

Château de
VERSAILLES
Spectacles

MOLIÈRE
400
ANS
1622-2022


CHÂTEAU DE VERSAILLES



**LE BOURGEOIS
GENTILHOMME**
LULLY · MOLIÈRE

Vincent Dumestre
Le Poème Harmonique

MENU

Jean-Baptiste Lully (1632-1687)

Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière (1622-1673)

LE BOURGEOIS GENTILHOMME

75'34

Comédie-ballet de 1670 · Pièces musicales

1	Ouverture	2'53
2	« Je languis nuit & jour » · <i>L'Élève du Maître de musique</i>	2'32

ACTE I – Scène 2

3	« Je languis nuit & jour » · <i>La Musicienne</i>	1'33
4	« Un cœur dans l'amoureux empire » · <i>La Musicienne</i>	1'19
5	« Il n'est rien de si doux que les tendres ardeurs » · <i>Premier Musicien</i>	2'51
6	« Il serait doux d'entrer sous l'amoureuse loy » · <i>Deuxième Musicien</i>	1'40
7	« Aimable ardeur » · <i>La Musicienne, les deux Musiciens</i>	6'01
8	Gravement, Plus vite, Sarabande, Bourrée, Gaillarde, Canarie	2'26

ACTE II – Scène 5

9	Premier Air des Garçons Tailleurs	1'13
10	Deuxième Air des Garçons Tailleurs	0'50

ACTE III – Scène 16

11	Entrée des Cuisiniers	0'50
----	-----------------------	------

ACTE IV – Scène 1

12	Première Chanson à boire : « Un petit doigt, Philis, pour commencer le tour » · <i>Second et troisième Cuisiniers</i>	1'21
13	Deuxième Chanson à boire : « Buvons, chers Amis, buvons » · <i>Premier et troisième Cuisiniers</i>	1'23
14	« Sus sus du vin » · <i>Les trois Cuisiniers</i>	0'40

ACTE IV – Scène 5

15	Marche pour la cérémonie turque	2'04
16	« Alla, Alla, Alla ekbert » · <i>Le Mufti, les Turcs</i>	0'15
17	« Se ti sabir » · <i>Le Mufti</i>	0'41
18	« Dice mi Turque » · <i>Le Mufti, les Turcs</i>	1'15
19	« Mahametta per Giourdina » · <i>Les mêmes</i>	2'17
20	« Hou, Hou, Alla ekbert » · <i>Les mêmes</i>	0'15
21	« Ti non star furba » · <i>Les mêmes</i>	1'37
22	« Ti star nobilé é non star fabbola » · <i>Les mêmes</i>	1'55
23	« Non tener honta » · <i>Les mêmes</i>	1'08

ACTE V – Scène dernière : Le Ballet des Nations

24	Première Entrée – Le Donneur de Livres. Dialogue des gens qui en musique demandent des livres : «A moy, Monsieur, a moy»	1'41
25	« Monsieur, distinguez-nous parmi les Gens qui crient »	6'03
26	Seconde Entrée – Les trois Importuns	1'26
27	Troisième Entrée – Les Espagnols « Se que me muero de amor » · <i>Premier Espagnol plaintif</i>	4'22
28	« Ay que locura, con tanto rigor » · <i>Premier Espagnol enjoué</i>	0'37
29	« El dolor solicita » · <i>Second Espagnol enjoué</i>	2'12
30	« Alegrese enamorado » · <i>Premier Espagnol enjoué</i>	2'47
31	Quatrième Entrée – Les Italiens « Di rigori armata il seno » · <i>La Musicienne italienne</i>	5'38
32	Entrée des Scaramouches, Trivelins et Arlequin	1'05
33	Chaconne des Scaramouches, Trivelins et Arlequin	3'09
34	« Bel tempo che vola » · <i>Le Musicien italien et la Musicienne italienne</i>	2'34
35	Cinquième Entrée – Les Français Menuet	0'46
36	« Ah ! Qu'il fait beau dans ces bocages » · <i>Deux musiciens Poitevins</i>	0'46
37	« Voy ma Climène » · <i>Deux musiciens Poitevins</i>	1'42
38	Sixième Entrée – Les trois Nations « Quels Spectacles charmants, quels plaisirs goûtons-nous »	1'26

LE
BOURGEOIS
GENTILHOMME

COMEDIE-BALET.

FAITE A CHAMBORT,
pour le Divertissement du Roy.

Par J. B. P. MOLIERE.



A PARIS,
chez CLAUDE BARBIN, au Palais, sur le
second Perron de la Sainte-Chapelle.

M. DC. LXXIII
AVEC PRIVILEGE DU ROY.



Frontispice du *Bourgeois Gentilhomme*, édition de 1673

Solistes

Paul-Antoine Benos-Djian, haute-contre · *L'Élève du Maître de musique*

Eva Zaïcik, dessus · *La Musicienne*

Cyril Auvity, taille · *Le Premier Musicien, Le Premier Poitevin*

Thibault de Damas, basse · *Le Second Musicien, Le Troisième Cuisinier*

Nicholas Scott, haute-contre · *Le Premier Cuisinier*

Zachary Wilder, taille · *Le Second Cuisinier, Le Premier Gascon, Le Second Poitevin,*
La Vieille Bourgeoise babillarde

Virgile Ancely, basse · *Le Mufti, Le Premier Espagnol enjoué, Homme du Bel Air*

Serge Goubioud, taille · *Le Deuxième Espagnol enjoué, Le Second Gascon*

Claire Lefilliâtre, dessus · *La Femme du Bel Air, La Musicienne italienne*

Marc Mauillon, taille · *Le Vieux Bourgeois babillard*

Geoffroy Buffière, basse · *Le Musicien italien, Le Suisse*

David Tricou, haute-contre · *Le Premier Espagnol plaintif*

Le Poème Harmonique

Vincent Dumestre, direction

Dessus de violon

Fiona-Émilie Poupard (Solo),
Simon Pierre,
Camille Aubret,
Myriam Mahnane,
Paul-Marie Beauny,
Sandrine Dupé

Hautes-contre de violon

Alain Pegeot,
Tiphaine Coquempot,
Sophie Iwamura

Tailles de violon

Pierre Vallet,
Delphine Millour

Quintes de violon

Mathias Ferre,
Salomé Gasselin,
Andreas Linos

Basses de violon

Lucas Peres,
Cyril Poulet,
Keiko Gomi

Théorbe, Guitare

Etienne Galletier

Clavecin

Camille Delaforge

Flûtes, Musette, Tambour

Pierre Boragno

Hautbois, Flûtes à bec

Elsa Frank,
Sophie Rebreyend

Bassons, Flûtes à bec, Flageolets

Isaure Lavergne,
Jérémy Papasergio

Percussions

Joël Grare

Le Bourgeois gentilhomme, ou les arts en dialogue

Par Matthieu Franchin

«Vendredi 3^e octobre la troupe est partie pour Chambord par ordre du Roi. On y a joué entre plusieurs comédies *Le Bourgeois gentilhomme* pièce nouvelle de Mr de Molière, le retour a été le 28^e dudit mois». C'est ainsi que le comédien La Grange relate, dans son registre de comptes, le séjour de près d'un mois que Molière et sa troupe ont effectué en octobre 1670 au château de Chambord, là où résidait temporairement toute la Cour pour jouir des plaisirs de la chasse. Invitée par Louis XIV, la troupe de Molière bénéficiait du privilège d'agrémenter les soirées par la représentation de comédies, sur le théâtre construit tout exprès dans l'une des ailes du château, au premier étage, par le célèbre architecte et scénographe Carlo Vigarani. C'est sur ce même théâtre qu'avait vu le jour, le 7 octobre 1669, *Monsieur de Pourceaugnac*. Comme toutes les comédies-ballets créées jusqu'ici par Molière, Lully et Beauchamps, *Le Bourgeois gentilhomme*, exécuté pour la

première fois le 14 octobre 1670, résulte lui aussi d'une commande royale. Le contexte était certes différent: contrairement à *La Princesse d'Élide* ou à *George Dandin* qui avaient été englobés dans le cadre de fêtes somptueuses destinées à servir la politique royale, ou à célébrer tel ou tel événement, *Le Bourgeois gentilhomme*, comme *Pourceaugnac*, a été conçu comme un «divertissement», assuré uniquement par des interprètes professionnels – ce qui n'était par exemple pas le cas des *Amants magnifiques*, autre comédie-ballet créée quelques mois plus tôt, en février 1670, et dont certaines entrées de ballet avaient été dansées par des membres de l'aristocratie, dans la tradition du ballet de cour.

L'actualité avait néanmoins joué un rôle important dans la conception de la pièce. Le projet du *Bourgeois gentilhomme* est en effet né d'un incident diplomatique – heureusement sans gravité – survenu autour de la visite à Paris de Soliman

Aga, émissaire envoyé par le sultan de l'Empire ottoman Mehmed IV à la fin de l'année 1669, dans l'intention de renouer les relations diplomatiques entre les deux pays. Reçu magnifiquement le 5 décembre à Saint-Germain-en-Laye par Louis XIV, lequel était « revêtu d'un brocart d'or, mais tellement couvert de diamants, qu'il semblait qu'il fût environné de lumière, en ayant aussi un chapeau tout brillant, avec un bouquet de plumes des plus magnifiques¹ », Soliman Aga, vexé que le roi ne se lève pas pour prendre sa lettre, ne se laissa pas impressionner par ces richesses et « sortit avec un air chagrin de ce qu'on ne lui avait pas accordé tout ce qu'il avait demandé² ». Après un séjour de plusieurs mois à Paris, Soliman Aga quitta Toulon avec le nouvel ambassadeur français, le 22 août 1670, tandis que l'un des officiers qui l'avait escorté s'empessa de relater à la Cour « l'histoire de ce qui était arrivé à Soliman pendant le voyage de Paris à Toulon, et les peines qu'il avait eues d'arrêter les saillies et les extravagances

de cet envoyé, qui ne pouvait étouffer le chagrin qu'il avait de ne pas s'en retourner en son pays aussi riche qu'il s'imaginait le devoir être ». C'est alors que Louis XIV « ayant voulu faire un voyage à Chambord pour y prendre le divertissement de la chasse, voulut donner à sa Cour celui d'un ballet; et comme l'idée des Turcs qu'on venait de voir à Paris était encore toute récente, il crut qu'il serait bon de les faire paraître sur la scène ». Molière et Lully furent aussitôt sollicités « pour composer une pièce de théâtre où l'on put faire entrer quelque chose des habillements et des manières des Turcs³ ».

Initialement conçue pour servir de prétexte à un ballet turc (qui deviendra la cérémonie de l'acte IV), la comédie du *Bourgeois gentilhomme* réside sur une intrigue fort simple, fondée sur le principe du mariage empêché. Obsédé par l'idée de s'élever socialement et de s'extraire de sa condition bourgeoise, Monsieur Jourdain refuse d'accorder la main de

¹ *La Gazette*, 19 décembre 1669.

² D'Arvieux, *Mémoires*, t. IV, Paris, Charles-Jean-Baptiste Delespine, 1735, p. 164.

³ *Ibid.*, p. 251-252.

sa fille, Lucile, à Cléonte, son amant, qui a le tort de ne pas être noble. L'action se dénoue grâce à la mise en place, par le jeune amoureux, d'un stratagème fort plaisant: déguisé et assisté par son valet Covielle, il se fait passer pour le fils du Grand Turc, et propose à Jourdain d'élever ce dernier au rang de dignitaire turc, à condition de pouvoir épouser sa fille, dont il est éperdument tombé amoureux. Voyant par là une occasion inespérée de devenir enfin le gentilhomme qu'il rêvait de pouvoir être, le Bourgeois accepte la proposition, ce qui lui vaut d'être intronisé au rang de «mamamouchi» au cours d'une cérémonie tout à fait burlesque. La comédie se termine, comme attendu, par le mariage des amants.

C'est à partir de cette intrigue que Molière, en collaboration avec Lully pour la musique, et Beauchamps pour la chorégraphie, élabore avec *Le Bourgeois gentilhomme* un spectacle ambitieux, au sein duquel musique et danse se trouvent constamment mêlées. Unique en son genre, la comédie multiplie les moments musicaux qui, loin d'être relégués en marge des actes comme cela pouvait être le cas dans d'autres comédies-ballets (si l'on

pense à *La Princesse d'Élide* ou à *George Dandin*), dialoguent en permanence avec la pièce de théâtre, en étant situés aussi bien à l'intérieur, qu'entre les actes. La réussite du *Bourgeois* tient beaucoup à la virtuosité avec laquelle Molière a su insérer ces moments dansés et chantés dans la dramaturgie générale de l'œuvre, donnant par la même occasion à Lully et Beauchamps d'explorer une grande variété de formes, de registres et de niveaux à travers ces mêmes intermèdes.

Cette originalité et ce désir insatiable d'explorer de nouvelles façons d'insérer la musique dans le théâtre sont manifestes dès l'ouverture de la comédie. En effet, la plupart des comédies-ballets créées par Molière s'étaient traditionnellement ouvertes jusqu'ici par un prologue musical plus ou moins développé. *La Princesse d'Élide* s'était ouverte par exemple par le récit d'Aurore, *Pourceaugnac*, par une sérénade, et *Les Amants magnifiques*, par un grand prologue mythologique. Or rien de tout cela avec le *Bourgeois*: en mettant en scène, au milieu du théâtre, «un Élève du Maître de musique, qui compose sur une table, un air que le Bourgeois a demandé pour une sérénade» (I, 1),

Lully et Molière prennent à contrepied les attentes du spectateur, en le plongeant dans la fabrique même de la musique, et en lui donnant l'illusion que celle-ci s'écrit sous ses yeux. Bel effet de mise en abyme, à travers lequel Lully dévoile les ressorts de la composition musicale, non sans certains effets comiques, si l'on pense aux notes chantées sur les syllabes « ou ou ou » ou « ta ta tay ». Ce n'est que quelques scènes plus tard que l'on entend l'air en son entier, « Je languis nuit et jour, et mon mal est extrême » (I, 2), chanté par une Musicienne. Cet air sérieux est lui-même suivi d'un petit « dialogue en musique » chanté par la même Musicienne, et deux Musiciens. Conçu comme un petit opéra en miniature, ce dialogue de Bergers a valeur de manifeste : le Maître de musique l'annonce comme un « petit essai [...] des diverses passions que peut exprimer la musique ». Il en est de même pour la danse, représentée par le personnage du Maître à danser, qui présente à son tour à Monsieur Jourdain « un petit essai des plus beaux mouvements, et des plus belles attitudes dont une danse puisse être variée ». Quatre danseurs exécutent alors une entrée de ballet qui fait se succéder,

de façon très brève et virtuose, une série de danses types – un mouvement grave et rapide, une sarabande, une bourrée, une gaillarde et des canaries.

De façon tout aussi originale, la danse se retrouve mêlée à la comédie au cours d'une scène comique qui n'est pas sans annoncer la cérémonie turque – celle des Garçons Tailleurs, qui viennent habiller, en cadence, Monsieur Jourdain (II, 5). Après ce moment dansé, conclu par le deuxième Air des Garçons Tailleurs qui se réjouissent en dansant de l'argent qu'ils ont reçu, la scène du festin offert par Monsieur Jourdain à la marquise Dorimène offre un nouveau prétexte à la musique d'intervenir. Des Cuisiniers dansants occupent l'intermède des actes III à IV, et des Musiciens chantants agrémentent le repas de deux chansons à boire, qui permettent à Lully d'aborder, après la pastorale du premier acte, le registre bachique (IV, 1).

Le moment le plus spectaculaire de la comédie est assurément celui de la grande cérémonie turque, qui sert d'intermède à la fin du quatrième acte. D'après le livret de la création, cette scène ne

mobilisait pas moins de vingt-quatre exécutants : Monsieur Jourdain et le Mufti, respectivement joués par Molière et Lully, quatre Dervis, douze Turcs chantants et six Turcs dansants parmi lesquels figurait le chorégraphe Beauchamps. Agrémentée de danses, d'airs solistes et de chœurs à quatre parties vocales, chantées dans une fausse langue turque, cette scène est un chef-d'œuvre d'inventivité qui amène le spectateur dans un univers exotique qui bascule dans le burlesque le plus fou. Les danses permettent ainsi successivement aux Turcs de coiffer en cérémonie Monsieur Jourdain, puis de faire semblant de lui donner des coups de sabre, avant de lui donner de vrais coups de bâton, dans le plus pur style de la farce. Lully lui-même contribuait, en tant que chanteur, à l'aspect burlesque de la scène. Grâce à certaines didascalies conservées, on sait qu'il portait un turban de cérémonie « d'une grosseur démesurée, garni de bougies allumées, à quatre ou cinq rangs », et qu'il se livrait, durant les invocations, à mi-chemin entre le parlé et le chanté, à « des contorsions et des grimaces, levant le menton, et remuant

les mains contre sa tête, comme si c'étaient des ailes », « fronçant le sourcil, et ouvrant la bouche, sans dire mot ; puis parlant avec véhémence, tantôt radoucissant sa voix, tantôt la poussant d'un enthousiasme à faire trembler, en se poussant les côtes avec les mains, comme pour faire sortir ses paroles⁴ ». Cette exécution du rôle du Mufti, qui lui attirera beaucoup de succès, lui vaudra même d'être nommé secrétaire du roi, en 1681, à l'occasion d'une reprise à Saint-Germain-en-Laye du *Bourgeois gentilhomme*, pour laquelle il avait à nouveau assuré le rôle.

Non moins développé, le *Ballet des Nations* qui termine la comédie et qui s'offre comme un spectacle dans le spectacle, est lui aussi un chef-d'œuvre de composition. Loin d'être un hors-d'œuvre, sans lien avec l'intrigue principale, il permet à Molière et Lully de défendre l'apologie du plaisir – et donc de rester fidèle à l'esprit de la comédie – comme cela avait été le cas, mais de façon moindre, dans le finale chanté et dansé de *Pourceaugnac*. Parmi les compositions vocales qui agrémentent ce ballet, on ne peut que remarquer le

⁴ *Les Œuvres de Monsieur de Molière*, t. 5, Paris, Thierry, Barbin et Trabouillet, 1682, p. 308-312.



La Magnifique Audiance
Devant le 7. Decembre 1669. au Grand Sainct Germain en Laye
Par Le ROY tres. Christian.
A Soliman Aga, Ministre Perusse.
Envoye du Grand Seigneur.
Le Peintre J. Lepautre del.

dialogue, très original, des « Gens qui en musique demandent des livres », placé en ouverture du ballet. Il s'agit en effet du premier grand récitatif de Lully, d'une longueur jusqu'ici inégalée – cent soixante-huit mesures – exécuté par toute une série de personnages propres à la caractérisation, avec Gascons, Suisses, vieux babillards, gens du bel air... Ce n'est pas pour rien si Lully trouva bon de reprendre ce même dialogue deux ans plus tard, en 1672, pour servir de prologue à son premier opéra, *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*. Le génie de Lully est tout autant sensible dans la suite du ballet, avec les entrées successives d'Espagnols, d'Italiens et de Français, toutes développées, à leur manière, autour de la thématique amoureuse, et de l'épicurisme. Conformément à l'esthétique du ballet de cour, le compositeur juxtapose les différents caractères, avec de beaux jeux de miroirs : la plainte chantée par un Musicien espagnol, « *Sé que me muero de amor* », très italianisante, fait par exemple écho à celle chantée par la Musicienne italienne, « *Di rigori armata il seno* ». L'effort de caractérisation est tout autant sensible du côté de la danse, qui se déploie à travers toute une série de formes

types – sarabande et loure à l'espagnole, chaconne italienne, et menuets français. Lully et Beauchamps vont même jusqu'à expérimenter une scène de nuit « à la manière des Comédiens Italiens, en cadence », durant laquelle figurent deux Scaramouches, deux Trivelins, et un Arlequin (alors joué par le célèbre acteur italien Dominique Biancolelli). Signe qu'elles étaient toujours très appréciées, plusieurs de ces entrées du *Ballet des Nations* se trouveront réemployées par Lully dans le *Ballet des ballets* (1671) et le *Carnaval* (1675), tandis qu'André Campra, au début du XVIII^e siècle, rendra hommage au compositeur en insérant quelques-unes de ces scènes dans *Les Fragments de M. de Lully*, donné en 1702 à l'Académie royale de musique.

Unanimement appréciée, *Le Bourgeois gentilhomme* est l'une des comédies-ballets de Molière qui a connu le succès le plus durable aux XVII^e et XVIII^e siècles, à la Cour comme à la ville. Après les quatre représentations de Chambord données les 14, 16, 20 et 21 octobre 1670, l'œuvre (alors en trois actes) est reprise dans la résidence royale de Saint-Germain-en-Laye les 9, 11 et 13 novembre. Remaniée en

cinq actes, la comédie est présentée pour la première fois au public parisien sur le théâtre du Palais-Royal (possédé alors par la troupe de Molière), le 23 novembre. Le « charmant Bourgeois gentilhomme », pour reprendre les termes du gazetier Robinet, y est toujours accompagné de ses intermèdes: « C'est-à-dire, presque tout comme / À Chambord, et dans Saint Germain, / L'a vu notre grand souverain, / Même, avec que des entrées / De ballet, des mieux préparées, / D'harmonieux et grands concerts, / Et tous les ornements divers / Qui firent de ce gai régale / La petite oie, à la royale.⁵ » La pièce rapporte d'excellentes recettes à la troupe et figure régulièrement à l'affiche jusqu'à la mort de Molière, avant de connaître une belle carrière du côté de la Comédie-Française. La pièce y est régulièrement reprise,

jusqu'à la Révolution, avec des intermèdes de musique et de danse, toujours attendus et appréciés par le public.

