

Château de

VERSAILLES

Spectacles

# L'Europe galante

ANDRÉ CAMPRA  
Les Nouveaux Caractères  
Sébastien d'Hérin



# ANDRÉ CAMPRA (1660-1744)

## L'Europe galante (1697)

CD 1 69'55

Prologue	1	Ouverture	2'33
	2	"Frappez, frappez, ne vous laissez jamais" <i>Vénus</i>	3'16
	3	Premier air pour les plaisirs	1'28
	4	Premier et second menuet "Souffrez que l'Amour vous blesse" <i>Deux Grâces</i>	1'41
	5	"C'est dans une tendresse extrême" <i>Une Grâce</i>	1'18
	6	Prélude pour la Discorde	4'41
	7	"Tu ne peux exciter que de vaines alarmes" <i>Vénus</i>	1'39
	8	Air pour les Ris et pour les Plaisirs	0'50
	9	"Ah! Que ce jour" <i>Vénus</i>	0'54
	10	Canaries	0'33
	11	"Mortels, que l'amour vous entraîne" <i>Le chœur</i>	1'37
	12	"Commence à ressentir l'effet de ma vengeance" <i>Vénus</i>	2'54
Première entrée <i>La France</i>	13	"Quoi? Pour l'objet de votre ardeur" <i>Philène</i>	2'32
	14	"L'amour, en comblant nos désirs" <i>Silvandre</i>	0'48

15	"Paisibles lieux, agréables retraites" <i>Céphise</i>	2'50	
16	Marche en rondeau	1'03	
17	"Aimez, aimez, belle bergère" <i>Chœur de Bergers</i>	3'49	
18	Premier air en rondeau	1'18	
19	Second air en rondeau "Soupirons tous" <i>Une bergère</i>	1'03	
20	Rigaudons 1 et 2	1'00	
21	Passepieds 1 et 2	1'10	
22	"Que je sache du moins d'où me vient cet hommage" <i>Céphise</i>	1'35	
23	"Lorsque Doris me parut belle" <i>Silvandre</i>	0'36	
24	"Que n'adressez-vous mieux un langage si tendre" <i>Céphise</i>	0'33	
25	"Eh bien, vous serez satisfaite" <i>Silvandre</i>	1'11	
26	"Quel funeste coup pour mon âme" <i>Doris</i>	3'29	
Deuxième entrée <i>L'Espagne</i>	27	"Sommeil, qui chaque nuit jouissez de ma belle" <i>Dom Pedro</i>	5'38
	28	"La nuit ramène en vain le repos dans le monde" <i>Dom Carlos</i>	2'48
	29	Air pour les Espagnols	1'15
	30	"El esperar en amor es merecer" <i>Une musicienne</i>	2'28
	31	Air en rondeau	2'43
	32	"Vous ne paraissez point, ingrater Léonore" <i>Dom Carlos</i>	1'03
	33	"Modérez le transport que vous faites paraître" <i>Dom Pedro</i>	0'30
	34	"Puisque Lucile est l'objet de ma flamme" <i>Dom Pedro</i>	1'26
	35	"Que notre ardeur soit éternelle" <i>Dom Pedro et Dom Carlos</i>	1'15
	36	"Chantons de si belles ardeurs" <i>Le chœur</i>	1'33
	37	"Soyez constants dans vos amours" <i>Une musicienne</i>	2'34



Troisième entrée <i>L'Italie</i>	1	"Où je serais content de l'ardeur de votre âme" <i>Octavio</i>	2'51
	2	"C'est le sujet de mes justes alarmes" <i>Octavio</i>	2'17
	3	Marche pour les Masques	2'17
	4	Air pour les Masques	3'17
	5	Première chaconne en rondeau	2'51
	6	Seconde chaconne en rondeau	3'11
	7	"Qu'est devenu le jaloux qui m'obsède" <i>Olimpia</i>	1'53
	8	"Eh bien, malheureux, en douterais-je encore" <i>Octavio</i>	1'08
	9	"Vous voyez mon ardeur, il n'est plus temps de feindre" <i>Olimpia</i>	1'36
	10	"Quel outrage! Mon cœur ne peut le soutenir" <i>Octavio</i>	2'38
Quatrième entrée <i>La Turquie</i>	11	"Mes yeux ne pourrez-vous jamais" <i>Zaïde</i>	4'08
	12	Ritournelle	0'56
	13	"Je ne romprais pas notre chaîne" <i>Zuliman</i>	1'00
	14	"Vous méritez un sort plus doux" <i>Zuliman</i>	1'21
	15	"Que l'Amour dans nos cœurs fasse naître" <i>Zaïde</i>	5'25
	16	"Vous brillez seule en ces retraites" <i>Zuliman</i>	1'49
	17	"J'espérais affranchir mon âme" <i>Zuliman</i>	2'55
	18	"Au nom de nos tendres ardeurs" <i>Zaïde</i>	0'52
	19	"Livrons nos cœurs à la tendresse" <i>Zuliman et Zaïde</i>	1'11
	20	Marche des Bostangis	0'55
	21	"Vivir, vivre, gran Sultana" <i>Air pour les Bostangis</i>	2'51
	22	"Bello como star un flor" <i>Air pour les Bostangis</i>	1'05
	23	Air pour les Bostangis	0'34
	24	"Star contento"	1'39
	25	"C'en est fait, Déesse inhumaine" <i>La Discorde et Vénus</i>	1'59

# Les Nouveaux Caractères

Sébastien d'Hérin, direction

## Solistes

**Caroline Mutel**  
Vénus,  
une Espagnole,  
Olímpia, Roxane

**Isabelle Druet**  
La Discorde, Doris,  
une femme du Bal,  
Zaïde

**Heather Newhouse**  
Une Grâce, Céphise,  
une Espagnole,  
une femme du Bal

**Anders J. Dahlin**  
Philène, Dom Pedro,  
Octavio

**Nicolas Courjal**  
Silvandre,  
Dom Carlos, Zuliman,

**Jérémie Delvert**  
Le Bostangis

## Orchestre

**Violons**  
Christophe Robert  
Catherine Ambach  
Anaëlle Blanc-Verdin  
François Costa  
Jasmine Eudeline  
Fabien Roussel

**Hautes-contre  
de violon**  
Birgit Goris  
Alain Pégeot

**Tailles de violon**  
Delphine Millour

**Quintes de violon**  
Céline Cavagnac  
Michel Renard

**Basses de violon**  
Hager Hanana  
Rémy Petit  
Lena Torre  
Cécile Vérolles  
Pierre Gallon

**Basses de viole**  
Martin Bauer  
Liam Fennelly

**Traversos**  
Jocelyn Daubigny  
François Nicolet

**Hautbois**  
Nathalie Petibon  
Jean-Marc Philippe

**Bassons  
et flûtes à bec**  
David Doucot  
Isaure Lavergne

**Théorbés, archiluths  
et guitares**  
Romain Fatik  
André Henrich

**Clavecin**  
David Van Bouwel

**Percussions**  
Marie-Ange Petit

## Chœur

Céline Boucard  
Romain Champion\*  
Jean-Christophe Clair  
Jérémie Delvert\*  
Lise Viricelle\*  
Edouard Hazebrouck  
Jean-Christophe Jacques  
Anne-Marie Jacquin  
Pierre Jeannot  
Brigitte Le Baron  
Violaine Lucas  
Nicolas Maire  
Edwige Parat\*  
Pierre Perny  
Marie Picaut\*  
Eric Raffard  
Nicolas Rouault  
Laurent Slaars

\*Solistes



Remerciements à Jean-Paul Boury pour le prêt du ténor de violon.

## L'EUROPE GALANTE, 1697

Le 24 octobre 1697, la troupe de l'Académie royale de musique donnait la première représentation de *L'Europe galante*, ballet d'André Campra sur un livret d'Antoine Houdar de la Motte. Étrangement, la partition imprimée par Ballard pour l'occasion ne mentionnait pas le nom du compositeur qui préféra rester anonyme, et le *Mercurie galant*, pourtant si disert dans ses comptes rendus de spectacles, n'écrivit pas une seule ligne sur la pièce. C'est que Campra était au service de l'archevêque de Paris comme maître de musique et que sa participation à un spectacle aussi licencieux que l'opéra aurait été mal perçue par son employeur. Une épigramme fameuse circulait dans Paris à l'époque: «Quand l'archevêque saura que Campra fait un opéra, Campra décampera!». Il fallut alors attendre le succès du *Carnaval de Venise* en 1699, initialement attribué à son frère Joseph, pour que le compositeur revendique ouvertement la paternité de ses premières

œuvres, rompe son contrat pour le service de Notre-Dame en octobre 1700 et décide de se consacrer activement au genre lyrique. Bien entendu, le nom de Campra avait été révélé bien avant la création de *L'Europe galante*. Mais la bienséance quelque peu hypocrite recommandant un anonymat de façade brida probablement les commentateurs du temps et nous prive de connaître aujourd'hui la réception de l'œuvre au moment de la création. Quelques témoignages épars indiquent cependant que l'œuvre fut appréciée. Le docteur anglais Martin Lister laisse un célèbre compte rendu sur cet opéra au moment de la création: «Il est fort beau; la musique et le chant admirables, le théâtre grand, magnifique et bien garni d'acteurs, les décors bien appropriés au sujet et les changements à vue aussi prompts que la pensée; les danses accomplies, car elles sont exécutées par les meilleurs maîtres de cet art; les costumes enfin, riches, convenables et d'une grande variété.»

Si les critiques sont rares, encore plus rares sont celles qui ont senti l'importance et la singularité de la pièce. Dans une lettre datée de novembre 1697, la princesse Palatine lançait naïvement «Ce n'est à la vérité qu'un ballet, mais c'est bien gentil.» Le genre du ballet, que les musicologues appellent abusivement aujourd'hui opéra-ballet pour ne pas le confondre avec le ballet de cour, était pourtant relativement nouveau. Les librettistes et les compositeurs cherchaient à cette époque à s'éloigner du moule contraignant de la tragédie en musique inventé par Quinault et Lully. Pour cela, ils choisirent des sujets plus légers, capables de se développer sur un seul acte et centrés sur le divertissement, moment collectif, caractéristique de l'art lyrique français de l'époque, propice à la danse et aux chœurs. Ainsi, *L'Europe galante* propose quatre intrigues dont l'indépendance dramatique est toutefois estompée par un prologue rassemblant les actes autour d'une thématique commune: l'Amour dans différentes nations d'Europe. Si cette structure générique n'était pas nouvelle à l'Opéra de Paris, *L'Europe*

*galante* fut présentée dès le XVIII<sup>e</sup> siècle comme le premier spécimen de ballet. Louis de Cahusac, grand théoricien des spectacles et librettiste régulier de Rameau, affirmait notamment en 1754: «Le spectacle trouvé par La Motte est un composé de plusieurs actes différents qui représentent chacun une action mêlée de divertissements, de chant et de danse. Ce sont de jolis Watteau, des miniatures piquantes, qui exigent toute la précision du dessin, les grâces du pinceau, et tout le brillant du coloris. [...] *L'Europe galante* est le premier de nos ouvrages lyriques qui n'a point ressemblé aux Opéras de Quinault.» Pourtant, Cahusac se trompe puisque *Les Saisons* de Collasse ou *Les Jeux à l'honneur de la victoire* de Jacquet de la Guerre constituaient déjà des prototypes de ballet. En réalité, ce n'est pas tant la forme du genre qui était nouvelle que les sujets de la pièce. En effet, la grande nouveauté de *L'Europe galante* tient plutôt à l'abandon des sujets merveilleux et mythologiques, pour des histoires amoureuses réalistes et contemporaines. Comme le signale Houdar de la Motte





dans sa préface: « On a choisi des nations de l'Europe, celles dont les caractères se contrastent davantage et promettent plus de jeu pour le théâtre: la France, l'Espagne, l'Italie et la Turquie. On a suivi les idées ordinaires qu'on a du génie de leurs peuples. Le Français est peint volage, indiscret et coquet; l'Espagnol, fidèle et romanesque; l'Italien, jaloux, fin et violent; et enfin, l'on a exprimé autant que le théâtre l'a pu permettre, la hauteur et la souveraineté des sultans, et l'emportement des sultanes ». Ainsi, *La France* présente un divertissement pastoral de bergers, *L'Espagne* une sérénade et un divertissement autour de la musique. *L'Italie* évoque les bals vénitiens et le théâtre de masques ultramontain, *La Turquie* les sérails et l'orient coloré. Point de magie, de dieux ou d'effets spéciaux à l'aide des machines; les histoires s'appuient sur le marivaudage amoureux des jeunes héros dans des environnements géographiques très typés, permettant une scénographie variée. En cela, *L'Europe galante* inaugurerait un nouveau type de spectacle, plus léger, mêlant différents

caractères, mais aussi plus favorable au comique et à l'esthétique italienne plutôt proscrits à cette époque sur la scène de l'Opéra. Par sa nouveauté de ton, la pièce participa à l'épanouissement du genre ballet et à la rénovation de l'opéra français. Régulièrement reprise au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, même après la mort de Campra, *L'Europe galante* devint rapidement un pilier du répertoire de l'Académie royale de musique. *La Turquie* notamment fut donnée séparément et semble avoir obtenu les faveurs du public. Autre preuve de son succès: en 1735, Fuzelier et Rameau ont été jusqu'à rebaptiser leurs *Victoires galantes* en *Indes galantes*, afin de profiter de la popularité de l'œuvre et de présenter leur ballet comme le *spin-off* du chef-d'œuvre de Campra.

