird von einer Schlange gebissen.

Eurydikes Tod

EURYDIKE
Amme, weh mir, ich sterbe!
Ich sterbe, und meine Augen
fangen schon an (ach, welches Unglück!),
sich mit todbringenden Schleiern zu bedecken.
Hast du noch niemanden ausgesandt,
meinen Gatten zu holen? Ach, Sorge doch,
dass der kommt, könnte ich ihn wiedersehen,
bevor ich ganz erloschen bin,
ich würde wenigstens zufrieden sterben.
Orpheus, mein liebster Orpheus,
ein widriges Geschick hat, weh mir,
unsere Augenblicke des Glücks so verkürzt,
aber es wird niemals erwirken, dass meine Seele
dich nicht liebt und nicht dein ist für immer.
Ist er noch nicht zu sehen? Ach, das Dunkel
wird dichter vor meinen Augen!
O Nymphen! O Himmel! O Götter!
So will man mir denn bei meinem Tod
den allerletzten Trost verweigern,
wenigstens Orpheus noch einmal zu sehen?
Ich sterbe! Und Orpheus kommt nicht?
Mein Liebster, ich sage dir mein letztes Lebewohl.

Chor der Dryaden und Apollos

CHOR DER DRYADEN
Ach, weint! Ach, vergießt Tränen,
ihr Flüsse Thrakiens,
die ihr, weh mir, beraubt seid
der Schönheit schönster Zier.
Ach, weint! Ach, vergießt Tränen!

APOLLO
O del Ciel leggi severe,
Non potere
Affrettar hora il mio corso !
Onde avvien che non mi lice,
Euridice,
Apportarti alcun soccorso.

CORO DI DRIADI
Ah, piangete! Ah, lagrimate,
Tracie rive,
Ohimè, prive
D'ogni pregio di beltate
Ah, piangete ! Ah, lagrimate !

APOLLO
Ohimè, lasso, ecco la terra,
Si disserra
Per rapirti al cupo orrore!
E se ben Nume son io,
Il cor mio
Pur rapito è dal dolore.

CORO DI DRIADI
Ah, piangete! Ah, lagrimate,
Tracie rive,
Ohimè, prive
D'ogni pregio di beltate
Ah, piangete! Ah, lagrimate!

APOLLO
Ma chissà? Forse il mio figlio
Dall'artiglio
Ti trarrà d'ogni sventura.
Onorata del mio pianto,
Vanne intanto,
Vanne in pace, anima pura!

CORO DI DRIADI
Vanne in pace, ché l'oscura
Sepoltura
A un'innocente
È di gloria immortal chiaro Oriente!

17 | Fantaisie pour les Pleurs d'Orphée

18 | Trois faux Monnoyeurs

Trois faux Monnoyeurs sortent d'un Antre.

APOLLO
Oh, severe laws of Heaven,
That I am unable
To hasten my course now!
That is why I am not permitted,
Euridyce,
To render you any aid.

CHORUS OF DRYADS
Ah, mourn! Ah, weep,
Thracian shores,
Alas, deprived
Of all Beauty's radiance,
Ah, mourn! Ah, weep!

APOLLO
Alas, woe is me, behold: the Earth
Opens up
To engulf you in dark horror!
And, although I am a God,
My heart too
Is seized by grief.

CHORUS OF DRYADS
Ah, mourn! Ah, weep,
Thracian shores,
Alas, deprived
Of all Beauty's radiance,
Ah, mourn! Ah, weep!

APOLLO
But who knows? Perhaps my son
Will manage to snatch you
From the clutches of misfortune.
In the meantime, honoured by my lament,
Go in peace,
Go in peace, pure soul!

CHORUS OF DRYADS
Go in peace, for the dark
Tomb,
For an innocent,
Is the shining Orient of immortal glory!

Fantasia for the Tears of Orpheus

Three Forgers

Three Forgers emerge from a cavern.

APOLLO
O strenge Gesetze des Himmels,
die es mir verwehren,
jetzt meinen Lauf zu beschleunigen!
Darum ist es mir nicht erlaubt,
Euridyke,
dir zu Hilfe zu kommen.