Comme en témoigne le succès durable de la pièce et de ses divertissements, *Le Bourgeois gentilhomme* peut être considéré comme un véritable aboutissement des recherches que Molière menait, depuis 1661 avec *Les Fâcheux*, pour associer, au sein d'un même spectacle, théâtre, musique et danse. Cette comédie s'offre sans doute comme l'un des exemples les plus réussis du projet annoncé dans la préface des *Fâcheux*, à savoir celui de « ne faire qu'une seule chose du ballet, et de la comédie ». Créé trois ans avant *Cadmus et Hermione*, première tragédie en musique de Lully et Quinault, *Le Bourgeois* a constitué une étape importante, voire décisive, dans la genèse de l'opéra français.

⁵ Robinet, Lettre du 22 novembre 1670.

Le Bourgeois gentilhomme, or the arts in dialogue

By Matthieu Franchin

“Friday 3 October, the company left for Chambord by order of the King. Among other comedies, *Le Bourgeois gentilhomme*, a new play by Mr de Molière, was performed there; the return journey was made on the 28th of the said month.” This is how the actor La Grange relates, in his account book, the stay of almost a month that Molière and his troupe made in October 1670 at the *Château de Chambord*, where the whole court temporarily resided to enjoy the pleasures of hunting. Invited by Louis XIV, Molière's troupe enjoyed the privilege of enhancing the evenings with the performance of comedies in the theatre specially built in one of the wings of the *château*, on the first floor, by the famous architect and stage designer Carlo Vigarani. It was on this same theatre that *Monsieur de Pourceaugnac* was first performed on 7 October 1669. Like all the *comédie-ballets* created so far by Molière, Lully and Beauchamps, *Le Bourgeois gentilhomme*,

first performed on 14 October 1670, was also the result of a royal commission. The context was certainly different: Unlike *La Princesse d'Élide* or *George Dandin*, which were part of sumptuous festivities designed to serve royal policy or to celebrate one event or another, *Le Bourgeois gentilhomme*, like *Pourceaugnac*, was conceived as a “*divertissement*”, performed only by professional dancers – which was not the case, for example, with *Les Amants magnifiques*, another *comédie-ballet* first performed a few months earlier in February 1670, some of whose ballet entries were danced by members of the aristocracy, in the tradition of the *ballet de cour*.

Nevertheless, current events had played an important role in the conception of the play. The project for *Le Bourgeois gentilhomme* was born of a diplomatic incident – fortunately not a serious one – that occurred around the visit to

Paris of Soliman Aga, an emissary sent by the Sultan of the Ottoman Empire Mehmed IV at the end of 1669, with the intention of renewing diplomatic relations between the two countries. He was received magnificently on 5 December at Saint-Germain-en-Laye by Louis XIV, who was “dressed in a gold brocade, but so drenched with diamonds that it appeared as if he was surrounded by light, and he also wore a bright shining hat, with a most magnificent bouquet of feathers⁶”, Soliman Aga, vexed that the king did not rise to take his letter, did not allow himself to be impressed by these riches and “took leave with an air aggrieved because he had not been granted everything he had requested”. After a stay of several months in Paris, Soliman Aga left Toulon with the new French ambassador on 22 August 1670, while one of the officers who had escorted him hastened to relate to the court “the story of what had happened to Soliman during the journey from Paris to

Toulon, and the trouble he had taken to stop the excesses and extravagances of this envoy, who could not suppress the grief he felt at not returning to his country as rich as he thought he should have been⁷”. It was then that Louis XIV “having wanted to make a trip to Chambord to take part in the pleasures of hunting, wanted to give his Court the *divertissement* of a ballet; and as the idea of the Turks, which had just been seen in Paris, was still very recent, he thought it would be good to have them appear on stage”. Molière and Lully were immediately asked “to compose a play in which something of the dress and manners of the Turks⁸ could be included”.

Originally conceived as a pretext for a Turkish ballet (which would become the ceremony in Act IV), the comedy of *Le Bourgeois gentilhomme* is based on a very simple plot, founded on the principle of an impeded marriage. Obsessed with the idea of rising socially and escaping from his bourgeois condition, Monsieur

⁶ *La Gazette*, 19 décembre 1669.

⁷ D'Arvieux, *Mémoires*, t. IV, Paris, Charles-Jean-Baptiste Delespine, 1735, p. 164.

⁸ *Ibid.*, p. 251-252.

Jourdain refuses to grant the hand of his daughter, Lucile, to her lover, Cléonte, who is not a nobleman. The action unravels thanks to the young lover's very amusing stratagem: disguised and assisted by his valet Covielle, he pretends to be the son of the Grand Turk, and proposes to Jourdain to raise the latter to the rank of Turkish dignitary, on condition that he can marry his daughter, with whom he has fallen madly in love. Seeing this as an unhoped-for opportunity to finally become the gentleman he dreamed of being, the Bourgeois accepts the proposal, which leads to him being installed into the rank of "Mamamouchi" in an absolutely burlesque ceremony. The comedy ends, as expected, with the lovers' wedding.

Based on this plot, Molière, in collaboration with Lully for the music and Beauchamps for the choreography, created an ambitious show in which music and dance were constantly intertwined. Unique in its genre, the comedy multiplies musical moments which, far from being relegated to the margins of the acts as was the case in other *comédie-ballets* (if we think of *La Princesse d'Élide* or *George Dandin* for example), are in constant dialogue

with the play, being situated both within and between the acts. The success of *Le Bourgeois* is largely due to the virtuosity with which Molière was able to insert these danced and sung moments into the general dramaturgy of the work, giving Lully and Beauchamps the opportunity to explore a wide variety of forms, registers and levels through these same interludes.

This originality and insatiable desire to explore new ways of incorporating music into theatre are evident from the opening of the play. Indeed, most of the *comédie-ballets* created by Molière had traditionally opened with a more or less developed musical prologue. *La Princesse d'Élide*, for example, opened with the story of Aurora, *Pourceaugnac* with a serenade, and *Les Amants magnifiques* with a grand mythological prologue. However, none of this is the case with *Le Bourgeois*: by staging in the middle of the theatre, "a student of the music master, who is composing on a table, an air that the Bourgeois has requested for a serenade" (I, 1), Lully and Molière take the spectators' expectations in the wrong direction, by plunging them into the very act of writing the music and giving them the illusion that it is being

written before their very eyes. This is a beautiful *mise en abyme* effect (theatre within theatre effect), through which Lully reveals the workings of musical composition, not without certain comic effects, if we think of the notes sung on the syllables “ou ou ou” or “ta ta tay”. It is only a few scenes later that we hear the full aria, “*Je languis nuit et jour, et mon mal est extreme*” (I, 2), sung by a female musician. This serious aria is itself followed by a short – *dialogue en musique* – sung by the same female musician and two other musicians. Conceived as a small opera in miniature, this dialogue of shepherds has the value of a manifesto: the music master announces it as a “small test piece [...] on the various passions that music is capable of expressing”. The same thing is applied to dance, represented by the character of the dancing master, who in turn presents Monsieur Jourdain with “a small test piece on the most beautiful movements and attitudes of which a dance can be varied upon”. Four dancers then perform an *entrée de ballet* which, in a very brief and virtuoso manner, brings together a

series of typical dances – a serious and rapid movement, a *sarabande*, a *bourrée*, a *gaillarde* and *canaries*.

In an equally original way, dance is mixed into the play in a comic scene that is not without foreshadowing the Turkish ceremony – that of the *Garçons Tailleurs*, who come to dress Monsieur Jourdain in step (II, 5). After this moment of dance, concluded by the second *Air des Garçons Tailleurs* who rejoice by dancing because of the money they have received, the scene of the feast offered by Monsieur Jourdain to the Marquise Dorimène offers a new pretext for the music to intervene. Dancing cooks occupy the interlude of Acts III to IV, and singing musicians embellish the meal with two drinking songs, which allow Lully to move into the Bacchic register after the pastoral of the first act (IV, 1).

The most spectacular moment in the play is undoubtedly the great Turkish ceremony, which serves as an interlude at the end of the fourth act. According to the libretto, this scene involved no less than twenty-four performers: Monsieur Jourdain and the Mufti, played by Molière and

Lully respectively, four Dervishes, twelve singing Turks and six dancing Turks, including the choreographer Beauchamps. Embellished with dances, solo arias and four-part choirs, sung in a fake Turkish language, this scene is a masterpiece of inventiveness that takes the spectator into an exotic universe that tips over into the craziest burlesque. The dances allow the Turks to ceremoniously comb Monsieur Jourdain's hair, then appear to strike him with a sword, before giving him real blows with a stick, in the purest style of farce. Lully himself, as a singer, contributed to the burlesque aspect of the scene. Thanks to certain surviving stage directions, we know that he wore a ceremonial turban “of inordinate size, trimmed with lighted candles, four or five rows high”, and that during the invocations, halfway between the spoken and the sung, he indulged in “contortions and grimaces, raising his chin and waving his hands against his head as if they were wings”, “frowning and opening his mouth without saying a word; then speaking vehemently, sometimes softening his voice, sometimes forcing

it with a trembling zeal, pushing his ribs with his hands, as if to make his words come out”⁹. This performance of the role of the Mufti, which brought him much success, even led to his appointment as the King's secretary in 1681, on the occasion of a revival of *Le Bourgeois gentilhomme* in Saint-Germain-en-Laye, for which he had once again taken on the role.

No less developed is *Le Ballet des Nations*, which ends the play and is offered as a spectacle within the spectacle and is also a masterpiece of composition. Far from being an *hors-d'oeuvre*, unrelated to the main plot, it allows Molière and Lully to defend the glorification of pleasure – and thus to remain faithful to the spirit of the play – as had been the case, but to a lesser extent, in the sung and danced finale of *Pourceaugnac*. Amongst the vocal compositions that adorn this ballet, the highly original dialogue of the “*Gens qui en musique demandent des livres*” (People who through music ask for books), placed at the opening of the ballet, is particularly noteworthy. This is Lully's first major recitative of unprecedented

⁹ *Les Œuvres de Monsieur de Molière*, t. 5, Paris, Thierry, Barbin et Trabouillet, 1682, p. 308-312.

length – one hundred and sixty-eight bars – performed by a whole series of characters suitable for characterisation, including *Gascons*, *Suisses*, old *babillards*, *gens du bel air*, etc. It was not for nothing that Lully found it appropriate to use this same dialogue two years later, in 1672, as the prologue to his first opera, *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*. Lully's genius is equally evident in the rest of the ballet, with the successive entries of Spaniards, Italians and Frenchmen, all developed, in their own way, around the theme of love and epicureanism. In keeping with the aesthetics of the *ballet de cour*, the composer juxtaposes the different characters, with beautiful mirror effects: the lament sung by a Spanish Musician, “*Sé que me muero de amor*”, very Italian, echoes, for example, the one sung by the Italian Musician, “*Di rigori armata il seno*”. The effort to characterise the dance is just as noticeable, which is deployed through a whole series of typical forms – *sarabande* and *loure à l'espagnole*, *chaconne italienne*, and *menuets français*. Lully and Beauchamps even experimented with a night scene “in the manner of the dancing Italian actors”, featuring two *Scaramouches*,

two *Trivelins*, and a *Harlequin* (then played by the famous Italian actor Dominique Biancolelli). As a sign that they were still very popular, several of these entrées from *Le Ballet des Nations* were reused by Lully in *Le Ballet des ballets* (1671) and *Le Carnaval* (1675), while André Campra, at the beginning of the 18th century, paid tribute to the composer by inserting some of these scenes in *Les Fragments de M. de Lully*, given in 1702 at *l'Académie royale de musique*.

Unanimously appreciated, *Le Bourgeois gentilhomme* is one of Molière's most enduringly successful *comédie-ballets* of the 17th and 18th centuries, both at Court and in the city. After the four performances in Chambord on 14, 16, 20 and 21 October 1670, the work (then in three acts) was revived in the royal residence of Saint-Germain-en-Laye on 9, 11 and 13 November. Reworked into five acts, the play was presented to the Parisian public for the first time at the Palais-Royal theatre (owned at the time by Molière's troupe) on 23 November. The “charming *Bourgeois gentilhomme*”, to use the words of the gazetteer Robinet, was always accompanied by its interludes:

“That is to say, almost everything as /
At Chambord, and in Saint Germain, /
Our great sovereign saw it, / Even with
the entrées / The best prepared ballets,
/ Of harmonious and great concerts, /
And all the various ornaments / Which
made this merry extravaganza / The cute
royal *petite oie*¹⁰”. The play brought in
excellent takings for the company and was
regularly performed until Molière's death,
before enjoying a successful career at the
Comédie-Française where it was regularly
revived until the Revolution, with musical
and danced interludes, always awaited
and appreciated by the public.

As the enduring success of the play and
its *divertissements* testifies, *Le Bourgeois
gentilhomme* can be seen as the culmination
of Molière's efforts, since 1661 with *Les
Fâcheux*, to combine theatre, music and
dance in a single show. This comedy is
undoubtedly one of the most successful
examples of the project announced in
the preface to *Les Fâcheux*, namely that of
“making the ballet and the play into one
entity”. Created three years before *Cadmus
et Hermione*, the first *tragédie-en-musique*
by Lully and Quinault, *Le Bourgeois* was
an important, even decisive, step in the
genesis of French opera.

¹⁰Robinet, Letter of 22 November 1670.

Der Bürger als Edelmann oder die Künste im Dialog

Von Matthieu Franchin

„Am Freitag, dem 3. Oktober, reiste die Truppe auf Befehl des Königs nach Chambord. Neben anderen Komödien wurde dort *Der Bürger als Edelmann*, ein neues Stück von Monsieur de Molière, aufgeführt; die Rückkehr fand am 28. des genannten Monats statt.“ So berichtet der Schauspieler La Grange in seinem Rechnungsbuch von dem fast einmonatigen Aufenthalt Molières und seiner Truppe im Oktober 1670 im Schloss von Chambord, wo sich der gesamte Hofstaat vorübergehend aufhielt, um den Freuden der Jagd zu frönen. Auf Einladung von Ludwig XIV. genoss die Truppe von Molière das Privileg, die Abende mit der Aufführung von Komödien in dem eigens von dem berühmten Architekten und Bühnenbildner Carlo Vigarani in einem der Flügel des Schlosses im ersten Stock errichteten Theater zu verschönern. In diesem Theater wurde auch *Monsieur de Pourceaugnac* am 7. Oktober 1669 uraufgeführt. Wie alle bisherigen *Comédies-*

Ballets von Molière, Lully und Beauchamps ging auch *Der Bürger als Edelmann*, der am 14. Oktober 1670 uraufgeführt wurde, auf einen königlichen Auftrag zurück. Der Kontext war allerdings ein anderer: Im Gegensatz zu *La Princesse d'Élide* oder *George Dandin*, die zu prunkvollen Festen im Dienst der königlichen Politik oder zur Feier des einen oder anderen Ereignisses beitrugen, waren *Der Bürger als Edelmann* wie auch *Pourceaugnac* als „Unterhaltung“ konzipiert, die nur von professionellen Tänzern aufgeführt wurde – anders als beispielsweise *Les Amants magnifiques*, ein anderes *Comédie-ballet*, das einige Monate zuvor im Februar 1670 entstanden war und dessen Balletteinlagen in der Tradition des *Ballet de cour* [des Hofballetts] Mitglieder der Aristokratie tanzten.

Dennoch spielten aktuelle Ereignisse eine wichtige Rolle bei der Konzeption des Stücks. Das Projekt des *Bürgers als*

Edelman geht auf einen diplomatischen Zwischenfall zurück, der glücklicherweise nicht schwerwiegend war und sich Ende 1669 im Zusammenhang mit dem Besuch von Soliman Aga in Paris ereignete, einem Abgesandten des osmanischen Sultans Mehmed IV., der die diplomatischen Beziehungen zwischen den beiden Ländern erneuern sollte. Am 5. Dezember wurde er in Saint-Germain-en-Laye von Ludwig XIV. prächtig empfangen. Dieser war „in Goldbrokat gekleidet, aber so mit Diamanten besetzt, dass es schien, als sei er von Licht umgeben, und er hatte auch einen glänzenden Hut mit einem Strauß herrlichster Federn auf.“¹¹ Soliman Aga, der sich darüber ärgerte, dass der König nicht aufstand, um seinen Brief entgegenzunehmen, ließ sich von diesen Reichtümern nicht beeindrucken und „ging mit verdrießlicher Miene hinaus, weil ihm nicht alles gewährt wurde, was er gewünscht hatte.“¹² Nach einem mehrmonatigen Aufenthalt in Paris verließ Soliman Aga am 22. August 1670

gemeinsam mit dem neuen französischen Botschafter Toulon. Einer der Offiziere, die ihn begleitet hatten, beeilte sich, dem Hof „die Geschichte zu erzählen, die Soliman auf der Reise von Paris nach Toulon widerfahren war, und die Mühe, die er auf sich genommen hatte, um die verbalen Ausfälligkeiten und Extravaganzen dieses Abgesandten zu unterbinden, der seinen Kummer darüber nicht unterdrücken konnte, dass er nicht so reich in sein Land zurückkehrte, wie er es sich vorgestellt hatte.“ Damals „hatte Ludwig XIV., nachdem er eine Reise nach Chambord unternommen wollte, um sich bei der Jagd zu vergnügen, die Absicht, seinem Hofstaat die Unterhaltung eines Balletts zu bieten; und da die Idee der Türken, die man gerade in Paris gesehen hatte, noch sehr gegenwärtig war, hielt er es für gut, sie auf der Bühne auftreten zu lassen.“ Molière und Lully wurden sofort aufgefordert, „ein Stück zu komponieren, in das etwas von der Kleidung und den Sitten der Türken einfließen könnte.“¹³

¹¹ *La Gazette*, 19 décembre 1669.

¹² D'Arvieux, *Mémoires*, t. IV, Paris, Charles-Jean-Baptiste Delespine, 1735, p. 164.

¹³ *Ibid.*, p. 251-252.

Die Komödie *Der Bürger als Edelmann*, die ursprünglich als Vorwand für ein türkisches Ballett gedacht war (das im vierten Akt zur Zeremonie wird), beruht auf einer sehr einfachen Handlung auf dem Prinzip einer verhinderten Eheschließung. Besessen von der Idee, gesellschaftlich aufzusteigen und seinem bürgerlichen Dasein zu entwachsen, weigert sich Monsieur Jourdain, die Hand seiner Tochter Lucile Cléonte, ihrem Liebsten, der kein Adliger ist, zu geben. Die Handlung entwickelt sich dank einer sehr amüsanten List des jungen Liebhabers: Mit Hilfe seines Dieners Covielle gibt er sich verkleidet als Sohn des Großtürken aus und schlägt Jourdain vor, ihn in den Rang eines türkischen Würdenträgers zu erheben, unter der Bedingung, dass er dessen Tochter heiraten darf, in die er sich verliebt hat. Der Bürger sieht darin eine unverhoffte Chance, endlich der Edelmann zu werden, der er immer sein wollte, und nimmt den Vorschlag an, woraufhin er in einer burlesken Zeremonie in den Rang eines „Mamamouchi“ erhoben wird. Die Komödie endet, wie erwartet, mit der Hochzeit der Liebenden.

Auf der Grundlage dieser Handlung schuf Molière in Zusammenarbeit mit Lully für die Musik und Beauchamps für die Choreografie ein ehrgeiziges Schauspiel, in das Musik und Tanz ständig miteinbezogen sind. Die Komödie ist einzigartig in ihrem Genre, da sie eine Vielzahl von musikalischen Momenten enthält, die nicht wie in anderen *Comédies-ballets* (man denke an *La Princesse d'Élide* oder *George Dandin*) an den Rand der Akte gedrängt werden, sondern in ständigem Dialog mit dem Stück stehen und sowohl innerhalb als auch zwischen den Akten angesiedelt sind. Der Erfolg des *Bürgers* ist vor allem der Virtuosität zu verdanken, mit der Molière diese getanzten und gesungenen Momente in die Gesamtdramaturgie des Werks einzubauen wusste und Lully und Beauchamps damit die Möglichkeit gab, durch eben diese Zwischenspiele eine Vielzahl von Formen, Registern und Ebenen zu erkunden.