Thomas Soury

## L'EUROPE GALANTE, 1697

The 24 October 1697, the troop of l'Académie Royale de Musique gave the first performance of *L'Europe galante*, ballet by André Campra on a libretto by Antoine Houdar de la Motte. Oddly, the score printed by Ballard for the occasion makes no mention of the name of the composer who preferred to remain anonymous, and the *Mercur*e galant usually so loquacious in its reviews of events, did not write one single line about the piece. It was because Campra was in the service of the Archbishop of Paris as Master of Music and that his participation in a spectacle as licentious as the opera would have been looked down upon by his employer. A famous epigram circulated in and about Paris at that time "When the Archbishop learns that Campra has composed an opera, Campra will decamp!" It was not until the success of *Le Carnaval de Venise* in 1699, initially attributed to

his brother Joseph, that the composer openly recognised the paternity of his first works, breaking his contract in the service of Notre-Dame in October 1700 and deciding to devote himself actively to the operatic genre. It goes without saying, that the name of Campra had been disclosed long before the creation of *L'Europe galante*. However, the somewhat hypocritical propriety recommending an outward show of anonymity probably held back the commentators at that time and has deprived us of knowing today the reception the work had when it was first performed. There is nevertheless patchy evidence to suggest that the work was well received. The English Doctor Martin Lister left to posterity a famous observation about this opera at its first performance "it is very beautiful, the music and the singing are admirable, the theatre is big, magnificent and well equipped with actors, the sets are

appropriate to the subject and the changes of set in full view are as swift as a thought; the dances are consummate because they are performed by the best masters of this art; the costumes finally are rich, befitting and greatly varied."

If criticism is rare, even more rare is a feeling of the importance and the singularity of the piece. In a letter dated November 1697, the Princess Palatine tossed into the air "In truth it is only a ballet, but it is very pleasant." The genre of the ballet, which musicologists wrongly call an opéra-ballet so as not to confuse it with the ballet de cour, was in fact relatively new. Librettists and composers at that time were looking for ways in which to escape the restrictive model of the tragédie en musique invented by Quinault and Lully. For this, they chose lighter subjects which it was possible to develop in one act only and which were centred upon the divertissement, a collective moment, characteristic of French operatic art at that time, conducive to dance and choruses. *L'Europe galante* therefore proposes four plots whose dramatic independence is a little blurred

by a prologue which brings together the acts around a common theme: love in the different nations of Europe. If this generic structure was not new at the Paris Opera, *L'Europe galante* was presented as early as the eighteenth century as the first example of a ballet. Louis de Cahusac, great stage theorist and one of Rameau's regular librettists notably asserted in 1754: "The spectacle that La Motte has come up with is a combination of several different acts each one of which represents a plot mixed with divertissements, song and dance. They are pretty Watteau, original miniatures, which necessitate all the precision of drawing, the grace of the brush and all the brilliance of the colouring [...] *L'Europe galante* is the first of our operatic works which does not resemble Quinault's operas." However Cahusac is mistaken since *Les Saisons* by Collasse or *Les Jeux à l'honneur de la Victoire* by Jacquet de la Guerre already constitute ballet prototypes. In reality, it was not so much the form of the genre which was new but the subjects of the piece. Indeed, the great novelty of *L'Europe galante* lies rather in the desertion of mythological or



supernatural subjects in favour of realistic and contemporary love stories. As Houdar de la Motte points out in his preface: “We have chosen from the nations of Europe, those from which the characters are more in contrast and promise more interest for the theatre: France, Spain, Italy and Turkey. We followed the rather simple ideas of what characterizes the different people’s spirit. The Frenchman is depicted as fickle, indiscreet, a charmer; the Spaniard, faithful and quixotic; the Italian, jealous, subtle and violent; and finally, there is the clearest expression that can be expected of the theatre concerning the nobility and sovereignty of the Sultans and the impulsiveness of the Sultanas”. France therefore presents a pastoral divertissement of shepherds. Spain a serenade and a divertissement based on music. Italy alludes to Venetian balls and ultramontane masked theatre, Turkey, the seraglios and the colourful Orient. No more magic, Gods or special effects with the help of machinery; the stories rely on the amorous sweet talk of young heroes in archetypal geographical environments

allowing for a varied scenography. Therein, *L’Europe galante* inaugurated a new type of spectacle, lighter, mixing up different characters, but also more favourable to comedy and to the Italian aesthetic which was more or less prohibited at that time on the opera stage. By its newness of tone, the piece contributed to the spread of the genre ballet and to the renovation of French opera. Regularly revived during the course of the eighteenth century even after Campra’s death, *L’Europe galante* rapidly became a pillar of the repertoire of the Académie Royale de Musique. *Turkey* notably was performed separately and seems to have obtained the public’s favour. Another proof of its success: in 1735, Fuzelier and Rameau went as far as re-christening their *Victoires Galantes* as *Indes Galantes* in order to profit from the popularity of the work and to present their ballet as the spin-off of Campra’s chef d’œuvre.

Thomas Soury





Malgré les efforts nombreux et marquants dans l'interprétation de la musique française des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, il reste certaines questions à résoudre pour le musicien d'aujourd'hui. D'un point de vue instrumental, le choix des outils, les techniques de jeu, ainsi que la disposition des musiciens devant la scène posent encore de multiples problèmes. Voici quelques éléments qui ont guidé nos choix en ce qui concerne les instruments à cordes pour cet enregistrement.

L'écriture à cinq parties si caractéristique de la musique française (soit une partie de plus que l'écriture à quatre qui triomphe alors en Italie), avec ses dénominations particulières (dessus, haute-contre, taille, quinte et basse), a bien souvent été source d'incompréhensions et de confusions y compris dans certains textes du XVII<sup>e</sup> siècle. Il convient déjà d'explicitier les mots utilisés. Le violon, ayant été « inventé » en Italie (dans le sens utilisé ci-dessus pour l'opéra), les appellations vocales soprano, alto, tenore et basso, sont également utilisées pour désigner les différentes tailles d'instruments de sa famille : violino soprano, alto viola, tenore viola et basso di violino. De nombreux autres vocables existent pour désigner les mêmes instruments ou de subtiles variantes (à commencer par violoncino ou violoncello), mais c'est une autre histoire. Comme il est de coutume

alors en France, on traduit tous les noms. À l'entrée « violino » dans son dictionnaire de musique (1703), Sébastien de Brossard définit ainsi le mot : « Terme italien (...), qu'on traduit en français par celui de violon. Quand ce mot est seul, il marque le dessus de violon, mais quand les mots alto, tenore ou basso, sont devant comme alto violino, tenore violino (...), pour lors il marque la haute-contre, la taille et la basse de violon ». Les instruments de la famille des violons, principalement fabriqués à Brescia (traduit aussi en français au XVII<sup>e</sup> siècle par « Bresse ») ou à Crémone, sont souvent importés en France notamment à partir du règne de Catherine de Medicis. Même si d'autres foyers de lutherie existent ailleurs en Europe, la qualité des instruments italiens est tellement supérieure, que les compagnies de musiciens parisiens s'engagent devant notaire (1664) à

n'utiliser que des instruments de Crémone. L'idée conceptuelle, répandue aujourd'hui, d'un instrumentarium typiquement français à cause de l'écriture à cinq parties ou de leur appellation n'a donc aucune pertinence.

Quels instruments utiliser alors pour jouer les cinq parties de la musique française du XVII<sup>e</sup> siècle? Pour le dessus et la basse, les instruments sont clairement identifiés (la basse de la famille du violon s'accorde alors si b, fa, do, sol et est légèrement plus grande que le violoncelle tel qu'il se pratique depuis le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle et qui est accordé un ton au dessus). Pour les parties intermédiaires le choix s'avère plus compliqué. La nomenclature italienne ne comporte que deux tailles d'instruments, alto et tenore, qui correspondent à haute-contre et taille en français. Pour corser l'histoire, les ténors de violon n'existent presque plus aujourd'hui, soit qu'il aient été recoupés et diminués pour en faire des altos, soit qu'ils aient été détruits. Il ne reste que quelques modèles originaux dans les musées (le plus célèbre étant le ténor «Medici» de Stradivarius conservé à Florence). C'est d'ailleurs une copie

inspirée de Guarneri que nous avons pu utiliser dans ce disque.

Quelles parties doivent jouer ces deux instruments? Le Père Marin Mersenne dans son *Harmonie Universelle* (1636), l'un des livres les plus importants de son temps sur le sujet, évoque «(...) toutes les parties qui servent aux concerts, et qui composent le jeu des violons, à savoir la basse, la haute-contre, la taille et le dessus, auxquelles on a coutume d'ajouter une cinquième partie». Plus loin, il précise: «Or, il faut remarquer que les parties du milieu, c'est à dire la taille, la cinquième partie, et la haute-contre sont de différentes grandeurs, quoi qu'elles soient toutes à l'unisson». Et enfin, une phrase qui est source de beaucoup de confusion: «(...) les Vingt-quatre violons du roy appellent la quinte ou la cinquième partie, celle que les musiciens ordinaires appellent haute-contre et qu'ils appellent taille ce que nous appelons haute-contre; de sorte que notre haute-contre est leur taille.» Pour le profane, l'affaire semble obscure. Elle n'est pas forcément plus simple pour le musicien d'aujourd'hui. Si l'on reprend l'ordre des Vingt quatre violons du roy d'après Mersenne, la

cinquième partie se situe entre la haute-contre et le dessus. L'instrument doit donc être plus petit qu'un alto ordinaire. Sauf que l'ordre qui s'est finalement imposé par l'usage dans l'appellation des parties met cette cinquième partie entre la taille et la basse. Ce qui a pu faire penser, à tort, qu'elle devait être confiée à un instrument plus gros encore que la taille (violon ténor). C'est Georg Muffat (1653-1704) qui éclaire de façon définitive cette question dans son *Florilegium secundum* (1698). En effet, Muffat qui a beaucoup voyagé avant de s'installer en Allemagne où il publie ce recueil, explique avoir été formé pendant six ans à Paris par les lullistes et entend témoigner de leur art. Il reprend l'ordre des parties qui s'est définitivement imposé (dessus, haute-contre, taille, quinte, basse), mais écrit: «Quant aux instruments de la haute-contre, en Italien violetta, réussit mieux étant jouée sur une viole du milieu, de structure un peu plus petite, que sur un dessus de violon». Ce qui signifie qu'on a pu faire jouer parfois la partie de haute-contre par un violon au XVII<sup>e</sup> siècle (comme c'était le cas dans les premiers enregistrements de musique française, avant l'émergence des interprétations sur

«instruments d'époque»), mais surtout que l'instrument qui convient le mieux est une violetta, autrement dit un petit alto. C'est donc le choix qui a été fait dans cet enregistrement: les parties de «haute-contre» sont jouées par des petits altos, la partie de «taille» par des altos de taille habituelle, et la partie de «quinte» par un ténor et un grand alto (faute de disposer d'un deuxième ténor).

Une fois que l'on dispose des instruments appropriés, il convient également de rechercher les techniques de jeu correspondantes. C'est encore Georg Muffat, dans le même ouvrage, qui nous donne le plus d'indications précises sur le jeu lulliste (qui devient par extension, le jeu français). À travers plusieurs pages d'exemples, il précise les différentes situations de jeu. Lully exige une homogénéité du coup d'archet avec des règles très strictes, ce qui implique une technique identique pour tous les instruments. L'archet, que les basses tenaient différemment jusque-là, doit être tenu par dessus avec le pouce «sous le crin». Chaque premier temps de mesure doit être pris «en bas» ce que l'on appelle aujourd'hui «tiré». Même si



ces règles sont connues de nos jours par les musiciens spécialisés dans le répertoire baroque français (du moins dans les grandes lignes), elles ne sont en général jamais réellement utilisées, car trop différentes des techniques modernes. Nous avons souhaité dans cet enregistrement utiliser strictement ces coups d'archets, ainsi que la tenue d'archet afférente. Malgré l'inconfort expérimental, l'émergence de certains phrasés a été suggérée naturellement par cette restitution.