CHOR DER DRYADEN
Ach, weint! Ach, vergießt Tränen,
ihr Flüsse Thrakiens,
die ihr, weh mir, beraubt seid
der Schönheit schönster Zier.
Ach, weint! Ach, vergießt Tränen!

APOLLO
Weh mir, ich Unglücklicher, seht,
wie die Erde einen Spalt weit sich öffnet,
dich in den finsternen Schrecken zu reißen!
Und obwohl ich ein Gott bin,
ist auch mein Herz
von Schmerz überwältigt.

CHOR DER DRYADEN
Ach, weint! Ach, vergießt Tränen
Ihr Flüsse Thrakiens,
die ihr, weh mir, beraubt seid
der Schönheit schönster Zier.
Ach, weint! Ach, vergießt Tränen!

APOLLO
Aber, wer weiß? Vielleicht wird mein Sohn
dich den Klauen des Unheils
entreißen können.
Geh, geehrt von meinen Tränen,
geh einstweilen hin,
unschuldige Seele, geh hin in Frieden!

CHOR DER DRYADEN
Geh hin in Frieden,
denn das finstere Grab
ist für eine Unschuldige
strahlender Aufgang ewigen Glücks!

Fantasia der Tränen des Orpheus

Drei Falschmünzer

Aus einer Höhle treten drei Falschmünzer auf.

19 | Six Forgerons

Six Forgerons viennent battre sur l'Enclume, estant les Ouvriers qui travaillent les premiers, & qui se levent devant le jour, aussi le voit-on qui commence à poindre à mesme temps qu'ils sortent.

L'Aurore paroist dans son Char environné des douze Heures du jour, & accompagnée du Crépuscule qui tient en sa main une Urne qui respand la rosée. Mais elle se retire après avoir chanté, voyant arriver le Soleil suivy des Genies qui luy rendent hommage, & c'est ce qui compose le grand Ballet.

20 | Récit de l'Aurore

Depuis que j'ouvre l'Orient
Jamais si pompeuse et si fière,
& jamais d'un air si riant
Je n'ay brillé dans ma carrière
Ni précédé tant de lumière.
Quels yeux en la voyant n'en seroient ébloüys ?
Le Soleil qui me suit c'est le jeune LOUIS.
La troupe des Astres s'enfuit
Dès que ce grand Astre s'avance,
Les foibles clartez de la Nuit
Qui triomphoient en son absence
N'osent soutenir sa présence ;
Tous ces volages feux s'en vont évanoüys,
Le Soleil qui me suit c'est le jeune LOUIS.

GRAND BALLETT : LE SOLEIL**21 | Entrée du Roy représentant le Soleil levant****Les Génies****22 | CORO DEI PIANETI**

Quel grande Eroo
Che già laggiù tanto penò,
Sposo della Beltà
Per goder nozze eterne al Ciel volò.
Virtù che soffre
Alfin mercede impetra
E degno campo a suoi trionfi è l'etra.

23 | Duo d'Ercole & la Bellezza

Così un giorno avverrà con più diletto
Che della Senna in su la riva altera
Altro gallico Alcide arso d'affetto
Giunga in pace a goder bellezza iberà.
Ma noi dal ciel traem viver giocondo
E per tal coppia sia beato il mondo.

Six Blacksmiths

Six Blacksmiths appear and strike their anvils, since they are the tradesmen who go to work earliest, and rise before break of Day, which we see beginning to dawn just as they emerge.

Aurora appears in her chariot, surrounded by the twelve Hours of the day, and accompanied by Twilight, who holds in his hand an urn that scatters dew. But she withdraws after her song, having seen the Sun arriving, followed by Genii who pay him homage; and this composes the Grand Ballet.

Solo of Aurora

In all the time I have heralded the East,
Never in my career have I shone
So splendidly and proudly,
Never with so smiling an aspect,
Never have I preceded such brilliant light.
What eyes, seeing it, would not be dazzled?
The Sun that follows me is young LOUIS.
The company of stars flees away
As soon as this great star advances;
The dim glimmers of Night
That triumphed in his absence
Dare not withstand his presence;
All these fleeting lights vanish:
The Sun that follows me is young LOUIS.