Diese Originalität und der unstillbare Wunsch, neue Wege zu begehen, um die Musik ins Schauspiel einzubringen, sind schon zu Beginn der Komödie offensichtlich. Die meisten *Comédies-ballets* eröffnete Molière nämlich mit

einem mehr oder weniger umfangreichen musikalischen Prolog. *La Princesse d'Élide*, zum Beispiel, beginnt mit dem Rezitativ der Aurora, *Pourceaugnac* mit einer Serenade und *Les Amants magnifiques* mit einem großen mythologischen Prolog. Im *Bürger als Edelmann* ist davon nichts zu finden: Indem Lully und Molière mitten auf der Bühne einen Schüler des Musikmeisters in Szene setzen, „wo er an einem Tisch eine Melodie komponiert, die der Bürger für eine Serenade verlangt hat“ (I, 1), machen sie das Gegenteil von dem, was die Zuschauer erwarten, indem sie sie direkt in die Entstehung der Musik hineinversetzen und ihnen die Illusion vermitteln, sie werde vor seinen Augen geschrieben. Dies ist ein schöner Mise-en-abyme-Effekt, durch den Lully die Mechanismen der musikalischen Komposition offenlegt, ohne auf Komik zu verzichten, wie sie etwa bei den auf den Silben „ou ou ou“ oder „ta ta tay“ gesungenen Noten entsteht. Erst eine Szene später hören wir die vollständige Arie „*Je languis nuit et jour, et mon mal est extrême*“ [„Ich schmachte Tag und Nacht, und mein Leiden ist extrem“] (I, 2), von einer „Musikerin“ gesungen. Auf diese ernste Arie folgt ein kurzer „Dialog in Musik“,

der von derselben Musikerin und zwei Musikern interpretiert wird. Als kleine Miniaturoper konzipiert, hat dieser Dialog der Hirten den Wert eines Manifests: Der Musikmeister kündigt ihn als „kleinen Essay [...] über die verschiedenen Leidenschaften“ an, „die Musik ausdrücken kann“. Dasselbe gilt für den Tanz, der durch die Figur des Tanzmeisters vertreten wird. Dieser bietet Monsieur Jourdain „ein kleines Beispiel der schönsten Bewegungen und Haltungen, die ein Tanz haben kann“. Vier Tänzerinnen und Tänzer führen sodann ein Ballett-Entree auf, das kurz und virtuos eine Reihe typischer Tänze aufeinanderfolgen lässt – einen schnellen, tiefen Satz, eine *Sarabande*, eine *Bourrée*, eine *Gaillarde* und eine *Canarie*.

Auf ebenso originelle Weise vermischt sich der Tanz mit der Komödie in einer komischen Szene, die die türkische Zeremonie bereits ankündigt. Es handelt sich um die der Schneidergesellen, die Monsieur Jourdain im Rhythmus der Musik ankleiden (II, 5). Dieser Moment des Tanzes endet mit dem zweiten Air der Schneidergesellen, die sich tanzend über das erhaltene Geld freuen. Danach bietet die Szene des Festmahls, das Monsieur

Jourdain für die Marquise Dorimène gibt, einen neuen Vorwand für die Musik, um einzugreifen. Tanzende Köche bilden das Zwischenspiel zwischen dem III. und dem IV. Akt, während singende Musiker das Mahl mit zwei Trinkliedern begleiten, die es Lully ermöglichen, nach der Pastorale des ersten Aktes in das bacchische Register zu wechseln (IV, 1).

Der spektakulärste Moment der Komödie ist sicherlich die große türkische Zeremonie, die als Zwischenspiel am Ende des IV. Aktes dient. Dem Libretto der Uraufführung zufolge waren an dieser Szene nicht weniger als vierundzwanzig Darsteller beteiligt: Monsieur Jourdain und der Mufti, gespielt von Molière bzw. Lully, vier Derwische, zwölf singende und sechs tanzende Türken, darunter der Choreograph Beauchamps. Mit Tänzen, Solo-Arien und vierstimmigen Chören, die in einer falschen türkischen Sprache gesungen werden, ist diese Szene ein Meisterwerk des Einfallsreichtums. Sie entführt den Zuschauer in eine exotische Welt, die in die verrückteste Burleske umschlägt. Die Tänze erlauben es den

Türken, Monsieur Jourdain feierlich einen Turban aufzusetzen, dann so zu tun, als ob sie ihn mit Säbeln schlagen würden, bevor sie ihm im reinsten Stil einer Farce echte Stockschläge verpassen. Lully selbst trug als Sänger zum burlesken Aspekt der Szene bei. Dank einiger erhaltener Bühnenanweisungen wissen wir, dass er einen Zeremonialturban „von übermäßiger Größe trug, der mit vier oder fünf Reihen brennender Kerzen geschmückt war, und dass er während der Anrufungen auf halbem Weg zwischen dem gesprochenen und dem gesungenen Wort „Verrenkungen und Grimassen machte, das Kinn hob und die Hände an den Kopf hielt und bewegte, als wären sie Flügel“, „die Stirn runzelte und den Mund öffnete, ohne ein Wort zu sagen; dann sprach er vehement, ließ manchmal seine Stimme sanfter, manchmal voll Begeisterung erschreckend laut werden und drückte sich mit den Händen in die Rippen, als wolle er dadurch seine Worte herauspressen.“¹⁴ Diese Darstellung des Mufti, die ihm viel Erfolg einbrachte, führte sogar dazu, dass er 1681 zum Sekretär des Königs ernannt wurde, und zwar anlässlich

¹⁴ *Les Œuvres de Monsieur de Molière*, t. 5, Paris, Thierry, Barbin et Trabouillet, 1682, p. 308-312.

einer Wiederaufnahme des *Bürgers als Edelmann* in Saint-Germain-en-Laye, für die er erneut die Rolle übernommen hatte.

Nicht weniger ausgearbeitet ist das *Ballett des Nations*, das die Komödie abschließt, als Stück im Stück dargeboten wird und ebenfalls ein kompositorisches Meisterwerk ist. Weit davon entfernt, ein von der Haupthandlung losgelöstes *Hors d'oeuvre*¹⁵ zu sein, erlaubt es Molière und Lully, eine Apologie des Vergnügens zu vertreten – und damit dem Geist der Komödie treu zu bleiben –, wie es wenn auch in geringerem Maße im gesungenen und getanzten Finale von *Pourceaugnac* der Fall war. Unter den Vokalkompositionen, die dieses Ballett ausschmücken, sticht am Anfang des Balletts der sehr originelle Dialog der Leute hervor, die zur Musik ihrer Bitte um Bücher Ausdruck geben. Es handelt sich um Lullys erstes großes Rezitativ von bisher unerreichter Länge – einhundertachtundsechzig Takte – und wird von einer ganzen Reihe von Personen vorgetragen, die sich zur Charakterisierung

eignen: Gascogner, Schweizer, alte Schwätzer, Gecken usw. Nicht umsonst hielt Lully es für angebracht, denselben Dialog zwei Jahre später, also 1672, als Prolog zu seiner ersten Oper *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* [Die Feste der Liebe und des Bacchus] wiederzuverwenden.

Lullys Genie zeigt sich auch im weiteren Verlauf des Balletts, in dem nacheinander Spanier, Italiener und Franzosen auftreten, die alle auf ihre Weise das Thema der Liebe und des Epikureismus behandeln. Der Ästhetik des *Ballet de cour* gemäß, stellt der Komponist die verschiedenen Figuren mit schönen Spiegeleffekten einander gegenüber: Die von einem spanischen Musiker gesungene Klage „*Sé que me muero de amor*“, die sehr italienisch anmutet, findet zum Beispiel ein Echo in dem von einer italienischen Musikerin gesungenen „*Di rigori armata il seno*“. Ebenso erkennbar ist Lullys Bestreben, die Tänze zu charakterisieren, die sich durch eine ganze Reihe typischer Formen entfalten – spanische *Sarabande* und *Loure*, italienische *Chaconne* und französische

¹⁵ *Hors d'oeuvre* : eigentlich eine Vorspeise, wörtlich aber mit « außerhalb des Werkes » zu übersetzen. (Anm. d. Ü.)2.

Menuette. Lully und Beauchamps gehen sogar so weit, mit einer Nachtszene „in der Art der italienischen Komödianten im Rhythmus“ zu experimentieren, in der zwei Scaramouches, zwei Trivelins und ein Harlekin (damals gespielt von dem berühmten italienischen Schauspieler Dominique Biancolelli) auftreten. Ein Beweis dafür, dass die Entrees aus dem *Ballet des Nations* von Lully immer noch sehr beliebt waren, ist, dass mehrere davon im *Ballet des ballets* (1671) und im *Carnaval* (1675) wiederverwendet wurden, während André Campra zu Beginn des 18. Jahrhunderts dem Komponisten Tribut zollte, indem er einige dieser Szenen in *Les Fragments de M. de Lully* einfügte, die 1702 in der *Académie royale de musique* aufgeführt wurden.

Der Bürger als Edelmann war bei allen beliebt und ist unter den *Comédies-ballets* Molières, dasjenige, das sowohl bei Hof als auch in der Stadt im 17. und 18. Jahrhundert den anhaltendsten Erfolg hatte. Nach den vier Aufführungen

in Chambord am 14., 16., 20. und 21. Oktober 1670 wurde das Werk (damals in drei Akten) am 9., 11. und 13. November in der königlichen Residenz von Saint-Germain-en-Laye wiederaufgenommen. Die in fünf Akte umgearbeitete Komödie wurde am 23. November im Théâtre du Palais-Royal (damals im Besitz von Molières Truppe) zum ersten Mal dem Pariser Publikum präsentiert. Der „charmante *Bürger als Edelmann*“, wie es der Journalist Robinet ausdrückte, wurde dabei weiterhin von seinen Zwischenspielen begleitet: „Das heißt, es war fast alles zu sehen / So wie es in Chambord und in Saint Germain, / Unser großer Herrscher sah, / Sogar mit den Entrees/ Vom bestensvorbereiteten Ballett, / Mit harmonischen, großen Konzerten, / Und all den verschiedenen Ornamenten, / Die aus diesem fröhlichen Genuss / Auf königliche Art das Tüpfelchen auf dem i machten.“¹⁶ Das Stück brachte der Truppe bedeutende Einnahmen und wurde bis zu Molières Tod regelmäßig aufgeführt, bevor es an der Comédie-Française

¹⁶ *La Gazette*, 19. Dezember 1669. [Auf Französisch ist dieser Bericht in gereimten Versen geschrieben. (Anm. d. Ü.)]

eine erfolgreiche Karriere machte. Dort wurde es bis zur Revolution regelmäßig wieder aufgenommen, mit Musik- und Tanzeinlagen, die vom Publikum stets erwartet und geschätzt wurden.

Wie der anhaltende Erfolg des Stücks und seiner *Divertissements* beweist, kann *Der Bürger als Edelmann* als Höhepunkt dessen betrachtet werden, was Molière seit 1661 mit *Les Fâcheux* anstrebte, nämlich Theater, Musik und Tanz im

selben Bühnenwerk zu verbinden. Diese Komödie ist zweifellos eines der gelungensten Beispiele für das im Vorwort zu *Les Fâcheux* angekündigte Projekt, „das Ballett und die Komödie zu einer Einheit zu verschmelzen“. Drei Jahre vor *Cadmus und Hermione*, der ersten *Tragédie en musique* von Lully und Quinault, entstanden, war *Der Bürger als Edelmann* ein wichtiger, ja entscheidender Schritt zur Entstehung der französischen Oper.



Le Bourgeois au gros ventre orné d'une rangée de boutons,
série des *Gobbi*, Jacques Callot, 1616



Reconstitution de la scène du *Bourgeois Gentilhomme* donné en 1670 devant le Roi, Château de Chambord

Synopsis

ACTE I

M. Jourdain, dont le père s'est enrichi en vendant du drap, a décidé de vivre en «homme de qualité». L'acte s'ouvre sur la conversation des maîtres de musique et de danse qui discutent des mérites de leur art et jugent avec pitié le parvenu qui les paie. Entrée de M. Jourdain qui montre immédiatement son ignorance et sa fatuité. Entrée du ballet qui forme un intermède pour passer au second acte.

ACTE II

Ayant donné son avis sur la musique, M. Jourdain commande un concert et un ballet pour un dîner avec des gens de qualité. Il prend une leçon de danse et de maintien. Arrivée du maître d'armes et discussion véhémement entre les trois professeurs. Le maître de philosophie qui survient est invité à arbitrer le conflit ; mais il tourne les trois autres contre lui. Bataille et sortie des combattants. Le maître de philosophie reste. M. Jourdain désire

apprendre «tout ce qu'il pourra». Mais il renonce à la logique, à la morale, à la physique et se décide pour l'orthographe. M. Jourdain reçoit ensuite son tailleur qui lui apporte un habit. Entrée de ballet par les Garçons Tailleurs qui habillent M. Jourdain en cadence.

ACTE III

M. Jourdain, qui veut montrer à sa femme ses connaissances nouvelles, réussit seulement à se couvrir de ridicule. Mme Jourdain reproche à son mari de fréquenter les nobles, et de ne pas s'occuper du mariage de sa fille. Elle le blâme de recevoir Dorante; mais, malgré son avis, M. Jourdain se laisse emprunter à nouveau de l'argent par ce dernier qui s'est chargé d'offrir une bague à la marquise Dorimène que M. Jourdain courtise. Une fois de plus, il se laisse duper en accordant une confiance aveugle à son prétendu ami, qui n'aspire qu'à lui soutirer ses sous et à séduire, à son compte, la dame.

Peu après, un jeune homme, Cléonte, se présente à M. Jourdain afin de demander la main de sa fille, Lucile. Malgré le soutien de Mme Jourdain, le Bourgeois refuse en apprenant que Cléonte n'est pas gentilhomme.

Sur invitation de Dorante, Dorimène se rend chez M. Jourdain – dont elle ne soupçonne guère les avances. Les convives vont se mettre à table pendant que les cuisiniers forment le troisième intermède de danse.

ACTE IV

Mme Jourdain interrompt le festin, indignée par le comportement de son mari, de Dorante et Dorimène. Alors que le ménage se dispute, apparaît Covielle, le valet de Cléonte, déguisé en Turc. Il annonce au bourgeois que le fils du Grand Turc – qui n'est autre que Cléonte – souhaite épouser sa fille. Pour cela, M. Jourdain doit être élevé au rang de «mamamouchi» – ce qu'il accepte.

S'ensuit un grotesque simulacre de cérémonie pendant laquelle le bourgeois est anobli.

ACTE V

Mme Jourdain retrouve son mari affublé des insignes de sa nouvelle dignité, et le croit fou. Arrivée de Dorante avec Dorimène qui lui propose de l'épouser. Cléonte et Covielle, en costume turc, qui viennent pour le contrat, sont présentés à Dorimène et Dorante. M. Jourdain veut imposer le fils du Grand Turc comme époux à Lucile, qui accepte, en reconnaissant Cléonte sous son déguisement. Même jeu de scène avec Mme Jourdain qui, à son tour, consent au mariage.

En attendant le contrat, on donne un ballet pour annoncer le mariage des deux amants, ainsi que celui de Dorante et Dorimène: *Ballet des Nations* avec six entrées.

Synopsis

ACT I

Mr Jourdain, whose father became rich by selling cloth, has decided to live as a “man of quality”. The act opens with the conversation between the Music and Dance masters discussing the merits of their art and talking disparagingly about the new rich man who is remunerating them. M. Jourdain enters and he immediately displays his ignorance and fatuity. *Entrée du ballet*, which forms an interlude to the second act.

ACT II

Having given his opinion concerning music, Mr Jourdain commands a concert and a ballet for a dinner party with people of quality. He takes a lesson in dancing and posture. The Master of Arms arrives, and the three teachers argue vehemently. The philosophy professor who arrives is invited to arbitrate the conflict; but he turns the other three against him. Fight and exit of the combatants. The philosophy

professor remains. Mr Jourdain wants to learn “everything he is able to”. But he forgoes logic, morals and physics, preferring spelling. Later, Mr Jourdain greets his tailor who brings him a suit. *Entrée de ballet* by the young tailors who dress Mr Jourdain in step.

ACT III

Mr Jourdain, who wants to show his wife his newly acquired knowledge, only succeeds in making a fool of himself. Mme Jourdain reproaches her husband for consorting with nobles, and for not caring about his daughter's marriage. She criticises him for receiving Dorante; but, despite her advice, Mr Jourdain allows Dorante to borrow money from him again, in order to buy a ring for the Marquise Dorimène, whom Mr Jourdain is courting. Once again, he allows himself to be fooled into trusting his so-called friend, who only wants to take his money and seduce the lady for his own benefit.

Shortly afterwards, a young man, Cléonte, presents himself to Mr Jourdain to ask for the hand of his daughter, Lucile. Despite Mme Jourdain's support, the Bourgeois refuses when he learns that Cléonte is not a gentleman.

At Dorante's invitation, Dorimène goes to Mr Jourdain's home – but she is barely aware of his intentions. The guests sit down to eat while the cooks form a group for the third dance interlude.

ACT IV

Mme Jourdain interrupts the feast, indignant at the behaviour of her husband, Dorante and Dorimène. While the household is arguing, Covielle, Cléonte's valet, appears disguised as a Turk. He tells the bourgeois that the son of the Grand Turk - who is none other than Cléonte - wishes to marry his daughter. To do this, Mr Jourdain must be elevated to the rank of “mamamouchi” - which he accepts. A

grotesque mockery of a ceremony follows, during which the bourgeois is ennobled.

ACT V

Mme Jourdain finds her husband wearing the insignia of his new honorific position and believes him to be mad. Dorante arrives with Dorimène, who proposes to marry her. Cléonte and Covielle, in Turkish costume, who have come for the contract, are presented to Dorimène and Dorante. Mr Jourdain wants to impose the son of the Great Turk as a husband for Lucile who accepts, recognising Cléonte under his disguise. The same scene is then played out with Mme Jourdain who also agrees to the marriage.

While waiting for the contract, a ballet is performed to announce the marriage of the two lovers, as well as that of Dorante and Dorimène: *Ballet des nations* with six entrées.

Inhalt

AKT I

Monsieur Jourdain, dessen Vater als Stoffhändler reich geworden war, hat beschlossen, als „Mann von Qualität“ zu leben. Der Akt beginnt mit einem Gespräch zwischen dem Musik- und dem Tanzmeister, die über die Vorzüge ihrer Kunst diskutieren und den Parvenü bemitleiden, der sie bezahlt. Monsieur Jourdain tritt auf und zeigt sofort seine Unwissenheit und Selbstgefälligkeit. Das darauffolgende Ballett bildet ein Zwischenspiel zum zweiten Akt.

AKT II

Nachdem Monsieur Jourdain dem Musiklehrer gegenüber seine Meinung über die Musik zum Besten gegeben hat, bestellt er ein Konzert und ein Ballett, um hochrangige Gäste bei einem Abendessen zu unterhalten. Er nimmt eine Tanz- und Haltungsstunde. Als auch noch der Waffenmeister auftritt, entspannt sich zwischen den drei Lehrern eine heftige Diskussion. Schließlich kommt auch noch der Philosophielehrer hinzu und

wird aufgefordert, den Konflikt zu lösen, doch bringt er die anderen drei gegen sich auf. Die Auseinandersetzung geht weiter, bis drei der Streithähne abtreten. Der Philosophielehrer hingegen bleibt. Nachdem Monsieur Jourdain erklärt, „alles lernen“ zu wollen, „was er kann“, allerdings weder Logik, Moral noch Physik sondern lediglich Orthografie. Dann bringt ihm sein Schneider einen neuen Anzug. Es folgt das Ballett der Schneidergesellen, die Monsieur Jourdain im Takt ankleiden.

AKT III

Monsieur Jourdain versucht vergeblich, seine Frau mit dem neu erworbenen Wissen zu beeindrucken, macht sich damit aber nur lächerlich. Verärgert wirft sie ihm vor, seine Zeit mit Adelligen zu verbringen, anstatt sich um die Heirat seiner Tochter zu kümmern. Auch beschuldigt sie ihn, dem Grafen Dorante viel zu viel Geld zu leihen. Dessen ungeachtet erhält Dorante von Jourdain abermals eine beträchtliche Summe, hat dieser doch den Grafen beauftragt, in seinem Namen der von ihm

umworbenen Marquise Dorimène einen Ring zu schenken. Jourdain lässt sich somit einmal mehr hinters Licht führen, da er seinem angeblichen Freund vertraut, der aber nur auf Jourdain's Geld aus ist und die Dame selbst verführen will.

Kurz darauf spricht ein junger Mann namens Cléonte bei Monsieur Jourdain vor und hält um die Hand seiner Tochter Lucile an. Trotz der Befürwortung von Madame Jourdain verweigert der Bürger seine Zusage, als er erfährt, dass Cléonte kein Edelmann ist.

Von Dorante eingeladen, begibt sich Dorimène in Monsieur Jourdain's Haus, ohne dessen Annäherungsversuche zu ahnen. Während die Gäste zu Tisch gehen, geben die Köche die dritte Tanzeinlage zum Besten.

AKT IV

Über das Verhalten ihres Mannes, Dorantes und Dorimènes entrüstet, unterbricht Madame Jourdain das Festmahl. Während das Ehepaar streitet, erscheint Cléontes Kammerdiener Covielle als Türke verkleidet. Er verkündet dem Bürger, dass der Sohn des Großtürken, der kein anderer

als der ebenfalls verkleidete Cléonte ist, Jourdain's Tochter heiraten möchte. Dafür muss Monsieur Jourdain allerdings in den Rang eines „Mamamouchi“ erhoben werden, was er gerne akzeptiert. Es folgt eine groteske Fantasie-Zeremonie, bei der der Bürger „geadelt“ wird.

AKT V

Als Madame Jourdain auf ihren Mann trifft, der die Insignien seiner neuen Würde zur Schau trägt, zweifelt sie an seinem Verstand. Dorante tritt gemeinsam mit Dorimène auf, die ihm einen Heiratsantrag macht. Cléonte und Covielle kommen in türkischer Tracht, um den Heiratsvertrag mit Lucile zu unterzeichnen. Sie werden Dorimène und Dorante vorgestellt. Monsieur Jourdain drängt Lucile dazu, den Sohn des Großtürken zum Ehemann zu nehmen. Da sie Cléonte in seiner Verkleidung erkennt, willigt sie ein. Auch Madame Jourdain erkennt Cléonte und stimmt der Heirat ebenfalls zu.