Le dernier point particulier de ce disque tient à la disposition des musiciens de l'orchestre. Après différentes expériences, notamment d'enregistrement, le chef d'orchestre Leopold Stokowski (1882-1977), décida de placer les instruments à cordes de son orchestre par tessiture, regroupant les premiers et seconds violons à sa gauche, puis les altos, et enfin à droite du demi-cercle entourant le chef d'orchestre, les violoncelles. C'est cette disposition orchestrale qui s'est progressivement imposée au cours du XX<sup>e</sup> siècle pour les orchestres symphoniques. C'est la disposition qui correspond le mieux à certaines techniques d'enregistrement. La dispo-

sition des musiciens aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles était toute autre. Elle était censée servir au mieux les chanteurs qui ne bénéficiaient alors pas de retours amplifiés de l'orchestre. Les ingénieurs doivent donc tenter de résoudre un paradoxe : comment restituer au mieux les effets acoustiques d'une disposition qui n'est pas optimale pour l'enregistrement. Autrement dit, peut-on enregistrer la musique ancienne dans sa disposition d'origine ? C'est le pari qui a été proposé ici à l'ingénieur du son pour une prise de concert. La disposition des musiciens a donc été basée sur des descriptions des plans des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles en Europe : les musiciens sont en ligne, tournés vers le théâtre, le dos au public, faisant face à une autre ligne de musiciens. Les instruments de basse d'archet sont répartis à des endroits différents de l'orchestre, autour des clavecins, ou des autres instruments à cordes.

Christophe Robert

Despite the numerous and significant efforts in the interpretation of French music of the seventeenth and eighteenth centuries, a certain number of questions remain unresolved for today's musicians. From an instrumental point of view, the choice of apparatus, the playing techniques as well as the layout of the musicians in front of the stage still pose multiple problems. Here are a few elements which have guided our choices as far as the stringed instruments for this recording are concerned.

Five-part writing, so characteristic of French music (being one more part than four-part writing which dominated in Italy), with its particular denominations (Dessus, haute-contre, taille, quinte and basse) has often been the source of incomprehension and confusion including in certain texts of the seventeenth century. It is first necessary to clarify the terms used. The violin, having been "invented" in Italy (in the sense already used above for the opera), the vocal designations Soprano, Alto, Tenore and Basso, are also used to designate the different sizes of instruments of its family: Violino soprano, Alto viola, Tenore viola, and Basso di violino. Numerous other root words exist to designate the same instruments or subtle variants (violoncino or violoncello to start

with), but that is another story. As is the custom then in France all the names are translated. For the entry "violino" in his dictionary of music, Sébastien Brossard defines the word thus: "Italian term (...) translated into French by that of violon. When this word is on its own, he notes the Dessus de violon, but when the words Alto Tenore and Basso come before as in Alto violino, Tenore violino etc. For the time being he notes haute-contre, taille and basse de violon". The instruments of the violin family principally made in Brescia (also translated in French during the seventeenth century by "Bresse") or in Cremona are often imported into France, notably from the reign of Catherine de Medici. Even if other violin-making centres existed in Europe, the quality of

the Italian instruments was so superior, that the companies of Parisian musicians undertook before a notary (1664) to use only instruments from Cremona. The conceptual idea widespread today, of a typically French instrumentarium due to the writing in five parts or because of their designation has therefore no relevance.

What sort of instruments are therefore to be used in order to play the five parts in French music of the seventeenth century? Father Marin Mersenne in his *Harmonie Universelle* (1636), one of the most important books on the subject at the time, says "all parts which are used in concert, and which make up the violin section, that is to say, the bass, the haute-contre, the taille, and the dessus, to which it is customary to add a fifth part". Further along, he clarifies: "Yet it must be noted that the parts in the middle, that is to say the taille, the fifth part and the haute-contre are of different sizes, although they are all in unison". And finally to finish up with, a sentence which is the source of a good deal of confusion: "...Les vingt-quatre violons

du roi (*The twenty-four violins of the king*) call the quinte or the fifth part, that which ordinary musicians call haute-contre and they call taille what we call haute-contre; so that our Haute-contre is their taille." For the layman, the matter appears rather obscure. It is not necessarily simpler for today's musicians. If we look back at the order of Les vingt-quatre violons du roi (*the twenty-four violins of the king*) according to Mersenne, the fifth part was placed between the haute-contre and the dessus. The instrument therefore had to be smaller than an ordinary viola. Except that the order which usage imposed upon the designation of the parts puts the fifth part between the taille and the basse. This could lead one to think, wrongly, that this part should be given to an instrument which is even larger than the taille (violino tenore). It is Georg Muffat (1653-1704) who definitively sheds light on the subject in his *Florilegium Secundum* (1698). Indeed, Muffat who had travelled a great deal before settling in Germany where he published this collection, explains that he had been trained during six years by the

Lullyists and intended bearing witness to their art. He goes back over the order of the parts which had been definitively imposed (dessus, haute-contre, taille, quinte, basse), but writes: “as far as the haute-contre instrument is concerned, Violetta in Italian, it is better being played on a middle-sized viol, a slightly smaller structure, than on a dessus de violon (violin). This means that in the seventeenth century the haute-contre part could have been played by a violin (as was the case in the first recordings of French music, before the emergence of interpretations on “period instruments”), but above all the instrument which is best suited is a violetta, in other words a small viola. This is therefore the choice that was made for this recording: the haute-contre parts are played by small violas, the taille parts by normal taille violas and the quinte part by a tenor and a large viola (not having managed to acquire a second tenor viola). Once we had the appropriate instruments at our disposal, the corresponding playing techniques needed to be researched. It is yet again Georg Moffat, in the above-

mentioned work, who gives us the most precise indications as to the Lullyist way of playing (which by extension became the French way). Using several pages of examples, he clarifies different playing situations. Lully required a homogeneity of bowings with very strict rules, implying an identical technique for all the instruments. The bow, which the bass instruments held in a different manner up until then, had to be held from above with the thumb “under the horsehair”. Each first beat of the bar had to be taken “from below” what we call today a “down bow”. Even if these rules are known nowadays by the musicians specialising in the French baroque repertoire (at least the broad outlines), in general they are never really used because they are so different to modern technique. In this recording we wanted a strict use of these bowings as well as the manner of holding the bow. Despite the experimental discomfort, the emergence of certain phrasings was suggested naturally by this restitution.

The final particularity of this recording concerns the positioning of the orchestral musicians. Following a number of experiences, notably of recording, the conductor Leopold Stokowski (1882-1977), decided to position the stringed instruments of his orchestra by tessitura, placing the first and second violins to the left, then the violas and to complete the half-circle surrounding the conductor, by the ‘cellos. It is this orchestral positioning which was progressively imposed during the course of the twentieth century for symphony orchestras. It is the positioning which best corresponds to certain recording techniques. The placing of the musicians in the seventeenth and eighteenth centuries was completely different. Its aim was to help as much as possible the singers who did not benefit from amplified sound feedback from the orchestra. The engineers therefore had to try and resolve a paradox: how to best reproduce the acoustical effects of a positioning which is not optimal for recording. In other words, is it possible to record early music in its original

disposition? This was the challenge which was proposed to the sound engineer for a sound recording of a concert. The layout of the musicians was therefore based on the descriptions and plans from the seventeenth and eighteenth centuries in Europe: the musicians are in a line turned towards the theatre, back to the public, facing another line of musicians. The bowed bass instruments are divided up into different places within the orchestra, around the harpsichords or other stringed instruments.

Christophe Robert



## André Campra (1660-1744)

C'est en 1660, à Aix-en-Provence, que débute l'étonnante histoire d'André Campra, celle de l'un des nombreux musiciens des provinces françaises qui firent carrière à Paris et Versailles.

Ce fils de chirurgien italien entre très jeune à la Maîtrise de la Cathédrale Saint-Sauveur d'Aix, et reçoit les leçons de Guillaume Poitevin, qui l'affermissent au point de devenir maître de chapelle de Saint-Trophime d'Arles à vingt et un ans. En 1683, il est nommé à Toulouse, mais c'est à Notre-Dame de Paris qu'arrive la véritable reconnaissance: il est nommé Maître de sa musique en 1694 (à trente-quatre ans seulement pour ce poste si prestigieux!). Cette carrière de musicien d'église, qu'il poursuivra à partir de 1722 comme l'un des quatre maîtres de la musique de la Chapelle du roy, nous livre de splendides compositions, messes, petits et grands motets, où la tradition française, la

marque impériale du plain-chant gallican, le style monumental et dramatique de Lalande, viennent se colorer d'accents du sud, notamment de virtuosités italiennes. Mais en son temps, Campra fut surtout un réformateur du style lyrique. Car l'oiseau de cathédrale cache une passion pour l'opéra. Trois ans à peine après sa nomination à Notre-Dame, il donne avec un extraordinaire succès *L'Europe galante*: 1697 est à marquer d'une pierre blanche dans l'histoire lyrique française, car c'est le premier opéra-ballet à tenir le haut de l'affiche. Dix ans après la disparition de Lully, personne n'a vraiment su s'imposer après lui, ni renouveler le genre de la tragédie lyrique. Et voici Campra proposant une forme on ne peut plus française: du chant mêlé de ballet, en plusieurs actes se succédant sans histoire commune, plutôt une suite de divertissements brillants donc, mâtinée de traits musicaux. Dans la même veine suivront *Le Carnaval de*

*Venise* (1699), et *Les Fêtes Vénitiennes* (1710), qui font de l'opéra-ballet un style épanoui, grand prétexte au beau chant et à des danses sur les thèmes ultramontains qu'adore le public.

Mais tant de musique profane, tant de succès à l'opéra sont-ils compatibles avec le respect d'une charge sacrée de premier plan? Le verdict tombe de lui-même: Campra doit quitter Notre-Dame en 1700, année où triomphe sa tragédie lyrique *Hesione*, avant que *Tancredi* ne devienne l'un des chefs-d'œuvre de l'opéra français en 1702. Certes inscrite dans la tradition lullyste, la tragédie lyrique à la manière de Campra se pare d'une orchestration plus riche, d'audaces modernes et italiennes, d'exotismes qui donneront à plusieurs de ses œuvres la chance d'être reprises de nombreuses fois du vivant du compositeur.

Devenu chef d'orchestre de l'Académie royale de musique, le compositeur est fort recherché, protégé du Régent, et au premier rang de ceux qui comptent au début du règne de Louis XV, qu'il illustrera par

de nombreuses cantates et un dernier opéra, *Achille et Deidamie* (1735). Cette gloire « profane » en parallèle de sa seconde carrière « sacrée » à la Chapelle Royale et chez les Jésuites ne surprend plus, célébrité aidant, et fait même sans doute la valeur de Campra aux yeux des commanditaires religieux... Il disparaît néanmoins en 1744 à Versailles dans un grand dénuement, ayant laissé nombre d'œuvres admirables, qui ont souvent les couleurs ensoleillées de sa Provence natale.

Laurent Brunner

## André Campra (1660-1744)

It was in 1660 that the astonishing story of André Campra began, he was one of numerous musicians from the French provinces who made a career in Paris and Versailles.

This son of an Italian surgeon, entered the choir school of the Cathedral of Saint Sauveur in Aix-en-Provence at an early age, and took lessons from Guillaume Poitevin, which stood him in good stead to become Master of the Chapel of Saint-Triumphime of Arles at twenty-one years of age. In 1683 he was appointed to a position in Toulouse, but true recognition came when in 1694 he was appointed Maître de sa Musique at Notre-Dame in Paris (at only thirty four, for such a prestigious post!). From his career as a church musician, which he would pursue from 1722 as one of the four Masters of Music of the King's Chapel, he has left behind many splendid compositions, masses, both petit and grand

motets, in which the French tradition, the commanding mark of Gallican plain-song, the monumental and dramatic style of Lalande become coloured with southern accents, notably those of Italian virtuosity. But during his time, Campra was above all a reformer of operatic style. For under the cathedral crow was hiding a nightingale passionate about opera. Barely three years after him being appointed to Notre-Dame, he produced with extraordinary success *L'Europe galante*: 1697 marks a milestone in the history of French opera, because it is the first opéra-ballet to remain top of the bill. Ten years after the disappearance of Lully, nobody had really known how to make an impression after him, nor renew the genre of the Tragédie-lyrique. And here we have Campra putting forward an extraordinarily French form: song mixed with ballet, in several acts following on from each other, but without a common

plot, but rather a sequence of lively divertissements therefore, mixed with instrumental music. In the same vein were to come *Le Carnaval de Venise* (1699) and *Les Fêtes Vénétiennes* (1710), which make the opéra-ballet's blossoming style, a great pretext for fine song and dances on ultramontanistic themes which the public adored.

But so much secular music, so much success at the opera was this compatible with respecting the responsibilities of a high level sacred position? The verdict arrived by itself: Campra had to leave Notre-Dame in 1700, the year in which his tragédie-lyrique *Hesione* was triumphing, and before *Tancredi* became one of the chefs d'œuvre of French opera in 1702. Admittedly falling into the Lullyist tradition, the tragédie-lyrique "in the manner of Campra" is bedecked with a richer orchestration, daring modernisms, Italianisms and exoticisms which enabled several of his works the good fortune of being revived a number of times during his lifetime.