GRAND BALLETT: THE SUN**Entry of the King representing the Rising Sun****The Genii****CHORUS OF PLANETS**

That noble Hero,
Who suffered such a painful end on Earth,
Flew up to Heaven to enjoy eternal wedlock
As husband of Beauty.
Suffering virtue
Obtains its reward in the end,
And the Ether is a worthy domain for its triumph.

Duet of Hercules and Beauty

Thus one joyful day it will come to pass
That on the noble banks of the Seine
A new, French Alcides, ardently in love,
Will peacefully enjoy a Spanish Beauty.
While we live out our happy life in the Heavens,
The Earth will be a blissful abode for that new couple.

Sechs Schmiede

Sechs Schmiede treten auf und schlagen auf ihre Ambosse; sie stellen die Arbeiter dar, die als erste mit der Arbeit anfangen und vor Tagesanbruch aufstehen; man sieht, wie der Tag anbricht und sie im selben Moment abgehen.

Aurora erscheint in ihrem Wagen, umgeben von den zwölf Stunden des Tages und begleitet von der Morgendämmerung, die einen Krug in der Hand hält, aus dem sie den Morgentau ausgießt. Aber sie zieht sich zurück, nachdem sie gesungen hat, als sie die Sonne kommen sieht, in ihrem Gefolge die Genien, die ihr huldigen, und sie alle treten zusammen zum Grand Ballet.

Récit der Aurora

Seit ich den Sonnenaufgang eröffne,
habe ich nie so prächtig und stolz
und nie mit so heiterer Miene
in meiner ganzen Laufbahn geleuchtet
und bin nie so großem Licht vorausgegangen.
Welche Augen wären von ihm nicht geblendet?
Der junge LOUIS ist die Sonne, die auf mich folgt.
Der Sterne Schar entflieht,
sobald dieses erhabene Gestirn sich nähert,
die schwachen Lichter der Nacht,
die in seiner Abwesenheit triumphierten,
können seine Gegenwart nicht ertragen;
alle diese flüchtigen Lichter verblassen, verschwinden,
der junge LOUIS ist die Sonne, die auf mich folgt.

GRAND BALLETT: DIE SONNE**Entrée des Königs in Gestalt der aufgehenden Sonne****Der Genien****DER CHOR DER PLANETEN**

Dieser edle Held, der sich einst
auf Erden so plagen musste,
verliebt in die Schönheit,
ist zur ewigen Hochzeit in den Himmel entrückt.
Tugend, die leiden muss,
wird schließlich belohnt,
der Himmel ist der Ort ihres Triumphs.

Duett des Herkules und der Schönheit

So wird es eines Tages zu aller Wohlgefallen
geschehen,
dass von den stolzen Ufern der Seine
ein französischer Alcide mit brennendem Herzen
in Frieden an einer iberischen Schönheit Gefallen hat.
Wir im Himmel haben unsere Freude,
und ihnen ist die Erde ein glücklicher Aufenthalt.

24 | CORO DEI PIANETI
Virtù che soffre
Alfin mercede impetra
E degno campo a suoi trionfi è l'etra.

25 | **Libertas**

26 | All'impero d'Amore
Chi non cederà,
S' à lui cede il valore
D'ogni deità?

Fin de la quatrième partie.

CHORUS OF PLANETS
Suffering virtue
Obtains its reward in the end,
And the Ether is a worthy domain for its triumph.

Libertas

Who will not yield
To the power of Love,
If the strength of every deity
Gives way to it?

End of the fourth part.

Translation: Charles Johnston

CHOR DER PLANETEN
Tugend, die leiden muss,
wird schließlich belohnt,
der Himmel ist der Ort ihres Triumphs.

Libertas

Wer vermag es, der Macht
Amors zu widerstehen,
streckt vor ihm doch
jede Gottheit die Waffen?

Ende des vierten Teils.