Während alle auf den Vertrag warten, wird ein Ballett aufgeführt, um die Hochzeit der beiden Liebenden sowie die von Dorante und Dorimène zu verkünden: das *Ballet des Nations* mit sechs Entrées.



Vincent Dumestre & Le Poème Harmonique, Opéra Royal de Versailles



Molière (1622-1673)

Par Laurent Brunner

Né à Paris en 1622, Jean-Baptiste Poquelin suit des études chez les jésuites pour devenir avocat mais se tourne finalement vers le théâtre en créant sa troupe de comédien « l'illustre Théâtre » en 1643. En 1650, il prend le nom de Molière.

Après douze années passées en province, Molière et ses compagnons font leur retour à Paris grâce à Monsieur, le frère du roi, qui permet à la troupe de se produire devant Louis XIV le 24 octobre 1658. Suite à cette représentation, Molière et ses comédiens se voient mettre à disposition la salle du Petit-Bourbon jusqu'en 1660, année de sa destruction.

Ils investissent alors cette salle du Palais-Royal. C'est grâce aux *Précieuses ridicules*

en 1659, que Molière acquiert une véritable notoriété; sous forme de farce, il appose de façon inédite une satire de la belle société parisienne de l'époque. En 1662, Molière présente sa première grande comédie en cinq actes *L'École des femmes*. Il y dénonce l'ignorance dans laquelle sont maintenues les femmes de son temps. Avec *Tartuffe*, c'est cette société dévote que Molière dépeint, alimentant la fronde lancée à son égard par les dévots et les défenseurs de la vieille morale. En 1666, Molière signe *Le Misanthrope*, satire des rituels de son temps.

La même année il écrit *Le Médecin malgré lui* sous forme de farce. Durant les années qui suivent il multiplie les expériences et

diversifie les genres. Il affectionne tout particulièrement la comédie-ballet avec entre autres *L'Amour médecin* (1665), *Mélicerte* (1666), *Le Bourgeois gentilhomme* (1670), *La Comtesse d'Escarbagnas* (1671) et la dernière de ses pièces, *Le Malade imaginaire* (1673).

Il consacre les derniers jours de sa vie au théâtre, malgré son état de santé dégradé, en décidant de maintenir les représentations du *Malade imaginaire* dans lequel il tient un rôle central. Il meurt cette même année 1673 des suites de sa maladie.

Born in Paris in 1622, Jean-Baptiste Poquelin studied with the Jesuits to become a lawyer, but ultimately turned to theatre, creating his own troupe of actors, the Illustre Théâtre, in 1643. In 1650, he took the name of Molière.

After twelve years spent in the provinces, Molière and his companions made a return to Paris thanks to the King's brother whose support enabled the troupe to perform before Louis XIV himself on 24 October 1658. Following this performance, Molière and his actors were granted use of the Petit-Bourbon room until 1660, the year of its demolition.

They thus took over this room in the Palais-Royal. Thanks to his new satire in the form of a farce, *Les Précieuses ridicules* (*The Affected Young Ladies*) of 1659, Molière acquired real fame, presenting a satire of upper Parisian society of the time in a new way. In 1662, Molière presented his first great comedy in five acts, *L'École des femmes* (*The School for Wives*), in which he denounced the ignorance in which the women of his time were kept. With *Tartuffe* (*The Hypocrite*), Molière painted a picture of devout society, fuelling the revolt against him instigated by devotees and defenders of

old-fashioned morality. In 1666, Molière wrote *Le Misanthrope* (*The Cantankerous Lover*), satirising the rituals of his time.

That same year he wrote *Le Médecin malgré lui* (*The Doctor in spite of himself*) as a farce. During the following years he gained further experience and diversified genres. He was particularly fond of *comédies-ballets*, blending dance and theatre, and wrote, among others, *L'Amour docteur* (*Medical Love*, 1665), *Mélicerte* (1666), *Le Bourgeois gentilhomme*

(*The Middle-class Aristocrat*, 1670), *La Comtesse d'Escarbagnas* (*The Countess of Escarbagnas*, 1671) and the last of his plays, *Le Malade imaginaire* (*The Imaginary Invalid*, 1673).

He devoted the last days of his life to theatre, despite his decaying health, deciding to continue performances of *Le Malade imaginaire* (*The Imaginary Invalid*) in which he played a central part. He died the same year, in 1673, as a result of his illness.

Jean-Baptiste Poquelin wurde 1622 in Paris geboren und besuchte das Jesuitenkolleg, um Rechtsanwalt zu werden. Letztendlich wendet er sich aber dem Theater zu. 1643 gründete er mit dem *Illustre Théâtre* seine eigene Truppe und nahm im Jahr 1650 den Namen Molière an.

Nach 12 Jahren in der Provinz gelang Molière und seinen Kollegen die Rückkehr nach Paris. Dies hatten sie Monsieur, dem Bruder des Königs, zu verdanken, der der Truppe am 24. Oktober 1658 einen Auftritt

vor Ludwig XIV. ermöglichte. Nach dieser Aufführung wurde Molière und seinen Schauspielern das Theater des Hôtel du Petit-Bourbon zur Verfügung gestellt, wo sie bis zum Jahr seiner Zerstörung 1660 auftreten konnten.

Sie zogen in den Saal im Palais-Royal ein. Mit dem Erfolg der Komödie *Die Lächerlichen Preziösen* 1659 gelang Molière der Durchbruch. In Satireform führte er dem Publikum die gute Gesellschaft der Zeit vor Augen.

1662 brachte Molière mit der *Schule der Frauen* sein erstes großes Stück in fünf Akten auf die Bühne, in dem er die Unwissenheit und mangelnde Bildung anprangerte, in der die Frauen seiner Zeit gefangen waren. Mit dem *Tartuffe* malte der Dramatiker ein Bild der frömmelischen Kräfte der Gesellschaft und gab damit der Intrige gegen ihn neue Nahrung, die von der Partei der „Frommen“ und den Verfechtern der alten Moral angezettelt wurde. 1666 folgte mit dem *Menschenfeind* eine Satire über die zeitgenössischen gesellschaftlichen Rituale.

Im gleichen Jahr schrieb er die satirische Komödie *Der Arzt wider Willen*. In den folgenden Jahren versuchte er sich

an verschiedenen Stoffen und Gattungen. Seine besondere Vorliebe galt der Ballet-Komödie mit den Werken *Die Liebe als Arzt* (1665), *Mélicerte* (1666), *Der Bürger als Edelmann* (1670), *La Comtesse d'Escarbagnas* (1671) und dem letzten seiner Stücke *Der eingebildete Kranke* (1673).

Die letzten Tage seines Lebens widmete er trotz seines schlechten Gesundheitszustands dem Theater mit der Entscheidung, die Aufführungen des *Eingebildeten Kranken*, in der er eine wichtige Rolle hatte, nicht abzusagen. Allerdings starb er dann noch im Jahr 1673 an den Folgen seiner Erkrankung.



Jean-Baptiste Lully (1632-1687)

Par Laurent Brunner

Jean-Baptiste Lully, infatigable musicien, violoniste, chanteur, compositeur, danseur et directeur de théâtre, est l'inventeur de l'opéra français, créant pour un siècle un corpus d'œuvres qui sera le « répertoire » de l'opéra français jusqu'à la Révolution. Né à Florence en 1632, *Giovanni Battista Lulli* y est repéré par le duc de Guise et arrive à Paris en 1646, à quatorze ans seulement, entrant au service de la princesse de Montpensier, dite la Grande Mademoiselle. Il réalise vite pour elle « La Compagnie des Violons de Mademoiselle » imitant les Vingt-quatre Violons du Roi. Mais la disgrâce de la princesse après la Fronde oblige Lully à se trouver un nouveau destin... Ce sera dans les Vingt-quatre Violons !

Rapidement intégré au cercle royal, il crée auprès du juvénile Louis XIV, dont il est le compagnon de danse dans les ballets de cour, notamment le *Ballet Royal de la Nuit* (1653), la *Bande des Petits Violons*. Du *Ballet d'Alcidiane* (1658) au *Ballet des Arts* (1663) et au *Ballet des Muses* (1666), les grandes heures du ballet de cour à la française sont signées de Lully. D'abord compositeur de musique à danser, il devient vite le grand ordonnateur des spectacles royaux, s'occupant du moindre détail lors des répétitions, faisant de son orchestre une formation d'élite, et développe avec Molière la comédie-ballet, entre 1664 et 1671. *Le Bourgeois gentilhomme* (1670) en sera le chef-d'œuvre, aux côtés de *George Dandin* et *Monsieur de Pourceaugnac*.

Mais Lully veut aller plus loin et obtient de Louis XIV, en 1672, le privilège royal de faire représenter de l'opéra, créant ainsi l'Académie Royale de Musique, institution toujours vivante de nos jours sous la forme de l'Opéra National de Paris. En pratique, c'est Robert Cambert qui avait obtenu le privilège et créé l'institution l'année précédente, avec beaucoup de succès, mais sans en maîtriser la gestion, qui se finit en faillite. Lully sut pousser son avantage auprès du Roi et racheta le privilège. Il devint le seul à pouvoir faire jouer de l'opéra en France, empêchant de fait les autres musiciens de le concurrencer (ce qui sera préjudiciable notamment à Charpentier).

C'est avec l'auteur Philippe Quinault que Lully développe dès 1673 la tragédie lyrique, qui est une adaptation française de l'opéra italien et du ballet de cour. Accordant une grande importance à la danse, et au rôle du chœur, l'opéra lullyste s'attache à dépeindre les sentiments et le destin tragique de héros mythologiques, dans lesquels la cour de France identifie souvent le plus grand roi du monde. Ouvrage créé pour le roi, la tragédie lyrique comporte un prologue allégorique à la gloire du souverain.

Le succès des opéras de Lully doit beaucoup au travail commun qu'il réalise avec Quinault pour créer une œuvre d'art totale: le rythme est porté par un livret efficace et une prosodie s'adaptant parfaitement aux lignes musicales. Le résultat rend à merveille les lamentations, les airs de bravoure ou de fureur, l'incantation du chœur: c'est véritablement une tragédie mise en musique, et la splendeur de la langue française sera rarement servie avec tant de génie. Lully enfin sait tirer des larmes de son public, et celles de son premier spectateur, le roi, qui pleure le destin tragique et les amours infinis de Persée ou d'Atys, ému par des duos d'une beauté renversante.

Lully compose ainsi la musique de trente ballets de cour, en assurant aussi la chorégraphie et la mise en scène, de neuf comédies-ballets, puis celle de quatorze tragédies lyriques, dont on retiendra principalement le premier chef-d'œuvre *Alceste* (1674) comportant déjà une scène de songe, et la fameuse Pompe funèbre, puis *Thésée* (1675), *Atys* (1676), l'opéra du Roi, avec une scène de sommeil anthologique, *Persée* (1682), *Phaéton* (1683), *Roland* (1685), enfin *Armide* (1686), dernier et absolu chef-d'œuvre.

Surintendant de la Musique de Louis XIV, Lully exerce un pouvoir omnipotent sur le monde musical durant deux décennies, régnant à la Cour, où il donne à la musique sacrée du roi une ampleur nouvelle à la mesure de la gloire dont le souverain pare toutes les expressions artistiques (une douzaine de Grands Motets imposent un style français qui va perdurer jusqu'à la Révolution), mais aussi à Paris où ses opéras remportent un très grand succès.

Sa fin est en forme d'anecdote: Lully compose son fameux *Te Deum*, non pas pour la gloire du roi, mais pour le baptême de son propre fils. Louis XIV, qui est le parrain du fils aîné de Lully, assiste donc à la création de l'œuvre à la chapelle de la Trinité à Fontainebleau en 1677. Ce *Te Deum* fut la musique sacrée la plus jouée de Lully. Mais c'est en le dirigeant en 1686 que Lully se blesse au pied avec la canne servant à battre la mesure: la gangrène l'emporte en mars 1687.

Jean-Baptiste Lully, tireless musician, violinist, singer, composer, dancer and theatre director, was the inventor of French opera, creating for a century a corpus of works which would be the repertoire of French opera up until the Revolution. Born in Florence in 1632, *Giovanni Battista Lulli* was spotted there by the Duc de Guise and arrived in Paris in 1646 at only 14 years old, entering into the service of the Princess

of Montpensier, known as the “Grande Mademoiselle”. He rapidly set-up for her “La compagnie des violons de Mademoiselle”, imitating the twenty-four violins of the King. However, the disgrace of the princess after La Fronde (civil revolt) obliged Lully to find himself a new destiny.

This was to be in the Twenty-four violins of the King! Rapidly integrated into the royal circle, he created with the young Louis XIV,

for whom he was the dance companion in the court ballets, notably the *Ballet Royal de la Nuit* (1653), la *Bande des Petits Violons*. From the *Ballet d'Alcidiane* (1658) to the *Ballet des Arts* (1663) and to the *Ballet des Muses* (1666), the great moments of court ballet were due to Lully. At first, composer of dance music, he quickly became the grand organiser of the royal spectacles, intervening in the smallest details during the rehearsals, making his orchestra into an elite formation, and developing with Molière the Comédie-ballet from 1664 to 1671. *Le Bourgeois gentilhomme* (1670) was to become his chef-d'œuvre alongside *George Dandin* and *Monsieur de Pourceaugnac*.

But Lully wanted to go even further and obtained from 1672 the royal privilege of opera performance, thus creating l'Académie Royale de Musique, an institution still alive today in the form of the Opéra National de Paris. Practically speaking, it was Robert Cambert who had obtained the royal privilege and had created the institution the previous year with a great deal of success, but without controlling the management, which ended up in bankruptcy. Lully figured out how to play his cards right with the King and bought back the privilege. He

became the only person able to have opera performed in France, preventing de facto other musicians from competing with him (which would be prejudicial notably for Charpentier).

It was with the author Philippe Quinault that Lully developed as early as 1673 the lyric tragedy, which was a French adaptation of Italian opera and court ballet. According great importance to dance and to the role of the choir, the Lullyst opera endeavours to portray the feelings and the tragic destiny of mythological heroes, in which the French court often identified the greatest King in the world. A work created for the King, the lyric tragedy includes an allegorical prologue glorifying the sovereign.

The success of Lully's operas owes a good deal to the shared labour he carried out with Quinault in order to create a total work of art: the rhythm is determined by an efficient libretto and a prosody which perfectly adapts itself to the musical lines. The result marvelously captures the lamentations, the bravura and rage arias, the incantation of the chorus: this is truly a tragedy put to music, and the splendor of the French language would rarely be served with such genius.

Finally, Lully knew how to draw out the tears from his public including those of his most important spectator, the King, who wept over the tragic destiny of Persée or Atys, moved by the duos of a staggering beauty. Lully thus composed the music for thirty court ballets, he also provided the choreography and the stage direction for nine comédie-ballets, fourteen “tragédies lyriques” of which we will principally remember the first chef-d'œuvre *Alceste* (1674) already including a dream scene, and the famous, funeral parlour scene and then *Thésée* (1675), *Atys* (1676), the King's opera, with an anthological sleep scene, *Persée* (1682), *Phaéton* (1683), *Roland* (1685), and finally *Armide* (1686), final and absolute chef-d'œuvre.

Superintendant of the Music to Louis XIV, Lully exercised an all-powerfull authority on the musical world during two decades,

reigning at court, where he gave to the King's sacred music a new breath proportionate to the glory which the sovereign gave to all artistic expression (a dozen Grands Motets imposed a French style which would last until the Revolution), but also in Paris where his operas carried off a very great success.

His end is in the form of an anecdote: Lully composed his famous *Te Deum* not for the glory of the King, but for the baptism of his own son. Louis XIV, who was the Godfather of Lully's eldest son, therefore attended the first performance of the work at the Trinity Chapel in Fontainebleau in 1677. This *Te Deum* was to be the sacred music by Lully the most often performed. However, it was whilst conducting the work in 1686 that Lully injured his foot with the pole he used to beat time: gangrene spelt the end for him in March 1687.

Jean-Baptiste Lully, ein unermüdlicher Musiker, Geiger, Sänger, Komponist, Tänzer und Theaterdirektor, ist der Erfinder der französischen Oper und hat für ein Jahrhundert eine Reihe von Werken geschaffen, die bis zur Revolution das „Repertoire“ der französischen Oper darstellten. Der 1632 in Florenz geborene *Giovanni Battista Lulli* wurde dort vom Herzog von Guise entdeckt und kam 1646, im Alter von nur vierzehn Jahren, nach Paris, um in den Dienst der Prinzessin von Montpensier, die Grande Mademoiselle, zu treten. Schnell gründete er für sie die „Compagnie des Violons de Mademoiselle“, die die „Vingt-quatre Violons du Roi“ imitierte. Aber die Prinzessin fiel nach der Fronde in Ungnade, was Lully zwang, ein neues Schicksal zu finden – und zwar in den Vingt-quatre Violons du Roi!

Schnell in den königlichen Kreis integriert, schuf er für den jungen Ludwig XIV., dessen Tanzbegleiter er in den Hofballetten war, unter anderem das *Ballet Royal de la Nuit* (1653) und das *Bande des Petits Violons*. Vom *Ballet d'Alcidiane* (1658) über das *Ballet des Arts* (1663) und das *Ballet des*

Muses (1666) war es Lully, der die großen Stunden des französischen Hofballetts gestaltete. Zuerst ein Komponist der Tanzmusik, wurde er schnell zum großen Autor königlicher Aufführungen, kümmerte sich bei den Proben um jedes Detail, machte sein Orchester zu einer Elitetruppe und entwickelte mit Molière zwischen 1664 und 1671 das *Comédie-ballet*. Das Meisterwerk war *Der Bürger als Edelmann* (1670) neben *George Dandin* und *Monsieur de Pourceaugnac*.

Aber Lully wollte noch weiter gehen und erhielt 1672 von Ludwig XIV. das königliche Privileg, die Oper aufführen zu lassen, wodurch die Académie Royale de Musique entstand, eine Institution, die heute noch in Form der Pariser Nationaloper weiterlebt. Eigentlich war es Robert Cambert, der das Privileg erhalten hatte und die Institution im Vorjahr gegründet hatte und dies mit großem Erfolg, aber ohne sie richtig zu leiten, was zum Konkurs führte. Lully konnte seinen Vorteil beim König nutzen und kaufte das Privileg zurück. Er wurde der Einzige, der in Frankreich Opern aufführen konnte, wodurch andere Musiker daran gehindert

wurden, mit ihm zu konkurrieren (was insbesondere Charpentier schadete).

Mit dem Schriftsteller Philippe Quinault entwickelte Lully 1673 „Tragédies lyriques“, eine französische Adaption des italienischen Opern- und Hofballetts. Lullys Oper, die dem Tanz und der Rolle des Chores große Bedeutung beimisst, versucht, die Gefühle und das tragische Schicksal der mythologischen Helden darzustellen, in denen der französische Hof oft den größten König der Welt sieht. Die lyrische Tragödie, ein für den König geschaffenes Werk, beinhaltet einen allegorischen Prolog zum Ruhm des Königs.

Der Erfolg von Lullys Opern verdankt viel der gemeinsamen Arbeit, die er und Quinault geleistet haben, um ein Gesamtkunstwerk zu schaffen: Der Rhythmus wird von einem klaren Libretto getragen, von einer Prosodie, die sich perfekt an die musikalischen Linien anpasst, und das Ergebnis spiegelt perfekt die Klagen, die Melodien der Tapferkeit oder Wut, die Beschwörung des Chores wider: Es ist wirklich eine Tragödie, die vertont wird, und die Pracht der

französischen Sprache wird selten mit einem solchen Genie bedient werden. Lully weiß endlich, wie er das Publikum und seinen ersten Zuschauer, den König, zu Tränen rühren kann, der das tragische Schicksal und die unendliche Liebe von Perseus oder Atys beweint, bewegt von Duos von atemberaubender Schönheit.

Lully komponierte die Musik für 30 Hofballette und kümmerte sich um deren Choreographie und Regie, neun Komödien und Ballette und 14 lyrische Tragödien, vor allem das erste Meisterwerk *Alceste* (1674), das bereits eine Traumszene enthielt, und die berühmte *Pompe Funèbre*, dann *Theseus* (1675), *Atys* (1676), die Königsoper, mit einer umfangreichen Traumszene, *Perseus* (1682), *Phaeton* (1683), *Roland* (1685), schließlich *Armida* (1686), ein letztes und absolutes Meisterwerk.

Als Hofkapellmeister Ludwig XIV. übte Lully zwei Jahrzehnte lang volle Macht über die musikalische Welt aus und regierte am Hof, wo er der geistlichen Musik des Königs eine neue Dimension verlieh, die der Herrlichkeit entsprach, mit der der Herrscher alle künstlerischen Ausdrucksformen schmückte (ein

Dutzend Großer Motetten brachten einen französischen Stil, der bis zur Revolution andauern sollte), aber auch in Paris, wo seine Opern sehr erfolgreich waren. Sein Lebensende war mit einer weiteren Anekdote verbunden: Das berühmte *Te Deum* komponierte er nicht zum Ruhm des Königs, sondern zur Taufe seines Sohnes. Ludwig XIV., der Pate von Lullys

ältestem Sohn war, nahm 1677 an der Uraufführung des Werkes in der Chapelle de la Trinité in Fontainebleau teil. Dieses *Te Deum* war Lullys meistgespielte geistliche Musik. Aber 1686 dirigierte Lully das Stück und verletzte sich mit dem zum Schlagen des Taktes gebrauchten Stock am Fuß: Im März 1687 fiel er dem Wundbrand zum Opfer.