Having become a conductor at the Académie Royale de Musique, the composer was much in demand, protected by the Regent and ranking first amongst those who counted at the beginning of the reign of Louis XV, which he would illustrate by producing a number of cantatas and a final opera *Achille et Deidamie* (1735). This secular "Glory" parallel to his second "sacred" career at the Royal Chapel and with the Jesuits no longer surprises us, celebrity is a help and can without doubt be of value even in the eyes of his religious sponsors... He nevertheless left this world in 1744 in Versailles in great destitution but leaving behind admirable works which so often are full of the bright colours of his native Provence.

Laurent Brunner

## Sébastien d'Hérin & Les Nouveaux Caractères

Claveciniste et chef d'orchestre formé aux conservatoires de Paris et d'Amsterdam, Sébastien d'Hérin a forgé son tempérament artistique auprès de maîtres tels que Gustav Leonhardt, Pierre Hantaï, Bob van Asperen, Kenneth Gilbert ou encore Christophe Rousset.

En 2006, il fonde avec Caroline Mutel *Les Nouveaux Caractères*, orchestre sur instruments historiques privilégiant le répertoire baroque à travers l'opéra et les formes d'inspiration théâtrale. Leurs choix artistiques s'appuient autant sur un travail musicologique que sur la rencontre avec d'autres disciplines dans des domaines variés comme l'opéra, la création originale ou les spectacles jeune public.

Avec *Les Nouveaux Caractères*, Sébastien d'Hérin parcourt les œuvres majeures du répertoire baroque (*l'Orfeo*, *les Vêpres à la Vierge* et *Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi, *The Fairy Queen* et *Didon et Énée* de Purcell, *Le Messie* de Haendel, le *Magnificat* de Bach, le *Stabat Mater* de Pergolèse), mais aussi celles moins jouées ou injustement oubliées (*Égine* de Colin de Blamont, *Les Surprises de*

*l'Amour* de Rameau, *Scylla et Glaucus* de Leclair, *L'Europe galante* de Campra, *Don Chisciotte Alle Nozze Di Gamace* de Salieri ou encore *Pimmalione* de Cherubini).

À la tête des *Nouveaux Caractères*, Sébastien d'Hérin a enregistré *Égine* de Colin de Blamont (M.B.F.), *Les Surprises de l'Amour* (Glossa), *Scylla et Glaucus* (Alpha, «editor's choice» de la revue Gramophone), *The Salon of Scylla* (Fuga libera), *The Fairy Queen* (Glossa), *Le Devin du village* by Rousseau released under the label Château de Versailles Spectacles.

*Les Nouveaux Caractères* reçoivent le soutien du Ministère de la culture et de la communication / Direction régionale des affaires culturelles Auvergne - Rhône-Alpes, sont subventionnés par la Région Auvergne - Rhône-Alpes et la Ville de Lyon, sont soutenus par la Spedidam, l'Adami et la Caisse des dépôts. Le Cercle des Amis et Mécènes des Nouveaux Caractères a pour vocation de réunir particuliers, entreprises et fondations qui désirent soutenir les activités artistiques, culturelles et pédagogiques de l'ensemble. *Les Nouveaux Caractères* sont membre de la Fevis et du Profedim.



Sébastien d'Hérin

## Sébastien d'Hérin & Les Nouveaux Caractères

Harpichordist and conductor having studied at the Paris and Amsterdam Conservatories, Sébastien d'Hérin shaped his artistic temperament in the company of Gustav Leonhardt, Pierre Hantaï, Bob van Asperen, Kenneth Gilbert and Christophe Rousset.

In 2006, together with Caroline Mutel he founded *Les Nouveaux Caractères*, a period instrument orchestra which performs the baroque repertoire, notably opera and other forms inspired by the theatre. Their artistic choices are based as much on musicalological studies as encounters with complementary disciplines in various domains such as opera, original creations and performances for young people.

With *Les Nouveaux Caractères*, Sébastien d'Hérin is embarking upon the major works of the baroque repertoire (*Orfeo*, *The Vespers* and *The Coronation of Poppea* by Monteverdi, *The Fairy Queen* and *Dido and Aeneas* by Purcell, *Messiah* by Handel, *Bach's Magnificat* and Pergolesi's *Stabat Mater*), but also works which are less often performed or unjustly left aside (*Égine*

by Colin de Blamont, *Les Surprises de l'Amour* by Rameau, *Scylla et Glaucus* by Leclair, *L'Europe galante* by Campra, *Don Chisciotte Alle Nozze Di Gamace* by Salieri and *Pimmalion* by Cherubini).

At the head of *Les Nouveaux Caractères*, Sébastien d'Hérin has recorded *Égine* by Colin de Blamont (M.B.F.), *Les Surprises de l'Amour* (Glossa), *Scylla et Glaucus* (Alpha, "Editor's Choice" for the magazine Gramophone), *The Salon of Scylla* (Fuga libera), *The Fairy Queen* (Glossa), *Le Devin du village* de Rousseau à paraître le 26 octobre 2018 sous le label Château de Versailles Spectacles.

The Nouveaux Caractères receive support from the French Ministry of Culture and Communication/ Regional Direction of Cultural Affairs – Auvergne, and is subsidised by the Auvergne Region – Rhône-Alpes and the City of Lyon, and are supported by the Spédidam, l'Adami and the Caisse des dépôts. The Friends and Sponsors' Circle of Les Nouveaux Caractères is dedicated to attracting individuals businesses and foundations who wish to support the artistic, cultural and pedagogical activities of the ensemble. Les Nouveaux Caractères is a member of *fevis* and of *profedim*.



## L'Europe galante

CD1

### PROLOGUE

*Le Théâtre représente une forge galante, où les Grâces, les Plaisirs et les Ris sont occupés à forger les traits de l'Amour. Vénus y descend pour les encourager au travail.*

#### 1. Overture

#### 2. Vénus

Frappez, frappez, ne vous laissez jamais, qu'à vos travaux l'écho réponde.  
Pour le fils de Vénus forgez de nouveaux traits; qu'ils portent dans les cœurs une atteinte profonde.  
Frappez, frappez, ne vous laissez jamais, vous travaillez pour le bonheur du monde.

#### Le chœur

Frappons, frappons, ne nous laissons jamais, qu'à nos travaux l'écho réponde.  
Pour le fils de Vénus forgeons de nouveaux traits; qu'ils portent dans les cœurs une atteinte profonde, frappons, frappons, ne nous laissons jamais; nous travaillons pour le bonheur du monde.

#### Vénus

C'est Vulcain qui fait le tonnerre, dont le maître des Dieux épouvante la Terre; mais ce sont les Plaisirs, les Grâces et les Ris

## L'Europe galante

CD1

### PROLOGUE

*The stage represents a gallant forge, where the Graces, the Pleasures and Mirth are busy forging love's arrows. Venus comes down to encourage them at work.*

#### 1. Overture

#### 2. Venus

Strike, strike, never tire in your work, so that the echo replies.  
Forge new arrows for the son of Venus; so that they plunge deep into hearts.  
Strike, strike, never tire in your work, you are working for the happiness of the world.

#### Chorus

Let us strike, let us strike and never tire of our work, so that the echo replies.  
Let us forge new arrows for the son of Venus; so that they plunge deep into hearts.  
Let us strike, let us strike and never tire of our work, we are working for the happiness of the world.

#### Venus

It is Vulcan who is cracking thunder, The master of the Gods is terrifying the earth with it; but it is the Pleasures, the Graces and Mirth who

qui forment les traits de mon fils.  
Jeunes cœurs essayez la douceur de ses armes;  
qui s'en laisse blesser éprouve mille charmes.

*Le chœur répète: « Frappons, Frappons, ne nous laissons jamais... ».*

#### 3. Premier air pour les Plaisirs

#### 4. Premier et second menuet

#### Deux Grâces

Souffrez que l'Amour vous blesse:  
Belles, chassez la fierté:  
apprenez que la tendresse est l'âme de la Beauté.  
Si vous voulez que les Grâces vous accompagnent toujours, pour les voir suivre vos traces suivez celle des amours.

#### 5. Une Grâce

C'est dans une tendresse extrême qu'on trouve des plaisirs parfaits.  
On n'est content que quand on aime, les autres biens sont sans attraits; pour être heureux l'Amour lui-même s'est blessé de ses traits.

#### 6. Prélude pour la Discorde

#### Vénus

Quelle soudaine horreur! Et quels terribles bruits!  
Ciel! Qui peut amener la Discorde où je suis?

shape my son's arrows.  
Young hearts try your hand at the charm of his arms;  
whoever allows himself be struck will feel a thousand delights.

*The chorus repeats "Let us strike, let us strike and never tire of our work..."*

#### 3. First air for the Pleasures

#### 4. First and second minuet

#### Two Graces

Accept that Love hurts you:  
Beauties, dismiss pride:  
Know that affection Is the soul of Beauty.  
If you want the Graces To accompany you forever, And to follow you in your tracks Follow those of the cupids.

#### 5. A Grace

It is in radical affection That perfect pleasure can be found.  
We are happy only when we are in love, Other wealth has no attraction; In order to be happy Love himself fell upon His own arrows.

#### 6. Prelude for Discord

#### Venus

What sudden horror! And what terrible noises!  
Heavens! Who has brought Discord here?



## La Discorde

C'est en vain qu'à tes loix tu prétends  
qu'on réponde.  
Déesse, fais cesser d'inutiles travaux.  
à quel coin reculé du Monde,  
l'Amour veut-il tenter des triomphes nouveaux ?  
De quels traits impuissants menace-t-il la terre ?  
Quoi, déjà son pouvoir veut succéder au mien ?  
À peine a-t-on éteint le flambeau de la guerre,  
qu'il prétend rallumer le sien.  
Non, non, j'ai pour toujours trompé  
son espérance,  
j'ai détruit, j'ai brisé ses autels et ses fers :  
j'ai du moins arraché l'Europe à sa puissance,  
si ce n'est pas tout l'Univers.

## Vénus

Tu t'applaudis d'une fausse victoire,  
l'Amour a dans l'Europe une nouvelle gloire.  
Il recueille le fruit de tes noires fureurs,  
il a triomphé de la guerre.  
Malgré tous tes efforts il rassemble  
deux cœurs  
qui feront quelque jour le destin de la Terre.  
Le héros qui les joint sait enfin  
dénouer  
ce nœud que tu formas avec un soin funeste.

## La Discorde

C'en est assez; épargne-moi le reste;  
et ne me force pas à t'entendre louer  
un Roi qui me déteste.

## Vénus

Je te ferai souffrir de plus cruels tourments,

## Discord

It is to no avail that you demand we answer  
to your laws.  
Goddess, have this pointless work halted.  
In what remote corner of the World,  
does Love want to try and triumph yet again ?  
With what feeble darts is he threatening the Earth ?  
What, already his power wants to succeed mine ?  
The torch of war has hardly been extinguished,  
that he wants to reignite his.  
No, no, I have always deceived his expectations,  
I have destroyed, I have shattered his alters  
and his swords :  
At least I have wrested Europe from his power  
if not the entire Universe.

## Venus

You applaud yourself for a sham victory,  
In Europe, Love is in a new phase of glory.  
He has profited from the fruit of your dark rages,  
He has overcome war.  
In spite of all your efforts he will bring together  
two hearts  
who one day will determine the fate of the Earth.  
The hero who unites them will in any case be able  
to untie  
the knot that you fastened with ill-fated attention.

## Discord

I have had enough of this; spare me the rest ;  
Do not oblige me to hear you praise a King who  
hates me.

## Venus

I will make you suffer even more cruel agonies,

tu méprises l'Amour, tu verras sa victoire :  
et je veux que ces lieux par divers changements  
servent de théâtre à sa gloire.  
C'est lui qui dans l'Europe a ramené la paix,  
ses peuples à tes yeux vont chanter ses attraits,  
tu vas voir que des cœurs l'Amour seul est le maître.

## La Discorde

Ah ! Ne te flatte pas de m'en rendre témoin.

## Vénus

Je veux te contraindre de l'être,  
tu prends pour t'en défendre,  
un inutile soin.

## La Discorde

Puisque dans ces lieux on m'arrête,  
fureurs, secondez-moi, troublez au moins  
la fête.  
Faisons des inconstants, des jaloux odieux,  
jetons dans tous les cœurs les soupçons et les craintes :  
que l'on connaisse à mille plaintes  
que la Discorde est dans ces lieux.

## 7. Vénus

Tu ne peux exciter que de vaines alarmes ;  
tu rendras mon triomphe encore plus glorieux.  
Faisons régner l'Amour, faisons briller  
ses charmes,  
les doux plaisirs sont ses plus fortes armes.

## Le chœur

Faisons régner l'Amour, faisons briller  
ses charmes,  
les doux plaisirs sont ses plus fortes armes.