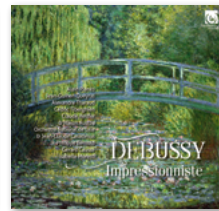
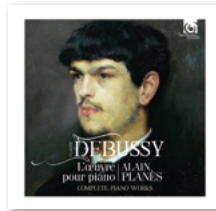
Übersetzung: Heidi Fritz & Irene Weber-Froboese



RÉÉDITIONS | REISSUES

The Complete Works for Piano
Alain Planès
5 CD HMX 2958209.13

Debussy Impressionniste
Alexandre Tharaud, Jean-Guihen Queyras
Alain Planès, Cédric Tiberghien
Arcanto Quartett
2 CD HMX 2908796.97



Préludes du 2^e Livre
La Mer (transcr. Debussy)
Alexander Melnikov
with Olga Pashchenko
HMM 902302

Suite bergamasque
Works for solo piano
Nikolai Lugansky
HMM 902309

“Nuits blanches”
Mélodies / Songs
Sophie Karthäuser, Eugene Asti
Stéphane Degout, Alain Planès
2 CD HMM 902306.07

Les trois Sonates
The Late Works
Isabelle Faust, Alexander Melnikov
Jean-Guihen Queyras, Javier Perianes
Antoine Tamestit, Xavier de Maistre
Magali Mosnier, Tanguy de Williencourt
HMM 902303

Debussy... et le jazz
Preludes for a quartet
Quatuor Debussy & Guests
Jean-Philippe Collard-Neven, Vincent Peirani,
Franck Tortiller, Jacky Terrasson
HMM 902308

Études
MESSIAEN / Fauvettes de l'Hérault
- Concert des garrigues -
Roger Muraro
HMM 905304

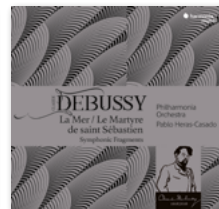
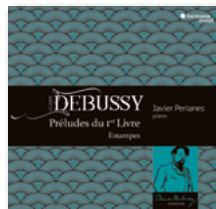
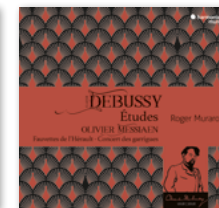
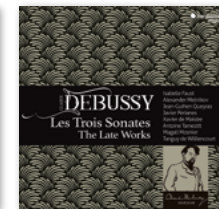
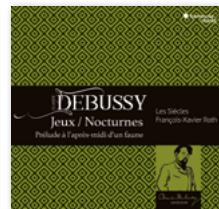
NOUVEAUTÉS | 2018 | NEW RELEASES

Quatuor op. 10
RAVEL / Quatuor
Jerusalem Quartet
HMM 902304

Jeux / Nocturnes
Prélude à l'après-midi d'un faune
Les Siècles, François-Xavier Roth
HMM 905291

Préludes du 1^{er} Livre
Estampes
Javier Perianes
HMM 902301

La Mer / Le Martyre de saint Sébastien
Symphonic Fragments
Philharmonia Orchestra
Pablo Heras-Casado
HMM 902310



Le *Ballet Royal de la Nuit* est une nouvelle production du théâtre de Caen,
en coproduction avec Château de Versailles Spectacles, l'Opéra de Dijon et l'Ensemble Correspondances
Il a donné lieu à une création scénique au théâtre de Caen (8, 9, 11 & 12 novembre 2017),
puis à l'Opéra Royal, Château de Versailles Spectacles (24, 25 & 26 novembre 2017)
et à l'Opéra de Dijon (2, 3 & 5 décembre 2017).



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2018

Enregistrement : janvier-février 2015 & mai 2018 à Grenoble, MC2

Production exécutive : Ensemble Correspondances

(Céline Portes, Jonathan Foraison, Solweig Barbier, Léa Bing),
harmonia mundi (Christian Girardin)

Direction artistique & montage : Alban Moraud Audio

Prise de son : Alban Moraud, assisté de Alexandra Evrard

Partition du *Ballet Royal de la Nuit* : © Éditions des Abbesses - Sébastien Daucé, 2017

Dessins des costumes : © Olivier Charpentier 2016, courtesy Galerie PRODROMUS

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Maquette : Atelier harmonia mundi



Les Éditions des Abbesses ont publié
la musique originale du *Ballet Royal de la Nuit*
(éd. Sébastien Daucé)

www.editionsdesabbesses.com

La Galerie Prodromus a publié
le livret intégral du *Ballet Royal de la Nuit*
comportant l'intégralité des dessins d'Olivier Charpentier
www.prodromus-galerie.com