Vincent Dumestre

Vincent Dumestre, directeur musical

Son goût prononcé pour les arts, son sens créatif de l'esthétique baroque, sa flamme d'explorateur et son goût de l'aventure collective l'incitent naturellement à défricher les répertoires des XVII^e et XVIII^e siècles et à créer un ensemble sur mesure. Avec son *Poème Harmonique*, Vincent Dumestre est aujourd'hui l'un des artisans les plus inventifs et polyvalents du renouveau baroque, embrassant direction d'orchestre, de chœur, de saison musicale, de concours et de festivals, sans rien lâcher de la pratique de ses instruments premiers, à cordes pincées.

Sur la scène d'opéra, le ton est celui d'une esthétique sonore et visuelle singulière, qui naît de la confrontation de son regard, dans des spectacles de grande envergure, avec celui d'artistes issus d'autres disciplines : marionnettistes (Mimmo Cuticchio), metteurs en scène (Omar Porras, Benjamin Lazar), chorégraphes (Julien Lubeck, Cécile Roussat), circassiens (Mathurin Bolze).

Sollicité dans les hauts lieux internationaux de la musique baroque – avec Le Poème Harmonique auquel il associe, selon les projets, les chœurs Aedes, Accentus, Les

Cris de Paris; les ensembles music Aeterna, Musica Florea, Arte Suonatori, l'Orchestre régional de Normandie, Capella Cracoviensis et Orkiestra Historyczna –, Vincent Dumestre développe aussi une partie de son activité en Normandie, région de résidence de son ensemble (programmation des Saisons Baroques de la Chapelle Corneille, direction du Concours International de Musique Baroque de Normandie, l'École Harmonique, orchestre d'enfants à l'école en partenariat avec le projet Démos de la Philharmonie de Paris). Depuis quatre ans, il assure également la direction artistique du Festival de musique baroque du Jura, et s'est vu confier la saison 2017 du Festival Misteria Paschalia à Cracovie.

Ses enregistrements reçoivent les récompenses les plus prestigieuses de la presse, comme par exemple le Diamant d'Opéra magazine et le CHOC Classica de l'année 2021 pour *Cadmus & Hermione* paru en mai 2021 au label Château de Versailles Spectacles.

Vincent Dumestre est officier dans l'Ordre national des Arts et des Lettres et chevalier dans l'Ordre national du Mérite.

His unmistakable taste for the arts, creative feel for Baroque aesthetics, flair as an explorer and appetite for group adventures naturally led him to open up the 17th and 18th century repertoires and create a tailor-made ensemble. With his orchestra, Le Poème Harmonique, Vincent Dumestre is today one of the most inventive and versatile artisans of the Baroque revival, conducting or directing orchestras, choirs, musical seasons, competitions and festivals, while continuing to play his first instruments – plucked strings.

His opera productions have, in tone, a singular sound and visual aesthetic born of his collaboration, for large-scale shows, with artists from other artistic disciplines such as puppeteers (Mimmo Cuticchio), directors (Omar Porras, Benjamin Lazar), choreographers (Julien Lubeck, Cécile Roussat), and circus artists (Mathurin Bolze). Vincent Dumestre has also been inspired to shed light on the sacred repertoire and chamber music.

Vincent Dumestre is invited to play in the world's leading Baroque music venues, with Le Poème Harmonique, performing alongside, depending on the program,

the Aedes, Accentus and Les Cris de Paris choirs, the musicAeterna, Musica Florea and Arte Suonatori ensembles, the Orchestre régional of Normandy, Capella Cracoviensis and Orkiestra Historyczna. He is also active in Normandy, residency region of his ensemble, where he programmed the Baroque Seasons at the Chapelle Corneille, and directs the Normandy International Baroque Music Competition, initiated the École Harmonique, a school orchestra program in partnership with the project Démon of the Philharmonie de Paris. For the past four years, he has also been artistic director of the Festival of Baroque Music in Jura, and was entrusted with the 2017 season of the Misteria Paschalia festival in Krakow.

His recordings received the most prestigious awards from the press, such as a Diamond from *Opéra magazine* and the 2021 CHOC from *Classica* for *Cadmus & Hermione* released in May 2021 on the Château de Versailles Spectacles label.

Vincent Dumestre is an Officer of the French National Order of Arts and Letters and of the French National Order of Merit.

Sein ausgeprägter Kunstgeschmack, sein kreativer Sinn für die barocke Ästhetik, seine Begeisterung für die Forschung und seine Vorliebe für kollektive Abenteuer bringen Vincent Dumestre ganz natürlich dazu, die Repertoires des 17. und 18. Jahrhundert zu erschließen und ein Ensemble nach Maß zu bilden. Mit diesem Ensemble, Le Poème Harmonique, ist Vincent Dumestre heute einer der einflussreichsten und vielseitigsten Künstler des Barockrevivals, der das Dirigieren von Orchester und Chor, die Leitung der Musiksaison, aber auch von Wettbewerben und Festivals zu seinen Aktivitäten zählt, ohne das Spiel von Zupfinstrumenten aufzugeben, denen seine erste musikalische Laufbahn galt.

Im Bereich der Oper setzt er eine einzigartige Klang- und Bildästhetik durch, die aus der Konfrontation seines Blickwinkels mit dem von Künstlern anderer Disziplinen entsteht: mit Puppenspielern (Mimmo Cuticchio), Regisseuren (Omar Porras, Benjamin Lazar), Choreographen (Julien Lubeck, Cécile Roussat) oder Zirkuskünstlern (Mathurin Bolze).

Vincent Dumestre ist weltweit an den renommierten Stätten der Barockmusik gefragt – mit Le Poème Harmonique, zu dem er, je nach Projekt, die Chöre Aedes, Accentus oder

Les Cris de Paris hinzufügt, aber auch mit den Ensembles musicAeterna, Musica Florea, Arte Suonatori, dem Orchestre régional de Normandie, der Capella Cracoviensis und dem Orkiestra Historyczna – , er entwickelt aber auch einen Teil seiner Tätigkeit in der Normandie, der Region, in der sein Ensemble in Residence ist (Programmgestaltung der *Saisons Baroques* in der Chapelle Corneille, Leitung des Internationalen Barockmusikwettbewerbs der Normandie, der *École Harmonique* und des Kinderorchesters der Schule in Partnerschaft mit dem Démos-Projekt der *Philharmonie de Paris*). Seit vier Jahren hat er auch die künstlerische Leitung des *Festival de musique baroque du Jura* inne und wurde mit der Spielzeit 2017 des Festivals *Misteria Paschalia* in Krakau betraut.

Seine Aufnahmen bekommen die größten Auszeichnungen der Presse. Beispielsweise hat sein *Cadmus & Hermione*, im Mai 2021 beim Musiklabel Château de Versailles Spectacles erschienen, den „Diamanten“ vom *Opéra-Magazine* sowie und der 2021 CHOC aus *Classica*.

Vincent Dumestre ist Offizier des *Ordre national des Arts et des Lettres* und Ritter des *Ordre national du Mérite*.



Le Poème Harmonique

Depuis 1998, le Poème Harmonique fédère autour de son fondateur Vincent Dumestre, des musiciens passionnés dévoués à l'interprétation des musiques des XVII^e et XVIII^e siècles. Rayonnant sur la scène française comme internationale, l'ensemble témoigne par ses programmes inventifs et exigeants, d'une démarche éclairée au cœur des répertoires et d'un

travail approfondi sur les textures vocales et instrumentales.

Son champ d'action? Les pages connues ou méconnues rythmant vie quotidienne et cérémonies à Versailles (Lalande, Lully, Couperin, Clérambault, Charpentier...), l'Italie baroque de Monteverdi à Pergolèse, ou encore l'Angleterre de Purcell et Clarke. Pour l'opéra, il imagine de vastes

fresques; récemment la zarzuela baroque *Coronis* de Durón avec Omar Porras. Sa collaboration fidèle Benjamin Lazar, scellée autour de Lully, donne naissance à plusieurs spectacles unanimement salués (*Le Bourgeois gentilhomme*, *Cadmus & Hermione*, *Phaéton*). D'autres productions où la musique rencontre diverses disciplines artistiques sont aussi acclamées: le spectacle *Le Carnaval Baroque* avec Cécile Roussat et Julien Lubek, l'opéra pour marionnettes *Caligula* de Pagliardi avec Mimmo Cuticchio, le concert-performance *Élévations* conçu avec le circassien Mathurin Bolze.

Familier des plus grands festivals et salles du monde – Opéra-Comique, Opéra Royal de Versailles, Philharmonie de Paris, Théâtre des Champs-Élysées, Festivals d'Ambronay, de Beaune et de Sablé, Wigmore Hall (Londres), NCPA (Pékin), Wiener Konzerthaus, Concertgebouw de Bruges, BOZAR (Bruxelles), Oji Hall (Tokyo), Université Columbia (New York), Teatro San Carlo (Naples), Accademia Santa Cecilia (Rome), Philharmonie de Saint-Pétersbourg, ou encore les BBC Proms.... –, le Poème Harmonique est également très engagé en Normandie,

sa région de résidence, berceau de ses nombreuses créations.

Pour la saison 2021/2022, le Poème Harmonique est toujours aussi actif sur le terrain des créations: après *Les Leçons de ténèbres* de Bouzignac au Festival de Radio France Montpellier Occitanie, *Le Mariage Royal* à Saint-Jean-de-Luz au Festival Ravel, durant l'été 2021, l'année 2022 s'ouvre avec *Le Ballet des Jean-Baptiste* à l'Opéra royal de Versailles et à l'Opéra de Dijon, *Le Couronnement de Poppée* avec l'Académie de l'Opéra de Paris au Théâtre de l'Athénée et à l'Opéra de Dijon. 2022 voit également la reprise de *Coronis* à L'Opéra-comique et une forte activité à l'étranger: Vienne, Moscou, Biecz, Hambourg, Berlin... et une tournée États-Unis - Canada.

L'année 2021 accueille deux nouvelles parutions: le CD de l'opéra *Cadmus & Hermione* de Lully en version de concert (Diamant d'Opera Magazine et CHOC Classica de l'année 2021) et le CD des *Symphonies pour les Soupers du Roi* de Michel-Richard de Lalande (label Château de Versailles Spectacles), venant enrichir une vaste discographie avec de nombreux

succès publics et critiques comme *Anamorfofi* (Recording of the month de Gramophone, Diapason d'Or et Choc de Classica), *Aux marches du palais*, consacré aux chansons traditionnelles françaises, et ses interprétations d'œuvres majeures du répertoire baroque (*Combattimenti!* de Monteverdi, *Leçons de Ténèbres* de Couperin, *Te Deum* de Charpentier et Lully).

Le Poème Harmonique est soutenu par le Ministère de la Culture (DRAC de Normandie), la Région Normandie, le Département de la Seine-Maritime, la Ville de Rouen et est en partenariat avec le projet Démos - Philharmonie de Paris.

Le Poème Harmonique est en résidence à la Fondation Singer-Polignac en tant qu'artiste associé.

Pour ses projets en Normandie, le Poème Harmonique bénéficie notamment du soutien de Mécénat Musical Société Générale, La Caisse des Dépôts, PGS Group et SNCF Réseau Normandie.

Since 1998, Le Poème Harmonique has brought together passionate musicians devoted to the interpretation of 17th and 18th century music around its founder Vincent Dumestre. The ensemble, which has made a name for itself on the French and international scene, has demonstrated through its inventive and demanding programmes an enlightened approach at the heart of the repertoires and in-depth work on vocal and instrumental textures.

What is their field of action? Well-known or little-known works that set the pace of daily life and ceremonies in Versailles (Lalande, Lully, Couperin, Clérambault, Charpentier, etc), Italian baroque from

Monteverdi to Pergolesi, and the English baroque of Purcell and Clarke. At the opera, they create vast frescoes; recently the baroque zarzuela *Coronis* by Durón with Omar Porras. Their enduring collaboration with Benjamin Lazar, based on Lully, has given rise to several unanimously acclaimed productions (*Le Bourgeois gentilhomme*, *Cadmus & Hermione*, *Phaéton*). Other productions that combine music with various artistic disciplines have also received acclaim: the show *Le Carnaval Baroque* with Cécile Roussat and Julien Lubek, the puppet opera *Caligula* by Pagliardi with Mimmo Cuticchio, and the concert-performance *Élévations* conceived with the circus artist Mathurin Bolze.

They have performed at the world's great festivals and venues - Opéra-Comique, Opéra Royal de Versailles, Philharmonie de Paris, Théâtre des Champs-Élysées, Festivals of Ambronay, Beaune and Sablé, Wigmore Hall (London), NCPA (Beijing), Wiener Konzerthaus, Concertgebouw Bruges, BOZAR (Brussels), Oji Hall (Tokyo), Columbia University (New York), Teatro San Carlo (Naples), Accademia Santa Cecilia (Rome), St. Petersburg Philharmonic, and the BBC Proms. –, Le Poème Harmonique is also very much involved with Normandy, its home region and the birthplace of its many creations.

For the 2021/2022 season, Le Poème Harmonique is as active as ever: after *Les Leçons de ténèbres* by Bouzignac at the Festival de Radio France Montpellier Occitanie, *Le Mariage Royal in Saint-Jean-de-Luz* at the Ravel Festival, during the summer of 2021, the year 2022 opens with *Le Ballet des Jean-Baptiste* at the Opéra Royal de Versailles and the Opéra de Dijon, and *L'incoronazione di Poppea* with the Académie de l'Opéra de Paris at the Théâtre de l'Athénée and the Opéra de Dijon 2022 also sees the revival of *Coronis* at the Opéra-comique and extensive touring: Vienna,

Moscow, Biecz, Hamburg, Berlin... and a US-Canada tour.

2021 sees two new releases: the CD of Lully's opera *Cadmus & Hermione* recorded in concert (Opera Diamond from *Opera magazine* and the 2021 CHOC from *Classica*) and the CD of *Symphonies pour les Soupers du Roi* by Michel-Richard de Lalande (on the Château de Versailles Spectacles label), adding to a vast discography with many popular and critical successes such as *Anamorfosi* (Recording of the month in *Gramophone*, *Diapason d'Or* and *Choc* in *Classica*), *Aux marches du palais*, devoted to traditional French songs and interpretations of major works from the Baroque repertoire (*Combattimenti!* by Monteverdi, *Leçons de Ténèbres* by Couperin, *Te Deum* by Charpentier and Lully).

Le Poème Harmonique is supported by the Ministry of Culture (DRAC de Normandie), the Normandy Region, the Seine-Maritime Department, the City of Rouen and works in partnership with the Démos - Philharmonie de Paris project.

Le Poème Harmonique is in residence at the Fondation Singer-Polignac as an associate artist.

For its projects in Normandy, *Le Poème Harmonique* benefits from the support of Mécénat Musical Société Générale, La Caisse des Dépôts, PGS Group and SNCF Réseau Normandie.

Das 1998 von Vincent Dumestre gegründete Ensemble Le Poème Harmonique vereint begeisterte, auf die Interpretation der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts spezialisierte Musiker. Die erfindungsreichen und anspruchsvollen Programme des sowohl in Frankreich als auch auf internationaler Ebene bekannten Ensembles zeugen von einem klugen Ansatz in Bezug auf die Repertoires und einer intensiven Auseinandersetzung mit den stimmlichen und instrumentalen Texturen.

Sein Wirkungskreis? Die bekannten und weniger bekannten Seiten, die den Alltag und die Zeremonien in Versailles bestimmten (Lalande, Lully, Couperin, Clérambault, Charpentier...), das italienische Barock von Monteverdi bis Pergolèse und die englischen Komponisten Purcell und Clarke. Für die Oper kreiert es großartige Fresken wie zum Beispiel vor Kurzem die barocke Zarzuela Coronis von Durón mit Omar Porras. Aus seiner treuen Zusammenarbeit mit Benjamin Lazar, bei der vor Allem Werke von Lully zu Ehren kommen, entstanden mehrere einstimmig gelobte Produktionen (*Le Bourgeois Gentilhomme*, *Cadmus &*

Hermione, Phaéton). Bei anderen, ebenfalls mit Begeisterung aufgenommenen Produktionen wurde die Musik mit Beiträgen anderer künstlerischer Disziplinen verbunden: die Produktion *Le Carnaval Baroque* mit Cécile Roussat und Julien Lubek, die Marionetten-Oper *Caligula* von Pagliardi mit Mimmo Cuticchio und die Konzert-Performance *Élévations* mit dem Zirkuskünstler Mathurin Bolze.

Das Ensemble ist häufig zu Gast bei den größten Festivals und in den bekanntesten Konzertsälen der Welt - Opéra-Comique, Opéra Royal de Versailles, Pariser Philharmonie, Théâtre des Champs-Élysées, Festivals von Ambronay, Beaune und Sablé, Wigmore Hall (London), NCPA (Peking), Wiener Konzerthaus, Concertgebouw in Brügge, BOZAR (Brüssel), Oji Hall (Tokio), Columbia University (New York), Teatro San Carlo (Neapel), Accademia Santa Cecilia (Rom), Philharmonie von Sankt Petersburg und die BBC Proms.... – und außerdem unterhält Le Poème Harmonique eine besonders enge Verbindung mit der Region Normandie, in der das Ensemble ansässig ist und seine zahlreichen Kreationen schafft.

Auch für die Saison 2021/2022 war Le Poème Harmonique im kreativen Bereich äußerst aktiv: nach *Les Leçons de Ténèbres* von Bouzignac beim Festival de Radio France Montpellier Occitanie und *Le Mariage Royal à Saint-Jean-de-Luz* beim Ravel-Festival im Sommer 2021 stehen im Jahr 2022 *Le Ballet des Jean-Baptiste* an der Opéra Royal de Versailles und der Opéra de Dijon sowie *Le Couronnement de Poppée* mit der Académie de l'Opéra de Paris im Théâtre de l'Athénée und an der Opéra de Dijon auf dem Programm. Für 2022 sind außerdem ein Remake von *Coronis* an der Opéra-Comique und zahlreiche Auftritte im Ausland geplant: Wien, Moskau, Biecz, Hamburg, Berlin... und eine Tournee durch die Vereinigten Staaten und Kanada.

2021 kamen zwei neue Veröffentlichungen heraus: die CD der Oper *Cadmus & Hermione* von Lully in Konzertversion (Opera Diamond aus *Opéra Magazine* und der 2021 CHOC aus *Classica*) und die CD der *Symphonies pour les Soupers*

du Roi von Michel-Richard de Lalande (Label Château de Versailles Spectacles), welche die umfangreiche Diskografie des Ensembles mit Einspielungen, die beim Publikum und der Kritik großen Erfolg verzeichneten, ergänzen; zum Beispiel *Anamorfofi* (Recording of the Month bei Gramophone, Diapason d'Or und Choc de Classica), *Aux Marches du Palais*, eine Sammlung traditioneller französischer Lieder und Interpretationen der großen Werke des Barock-Repertoires (Monteverdis *Combattimenti!*, Couperins *Leçons de Ténèbres* sowie das *Tu Deum* von Charpentier und Lully).

Le Poème Harmonique wird vom französischen Ministerium für Kultur (DRAC Normandie), dem Département Seine-Maritime und der Stadt Rouen unterstützt und es nimmt am Projekt *Démos - Philharmonie de Paris* teil.

Le Poème Harmonique bekleidet bei der Fondation Singer-Polignac, wo es seine Residenz hat, den Status eines „Artiste Associé“.

Für seine Projekte in der Normandie wird *Le Poème Harmonique* vom Mécénat Musical Société Générale, La Caisse des Dépôts, PGS Group und SNCF Réseau Normandie unterstützt.

Le Bourgeois Gentilhomme

Comedie-Ballet,
Donné par le Roy à toute sa Cour
dans le Chasteau de Chambort,
au mois d'Octobre 1670.

French *Comédie-Ballet*,
Given by the King to all his Court
in the Château de Chambord,
in October 1670.

Französisches Comédie-Ballett,
Gegeben vom König für seinen gesamten Hof
im Château de Chambord,
im Oktober 1670.

1. OUVERTURE

*L'ouverture se fait par un grand assemblage
d'Instrumens.*

2. *Dans le milieu du Theatre, on voit un Elève
du Maistre de Musique, qui compose sur une Table,
un Air que le Bourgeois a demandé
pour une Serenade.*

ACTE I

Scène 2

*Une Musicienne est priée de chanter
l'air qu'a composé l'Élève.*

3. La Musicienne

Je languis nuit & jour,
& mon mal est extrême,
Depuis qu'à vos rigueurs vos beaux yeux
m'ont soumis:
Si vous traitez ainsi, belle Iris, qui vous aime,
Helas! que pourriez-vous
faire à vos ennemis?

1. OVERTURE

*The overture is played by a great
many instruments.*

2. *The Pupil of the Music Master
is seated at a table composing
a serenade which
the Bourgeois has asked for.*

ACT I

Scene 2

*A Lady Singer is asked to sing
the aria composed by the Pupil.*

3. Lady Singer

All night and day I languish on;
the sick man none can save
Since those bright eyes have laid him low,
to your stern laws a slave;
If thus to those you love a meed of care you bring,
What pain, fair Iris, will you find
your foemen's hearts to wring?