You despise Love, you will witness his victory :  
After many changes I want this place  
to serve as the stage for his grandeur.  
It is he who in Europe brought back peace,  
his people will sing of his glory before your very eyes,  
you will see that for hearts Love is the only master.

## Discord

Ah ! Do not flatter yourself by making me a witness.

## Venus

I want to compel you to be,  
You are taking a pointless precaution to  
protect yourself.

## Discord

Since in this place I have been stopped,  
Furies, come to me help, let us at least disrupt  
the festivities.  
Let us create fickle persons, jealous odious persons,  
cast doubt and fear into every heart :  
So that a thousand plaints away from this place  
everyone will know that Discord is here.

## 7. Venus

You can only arouse futile trepidation ;  
Making my triumph even more glorious.  
Let us make love endure, let us make his charms  
shine forth,  
His charming delights are his most powerful arms.

## Chorus

Let us make love endure, let us make his charms  
shine forth,  
His charming delights are his most powerful arms.

## 8. Air pour les Ris et pour les Plaisirs

### 9. Vénus

Ah! Que ce jour  
va faire à l'Amour  
de conquêtes nouvelles!  
Que ses appâts  
vont soumettre de belles  
qui n'y pensent pas!  
Il va fléchir tous les cœurs rebelles,  
il va pour jamais  
les blesser de ses traits;  
loin de les craindre,  
cherchons leurs coups.  
Quel cœur peut se plaindre  
d'un tourment si doux?  
Au Dieu d'Amour cédon la victoire;  
quand il nous soumet à ses désirs,  
c'est moins pour sa gloire  
que pour nos plaisirs.  
Que tes faveurs  
vont charmer les cœurs!  
Amour, que de cruelles  
tu vas dompter!  
Et que d'Amants fidèles  
vont en profiter!  
Tu vas fléchir tous les cœurs rebelles,  
tu vas pour jamais  
les blesser de tes traits  
loin de les craindre,  
cherchons leurs coups.  
Quel cœur peut se plaindre  
d'un tourment si doux?  
Au Dieu d'Amour cédon la victoire;  
quand il nous soumet à ses désirs,

## 8. Air for Mirth and the Pleasures

### 9. Venus

Ah! On this day  
Love is going to make  
New conquests!  
How his bait  
will lure the beauties  
Who are not attentive!  
He will sway all the rebel hearts,  
He will for ever  
Strike them with his arrows;  
Far from fearing them,  
Let us seek to be struck by them.  
What heart could complain  
About such sweet agony?  
Concede victory to the God of Love;  
When he submits us to his will,  
It is less for his glory  
Than for our pleasures.  
How your loving  
Will seduce hearts!  
Love, how many harpies  
Are you going to subdue!  
And how many faithful lovers  
are going to profit from you!  
You will sway all the rebel hearts,  
You will for ever  
Strike them with your arrows;  
Far from fearing them,  
Let us seek to be struck by them.  
What heart could complain  
About such sweet agony?  
Concede victory to the God of Love;  
When he submits us to his will,

c'est moins pour sa gloire  
que pour nos plaisirs.

### 10. Canaries

#### 11. Le chœur

Mortels, que l'Amour vous entraîne,  
cédez à ses douces ardeurs:  
qu'il vous blesse, qu'il vous enchaîne,  
qu'il règne à jamais dans vos cœurs.

#### 12. Vénus, à la Discorde.

Commence à ressentir l'effet de ma vengeance;  
Discorde, vois l'Amour triompher de la France.

## PREMIÈRE ENTRÉE

### La France

*Le théâtre représente un bocage et dans le fond  
un hameau.*

## SCÈNE 1

### 13. Philène

Quoi? Pour l'objet de votre ardeur  
vous préparez encore une fête nouvelle?  
Tant de fidélité doit fléchir sa rigueur;  
en vain Doris affecte une fierté cruelle,  
elle se lassera de refuser son cœur  
aux soins que vous prenez pour elle.

### Silvandre

Ce n'est plus de Doris que j'attends  
mon bonheur.

It is less for his glory  
Than for our pleasures.

### 10. Canaries

#### 11. Chorus

Mortals, let Love carry you away,  
Give in to his gentle fervour:  
Whether he hurts you, whether he enchains you,  
Let him remain forever in your hearts.

#### 12. Venus, to Discord.

Start to feel the effects of my revenge;  
Discord, see Love triumph over France

## FIRST ENTRÉE

### France

*The theatre represents a wooded countryside and  
in the background a hamlet.*

## SCENE 1

### 13. Philène

What? You are preparing yet another festivity  
for the object of your passion?  
So much faithfulness will bend her severity;  
In vain, Doris is affecting a cruel pride,  
She will become bored of preserving her heart from  
the care that you are taking of her.

### Silvandre

It is no longer from Doris that I am expecting  
my happiness.

### Philène

Ciel! Qu'entends-je?

### Silvandre

L'Amour m'offre un nouveau vainqueur,  
et me force d'être infidèle.

Je romps mes premiers nœuds pour des nœuds plus charmants,  
mon infidélité m'est chère,  
et j'ai plus de plaisir à trahir mes serments,  
que je n'en sentis à les faire.

### Philène

À qui donc offrez-vous, votre hommage nouveau?

### Silvandre

À l'indifférente Céphise.  
Que mon triomphe serait beau,  
si je la soumettais au Dieu  
qu'elle méprise!

### Philène

Vous désiriez avec la même ardeur  
qu'un jour Doris partageât votre flamme.

### Silvandre

Eh bien je vous apprends que j'ai soumis son cœur,  
les feux dont je brûlais ont passé dans son âme.  
Mes serments, mes pleurs, mes soupirs  
m'ont obtenu l'aveu que je demandais d'elle.

### Philène

Pourquoi donc brûlez-vous d'une flamme nouvelle?

### Philène

Good Heavens! What is this am I hearing?

### Silvandre

Love is offering me a new victor,  
And is forcing me to be unfaithful.  
I am undoing my initial knots for a wedlock  
which is more delightful,  
My unfaithfulness is dear to me,  
And I have more pleasure in breaking my promises,  
Than I have in keeping them.

### Philène

To whom then are you proposing your new allegiance?

### Silvandre

To the impervious Céphise.  
My victory would be so impressive,  
Were I to bring her to her knees before the God  
she despises!

### Philène

It was with the same enthusiasm  
that you once wanted Doris to share your love.

### Silvandre

Well then, let me tell you that I won over her heart,  
The fires which were burning in me took over her mind.  
My promises, my tears, my sighs  
afforded me the admission which I had asked of her.

### Philène

Why then are you burning with a new flame?

### 14. Silvandre

L'Amour, en comblant nos désirs  
à de nouveaux nœuds nous appelle.  
Plus de fois on est infidèle,  
et plus on goûte de plaisirs.  
L'Amour, en comblant nos désirs,  
à de nouveaux nœuds nous appelle.  
Céphise se plaît en ces lieux.

### Philène

C'est elle-même qui s'avance.

### Silvandre

Allons, Philène, évitons sa présence,  
la fête en ma faveur doit prévenir ses yeux.

## SCÈNE 2

### 15. Céphise

Paisibles lieux, agréables retraites,  
je n'aimerai jamais que vous.  
En vain mille bergers viennent à mes genoux  
me jurer des ardeurs parfaites.  
Beaux lieux, n'en soyez point jaloux,  
je méprise leur flamme, et je les quitte tous  
pour le plaisir que vous me faites.  
Paisibles lieux, agréables retraites,  
je n'aimerai jamais que vous.  
Pour forcer mon cœur à se rendre  
on fait des efforts chaque jour;  
mais quelques pleurs que je fasse répandre,  
quelques serments que l'on me fasse entendre,  
ce sont les pièges de l'Amour,  
je me garderais bien de m'y laisser surprendre.

### 14. Silvandre

By satisfying our desires,  
Love beckons us to tie new knots.  
The more times we are unfaithful,  
The more we savour pleasures.  
Love, by satisfying our desires,  
beckons us to tie new knots.  
Céphise is amusing herself here.

### Philène

It is she who is coming.

### Silvandre

Come along, Philène, let us avoid her presence,  
The festivities in my honour should attract her attention.

## SCENE 2

### 15. Céphise

Peaceful settings, pleasant retreats,  
I will only ever love you.  
In vain, a thousand shepherds kneel before me  
Swearing absolute passion.  
Beautiful settings, do not be jealous of them,  
I despise their love, and I would leave them all for the  
pleasure that you afford me.  
Peaceful settings, pleasant retreats,  
I will only ever love you.  
Every day someone tries  
to make my heart give in;  
but however many tears I shed, however many  
promises I hear,  
These are just Love's tricks,  
I will refrain from letting myself be duped.

## SCÈNE 3

### 16. Marche en rondeau

#### Céphise

Que vois-je? Quel spectacle!  
Et quels nouveaux concerts!  
À qui ces jeux sont-ils offerts?

#### 17. Choeur de bergers

Aimez, aimez, belle bergère,  
laissez-vous enflammer,  
que sert l'avantage de plaire,  
sans le plaisir d'aimer?

#### Une bergère

Soupirez, jeunes cœurs,  
suivez ce qu'Amour vous inspire;  
cent nouvelles douceurs  
vous attendent dans son empire:  
soupirez, jeunes cœurs;  
devrait-on vous le dire?

#### Choeur de bergers

Aimez, aimez, belle bergère,  
laissez-vous enflammer;  
que sert l'avantage de plaire,  
sans le plaisir d'aimer?

#### Une bergère

Aimons dans la jeune saison,  
cédons, cédons à la tendresse:  
nous en faut-il d'autre raison,  
que le penchant qui nous en presse?  
En vain une erreur extrême

## SCENE 3

### 16. March in the form of a rondeau

#### Céphise

What is this I see? What a sight!  
And what new music!  
For who are these celebrations intended?

#### 17. Chorus of shepherds

Love, love, pretty shepherdess,  
Let yourself become impassionate,  
What is the use of pleasing,  
Without the pleasure of loving?

#### A shepherdess

Sigh, young hearts,  
Follow what Love inspires in you;  
A hundred new delights  
Are waiting for you in his empire:  
Sigh, young hearts;  
Should we have to tell you?

#### Chorus of shepherds

Love, love, pretty shepherdess,  
Let yourself become impassionate,  
What is the use of pleasing,  
Without the pleasure of loving?

#### A shepherdess

Let us love in our youth,  
Let us give in, give in, to affection:  
Do we need another reason?  
other than the desire which pressures us?  
A bad choice cannot prevent us from becoming

nous défend de nous enflammer;  
notre cœur sent assez lui-même  
le besoin qu'il a d'aimer.

#### Choeur de bergers

Aimez, aimez, belle bergère,  
laissez-vous enflammer;  
que sert l'avantage de plaire,  
sans le plaisir d'aimer?

#### 18. Premier air

#### 19. Second air en rondeau

#### Une bergère

Soupirons tous,  
suivons l'Amour sans nous contraindre;  
il est plus doux  
de le sentir que de le craindre.  
Qui sent ses coups  
les chérit au lieu de s'en plaindre;  
l'Amour rend les Amants  
jaloux de leurs tourments.  
Ses feux sont charmants,  
gardons-nous bien de les éteindre,  
c'est des tendres soupirs  
que naissent les plaisirs.

#### 20. Rigaudons 1 et 2

#### 21. Passepieds 1 et 2

#### 22. Céphise

Que je sache du moins d'où me vient cet hommage;  
quel amant me poursuit jusque dans ce bocage?

impassionate:  
our heart knows itself quite well,  
when it needs to love.

#### Chorus of shepherds

Love, love, pretty shepherdess,  
Let yourself become impassionate,  
What is the use of pleasing,  
Without the pleasure of loving?

#### 18. First air

#### 19. Second air in the form of a rondeau

#### A shepherdess

Let us sigh everyone,  
And follow Love without duress;  
It is more pleasant  
to feel it than to fear it.  
Whoever feels its blows  
Cherishes them instead of complaining about them;  
Love makes Lovers  
Jealous of their agonies,  
Its flames are beguiling,  
Be sure not to extinguish them,  
It is from gentle sighs that  
Pleasure is born.

#### 20. Rigadoons 1 and 2

#### 21. Passepiéd 1 and 2

#### 22. Céphise

I should at least know from where this homage  
is coming;  
Which lover has followed me as far as this wood?

## SCÈNE 4

### Silvandre

Oyez à vos genoux cet amant empressé:  
je découvre en tremblant l'ardeur qui me possède;  
mais pardonnez aux maux dont je me sens pressé,  
c'est dans les yeux qui m'ont blessé  
que j'en viens chercher le remède.

### Céphise

Qu'entends-je? Quels discours? Vous seriez-vous  
mépris?

Vous me prenez, peut-être, pour Doris.

### Silvandre

Non! Céphise, c'est vous à qui je viens apprendre  
le violent amour dont je ressens les coups.  
Hélas! Doris a-t-elle autant d'attraits que vous,  
et peut-on s'y méprendre?

### Céphise

Ce n'est donc que depuis deux jours  
que vos yeux la trouvent moins belle?  
Vous lui juriez alors une ardeur éternelle.  
Quoi? Pouvez-vous si tôt démentir vos discours?

## 23. Silvandre

Lorsque Doris me parut belle,  
je ne connaissais pas encore vos attraits,  
il faudrait pour être fidèle  
vous avoir toujours vue ou ne vous voir jamais.

## SCENE 4

### Silvandre

Listen to this attentive lover at your knees:  
Trembling, I discover the passion which is gripping me;  
But forgive the sorrows with which I am laden,  
It is by your eyes that I have been injured  
And it is through them that I seek the remedy.

### Céphise

What is this I hear? What an assertion? Are you not  
mistaken?  
Perhaps you think that I am Doris.

### Silvandre

No! Céphise, I want to tell you about  
the passionate love of which I feel the agony.  
Alas! Does Doris have as many charms as you,  
And is it possible to be mistaken?

### Céphise

So, it is only in the last two days  
that your eyes find her less pretty?  
You were swearing an eternal passion to her.  
What? Can you refute your declarations so quickly?

## 23. Silvandre

When Doris appeared to be beautiful to me,  
I did not yet know of your charms,  
In order to be faithful to you  
I would either have always seen you or never to  
have seen you.

## 24. Céphise

Que n'adressez-vous mieux un langage si tendre,  
de quelqu'autre bergère il surprendrait la foi;  
pour moi je fuis l'amour, et je veux m'en défendre;  
mais s'il me contraignait quelque jour à me rendre,  
du moins voudrais-je un cœur qui n'eût aimé que  
moi.

## 25. Silvandre

Eh bien, vous serez satisfaite.  
J'ai senti pour vous seule une flamme parfaite,  
je n'ai jamais aimé comme j'aime en ce jour:  
Doris était ma dernière amourette,  
vous êtes mon premier amour.

### Céphise

Laissez-moi, c'est trop vous entendre,  
redonnez votre cœur à l'aimable Doris.

### Silvandre

Je vous suivrais partout.

### Doris, *qui survient.*

Silvandre, cher Silvandre;  
Ah! Je l'appelle en vain, il est sourd à mes cris.

## SCÈNE 5

## 26. Doris

Quel funeste coup pour mon âme!  
Quoi! Silvandre, tu me trahis?  
Ingrat qu'as-tu fait de ta flamme?  
C'est Doris qui te cherche,

## 24. Céphise

You would be better off proposing such a touching  
message,  
to some other shepherdess who could perceive its  
honesty;  
as for myself I am fleeing love, and I want to protect  
myself against it;  
But if one day it were to oblige me to give in,  
I would at least want a heart that only loved me.

## 25. Silvandre

In that case, you will be satisfied.  
I felt for you and you only, a perfect love,  
I have never loved like I love today:  
Doris was my last fleeting romance,  
You are my first love.

### Céphise

Go away, this is too much to hear,  
Give your heart back to kind Doris.

### Silvandre

I will follow you everywhere.

### Doris, *appears.*

Silvandre, dear Silvandre;  
Ah! I call him in vain, he is deaf to my cries.

## SCENE 5

## 26. Doris

What a deadly blow to my soul!  
What! Silvandre, you are betraying me?  
Ungrateful man what have you done to your love?  
It is Doris who is looking for you



et c'est toi qui la fuis.  
tu me jurais que l'astre qui m'éclaire  
s'éteindrait avant ton amour;  
au-delà du tombeau je devais t'être chère,  
jamais ardeur ne parut plus sincère, hélas!  
Que de serments tu trahis en ce jour!  
Tu crois trouver ailleurs une plus douce chaîne;  
mais, perfide, crois-tu que je t'y laisse en paix?  
J'irais troubler sans cesse en rivale inhumaine,  
les douceurs que tu te promets:  
mon amour outragé me tiendra lieu de haine,  
et je te rendrais bien les maux que tu me fais,  
mais ses tourments calmeront-t-ils ma peine?  
Non, non, il faut plutôt lui cacher mon courroux;  
que dans d'autres liens un nouveau feu l'entraîne?  
Il ne jouira point de mon dépit jaloux;  
et j'attendrais qu'à mes genoux  
son inconstance le ramène.

## DEUXIÈME ENTRÉE

### L'Espagne

*Le théâtre représente une place publique, que l'on discerne à peine. L'action se passe dans la nuit.*

## SCÈNE 1

### 27. Dom Pedro

*Cavalier espagnol sous le balcon de sa maîtresse*  
Sommeil, qui chaque nuit jouissez de ma belle,  
ne versez point encore vos pavots sur ses yeux,  
attendez pour régner sur elle  
qu'elle ait appris mes tendres feux.  
Je vais parler, c'est assez me contraindre,

and it is you who are fleeing from her.  
You swore to me that the star which lights my way  
would die before your love would;  
In the afterlife I was supposed to be your darling,  
Never had passion seemed so sincere, alas!  
So many promises you are breaking today!  
You think that you can find a sweeter love elsewhere;  
but traitor, do you think that I am going to leave  
you in peace?  
As a pitiless rival I will never stop disturbing  
the delights that you have promised yourself:  
My wronged love will serve as hatred,  
And I will severely return the ill that you have done me,  
But will his agonies soothe my pain?  
No, No, it would be wiser to hide my rage from him;  
so that in other knots a new passion devours him?  
He will not possess my jealous spite;  
I will wait until his fickleness brings him to his knees.

## SECOND ENTRÉE

### Spain

*The theatre represents a public square which can barely be seen. The action takes place at night.*

## SCENE 1

### 27. Dom Pedro

*A Spanish cavalier under his mistress's balcony.*  
Sleep, who every night takes advantage of my mistress,  
Do not scatter your opium on her eyes,  
Wait before dominating her  
until she knows my gentle love. I am going to speak,  
I have had enough of keeping quiet,

c'est trop cacher les maux qu'elle me fait souffrir;  
du moins il est temps de m'en plaindre  
lorsque je suis prêt d'en mourir.  
Ah! S'il plaisait à l'objet que j'adore,  
de soulager mon amoureux tourment,  
le sort fatal que je déplore  
deviendrait un destin charmant.  
Mais ma mort est toujours certaine,  
quelque succès qu'Amour daigne me préparer,  
que Lucile soit inhumaine,  
ou sensible à l'ardeur que je viens déclarer,  
il faudra toujours expirer  
de mon plaisir ou de ma peine.  
Quelle troupe s'avance? Et qui l'amène ici?  
Restons, j'en veux être éclairci.

## SCÈNE 2

### 28. Dom Carlos

La nuit ramène en vain le repos dans le monde,  
mon cœur est toujours agité;  
mais mon trouble et mes soins font ma félicité,  
j'aime mieux en jouir que d'une paix profonde:  
la nuit ramène en vain le repos dans le monde,  
mon cœur est toujours agité.  
*À sa troupe*  
C'est à vous de servir une ardeur si constante,  
soumettez à l'Amour la beauté qui m'enchanté;  
par vos plus tendres chants tâchez de la charmer,  
rendez-lui le plaisir que je sens à l'aimer.

## 29. Air pour les Espagnols

And concealing the pain she has made me suffer too  
long; it is time to complain about it at least Now I am  
ready to die from it.  
Ah! If the object of my affection would be willing to  
relieve my loving torment,  
The deadly fate which I lament  
Would become a pleasant destiny.  
But my death is still certain,  
Whatever success Love condescends to prepare for me,  
Whether Lucile is pitiless,  
or sensitive to the passion that I am coming to declare,  
I will still have to die  
Of my pleasure or of my pain.  
What troop is advancing? And who is leading it  
here?  
Let us stay here, I want to learn more.

## SCENE 2

### 28. Dom Carlos

Night brings rest into the world in vain,  
My heart is still restless;  
But my restlessness and my cares make me happy,  
I prefer to revel in it rather than be in a profound  
state of peace:  
Night brings rest into the world in vain,  
My heart is still restless.  
*To his troop*  
It is you who must serve so constant a passion,  
Give to Love the beauty who bewitches me;  
With the most charming of your songs, try to  
seduce her,  
Give her the pleasure which I feel in loving her.

## 29. Air for the Spaniards

### 30. Une musicienne

*El esperar en amor es merecer.  
El persistir es un esforçar et hado,  
en gozar suele mudarse et padecer.  
Al fin es Amante quien esta amado.  
El esperar en amor es merecer.*

### 31. Air en rondeau

#### Un musicien

Nuit soyez fidèle,  
l'Amour ne révèle  
ses secrets qu'à vous.

#### Le chœur

Nuit soyez fidèle,  
l'Amour ne révèle  
ses secrets qu'à vous.

#### Un musicien

S'il veut à quelque cruelle  
faire enfin sentir ses coups;  
Nuit soyez fidèle,  
l'Amour ne révèle  
ses secrets qu'à vous.  
Si quelque amant près de sa belle  
trompe les yeux des jaloux;  
Nuit soyez fidèle,  
et cachez à tous  
des mystères si doux:  
Nuit soyez fidèle,  
l'Amour ne révèle  
ses secrets qu'à vous.

### 30. A lady musician

*El esperar en amor es merecer.  
El persistir es un esforçar et hado,  
en gozar suele mudarse et padecer.  
Al fin es Amante quien esta amado.  
El esperar en amor es merecer.*

### 31. Air in the form of a rondeau

#### A musician

Be faithful Night,  
Love only reveals  
its secrets to you.

#### The chorus

Be faithful Night,  
Love only reveals  
its secrets to you.

#### The musician

If it wants some cruel woman  
To feel its blows at last;  
Be faithful Night,  
Love only reveals  
its secrets to you.  
If a lover close to his sweetheart  
Deceives jealous eyes;  
Be faithful Night,  
And hide from all  
such delightful mysteries:  
Be faithful Night,  
Love only reveals  
its secrets to you.

### 32. Dom Carlos

Vous ne paraissez point, ingrate Léonore,  
méprisez-vous qui vous adore ?  
se peut-il que mon tendre amour  
ne fléchisse jamais votre âme ?  
Quoi ? La nuit, si propice à l'amoureuse flamme,  
ne me sert pas mieux que le jour ?  
N'est-il pas temps qu'un sort heureux réponde  
aux soins trop éprouvés de ma sincère ardeur ?  
Le plus fidèle amant du monde  
n'a-t-il pas droit sur votre cœur ?

### SCÈNE 3

#### 33. Dom Pedro

Modérez le transport que vous faites paraître;  
il faut s'expliquer autrement.  
N'usurpez point le nom de plus fidèle amant,  
c'est moi qui me pique de l'être.

#### Dom Carlos

En vain l'avez-vous prétendu,  
on ne peut égaler mes feux ni ma constance;  
bannissez l'injuste espérance  
de me ravir un titre qui m'est dû.

#### 34. Dom Pedro

Puisque Lucile est l'objet de ma flamme,  
peut-il être des feux plus ardents que les miens ?  
L'Amour par d'autres yeux peut-il blesser une âme  
si vivement que par les siens ?

#### Dom Carlos

Lucile est digne qu'on l'adore,  
elle enchaîne les cœurs des plus aimables nœuds;

### 32. Dom Carlos

You do not show yourself, ungrateful Leonore,  
Do you detest he who adores you ?  
Is it possible that my gentle love  
Will never sway your soul ?  
What ? Night, so favourable to the amorous flame,  
Does not serve me better than light ?  
Is it not time for a positive outcome after the proven  
pains of my earnest devotion ?  
The most faithful lover in the world  
Does he not have a right to your heart ?

### SCÈNE 3

#### 33. Dom Pedro

Temper the emotion that you are exhibiting;  
We need to talk things over differently.  
Do not appropriate the title of most faithful lover,  
It is I who pride myself of being this.

#### Dom Carlos

You claimed to be it in vain,  
Neither my love nor my constancy can be equaled;  
Forget the unjust hope  
Of robbing me of a title which belongs to me.

#### 34. Dom Pedro

Since Lucile is the object of my love,  
Can there be stronger emotions than mine ?  
Can Love move a soul so strongly with eyes other  
than hers ?

#### Dom Carlos

Lucile is worthy of being adored,  
She enchains hearts with the kindest of knots;

si je n'avais vu Léonore  
nous brûlerions des mêmes feux.

### 35. Dom Pedro et Dom Carlos

Que notre ardeur soit éternelle,  
l'Amour nous promet mille attraits;  
disputons à jamais  
à qui sera plus tendre et plus fidèle.

**Dom Carlos, à sa troupe.**

Vous, chantez, célébrez de si belles ardeurs,  
que vos voix, que vos chants attendrissent les cœurs.

### 36. Le chœur

Chantons de si belles ardeurs,  
que nos voix que nos chants attendrissent les cœurs.