1. OUVERTÛRE

*Eine zahlreiche Musikergruppe spielt eine
Ouvertüre hinter der Szene.*

2. *Der Schüler des Musikmeisters
ist damit beschäftigt,
eine von einem Bürger bestellte
Serenade abzuschreiben.*

AKT I

Szene 2

*Eine Sängerin wird gebeten, die von der Schülerin
komponierte Arie zu singen.*

3. Eine Sängerin

Ich seufz' und härme mich,
ich weine Tag und Nacht,
Seit deiner Schönheit Reiz zum
Sklaven mich gemacht.
Kannst du den treusten Freund so schonungslos betrüben,
Sag, welche Grausamkeit wirst
du an Feinden üben?

4. DIALOGUE EN MUSIQUE.

Une Musicienne, et deux Musiciens

*Après avoir fait chanter cet air au Bourgeois,
on luy fait entendre dans un Dialogue un petit essai
des diverses passions que peut
exprimer la Musique:*

Il entre pour cela un Musicien et deux Violons.

Une Musicienne

Un cœur dans l'amoureux Empire,
De mille soins est toujours agité:
On dit qu'avec plaisir on languit,
on soupire;
Mais quoy qu'on puisse dire,
Il n'est rien de si doux que nostre liberté.

5. Premier Musicien

Il n'est rien de si doux que les tendres ardeurs
Qui font vivre deux cœurs
Dans une même envie:
On ne peut être heureux sans amoureux desirs;
Ostez l'amour de la vie,
Vous en ostez les plaisirs.

6. Deuxième Musicien

Il seroit doux d'entrer sous l'amoureuse Loy,
Si l'on trouvoit en Amour de la foy:
Mais hélas, ô rigueur cruelle,
On ne voit point de Bergere fidelle;
Et ce Sexe inconstant, trop indigne du jour,
Doit faire pour jamais renoncer à l'Amour.

4. MUSICAL DIALOGUE.

A Lady Singer and two Men Singers

*After singing this aria to the Bourgeois, he is made
to hear in a Dialogue a small performance
of the various passions that can be
expressed in Music:*

For this purpose, a Musician and two Violins come in.

Lady Singer

The realm of passion in a loving heart
Full many a care may vex, full many a smart;
In vain we fondly languish,
softly sigh;
We learn too late, whatever friends may cry,
To value liberty before it fly.

5. First Man Singer

Sweeter than liberty are love's bright fires,
Kindling in two fond hearts
The same desires;
Happiness could never live by love unfed,
Pleasure itself would die
If love were dead.

6. Second Man Singer

Love would be sweet
If love could constant be,
But ah! sad fate!
No faithful loves we see!
The fair are false; no prayers their heart can move,
And who will love when they inconstant prove?

4. MUSIKALISCHER DIALOG.

Eine Sängerin und zwei Sänger

*Nachdem er dem Bourgeois diese Arie vorgesungen hat,
wird ihm in einem Dialog eine kleine Aufführung der
verschiedenen Leidenschaften, die in der Musik
ausgedrückt werden können, vorgespielt:
Zu diesem Zweck kommen ein Musiker und zwei Geigen.*

Eine Sängerin

Wer sich in Amors Garn gefangen,
Wird Sorg' und Eifersucht nicht los.
Man sagt, die Seligkeit sei groß,
seufzend zu langen und zu bängen;
Ich find' es kein so schönes Los.
Mir ist die Freiheit allerhöchste Lust.

5. Erster Sänger

Ich bin mir keines andern Glücks bewusst,
Mir gilt die Lieb' als allerhöchste Lust,
Die Glut, die in zwei Herzen brennt,
Nur einen Wunsch, nur eine Sehnsucht kennt.
Mir wär' ein Leben ohne Liebeswonne,
Was dir des Himmels Wölbung ohne Sonne.

6. Zweiter Sänger

Gern würd' ich Amors Dienst vor jedem andern wählen,
Wenn treue Lieb' auf Treue dürfte zählen.
Doch ach, vergebliches Beginnen!
Wo gäb' es treue Schäferinnen?
Wer darf auf Gegengunst zu hoffen wagen?
Nein! Wer ein Herz hat, muss der Lieb' entsagen.

7. Premier Musicien

Aimable ardeur!

La Musicienne

Franchise heureuse!

Deuxième Musicien

Sexe trompeur!

Premier Musicien

Que tu m'es précieuse!

La Musicienne

Que tu plais à mon cœur!

Deuxième Musicien

Que tu me fais d'horreur!

Premier Musicien

Ah! Quitte pour aimer, cette haine mortelle!

La Musicienne

On peut, on peut te montrer
Une Bergere fidelle.

Deuxième Musicien

Helas! Où la rencontrer?

La Musicienne

Pour defendre nostre gloire,
Je te veux offrir mon cœur.

Deuxième Musicien

Mais, Bergere, puis-je croire
Qu'il ne sera point trompeur?

La Musicienne

Voyons par experience
Qui des deux aimera mieux.

7. First Man Singer

Ah! love, how sweet thou art!

Lady Singer

Ah! freedom is happier!

Second Man Singer

Thou inconstant heart!

First Man Singer

To me how dear, how blest!

Lady Singer

My soul enraptured see!

Second Man Singer

I shrink, I turn from thee!

First Man Singer

Ah! Leave this idle strife, and learn to love.

Lady Singer

I will show thee one
Who'll constant prove.

Second Man Singer

Alas! Where seek her?

Lady Singer

To defend our name,
I offer you my heart, nor heed your blame.

Second Man Singer

But, Lady, dare I trust
That promise blest?

Lady Singer

Experience will decide
Who loves the best.

7. Erster Sänger

Wie beseligst du die Herzen!

Die Sängerin

Nur nach Freiheit will ich streben.

Zweiter Sänger

Muss sie hassen, sie verdammen.

Erster Sänger

Liebe, dir gehört mein Leben.

Die Sängerin

Sie allein kann mich entflammen.

Zweiter Sänger

Denn sie spendet Qual und Schmerzen.

Erster Sänger

Lass ab von diesem Groll! Lass dich die Liebe binden!

Die Sängerin

Du wirst, du armer lieber Mann,
Du wirst recht bald ein treues Liebchen finden.

Zweiter Sänger

Wer sagt mir, wo ich ihr begegnen kann?

Die Sängerin

Heitre Tage sollst du schauen.
Willst du meinen Schwur empfang'n?

Zweiter Sänger

Sprichst du Wahrheit? Ist's kein Wahn?
Darf ich wirklich dir vertrauen?

Die Sängerin

Was dir ein liebend Herz verspricht,
Das wird es treulich dir bewahren!

Deuxième Musicien

Qui manquera de constance,
Le puissent perdre les Dieux.

Tous trois

À des ardeurs si belles
Laissons-nous enflâmer;
Ah! Qu'il est doux d'aimer,
Quand deux cœurs sont fidelles!

*8. Quatre Danceurs executent
tous les mouvemens diferens,
toutes les sortes de pas que le Maistre
à dancier leur commande:
Et cette Dance fait le premier Intermede.*

ACTE II

Scène 5

*9. Quatre Garçons Tailleurs entrent,
dont deux luy arrachent le Haut-de-chausse
de ses Exercices, & deux autres la Camisole,
puis ils luy mettent son Habit neuf;
& Monsieur Jourdain se promene entr'eux, & leur
montre son Habit, pour voir s'il est bien.
Le tout à la cadance de toute la Simphonie.*

*10. Les quatre Garçons Tailleurs
se réjouissent par une Dance,
qui fait le second Intermede.*

ACTE III

Scène 16

*11. Six Cuisiniers qui ont préparé le Festin,
dancent ensemble, & font le troisième Intermede;*

Second Man Singer

Who fails in constancy or depth of love
The gods from him their favour will remove.

All three

Such noble feelings should our souls inspire,
And melt our heart beneath love's gentle fire.
For love is sweet
when hearts are true and pure,

*8. Four Dancers perform
all the different movements,
all the kinds of steps that
the Maistre à dancier commands:
And this Dance is the first Interlude.*

ACT II

Scene 5

*9. Four Assistant Tailors enter,
two of whom tear off his Training Top,
and two others the Camisole,
then they put on his new Clothes;
Mr Jourdain walks between them, and shows them
his Clothes, to see if they look good.
The whole thing is done in rythm.*

*10. The Bourgeois, being dressed,
gives them something to drink,
and the Assistant Tailors rejoice with a dance.*

ACT III

Scene 16

*11. Six Chefs who have prepared the Feast, dance
together, and perform the third Interlude;*

Zweiter Sänger

Und mög' an dem, der sein Gelübde bricht,
Der Himmel seine Strafen offenbaren!

Alle drei

Die reinen Gluten, die uns jetzt entzünden,
Sie sollen nie und nimmermehr erkalten.
Es ist so leicht, an seinem Schwur zu halten,
Wenn treu und wahr zwei Herzen sich verbünden.

*8. Vier Tänzer führen alle
Bewegungen und verschiedene Pas aus,
die der Tanzmeister
ihnen aufgibt.
Und dieser Tanz ist die erste Einlage.*

AKT II

Szene 5

*9. Vier Schneidergesellen treten ein,
von denen zwei ihm das Trainingsoberteil
und zwei andere die Camisole abreißen,
dann ziehen sie seine neuen Kleider an;
Herr Jourdain geht zwischen ihnen hin und her und zeigt
ihnen seine Kleider, um zu sehen, ob sie gut aussehen.
Das Ganze geschieht im Rhythmus.*

*10. Der Bürger, der angezogen ist,
gibt ihnen etwas zu trinken, und die
Schneidergesellen freuen sich mit einem Tanz.*

AKT III

Szene 16

*11. Sechs Köche, die das Festmahl vorbereitet haben, tanzen
zusammen und führen die dritte Einlage auf;*

*apres quoy ils aportent une Table couverte
de plusieurs Mets.*

ACTE IV

Scène 1

12. Première chanson à boire

Un petit doigt, Philis, pour commencer le tour :
Ah ! Qu'un Verre en vos mains
a d'agreables charmes !
Vous, & le Vin, vous vous prestez des armes,
Et je sens pour tous deux redoubler mon amour :
Entre luy, vous & moy, jurons, jurons ma Belle,
Une ardeur eternelle.
Qu'en mouillant vostre bouche
il en reçoit d'atraits,
Et que l'on voit par luy vostre bouche embellie !
Ah ! L'un de l'autre ils me donnent envie,
Et de vous & de luy je m'enyvre à longs traits :
Entre luy, vous & moy, jurons, jurons ma Belle,
Une ardeur eternelle.

13. Seconde chanson à boire

Buvons, chers Amis, buvons,
Le temps qui fuit nous y convie ;
Profitons de la vie
Autant que nous pouvons :
Quand on a passé l'onde noire,
Adieu le bon Vin, nos amours ;
Dépeschons-nous de boire,
On ne boit pas toujourns.
Laissons raisonner les Sots
Sur le vray bonheur de la vie ;
Nostre Philosophie
Le mes parmy les Pots :
Les biens, le sçavoir, & la gloire,

*Afterwards they bring in a Table covered with several
Dishes.*

ACT IV

Scene 1

12. First drinking song

Drink a little, Phyllis, to start the glass round.
Ah! A glass in your hands
is charmingly agreeable!
You and the wine arm each other,
And I redouble my love for you both
Let us three, wine, you, and me,
Swear, my beauty, to an eternal passion.
Our lips are made yet
more attractive,
By wetting with wine!
Ah! The one and the other inspire me with desire
And both you and it intoxicate me
Let us three, wine, you, and me,
Swear, my beauty, to an eternal passion.

13. Second drinking song

Fill your glass, fill your glass, my friends,
Let us drink, though time fly;
We must live while we live, my friends,
For time passes by.
When we cross the waves of the river,
Wine and love say farewell
We must leave them behind for ever,
So value them well.
What though fools spend their time in thinking
Of the true aim of life!
Our philosophy lies in drinking,
Not in wordy strife.
And glory, wisdom, and wealth,

*Danach bringen sie einen mit verschiedenen Gerichten
gedeckten Tisch herein.*

AKT IV

Szene 1

12. Erstes Trinklied

Wein her! Dir, meine Phillis, schenk' ich ein und fülle dir
dein Glas, die Runde zu beginnen.
Wie schön Kristall und Wein
in deiner Hand erscheint!
Du und der Wein, ihr habt euch heut vereint,
Mich für euch beid' auf ewig zu gewinnen.
Du, ich und er, wir schwören, ja wir schwören,
Wir woll'n einander ewig angehören.
Zum Nektar wird der Wein, kredenzt von deinem Munde,
Und dankbar säumt er nicht, dir neuen Reiz zu leihen.
Mich lockt der Wein zum Kuss, der Kuss zum Wein;
Ich fühle, wie ich trinkend erst gesunde.
Du, ich und er, wir schwören, ja wir schwören,
Wir woll'n einander ewig angehören.

13. Zweites Trinklied

Lasst uns trinken, Freunde, trinken,
Mahnt uns doch die flücht'ge Zeit!
Sei sie drum der Lust geweiht,
Bis uns einst die Augen sinken.
Sind wir jenseits erst vom Styx,
Gute Nacht dann, Lieb' und Becher!
Damm eilt, ihr wackern Zecher,
Freu'n wir uns des Augenblicks.
Wie man wahres Glück erhasche,
Mögen Toren drüber streiten;
Denn die Weisen aller Zeiten
Fanden's in der vollen Flasche.
Güter nicht, noch Ruhm und Würden

N'ostent point les soucis fascheux ;
Et ce n'est qu'à bien boire
Que l'on peut estre heureux.

14. Sus, sus du vin, partout versez,
garçons versez,
Versez, versez toujours,
tant qu'on vous dise, assez.

Scène 5

*La Ceremonie Turque pour ennoblir le Bourgeois,
se fait en Dance & en Musique,
& compose le quatrième Intermede.*

*Le Mufti, quatre Dervis, six Turcs dançans,
six Turcs Musiciens, & autres Joüeurs
d'Instrumens à la Turquie, sont les Acteurs
de cette Ceremonie.*

15. Marche pour la cérémonie turc

16. *Le Mufti invoque Mahomet avec les douze
Turcs & les quatre Dervis; après on luy amene le
Bourgeois vestu à la Turquie, sans Turban & sans
Sabre, auquel il chante ces paroles.*

17. Le Mufti

Seti sabir
Ti rispondir
Se non sabir
Tazir tazir.

Mistar Mufti
Ti quistar ti
Non intendi
Tazir tazir.

Do not ease life of ill,
But we find our pleasure and health
As the wine-cup we fill.

14. Come on then, wine for all,
pour, boys, pour,
Pour, keep on pouring,
until they say, "Enough."

Scene 5

*The Bourgeois is annobled by a Turkish ceremony,
which is carried out in dance, and in Music.
Fourth Interlude.*

*The actors of the ceremony are a Mufti,
twelve Turkish Musicians assisting in the ceremony,
four Dervishes, & other players of instruments
in the Turkish style.*

15. March for the Turkish ceremony

16. *The Mufti invokes Mohammed with the twelve
Turks, and the four Dervishes afterwards.
The Bourgeois is brought to him,
to whom he sings these words.*

17. The Mufti

Seti sabir
Ti rispondir
Se non sabir
Tazir tazir.

Mistar Mufti
Ti quistar ti
Non intendi
Tazir tazir.

Scheuchen uns die schweren Sorgen:
Nur der Trinker ist geborgen,
Achtet nicht des Lebens Bürden.

14. Frisch, Knabe, bring uns Wein!
Und schenk uns ungefragt,
Schenk immer, schenk uns ein,
bis wir genug gesagt!

Szene 5

*Der Bürger wird durch eine türkische Zeremonie geadelt,
die mit Tanz und Musik durchgeführt wird.
Vierte Einlag.*

*Die Akteure der Zeremonie sind der Mufti,
zwölf Türke, vier Derwisch,
& andere Spieler von Instrumenten
im türkischen Stil.*

15. Marsch für die türkische Zeremonie

16. *Der Mufti ruft gemeinsam mit zwölf Türken und vier
Derwischen Mohammed an; Danach wird der nach türkischer
Art gekleidete Bürger hereingeführt, ohne Turban und ohne
Säbel; er besingt ihn mit den Worten:*

17. Der Mufti

Seti sabir
Ti rispondir
Se non sabir
Tazir tazir.

Mistar Mufti
Ti quistar ti
Non intendi
Tazir tazir.

18. Le Mufti demande en mesme langue aux Turcs assistans, de quelle Religion est le Bourgeois,
♫ ils l'assurent qu'il est Mahometan.
Le Mufti invoque Mahomet en langue Franque, & chante les paroles qui suivent.

19. Le Mufti
Mahametta per Giourdina
Mi pregar sera é mattina
Voler far un paladina
Dé Giourdina, dé Giourdina
Dar turbanta é dar scarcina
Con galera é brigantina
Per deffender Palestina.
Mahametta, &c.

Le Mufti demande aux Turcs si le Bourgeois sera ferme dans la Religion Mahometane, & leur chante ces paroles.

Le Mufti
Star bon Turca, Giourdina.

Les Turcs
Hi valla.

Le Mufti, dance & chante ces mots.
Hu la ba ba la chou ba la ba ba la da.

Les Turcs, répondent les mesmes Vers.

20. Le Mufti propose de donner le Turban au Bourgeois, & chante les paroles qui suivent.

21. Le Mufti
Ti non star Furba.

18. The Mufti asks in the same language to the assisting Turks what religion the Bourgeois is.
They assure him that he is Mahometan.
The Mufti invokes Mohammed in the Frankish language, and sings the following words.

19. The Mufti
Mahametta per Giourdina
Mi pregar sera é mattina
Voler far un paladina
Dé Giourdina, dé Giourdina
Dar turbanta é dar scarcina
Con galera é brigantina
Per deffender Palestina.
Mahametta, etc.

The Mufti asks the Turks if the Bourgeois will be steadfast in the Mahometan Religion, and sings these words to them.

The Mufti
Star bon Turca, Giourdina.

Turks
Hi valla.

The Mufti
Hu la ba ba la chou ba la ba ba la da.

The Turks, repeat the same Verse.

20. The Mufti proposes to give the Turban to the Burgher, and sings the following words.

21. The Mufti
Ti non star Furba.

18. In derselben Sprache fragt der Mufti die Türken, welcher Religion der Bürger angehört.
Sie bestätigen ihm, dass er Mohammedaner wäre.
Der Mufti ruft Mohammed in seinem Kauderwelsch an und singt die folgenden Worte.

19. Der Mufti
Mahametta per Giourdina
Mi pregar sera é mattina
Voler far un paladina
Dé Giourdina, dé Giourdina
Dar turbanta é dar scarcina
Con galera é brigantina
Per deffender Palestina.
Mahametta, etc.

Der Mufti befragt die Türken, ob sich der Bürger fest zum mohammedanischen Glauben bekennt, und singt mit den folgenden Worten:

Der Mufti
Star bon Turca, Giourdina.

Die Türken
Hi valla.

Der Mufti
Hu la ba ba la chou ba la ba ba la da.

Die Türken antworten mit demselben Vers.

20. Der Mufti will Jourdain den Turban überreichen und singt die folgenden Worte.

21. Der Mufti
Ti non star Furba.

Les Turcs

No no no.

Le Mufti

Non star furfanta.

Les Turcs

No no no.

Le Mufti

Donar Turbanta, donar Turbanta.

Les Turcs repetent tout ce qu'a dit le Mufti pour donner le Turban au Bourgeois.

Le Mufti & les Dervis se coeffent avec des Turbans de ceremonies, & l'on presente au Mufti l'Alcoran, qui fait une seconde Invocation avec tout le reste des Turcs assistants; apres son Invocation il donne au Bourgeois l'Epée, & chante ces paroles.

22. Le Mufti

Ti star nobilé é non star fabbola

Pigliar schiabbola.

Les Turcs, repetent les mesmes Vers, mettant tous le Sabre à la main, & six d'entre eux dançent autour du Bourgeois, auquel ils feignent de donner plusieurs coups de Sabre.

Le Mufti commande aux Turcs de bastonner le Bourgeois, & chante les paroles qui suivent.

Le Mufti

Dara dara

Bastonara bastonara.

Les Turcs, repetent les mesmes Vers, & luy donnent plusieurs coups de Baston en cadance.

Turks

No no no.

The Mufti

Non star furfanta.

Turks

No no no.

The Mufti

Donar Turbanta, donar Turbanta.

The Turks repeat everything the Mufti said to give the Bourgeois the turban.

The Mufti and the Dervishes wear ceremonial turbans.

The Mufti is shown the Alcoran, then he makes a second invocation with all the other Turks present. After his invocation he gives the Bourgeois the sword, and sings these words.

22. The Mufti

Ti star nobilé é non star fabbola

Pigliar schiabbola.

The Turks, repeat the same Verses, all carrying Swords in their hands, & six of them dance round the Burgher, to whom they feign to give several blows with the Sword.

The Mufti commands the Turks to beat the Bourgeois, and sings the following words.

The Mufti

Dara dara

Bastonara bastonara.

The Turks, repeat the same Verses, and give him several blows of cane in rhythm.

Die Türken

No no no.

Der Mufti

Non star furfanta.

Die Türken

No no no.