### Sarabande

#### 37. Une musicienne

Soyez constants dans vos amours,  
amants, on est prêts à se rendre:  
un cœur qu'on attaque toujours  
se lasse enfin de se défendre;  
tôt ou tard il vient d'heureux jours  
à qui sait les attendre.

#### Le chœur

Chantons de si belles ardeurs,  
que nos voix, que nos chants attendrissent les cœurs.

### Rondeau

If I had never seen Leonore  
We would still both love her.

### 35. Dom pedro and Dom Carlos

Let our passion be eternal,  
Love promises us a thousand charms;  
Let us argue for ever  
As to who will be the gentlest and the most faithful.

**Dom Carlos, to his troop.**

You, sing, celebrate such beautiful passions,  
let your voices, let your songs move hearts.

### 36. Le chorus

Let us sing of such beautiful passion, let your voices,  
let your songs move hearts.

### Sarabande

#### 37. A lady musician

Be constant in your love,  
Lovers, we are ready to yield:  
A constantly attacked heart  
Grows weary of defending itself;  
Sooner or later happy days will come  
for those who know how to wait for them.

#### Chorus

Let us sing of such beautiful passions,  
let your voices, let your songs move hearts.

### Rondeau

## CD2

### TROISIÈME ENTRÉE

#### L'Italie

*Le Théâtre représente une salle magnifique  
préparée pour un bal.*

### SCÈNE 1

#### 1. Octavio

Où je serais content de l'ardeur de votre âme?  
Ingrate, vous brûlez d'une trop faible flamme;  
vous offensez et l'amant et l'Amour.  
Ne verrais-je jamais le jour  
où je serais content de l'ardeur de votre âme?

#### Olimpia

De quel reproche encore venez-vous m'alarmer?  
Vos soupçons plus longtemps ne peuvent se  
contraindre,  
que sert ingrat de vous aimer?  
Vous ne cessez point de vous plaindre.

#### Octavio

Je ne me plaindrais pas,  
si vous m'aimiez comme il faut que l'on aime;  
à suivre sans cesse vos pas,  
je trouve une douceur extrême:  
tous les autres plaisirs sont pour moi sans appâts;  
du bonheur de vous voir je fais mon bien suprême.  
Hélas! Si vous m'aimiez de mesure,  
je ne me plaindrais pas.  
Mais que vous êtes loin de l'ardeur qui m'enflamme;  
mon bonheur ne fait pas le plus doux de vos soins;

## CD2

### THIRD ENTRÉE

#### Italy

*The theatre represents a magnificent room made  
ready for a ball.*

### SCENE 1

#### 1. Octavio

When would I be satisfied with your soul's passion?  
Ungrateful woman, you burn with too feeble a  
flame;  
You offend both the lover and Love.  
Will I never see the day  
When I would be satisfied with your soul's passion?

#### Olimpia

Now what rebuke are you accusing me of?  
Your suspicions cannot force you too much longer,  
What is the point of loving you ungrateful man?  
You do not stop complaining.

#### Octavio

I would not complain,  
If you loved me as one should love;  
I find it an extreme pleasure  
never to stop following your footsteps  
All other pleasures have no attraction for me;  
My supreme wellbeing is the happiness of seeing you.  
Alas! If you loved me as I do,  
I would not complain.  
But you are far from the passion which enflames me;  
My happiness is not the slightest of your cares;

et de tous les plaisirs que peut goûter votre âme  
mon amour est celui qui la touche le moins.

### Olimpia

Je connais ce qui vous irrite,  
vous souffrez à regret que je vienne en ces lieux ;  
et le spectacle où l'on m'invite  
offense peut-être vos yeux.

### 2. Octavio

C'est le sujet de mes justes alarmes,  
vous reconnaissez mal ma foi ;  
je renonce à tout pour vos charmes,  
et vous ne quittez rien pour moi.

### Olimpia

Sortez de l'amoureux empire,  
ou devenez plus tranquille en aimant ;  
un cœur qui s'alarme aisément  
n'est point heureux quand il soupire ;  
pour moi l'Amour est un plaisir charmant,  
pour vous c'est un martyre.

### Octavio

Ah ! Ne murmurez point de mes transports jaloux !  
L'excès de mon amour fait celui de mes craintes ;  
tout ce qui s'approche de vous  
porte à mon cœur de sensibles atteintes.  
Que ne sommes-nous seuls en des lieux retirés,  
je cesserais peut-être de me plaindre ;  
plus vos attraits y seraient ignorés,  
moins j'aurais de rivaux à craindre.  
On vient. Songez du moins que je suis près de vous,  
et ménagez un cœur jaloux.

And of all the delights that your soul can savour  
my love is that which moves you least.

### Olimpia

I know what it is that irritates you,  
You regret that I have come here ;  
And the sight of me in society  
Is perhaps an offense to you.

### 2. Octavio

It is a subject which justly distresses me,  
You do not understand my love ;  
I am giving up everything for your charms,  
and you give up nothing for me.

### Olimpia

Leave the Empire of Love,  
Or become more at ease when loving  
A heart that is easily disconcerted  
Is unhappy when it yearns ;  
For me love is a delightful pleasure,  
For you it is being a martyr.

### Octavio

Ah ! Stop grumbling about my fits of jealousy !  
Excess of love produces an excess of worries ;  
Everything which approaches you  
Ravages my delicate heart.  
Let us be alone in far off places,  
Then perhaps I would stop complaining ;  
The more your charms would be hidden,  
The less I would have to fear rivals.  
Somebody is coming. Consider at least that I am  
near you,  
And take care of a jealous heart.

## SCÈNE 2

### 3. Marche pour les Masques

#### Le chœur des Masques

Tendres amants, rassemblons-nous.  
Pour les cœurs que l'Amour enchaîne,  
quel séjour peut être plus doux ?  
S'il se trouve ici des jaloux ;  
l'Amour ne les amène  
que pour les tromper tous.

### 4. Air pour les Masques

#### Une vénitienne

*Ad un cuore tutto geloso  
deve amor negar piata.  
La sua face  
ch'alleta e piace  
vuol dolcezza non crudelta.  
Ad un cuore.  
Un bel viso tutto vezzoso  
merta un laci di lealta.  
Che Cupido  
quel nume infido  
aborrisce la ferita.  
Un bel viso.*

### 5. Première chaconne en rondeau

#### Une vénitienne, déguisée.

Formons d'aimables jeux, laissons-nous enflammer ;  
il n'est permis ici que de rire et d'aimer.  
Bannissons de ces lieux l'importune raison,  
elle vaut moins qu'une aimable folie ;

## SCENE 2

### 3. March for the Masks

#### Chorus of Masks

Gentle lovers, gather ourselves together.  
For the hearts that Love has enchained,  
What more pleasant place could there be ?  
If there are jealous people here ;  
Love leads them here  
Only to deceive them all.

### 4. Air for the Masks

#### A venetian lady

*Ad un cuore tutto geloso  
deve amor negar piata.  
La sua face  
ch'alleta e piace  
vuol dolcezza non crudelta.  
Ad un cuore.  
Un bel viso tutto vezzoso  
merta un laci di lealta.  
Che Cupido  
quel nume infido  
aborrisce la ferita.  
Un bel viso.*

### 5. Chaconne in the form of a rondeau

#### A venetian lady, in disguise.

Let us play pleasant games, let us make ourselves  
impassionate ;  
You are only allowed to laugh and to love here.  
Banish from this place troublesome reason,

un doux excès sied bien dans la jeune saison;  
pour être heureux il faut qu'un cœur s'oublie.

### Le chœur

Formons d'aimables jeux, laissons-nous enflammer;  
il n'est permis ici que de rire et d'aimer.

### La vénitienne

Rendez-vous, jeunes cœurs, cédez à vos désirs,  
tout vous inspire un tendre badinage;  
ne préférez jamais la sagesse aux plaisirs,  
il vaut bien mieux être heureux qu'être sage.

### Le chœur

Formons d'aimables jeux, laissons-nous enflammer;  
il n'est permis ici que de rire et d'aimer.

## 6. Seconde chaconne en rondeau

### Une autre vénitienne, *déguisée*.

Livrons-nous aux plaisirs, il n'est rien de plus doux;  
pour qui seraient-ils faits si ce n'était pour nous?

### La vénitienne

Mille amours déguisez dans ce charmant séjour  
comblent nos cœurs d'une douceur extrême;  
si quelqu'un en ces lieux est entré sans amour,  
ne craignons pas qu'il en sorte de même.

It is worth less than friendly folly;  
Delightful excess sits well with youth;  
In order to be happy, a heart must forget about itself.

### Chorus

Let us play pleasant games, let us make ourselves  
impassioned;  
You are only allowed to laugh and to love here.

### The venetian lady

Surrender young hearts, give in to your desires,  
Everything inspires a youthful plesantry;  
Never prefer wisdom to pleasure,  
It is better to be happy than to be wise.

### Chorus

Let us play pleasant games, let us make ourselves  
impassionate;  
We are only allowed to laugh and love here.

## 6. Chaconne in the form of a rondeau

### Another venetian lady, *in disguise*.

Abandon ourselves to pleasure, there is nothing  
more delightful;  
For whom would it be made, if it were not made for us?

### The venetian lady

A thousand masked lovers in this entrancing place  
fill our hearts with utmost kindness;  
if someone has entered here without Love,  
Do not fear that he will leave here the same.

### Le chœur

Livrons-nous aux plaisirs, il n'est rien de plus doux;  
pour qui seraient-ils faits, si ce n'était pour nous?

### La vénitienne

L'Amour, jeunes beautés, accompagne vos pas,  
pour tout soumettre il vous prête ses armes;  
c'est vainement qu'aux yeux vous cachez mille appâts,  
à tous les cœurs il révèle vos charmes.

## SCÈNE 3

### 7. Olimpia

Qu'est devenu le jaloux qui m'obsède?  
Ciel! Quel est le sujet de son éloignement?  
Aurait-il reconnu l'ardeur qui me possède?  
Mes regards n'ont-ils pas découvert mon amant?  
Peut-être de nos yeux, la douce intelligence  
n'a pu garder le secret de nos cœurs;  
ces indiscrets témoins de nos tendres langueurs  
ont enfin rompu le silence.  
Ah! Faut-il qu'une injuste loi  
destine à ce jaloux le reste de ma vie;  
les soins que son rival a laissé voir pour moi  
me font redouter sa furie;  
que je crains...

## SCÈNE 4

*Octavio rentre en rangeant son poignard.*

### Olimpia

Mais que vois-je? Ô Ciel!  
Cruel, quelle rage vous guide?  
De quels affreux transports étincellent vos yeux?

### Chorus

Abandon ourselves to pleasure, there is nothing  
more delightful;  
For whom would it be made if it were not made for us?

### Venetian lady

Love, young beauties, guides your steps,  
To subdue everything, he lends you his arms;  
It is in vain that you hide a thousand charms,  
he reveals them to every heart.

## SCENE 3

### 7. Olimpia

What has happened to the jealous person who is  
importuning me?  
Good Heavens! What made him go away?  
Did he sense the passion which has taken over me?  
My eyes did they not give away my lover?  
Perhaps the sweet intelligence reflected in our eyes  
could not contain the secret in our hearts;  
these indiscreet witnesses of our passionate languor  
finally broke the silence.  
Ah! Should it be that an unjust law  
reserve the rest of my life for this jealous man;  
the care for me that his rival showed for me,  
make me fear his anger;  
I am so afraid...

## SCENE 4

*Octavio returns putting away his dagger.*

### Olimpia

But what am I seeing? Good Heavens!  
Cruel man, what fury controls you?  
What terrible emotions light up your eyes?

## Octavio

Gémis, pleure à ton tour, perfide;  
va, cours de ton amant recevoir les adieux;  
il expire près de ces lieux.

## Olimpia, en s'évanouissant.

Ciel!

## 8. Octavio

Eh bien, malheureux, en douterais-je encore?  
Sa douleur m'en dit plus que je n'en veux savoir;  
me voilà donc certain du feu qui la dévore;  
cependant je n'ai pu venger mon désespoir  
sur celui que son cœur adore.  
En vain je l'ai suivi, ce trop heureux amant.  
Fatale fête, nuit trop sombre,  
c'est vous dont le tumulte et l'ombre  
ont dérobé ses jours à mon ressentiment.

### À Olimpia:

Tu reprends tes esprits, cruelle, à ce langage,  
je suis le seul qui souffre ici:  
de tous ses mouvements je sens croître ma rage;  
je voulais lui surprendre un secret qui m'outrage;  
je n'ai que trop bien réussi.

## 9. Olimpia

Vous voyez mon ardeur, il n'est plus temps de  
feindre,  
mon secret se découvre à vos soupçons jaloux;  
c'est à l'Amour qu'il faut vous plaindre,  
je l'aurais écouté s'il m'eut parlé pour vous.