Der Mufti

Donar Turbanta, donar Turbanta.

Die Türken wiederholen die Worte des Muftis und überreichen damit dem Bürger den Turban.

der Mufti und die Derwische setzen sich Zeremonien-Turbane auf,

Dem Mufti wird ein Koran übergeben, der mit dem Rest des Gefolges eine zweite Anrufung aufführt; Danach überreicht er dem Bürger das Schwert und singt dazu folgende Worte.

22. Der Mufti

Ti star nobilé é non star fabbola

Pigliar schiabbola.

Die Türken wiederholen die Worte des Muftis, alle tragen Schwerter in den Händen, & sechs von ihnen tanzen um den Bürger, dem sie mehrere Hiebe mit dem Schwert zu versetzen vorgeben.

Der Mufti befiehlt den Türken, den Bürger zu schlagen, und singt die folgende Worte.

Der Mufti

Dara dara

Bastonara bastonara.

Die Türken wiederholen die Worte des Muftis.

*Le Mufti après l'avoir fait bastonner
luy dit en chantant.*

23. Le Mufti

Non tener honta
Questa star ultima affronta.

Les Turcs, *repetent les mesmes Vers,*

*Le Mufti recommence une Invocation,
& se retire après la Ceremonie avec tous les Turcs,
en dançant & chantant avec plusieurs Instrumens
à la Turquesque.*

*Toute la cérémonie est mêlée en plusieurs endroits,
tant du Mufti que des six Turcs dançant.
Le Bourgeois estant anobli donne sa fille en mariage
au Fils du Grand Turc.*

ACTE V

Scène dernière :
Le Ballet Des Nations

*La Comédie finit par un petit Ballet qui avoit esté
préparé.*

24. Première entrée

*Dialogue des gens qui en Musique demandent
des Livres.
Un Homme vient donner les Livres du Ballet, qui
d'abord est fatigué par une multitude de Gens de
Provinces différentes, qui crient en Musique pour en
avoir, & par trois Importuns
qu'il trouve toujours sur ses pas.*

*The Mufti, after having him beaten,
sings to him.*

23. The Mufti

Non tener honta
Questa star ultima affronta.

The Turks, *repeat the same Verses.*

*The Mufti starts an invocation again,
and leaves after the ceremony with all the Turks,
dancing and singing with several
Turkish instruments.*

*The whole ceremony is scattered in several places,
both the Mufti and the six dancing Turks.
The Bourgeois being ennobled gives his daughter in
marriage to the Son of the Great Turk.*

ACT V

Last Scene:
The Nations Ballet

*The whole Comedy ends with a small Ballet which
had been prepared.*

24. First entrée

*Dialogue of folks who in Music ask
for Books.
A man comes to give the Books of the Ballet, who
at first is wearied by a multitude of people from
different provinces, who shout in Music to have some,
and by three importunate men whom
he always finds following him.*

*Der Mufti, nachdem er ihn geschlagen hatte,
sagte zu ihm.*

23. Der Mufti

Non tener honta
Questa star ultima affronta.

Die Türken *wiederholen die Worte des Muftis.*

*Der Mufti eröffnet eine weitere Anrufung und zieht sich dann
mit den anderen Türken zurück,
die tanzen und zu verschiedenen
türkischen Instrumenten singen.*

*Die ganze Zeremonie wird an mehreren Stellen verstreut,
sowohl der Mufti als auch die sechs tanzenden Türken.
Der geadelte Bürger gibt seine Tochter dem Sohn des
Großtürken zur Frau.*

AKT V

Letzte Szene:
Das Ballett Der Nationen

*Die ganze Komödie endet mit
einem kleinen Ballett.*

24. Erster Auftritt

*Leute, die singend um
Textbücher bitten.
Ein Mann tritt auf, um Textbücher zum Ballett zu verteilen;
er wird verfolgt von einer Schar Leute aus verschiedenen
Provinzen, die ihn singend um die Bücher bitten.
Darunter befinden sich drei Aufdringliche,
die dauern um ihn herumschwirren.*

Tous

A Moy, Monsieur, à moy de grace,
à moy Monsieur,
Un Livre s'il vous plaist, à vostre Serviteur.

25. Homme du bel air

Monsieur, distinguez-nous parmy les Gens
qui crient.
Quelques livres icy, les Dames vous en prient.

Autre Homme du bel air

Hola Monsieur, Monsieur, ayez la charité
D'en jeter de nostre costé.

Femme du bel air

Mon Dieu qu'aux Personnes bien faites,
On sçait peu rendre honneur ceans.

Autre Femme du bel air

Ils n'ont des Livres & des Bancs,
Que pour Mesdames les Grisettes.

Gascon

Aho! l'Homme aux Libres, qu'on m'en vaille,
J'ay déjà le poumon usé,
Bous boyez que chacun mé raille,
E jé suis escandalisé
De boir és mains de la Canaille,
Ce qui m'est par bous refusé.

Autre Gascon

Eh cadedis, Monseu,
boyez qui l'on pû estre;
Un Libres, je bous prie, au Varon d'Asbarat.
Ié pense, mordy,
que le fat
N'a pas l'honnur dé mé connoistre.

All

To me, Monsieur, to me please,
to me, Monsieur
A libretto, if you will, to yours truly

25. A smartly turned-out Gentleman

Monsieur, pick us out from all
the bawling people,
Some librettos here, the ladies request of you.

Another smartly turned-out Gentleman

Well hello, Monsieur, Monsieur, be so kind
To throw some out in our direction.

A smartly turned-out Lady

Dear me! What scant respect is being paid
To decently turned-out folk here!

Another smartly turned-out Lady

There are only librettos and seating here
For Mesdames les Grisettes, la la...

A Gascon

Oy! You with the books, hand some over
My lungs are worn out,
Can't you see that I am being jeered at all around.
I am most affronted to note
That what you are
clearly denying me

Another Gascon

Now by God's head, squire,
just you consider who one is;
A libretto, I ask of you, for the Baron of Asbarat.
I rather think, by God's death,
that the popinjay
Appears to be unaware of who I am.

Alle

Ein Buch für mich!
Für mich, bitte, mein Herr!
Ein Buch! Ergebenster Diener! Ich bitte sehr!

25. Ein gutaussehender Herr

Mein Herr, werfen Sie uns doch nicht mit diesen
Schreihälsen in einen Topf!
Ein paar Bücher hierher, die Damen bitten darum!

Ein anderer gutaussehender Herr

He! Holla, mein Herr! Seien Sie doch so liebenswürdig,
uns ein paar Bücher zu geben!

Eine gutaussehende Dame

Gott! Wie schlecht man hier
die besseren Leute behandelt!

Eine andere gutaussehende Dame

Bücher und Sitzplätze gibt es
anscheinend nur für ihre Dämchen!

Gascogner

He Mann! Du willst mich wohl zum Narren halten
Ich schreie mir die Lunge aus dem Leib!
Siehst du nicht, dass sich alle über mich lustig machen?
Ich bin empört,
dass dieses Pack in den Händen hält,
was Sie mir verwehrt haben!

Ein anderer Gascogner

Gottsackerment! Herr, sehen Sie denn nicht,
wen Sie vor sich haben?
Ein Buch, ich darf doch bitten, für mich,
den Baron d'Asbarat.
Zum Donner, ich glaube fast,
Der Kerl kennt mich nicht!

Le Suisse

Mon'sieur le donneur de papier,
Que veul dire sty façon de fifre,
Moy l'écorchair tout mon godieir
A crieir,
Sans que je pouvre afoir ein Lifres
Pardy, mon foy, Mon-siur,
je pense fous l'estre ifre.

Vieux Bourgeois babillard

De tout cecy franc & net,
Je suis mal satisfait;
Et cela sans doute est laid,
Que notre Fille
Si bien faite & si gentille,
De tant d'Amoureux l'Objet,
N'ait pas à son souhait

Un Livre de Ballet,
Pour lire le Sujet
Du Divertissement qu'on fait,
Et que toute notre Famille
Si proprement s'habille,
Pour estre placée au Sommet
De la Salle, où l'on met
Les Gens de l'enrignuet:
De tout cecy franc & net
Je suis mal satisfait;
Et cela sans doute est laid.

Vieille Bourgeoise babillarde

Il est vray que c'est une honte,
Le sang au visage me monte,
Et ce jetteur de Vers qui manque
au capital,
L'entend fort mal;

A Swiss

Mon'sieur, hander-outer of paper
What does all this carrying on mean
Here I am shouting myself
Till I am hoarse,
And yet I don't seem to have been given a libretto.
By God, my faith, Mon'sieur,
I suspect you're drunk...

A long-winded old Bourgeois

Clearly and frankly, in all this
I am less than content,
And it is a most disagreeable thing, indeed,
That one's daughter, incidentally
Such a well-fashioned and pleasant girl,
And considered most highly by her suitors
Should not be provided
– as she thinks right and proper –
With a copy of the ballet libretto,
Such that she may be able to read up on the plot
Of the entertainment being organized,
And that one's entire family
So suitably attired,
Just so as to be positioned right at the top
Of the hall, where one finds,
Confound it, people from Lantignuet:
Clearly and frankly, in all this
I am less than content
And it is a most disagreeable thing, indeed.

A long-winded old Bourgeoise

Yes indeed, it is true that it is a mortification
The blood, I know, is rushing to my face,
This peddler of verses who is lacking
in the fundamentals,
Doesn't even know his own business,

Schweizer

Herr Papierverteiler,
Was soll das Benehmen?
Ich schreie mir
die Kehle heiser,
ohne dass ich ein Buch kriege!
Sie sind wohl betrunken,
mein Herr!

Geschwätziger Alter

All das, so sag ich frank und frei,
ist eine große Lumperei,
und es ist überhaupt nicht nett,
dass unser Töchterlein
so hübsch und fein,
das manchen schon den Kopf verdreht,
nicht kriegt, was sie will,

nämlich den Text zum Ballett,
weil sie gern nachgelesen hätt,
und unsere ganze Familie hat
sich geworfen in den Sonntagsstaat
und würde gerne
ganz oben sitzen,
im Saal, wo man sich trifft
mit den gesellschaftlichen Spitzen.
All das, so sag ich frank und frei,
ist eine große Lumperei,
und es ist überhaupt nicht nett.

Geschwätzige Alte

Es ist eine Schande, das ist wahr,
das Blut steigt mir ins Gesicht fürwahr,
und dieser armselige
Bücherwicht
hört und sieht das alles nicht!

C'est un brutal,
Un vray Cheval.
Franc animal,
De faire si peu de conte
D'une Fille qui fait l'ornement principal
Du Quartier du Palais Royal,
Et que ces jours passez un Comte
Fut prendre la premiere au Bal.
Il l'entend mal,
C'est un brutal,
Un vray Cheval,
Franc animal.

Hommes & Femmes du bel air

Ah! quel bruit! Quel fracas! Quel cahos!
Quel mélange!
Quelle confusion! Quelle cohue étrange!
Quel desordre! Quel embarras!
On y seche. L'on n'y tient pas.

Gascon

Bentre je suis à vout.

Autre Gascon

J'enrage, Diou me damne.

Suisse

Ah que ly faire soif dans sty sal de cians.

Gascon

Jé murs.

Autre Gascon

Jé pers la tramontane.

Suisse

Mon foy moy le foudrois estre hors de dedans.

He's a beast,
A real packhorse,
An out-and-out animal,
to pay such negligible regard,
To a girl who is the foremost adornment,
Of the Palais-Royal district,
And whom recently a count
Chose for the first dance at the ball.
He knows it poorly
He's a beast,
A real packhorse,
An out-and-out animal.

Smartly turned-out Ladies and Gentlemen

Oh, what a racket! What a din! What mayhem!
What a mess!
What bedlam! What an odd rabble!
What disarray! What a predicament!
We're drying up here. We can't cope.

A Gascon

Dang it! I'm all yours.

Another Gascon

I'm incensed, God strike me down.

A Swiss

Ah, how thirsty I am getting in this room here.

A Gascon

I'm dying

Another Gascon

My thinking's all up the spout!

A Swiss

Well! I would want to be on the outside of here.

Er ist ein Schurke,
ein Ackergaul!
Ein wahres Tier
Warum kriegt's der Tropf
nicht in seinen Kopf, ein Mädchen zu ehren,
das zu den schönsten unseres Viertels zählt,
und das unlängst beim Ball
ein Graf hat zum ersten Tanz gewählt?
Er hört und sieht das alles nicht!
Er ist ein Schurke,
ein Ackergaul!
Ein wahres Tier.

Gutaussehende Damen und Herren

Ah, was für ein Geschrei! Welcher Lärm! Welch Chaos!
Welches Durcheinander!
Welche Verwirrung! Was für ein Tollhaus!
Welche Unordnung! Welches Gedränge!
Man hält's nicht aus! Das Maß ist voll.

Gascogner

Uff! Ich kann nicht mehr!

Ein anderer Gascogner

Gottverdammte, ich platze vor Wut!

Schweizer

Heiß wird's hier drinnen!

Gascogner

Ich sterbe!

Ein anderer Gascogner

Ich verlier den Verstand!

Schweizer

Ach, wäre ich nur draußen!

Vieux Bourgeois babillard

Allons, ma Mie,
Suivez mes pas,
Je vous en prie,
Et ne me quittez pas,
On fait de nous trop peu de cas,
Et je suis las
De ce tracas:
Tout ce fracas,
Cet embarras
Me pese par trop sur les bras:
S'il me prend jamais envie
De retourner de ma vie
A Ballet ny Comedie,
Je veux bien qu'on m'estropie.
Allons, ma Mie,
Suivez mes pas,
Je vous en prie,
Et ne me quittez pas,
On fait de nous trop peu de cas.

Vieille Bourgeoise babillarde

Allons mon Mignon, mon Fils,
Regagnons notre logis,
Et sortons de ce taudis,
Où l'on ne peut estre assis;
Ils feront bien ébobis
Quand ils nous verront partis.
Trop de confusion regne dans cette Salle,
Et j'aimerois mieux estre au milieu de la Halle;
Si jamais je reviens à Semblable Regale,
Je veux bien recevoir des soufflets plus de six.
Allons mon Mignon, mon Fils,
Regagnons notre logis,
Et sortons de ce taudis
Où l'on ne peut estre assis.

A long-winded old Bourgeois

Come, my loved one,
Attend my footsteps,
I entreat you,
And don't leave me,
They are not giving us enough respect,
And I am weary
Of all this bother:
Such a lot of kerfuffle,
This nonsense is weighing
Down too much on me.
I trust that if, during the rest of my life,
I ever want
To go to a ballet or to a comedy,
I will then be incapacitated forthwith.
Come, my loved one,
Attend my footsteps,
I entreat you,
And don't leave me,
They are not giving us enough respect.

A long-winded old Bourgeoise

Come then, my precious, my beau,
Let's head for home,
And get out of this hovel,
Where there isn't even space to sit.
They're going to be properly startled
When they find that we are no longer there.
This room is too much of a shambles,
And I would rather be back in the milieu of Les Halles;
If I was ever contemplated returning for a similar treat,
I'd get myself slapped six times in the face first.
Come then, my precious, my beau,
Let's head for home,
And get out of this hovel,
Where there isn't even space to sit.

Geschwätziger Alter

Komm, mein Schatz,
halt den Platz
neben mir,
das rat ich dir,
man schätzt uns hier nicht nach Gebühr.
Das Geschrei hab ich, ach,
jetzt satt, und der Krach,
ohne Ruh und Rast,
das ganze Hin und Her,
fallen mir zu sehr zur Last.
Sollt ich es jemals wieder wagen,
solang ich lebe
nach Theater oder Ballett zu fragen,
kannst du mich bedenkenlos erschlagen.
Komm, mein Schatz,
halt den Platz
neben mir,
das rat ich dir,
man schätzt uns hier nicht nach Gebühr.

Geschwätzige Alte

Komm, mein Liebchen, lassen wir's sein,
und gehen wir heim,
raus aus diesem Sündenpfehl,
es gibt ja nicht mal einen Stuhl!
Sie werden ganz schön dumm dastehen,
wenn sie sehen, dass wir gehen.
Hier gibt's nur Krach und Dumdideldei
das ist ja das reinste Marktgeschrei!
Sollt ich je wieder Ballett-Lust verspüren,
dann kannst du mir ruhig eine schmieren!
Komm, mein Schätzchen, lassen wir's sein,
und gehen wir heim,
raus aus diesem Sündenpfehl,
es gibt ja nicht mal einen Stuhl!

Tous

A moy, Monsieur, à moy de grace,
à moy Monsieur,
Un Livre, s'il vous plaist, à vostre Serviteur.

26. Seconde entrée

Les trois importuns dançent

27. Troisième entrée

Trois Espagnols chantant.

Se que me muero de amor
Y solicito el dolor.
A un muriendo de querer
De tanbuen ayre adolezco
Que es mas de loque padezco
Loque quiero padecer
Y no pudiendo exceder
Amideseo el rigor.
Se que me muero de amor
Y solicito el dolor.
Lisonsicame lasuerté
Con piedad tan advertida,
Que mé assegura lauida
En el riesgo de la muerté
Vivir de Lugolpe fuerte
Es de mi salud primor.
Se que, etc.

Six Espagnols dançant ensemble.

28. Trois Musiciens Espagnols

Ay que locura, con tanto rigor
Quexarse de amor
Del nino bonito
Que todo es dulçura

All

To me, Monsieur, to me please,
to me, Monsieur,
A libretto, if you will, to yours truly.

26. Second entrée

The three interlopers dance

27. Third entrée

Three Singing Spaniards

Se que me muero de amor
Y solicito el dolor.
A un muriendo de querer
De tanbuen ayre adolezco
Que es mas de loque padezco
Loque quiero padecer
Y no pudiendo exceder
Amideseo el rigor.
Se que me muero de amor
Y solicito el dolor.
Lisonsicame lasuerté
Con piedad tan advertida,
Que mé assegura lauida
En el riesgo de la muerté
Vivir de Lugolpe fuerte
Es de mi salud primor.
Se que, etc.

Six Spaniards dancing together.

28. Three Spanish musicians

Ay que locura, con tanto rigor
Quexarse de amor
Del nino bonito
Que todo es dulçura

Alle

Ein Buch für mich!
Für mich, bitte, mein Herr!
Ein Buch! Ergebenster Diener! Ich bitte sehr!

26. Zweiter Auftritt

Die drei Aufdringliche tanzen

27. Dritter Auftritt

Drei Spanier singen.

Se que me muero de amor
Y solicito el dolor.
A un muriendo de querer
De tanbuen ayre adolezco
Que es mas de loque padezco
Loque quiero padecer
Y no pudiendo exceder
Amideseo el rigor.
Se que me muero de amor
Y solicito el dolor.
Lisonsicame lasuerté
Con piedad tan advertida,
Que mé assegura lauida
En el riesgo de la muerté
Vivir de Lugolpe fuerte
Es de mi salud primor.
Se que, etc.

Sechs spanier tanzen miteinander.

28. Drei spanische Musiker

Ay que locura, con tanto rigor
Quexarse de amor
Del nino bonito
Que todo es dulçura

Ay que locura,
Ay que locura.

29. Espagnol chantant

El dolor solicita,
El que al dolor se da
Y nadie de amor muere
Sino quien no save amar.

Deux Espagnols

Dulce muerte es el amor
Con correspondencia ygual,
Y si esta gozamos oy,
Porque la quieres turbar ?

30. Un Espagnol

Alegrese Enamorado
Y tome mi parecer
Que en esto dequerer
Todo es hallar el vado.

Tous trois ensemble

Vaya, vaya de fiestas,
Vaya de vayle,
Alegria, alegria, alegria,
Questo de dolor es fantasia.

31. Quatrième entrée

Italiens.

*Une Musicienne italienne fait le premier Recit,
dont voicy les paroles.*

Di rigori armata il seno
Contro amor mi ribellai,
Ma fui vinta in un baleno
In mirar duo vaghi rai,
Ahi che resiste puoco
Cor di gelo a stral di fuoco.

Ay que locura,
Ay que locura.

29. Singing Spaniard

El dolor solicita,
El que al dolor se da
Y nadie de amor muere
Sino quien no save amar.

Two Spaniards

Dulce muerte es el amor
Con correspondencia ygual,
Y si esta gozamos oy,
Porque la quieres turbar ?

30. A Spaniard

Alegrese Enamorado
Y tome mi parecer
Que en esto dequerer
Todo es hallar el vado.

All three together

Vaya, vaya de fiestas,
Vaya de vayle,
Alegria, alegria, alegria,
Questo de dolor es fantasia.

31. Fourth entrée

Italians.

*An Italian lady tells the first story,
and here are the words.*

Di rigori armata il seno
Contro amor mi ribellai,
Ma fui vinta in un baleno
In mirar duo vaghi rai,
Ahi che resiste puoco
Cor di gelo a stral di fuoco.

Ay que locura,
Ay que locura.

29. Singender Spanier

El dolor solicita,
El que al dolor se da
Y nadie de amor muere
Sino quien no save amar.

Zwei Spanier

Dulce muerte es el amor
Con correspondencia ygual,
Y si esta gozamos oy,
Porque la quieres turbar ?

30. Ein Spanier

Alegrese Enamorado
Y tome mi parecer
Que en esto dequerer
Todo es hallar el vado.

Alle drei zusammen

Vaya, vaya de fiestas,
Vaya de vayle,
Alegria, alegria, alegria,
Questo de dolor es fantasia.

31. Vierter Auftritt

Italiener.

*Ein italienischer Musiker gibt den ersten Bericht
mit folgendem Wortlaut.*

Di rigori armata il seno
Contro amor mi ribellai,
Ma fui vinta in un baleno
In mirar duo vaghi rai,
Ahi che resiste puoco
Cor di gelo a stral di fuoco.

Ma si caro é'l mio tormento
Dolce é si la piaga mia,
Ch'il penare é'l mio contento,
El' sanarmi é tirannia.
Ahi che più giova, é piace
Quanto amor é più vivace.

32. *Après l'air que la Musicienne a chanté,
deux Scaramouches, deux Trivelins, et un Arlequin,
représentent une nuit à la manière des Comédiens
Italiens en cadence.*

33. Chaconne des Scaramouches,
Trivelins et Arlequin.

34. *Un Musicien italien se joint à la Musicienne
italienne, & chante avec elle les paroles
qui suivent.*

Le Musicien italien

Bel tempo che vola
Rapiscé il contento,
D'amor ne la scola
Si coglie il momento.

La Musicienne italienne

Insin che florida
Ride l'età
Che pur tropp'horrida
Da noi sen và.

Tous deux

Sù cantiamo,
Sù godiamo,
Nebei di, di gioventù:
Perduto ben non si racquista più.

Ma si caro é'l mio tormento
Dolce é si la piaga mia,
Ch'il penare é'l mio contento,
El' sanarmi é tirannia.
Ahi che più giova, é piace
Quanto amor é più vivace.

32. *After the aria that the Lady has sung,
two Scaramouches, two Trivelins, and a Harlequin,
perform a "Night" in the manner of the Italian
Comedians in cadence.*

33. Chaconne of the Scaramouches,
Trivelins, and Harlequin,

34. *An Italian Man joins the Italian Lady,
and sings the following words
with her.*

Italian Man

Bel tempo che vola
Rapiscé il contento,
D'amor ne la scola
Si coglie il momento.

Italian Lady

Insin che florida
Ride l'età
Che pur tropp'horrida
Da noi sen và.

Both together

Sù cantiamo,
Sù godiamo,
Nebei di, di gioventù:
Perduto ben non si racquista più.

Ma si caro é'l mio tormento
Dolce é si la piaga mia,
Ch'il penare é'l mio contento,
El' sanarmi é tirannia.
Ahi che più giova, é piace
Quanto amor é più vivace.

32. *Nachdem die Sängerin ihr Lied gesungen hat,
präsentieren zwei Bajazzofiguren, zwei Trivelinos
und ein Harlekin eine Art italienischer Serenade
im Stil der Commedia dell'arte.*

33. Chaconne des Bajazzofiguren,
Trivelinos und Harlekin

34. *Ein italienischer Sänger gesellt
sich zu der italienischen Sängerin;
beide singen.*

Ein Italiener

Bel tempo che vola
Rapiscé il contento,
D'amor ne la scola
Si coglie il momento.

Eine Italienerin

Insin che florida
Ride l'età
Che pur tropp'horrida
Da noi sen và.

Beide zusammen

Sù cantiamo,
Sù godiamo,
Nebei di, di gioventù:
Perduto ben non si racquista più.

Le Musicien

Pupilla che vaga
 Mill' alme incatena,
 Fà dolce la piaga
 Felice la pena.

La Musicienne

Ma poiche frigida
 Langue l'età,
 Più l'alma rigida
 Fiamme non hà.

Tous les deux

Sù cantiamo, etc.

Après le Dialogue Italien, les Scaramouches et Trivelins dançent une réjouissance.

35. Cinquième entrée

Français.

*Deux Musiciens Poitevins dançent,
 & chantent les paroles qui suivent.*

36. Premier menuet

Ah! qu'il fait beau dans ces bocages,
 Ah! que le Ciel donne un beau jour.

Autre Musicien

Le Rossignol sous ces tendres feuillages
 Chante aux Echos son doux retour:
 Ce beau séjour,
 Ces doux ramages,
 Ce beau séjour
 Nous invite à l'Amour.

Italian Man

Pupilla che vaga
 Mill' alme incatena,
 Fà dolce la piaga
 Felice la pena.

Italian Lady

Ma poiche frigida
 Langue l'età,
 Più l'alma rigida
 Fiamme non hà.

Both together

Sù cantiamo, etc.

After the Italian Dialogue, the Scaramouches and Trivelins dance a celebration.

35. Fifth entrée

French.

*Two French Musicians dance,
 and sing the following words.*

36. First minuet

Oh, how beautiful it is in this grove,
 Oh! that Heaven gives this beautiful day.

Second Musician

The Nightingale, under these tender leaves
 Sings to the Echoes their sweet return:
 The beautiful Stay,
 These soft branches,
 The beautiful stay
 Invites us to love.

Ein Italiener

Pupilla che vaga
 Mill' alme incatena,
 Fà dolce la piaga
 Felice la pena.

Eine Italienerin

Ma poiche frigida
 Langue l'età,
 Più l'alma rigida
 Fiamme non hà.

Beide zusammen

Sù cantiamo, etc.

Nach dem italienischen Wechselgesang zeigen die Bajazzi und die Trivelinos einen heiteren Tanz.

35. Fünfter Auftritt

Franzosen.

*Zwei französische Sänger
 tanzen und singen.*

36. Erstes Menuett

Wie schön ist es draußen im grünen Hag,
 wenn der Himmel uns schenkt einen schönen Tag!

Zweiter Sänger

Die Nachtigall im duftigen Grün
 lässt ihr Echo gen Himmel ziehn:
 O seliger Ort,
 O süßes Grün,
 O seliger Ort,
 du lädst uns zur Liebe.

37. Deuxième menuet

Tous deux ensemble

Voy ma Climene,
Voy sous ce Chesne
S'entrebaiser ces Oyseaux amoureux;
Ils n'ont rien dans leurs vœux
Qui les gesne,
De leurs doux feux
Leur ame est pleine.
Qu'ils sont heureux!
Nous pouvons tous deux,
Si tu le veux,
Estre comme eux.

*Six autres François viennent apres vestus galamment
à la Poitevine, trois en Hommes, & trois en Femmes,
accompagnés de huit Flustes & de Haut-bois, &
dancent les Menuets.*

38. Sixième entrée

*Tout cela finit par le mélange des trois Nations, & les
applaudissemens en Dance & en Musique de toute
l'assistance, qui chante les deux Vers qui suivent.*

Quels Spectacles charmants,
quels plaisirs goûtons-nous,
Les Dieux mesmes, les Dieux,
n'en ont point de plus doux.

37. Second minuet

Both together

See my Climene,
See under this oak tree
These lovebirds kissing each other;
Their vows are empty
That hinders them,
With their sweet fires
Their soul is full,
How happy they are!
We can both,
If you so wish,
Be like them.

*Six other Frenchmen come dressed gallantly
in the Poitevin style, three as men
and three as women,
accompanied by eight Flutes and Oboes.*

38. Sixth entrée

*All of this ends with the three nations joining
together, and the whole audience applauding
in music, singing the two following verses.*

What agreeable entertainments,
what pleasures we have been enjoying!
Even the Gods,
the Gods themselves have nothing sweeter.

37. Zweites Menuett

Beide zusammen

Komm, liebste Climène,
Sieh unter der Eiche
die Vögelchen verliebt schnäbeln;
frei sind sie
von Sorgen
und voller Liebeslust
in ihrem Herzen.
Wie sind sie glücklich!
Wenn du willst,
werden wir beide
es ihnen gleichtun.

*Danach kommen sechs schick nach Art des Poitou gekleidete
Franzosen, drei Männer und drei Frauen,
begleitet von acht Flöten und Oboen.
begleitet von acht Flöten und Oboen.*

38. Sechster Auftritt

*Das Ganze schließt mit einem bunten Durcheinander
der drei Nationen sowie mit Beifall, Tanz und Musik
der Festgesellschaft. Man singt.*

Welch reizendes Spiel,
welch vergnügliche Lust!
Götter selbst fühlen nicht
anders in ihrer Brust.



L'Opéra Royal, Versailles

L'Opéra Royal de Versailles

La construction de l'Opéra de Versailles marque l'aboutissement de près d'un siècle de projets car, s'il n'a été édifié qu'à la fin du règne de Louis XV, il a été prévu dès 1682, date de l'installation de Louis XIV à Versailles. Le Roi, avait chargé Hardouin-Mansart et Vigarani de dresser les plans d'une salle des ballets et l'architecte en avait réservé l'emplacement. Les travaux furent commencés dès 1685, mais vite interrompus en raison des difficultés financières. Louis XV, à son tour, recula longtemps devant la dépense, de sorte que, pendant près d'un siècle, la cour de France dut se contenter d'une petite salle de comédie aménagée sous le passage des Princes. C'est seulement en 1768 que le Roi, en prévision des mariages successifs de ses petits-enfants, se décida à commencer les travaux menés par son Premier architecte, Gabriel. Achevé en vingt-trois mois, l'Opéra Royal fut inauguré le 16 mai 1770, jour du mariage du Dauphin avec l'archiduchesse Marie-Antoinette, avec une représentation de *Persée* de Quinault et Lully. Depuis sa réouverture en septembre 2009, L'Opéra Royal propose, tout au long de sa saison musicale, une programmation ly-

rique, musicale et chorégraphique, qui accueille ensembles et artistes français et internationaux prestigieux. Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Marc Minkowski, Raphaël Pichon, Leonardo García Alarcón, Jordi Savall, Sir John Eliot Gardiner, Angelin Preljocaj, Sébastien Daucé, Franco Fagioli, Jean-Christophe Spinosi, Robert King y côtoient Hervé Niquet, William Christie, Sébastien d'Hérin, Vincent Dumestre...

C'est la musique qui donne à Versailles son âme, sa vie, sa respiration. Elle reprend sa place aujourd'hui, grâce à Château de Versailles Spectacles dont la passion fait revivre ce palais somptueux avec ce qui l'a animé pendant plus d'un siècle et nous en révèle l'origine et l'inspiration.

Cette collection d'enregistrements en est le témoignage: emblématiques de la programmation de Château de Versailles Spectacles, parfois surprenants mais toujours exigeants.

Château de Versailles Spectacles
Catherine Pégard, Présidente
Laurent Brunner, Directeur

The Royal Opera of Versailles

The construction of the opera house at Versailles is the culmination of almost a century of projects, because, if it had not been built at the end of the reign of Louis XV, it had been planned as early as 1682, when Louis XV was installed at Versailles. The king had ordered Hardouin-Mansart and Vigarani to pre-prepare plans for a ballet theatre, and the architect had kept back space for it. The main body of the work began as early as 1685, but was soon interrupted because of the financial difficulties. Louis XV in turn, for a long time shied away from the cost, so that for almost a century, the French Court had to make do with a small theatre converted underneath the “passage des Princes”. It was only in 1768 that the king, in preparation for the successive marriages of his grandchildren, at last decided to give the order to begin the work to his first architect, Gabriel. The Royal Opera, was completed within twenty-three months, and inaugurated on the 16 May 1770, the day of the marriage of the Dauphin with the Archduchess Marie-Antoinette, and a performance of Lully/Quinaults' *Persée*.

Since its reopening in 2009, the Royal Opera proposes, throughout the season, an opera, music and dance programme with invitations to French as well as prestigious international ensembles and artists. Cecelia Bartoli, Philippe Jarousky, Marc Minkowski, Raphaël Pichon, Leonardo Garcia Alararcón, Jordi Savall, Sir John Eliot Gardiner, Angelin Preljocaj, Sébastien Daucé, Franco Fagioli, Jean-Christophe Spinosi, Robert King stand alongside Hervé Niquet, William Christie, Sébastien d'Hérin, Vincent Dumestre...

It is music which gives Versailles its soul, its living breath. This music now takes place every day, thanks to Château de Versailles Spectacles whose passion brings alive this sumptuous palace with that which enlivened it for more than a century and now reveals to us its origins and its inspiration.

This collection of recordings bears witness to this. Emblematic of the Château de Versailles Spectacle's programming, sometimes surprising but always challenging.

Château de Versailles Spectacles
Catherine Pégard, President
Laurent Brunner, Director

Die königliche Oper von Versailles

Der Bau der Oper von Versailles bildet den Abschluss fast eines Jahrhunderts an Projekten, denn, obwohl sie erst am Ende der Regierungszeit von Ludwig XV. errichtet wurde, war sie bereits seit 1682 vorgesehen gewesen. In diesem Jahr hatte sich Ludwig XIV. in Versailles niedergelassen. Der König hatte Hardouin-Mansart und Vigarani damit beauftragt, Pläne für einen Ballettsaal zu erarbeiten und der Architekt hatte dafür den Ort reserviert. Die Arbeiten begannen 1685, wurden jedoch aufgrund finanzieller Schwierigkeiten schnell unterbrochen. Ludwig XV. schob seinerseits die Ausgabe lange hinaus, sodass sich der französische Hof fast ein Jahrhundert lang mit einem kleinen Theatersaal begnügen musste, der unter der Passage des Princes eingerichtet wurde. Erst im Jahr 1768 entschied der König aufgrund der anstehenden Hochzeiten seiner Enkelkinder, mit den Arbeiten zu beginnen. Sie wurden von seinem Ersten Architekten Gabriel geleitet. Die königliche Oper wurde in 23 Monaten fertiggestellt und am 16. Mai 1770 mit einer Aufführung der Persée von Quinault und Lully eingeweiht. Es war zugleich der Tag der Eheschließung des Kronprinzen mit der Erzherzogin Marie-Antoinette.

Seit ihrer Wiedereröffnung im September 2009 bietet die königliche Oper während ihrer gesamten musikalischen Saison einen lyrischen, musikalischen und choreografischen Spielplan und empfängt bedeutende französische und internationale Ensembles sowie Künstler. Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Marc Minkowski, Raphaël Pichon, Leonardo García Alarcón, Jordi Savall, Sir John Eliot Gardiner, Angelin Preljocaj, Sébastien Daucé, Franco Fagioli, Jean-Christophe Spinosi, Robert King begegnen hier Hervé Niquet, William Christie, Sébastien d'Hérin, Vincent Dumestre

Die Musik gibt Versailles seine Seele, sein Leben, seinen Atem. Heute nimmt sie dank Château de Versailles Spectacles ihren Platz wieder ein. Dessen Leidenschaft lässt diesen herrlichen Palast mit dem wiederaufleben, was ihn mehr als ein Jahrhundert lang bewegt hat. Es enthüllt uns seine Herkunft und seine Inspiration.

Diese Sammlung an Aufnahmen zeugt davon: Sie sind sinnbildlich für den Spielplan von Château de Versailles Spectacles, manchmal überraschend, aber immer anspruchsvoll.

Château de Versailles Spectacles
Catherine Pégard, Vorsitzende
Laurent Brunner, Direktor

SOUTENONS L'OPÉRA ROYAL Support the Royal Opera



Richard Cœur de Lion, Opéra Royal, octobre 2019, soutenu par l'ADOR

Château de Versailles Spectacles, filiale privée du Château de Versailles, a pour mission de perpétuer le foisonnement musical et artistique qui fait rayonner la résidence royale dans le monde entier. Elle produit la saison musicale de l'Opéra Royal, soit près d'une centaine de représentations par an à l'Opéra Royal et à la Chapelle Royale, des concerts d'exception au Salon d'Hercule et dans la Galerie des Glaces ainsi que les grands spectacles de plein air à l'Orangerie. Elle ne reçoit aucune subvention publique. Ses recettes de billetterie et le soutien de donateurs privés et d'entreprises mécènes lui permettent de construire une saison riche qui réunit plus de 50 000 spectateurs par an.

Château de Versailles Spectacles has for mission to produce the musical season of the Royal Opera which features classical music programs set in the Versailles Palace's Royal Chapel and Opera House, and the Versailles Festival which features outdoor entertainment programs. Château de Versailles Spectacles does not receive any public subsidy. The strong box office revenues and the support of private donors and corporate sponsors allows us to offer the musical and artistic productions that makes Versailles shine throughout the world.



L'ADOR – les Amis de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 66% du don), rassemble les donateurs particuliers. Les Amis apportent un soutien financier nécessaire à des projets artistiques d'excellence, confiés à des artistes de renommée internationale comme à de jeunes artistes talentueux et prometteurs. Les niveaux d'adhésion, à partir de 500€, leur permettent de bénéficier d'avantages et ont un accès privilégié à une extraordinaire saison musicale.

The ADOR – the Friends of the Royal Opera – brings together private donors. In particular, the Friends provide the necessary financial support for excellent artistic projects entrusted to young artists.

Contact : amisoperaroyal@gmail.com
+33 1 30 83 70 92



Le Cercle des Mécènes de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 60% du don), rassemble les entreprises qui œuvrent au rayonnement de l'Opéra Royal. Les niveaux d'adhésion, à partir de 4000€, donnent accès à de fortes contreparties qui permettent aux entreprises de réaliser des opérations de relations publiques de grande qualité.

The Circle of Patrons of the Royal Opera brings together companies that work to benefit the Royal Opera. Membership levels, starting at €4,000, give access to highly valuable benefits that allow corporations to carry out level public relations operations that include the faculty to entertain customers at Versailles.

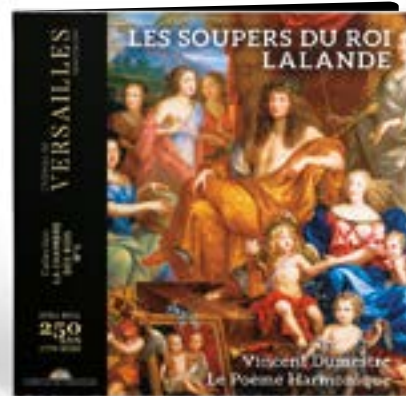
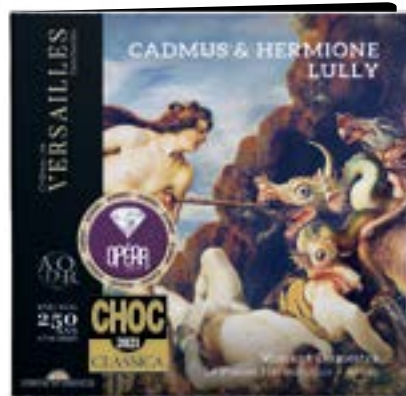
Contact : mecenas@chateauversailles-spectacles.fr
+33 1 30 83 76 35

LA COLLECTION

Château de

VERSAILLES

Spectacles







LIVE OPERA VERSAILLES



L'Opéra de Versailles chez vous en streaming!

www.live-operaversailles.fr

**Enregistré du 23 au 27 mars 2021 à l'Opéra Royal
du Château de Versailles**

Enregistrement, montage et mastering :
Franck Jaffrès

Traductions anglaises & allemandes :
ADT International

Traductions anglaises du texte de Matthieu Franchin
& Synopsis : Christopher Bayton

Traductions allemandes du texte de Matthieu
Franchin & Synopsis : Silvia Berutti-Ronelt

Couverture : *Sultan Baiazeth III*, suiveur anonyme de Véronèse,
vers 1580 ; p. 14 *La Magnifique Audiance donnée le 5 Décembre
1669 à S. Germain en Laye par le Roy très chrestien à Soliman Aga
Musta-Feraga, envoyé du grand seigneur*, Jean Lepautre, 1669 ;
p. 32 *Le Bourgeois au gros ventre orné d'une rangée de boutons*,
Jacques Callot, 1616 ; 40 © Pascal Le Mée ; p. 33 © Domaine
National de Chambord ; p. 41 *Molière*, Nicolas Mignard, 1658 ;
p.45 *Lully*, Paul Mignard ; p. 53 © François Berthier ;
p. 57 © Lukas Beck ; p. 81 © DR ; p. 85 © Agathe Poupenny ;
4° de couverture : © Pascal Le Mée

Collection Château de Versailles Spectacles

Château de Versailles Spectacles
Pavillon des Rouettes, grille du Dragon
78000 Versailles

Laurent Brunner, directeur
Bérénice Gallitelli, responsable des éditions
discographiques
Stéphanie Hokayem, conception graphique

**Retrouvez l'actualité de la saison musicale
de l'Opéra Royal sur :**

www.chateauversailles-spectacles.fr

  @chateauversailles.spectacles

 @CVSpectacles @OperaRoyal

 Château de Versailles Spectacles

*Le Poème Harmonique est soutenu par le Ministère de la Culture (DRAC
de Normandie), la Région Normandie, le Département de la Seine-
Maritime, la Ville de Rouen et est en partenariat avec le projet Démos
- Philharmonie de Paris.*

*Le Poème Harmonique est en résidence à la Fondation Singer-
Polignac en tant qu'artiste associé.*

*Pour ses projets en Normandie, Le Poème Harmonique bénéficie
notamment du soutien de Mécénat Musical Société Générale, La
Caisse des Dépôts, PGS Group et SNCF Réseau Normandie*

Château de
VERSAILLES
Spectacles


CHÂTEAU DE VERSAILLES


PRÉFET
DE LA RÉGION
NORMANDIE
*Liberté
Égalité
Fraternité*


RÉGION
NORMANDIE




SEINE-MARITIME
- LE DÉPARTEMENT -

FONDATION
Singer-Polignac


Rouen

ÉCOLE HARMONIQUE

 DÉMOS
PHILHARMONIE DE PARIS



Vincent Dumestre, Opéra Royal de Versailles