## Octavio

Howl, it is your turn to weep, perfidious creature;  
Go on, run to your lover and say a final good-bye;  
He is dying not far from here.

## Olimpia, fainting.

Heavens!

## 8. Octavio

Well, unlucky man, could I still doubt it?  
Her suffering tells me more about it than I want  
to know;  
Now I am sure of the passion that is devouring her;  
I have however not been able to avenge my despair  
on the one who her heart adores.  
I followed him in vain, this too joyful lover.  
Fatal feast, darkest of dark nights,  
It is you whose confusion and shadows took his life  
from my resentment.  
*To Olimpia:*  
You are coming to your senses, cruel woman,  
hearing this declaration,  
I am the only one who suffers here:  
Because of her reactions, I feel my anger growing;  
I wanted to steal from her a secret which offends  
me;  
I succeeded too well.

## 9. Olimpia

My passion is there for you to see,  
there is no longer any use in pretending,  
my secret is revealed to your jealous suspicions;  
It is to Love that you should complain,  
I would have listened to him if he had spoken  
about you.

## Octavio

Quoi! Perfide, mes feux, le devoir, ma tendresse,  
mes pleurs n'ont pu vous attendrir?  
Ah! Je veux désormais réparer ma faiblesse,  
je mettrai tous mes soins à vous faire souffrir:  
puisque vous brûlez pour un autre,  
mon rival en perdra le jour;  
ma fureur dans son sang éteindra son amour,  
et punira le vôtre.

## Olimpia

Cruel, cessez de m'alarmer,  
n'écoutez point une injuste colère;  
c'était à moi de vous aimer,  
mais c'était à vous de me plaire.

## Octavio

Ingrate, ce discours vient encore animer  
mon désespoir et ma vengeance.

## Olimpia

Pour vous aider à les calmer  
il faut fuir de votre présence.

## SCÈNE 5

## 10. Octavio

Quel outrage! Mon cœur ne peut le soutenir,  
elle me laisse, elle rit de ma peine;  
Dieux! Quand l'Hymen est prêt à nous unir,  
la perfide à ses noeuds oppose une autre chaîne.  
Non, je ne puis lui pardonner,  
je me livre aux transports de ma fureur extrême,  
je suivrai les conseils qu'elle me vient donner.  
Immolons mon rival, son amante et moi-même.

## Octavio

What! Perfidious creature, my passion, duty, my  
gentleness, my tears did not move you?  
Ah! From now on I want to mend my weakness,  
I will put everything I have into making you suffer:  
since you are in love with another,  
my rival will lose the light of day;  
my rage in his blood will extinguish his love,  
and punish yours.

## Olimpia

Cruel man, stop frightening me,  
Do not listen to an unjust temper;  
It was for me to love you  
But it was for you to please me.

## Octavio

Ungrateful woman, this rhetoric only increases  
my despair and my vengeance.

## Olimpia

To help you to calm down,  
It is best to avoid your presence.

## SCENE 5

## 10. Octavio

What an outrage! My heart cannot stand it,  
She is leaving me, she laughs at my pain;  
Heavens! When Hymen is on the point of uniting us,  
the perfidious creature is on the verge of putting up an  
opposing marriage.  
No, I cannot forgive her,  
I will abandon myself to a furious rage,  
I will follow the counsel that she has just offered me.



Ne vaudrait-il pas mieux rompre un fatal lien ?  
Mais le puis-je ? Quel vain espoir me flatte ?  
Sans l'objet de mes feux je n'espère plus rien ;  
c'est sa seule rigueur qu'il faut que je combatte :  
allons tomber encore aux genoux de l'ingrate,  
pour attendrir son cœur, ou pour percer le mien.

## QUATRIÈME ENTRÉE

### La Turquie

*Le théâtre représente les jardins du sérail et dans le fond le palais des sultanes.*

## SCÈNE 1

### 11. Zaïde

Mes yeux ne pourrez-vous jamais  
forcer mon vainqueur à se rendre ?  
Faut-il avec un cœur si tendre,  
avoir de si faibles attraits ?  
Mes yeux ne pourrez-vous jamais  
forcer mon vainqueur à se rendre ?  
Au moment de mon esclavage,  
quand on me conduisit dans ce riche palais,  
il parut à mes yeux l'antre le plus sauvage ;  
je le fis retentir de mes tristes regrets ;  
je me fis une image affreuse  
du souverain que j'adore aujourd'hui ;  
mais sa présence enfin dissipa mon ennui ;  
et je me trouvai trop heureuse  
d'être captive auprès de lui.  
Les beautés dont il est le maître,

Sacrifice my rival, her lover and myself.  
Is it not better to break this fatal bond ?  
But can I ? What vain hope is pandering to me ?  
Without the object of my love, I can no longer hope ;  
It is only her severity that I have to overcome :  
I must go and fall to my knees before the  
ungrateful woman,  
to soften her heart or impale mine.

## FOURTH ENTRÉE

### TURKEY

*The theatre represents the gardens of the seraglio and in the background the Sultanas' palace.*

## SCENE 1

### 11. Zaïde

Dear eyes, will you never be able  
to force the surrender of my victor ?  
Is it possible to have such a kind heart,  
But have so little appeal ?  
Dear eyes, will you never be able  
to force the surrender of my victor ?  
When I was taken into slavery,  
I was led into this rich palace,  
To my eyes it was the wildest of lairs ;  
I made it echo with my desperate sorrow ;  
I painted a terrible picture  
of the sovereign that I love today ;  
His very presence at last banished my worries ;  
And I was too happy  
to be captive near to him.  
The beauties who he is master of

par son ordre bientôt s'assemblent dans ces lieux,  
Amour, Amour, fais-lui connaître  
le cœur qui le mérite mieux.  
Mais, c'est lui que je vois, gardons-nous de paraître,  
il n'est pas temps encore de m'offrir à ses yeux.

## SCÈNE 2

### 12. Ritournelle

#### Roxane

Quoi pour d'autres appâts votre âme est enflammée ?  
Mes soupirs désormais vont être superflus ;  
Ah ! Pourquoi m'avez-vous aimée ?  
Ou pourquoi ne m'aimez-vous plus ?

### 13. Zuliman

Je ne romprais pas notre chaîne,  
si vous saviez m'y retenir ;  
mon cœur s'accorde sans peine  
à qui sait mieux l'obtenir.

#### Roxane

Que votre inconstance est cruelle !  
Hélas ! Vous m'ôtez votre cœur,  
et malgré toute ma douleur  
je n'ose vous traiter d'ingrat et d'infidèle.  
Je vois avec horreur mépriser mes appâts,  
je sens les plus vives alarmes ;  
mais le respect me force à murmurer tout bas,  
et me fait dévorer mes soupirs et mes larmes.

### 14. Zuliman

Vous méritez un sort plus doux,  
et mon cœur à regret se détache du vôtre ;

He soon orders to assemble here in this place,  
Love, Love, let him know  
which heart deserves him best.  
But it is he that I see, let us keep out of sight,  
It is not yet time for him to see me.

## SCÈNE 2

### 12. Ritornello

#### Roxane

So, for other bait you mind is impassionate ?  
Henceforth, my sighs are going to be worthless ;  
Ah ! Why did you love me ?  
And why do you no longer love me ?

### 13. Zuliman

I would not break our chain,  
If you knew how to keep me ;  
my heart is in harmony without any problem with  
she who best knows how to obtain it.

#### Roxane

Your inconstancy is cruel !  
Alas ! You are taking your heart away from me,  
In spite of all my suffering  
I dare not call you ungrateful and unfaithful.  
I notice with horror that you despise my charms,  
I feel extremely distressed ;  
But respect obliges me to speak low,  
and to swallow my sighs and my tears

### 14. Zuliman

You deserve a better fate,  
but regretfully my heart is breaking away from yours ;

la pitié parle encore pour vous,  
mais l'Amour parle pour un autre.

### Roxane

C'en est donc fait, Seigneur, mes beaux jours sont  
passés?

### Zuliman

Je n'oublierai jamais que vous me fûtes chère.

### Roxane

Vous ne m'aimez plus, c'est assez,  
tout le reste me désespère;  
que ne puis-je oublier que je vous ai su plaire!  
Je ne sentirais pas que vous me trahissez.

### Zuliman

On s'approche; cessez une plainte trop vaine;  
celles qu'ici mon ordre amène  
vont par leurs jeux répondre à mes désirs;  
dissimulez votre peine,  
et respectez mes plaisirs.

### Roxane

Voyons du moins l'objet de ses nouveaux soupirs;  
sachons à qui je dois ma haine.

## SCÈNE 3

### 15. Zaïde

Que l'Amour dans nos cœurs fasse naître  
mille ardeurs pour notre auguste Maître;  
que nos tendres soupirs,  
préviennent ses désirs.

Pity still speaks for you,  
But Love speaks for another.

### Roxane

So, it is over, Master, my happiest days are now  
behind me?

### Zuliman

I will never forget what you meant to me my dear.

### Roxane

You do not love me anymore, that is enough  
all the rest drives me to despair;  
If I was able to forget that I once knew how to  
please you!  
I would not feel that you are betraying me.

### Zuliman

Someone is coming; stop this worthless  
complaining;  
These women that I have ordered to be led here  
are going to respond to my desire by their wit;  
Hide your suffering,  
and respect my pleasure.

### Roxane

Let me at least see the object of his latest gasps;  
let me know to whom I owe my hatred.

## SCÈNE 3

### 15. Zaïde

Let Love in our hearts bring forth  
a thousand passions for our noble Master;  
Let our gentle gasps  
Respond to his desires.

### Zaïde

Dans ces lieux tout doit le satisfaire;  
pour ce charmant vainqueur laissons-nous  
enflammer;  
attendons le bonheur de lui plaire  
en jouissant toujours du plaisir de l'aimer.

### 16. Zuliman, à Zaïde.

Vous brillez seule en ces retraites,  
vous effacez tous les autres appâts;  
l'Amour ne se plaît qu'où vous êtes,  
il languit où vous n'êtes pas:  
mon cœur ne sent que trop le plaisir que vous faites.

### Zaïde

Quoi? Seigneur...

### Zuliman

C'est de vous que je me sens épris;  
depuis le jour que je vous vis  
mon cœur, belle Zaïde, en secret vous adore.

### Zaïde

Hélas! S'il était vrai vous me l'auriez appris.

### 17. Zuliman

Non, et c'est un secret que je tairais encore  
si vos tendres regards ne me l'avaient surpris.  
J'espérais affranchir mon âme  
du péril d'engager sa foi;  
et je ne voulais pas me permettre une flamme  
qui pris trop d'empire sur moi.  
J'ai longtemps différé de vous rendre les armes  
pour éviter d'éternels amours.

### Zaïde

In this place, everything must satisfy him;  
Let us fill ourselves with passion for this  
magnificent victor;  
Let us tarry for the happiness of pleasing him  
Whilst still enjoying the delights of loving him.

### 16. Zuliman, to Zaïde.

You alone stand out in this sanctuary,  
You wipe away all the others' charms;  
Love is only satisfied where you are,  
He languishes when you are absent:  
My heart only feels too much the pleasure which  
you give.

### Zaïde

What? Master...

### Zuliman

It is with you that I am in love;  
Since the day I laid eyes on you  
My heart, beautiful Zaïde, in secret adores you.

### Zaïde

Alas! If it were true you would have told me.

### 17. Zuliman

No, and it is a secret that I would have still kept quiet  
if your charming looks had not taken me by  
surprise.  
I hoped to liberate my soul  
from the peril of engaging its love;  
And I did not wish to allow love  
to have too much control over me.  
For a long time, I put off surrendering to you

Des beautés de ces lieux j'empruntais le secours;  
mais vous triomphez de leurs charmes,  
et je vous aime, enfin, pour vous aimer toujours.

**Roxane**, *tirant son poignard et voulant frapper Zaïde.*

Ah! C'en est trop, je cède à cet outrage,  
versons le sang que demande ma rage.

**Zuliman**, *lui arrachant son poignard.*

Ciel! Que vois-je? Quelle fureur!  
Malheureuse, qu'oses-tu faire?

**Roxane**

Je voulais la punir d'avoir trop su te plaire,  
et de m'avoir ravi ton cœur.  
Le désespoir dont je suis animée  
s'enflamme encore par tes discours;  
tu lui jures, cruel, les plus tendres amours,  
tu l'aimes cent fois plus que tu ne m'as aimée.  
Quand tu formas les nœuds que tu romps pour  
jamais  
j'éprouvais ta fierté jusque dans ta tendresse.  
Hélas! C'est avec d'autres traits  
que l'Amour aujourd'hui te blesse,  
devant ses yeux ton orgueil cesse;  
j'ai voulu venger mes attraits,  
et te punir de ta faiblesse.

**Zuliman**

Quoi, ne crains-tu pas que la mort  
soit le prix de ton insolence?

to avoid eternal love.  
All the beauties in this place were but a security,  
but you triumph over their charms,  
And I love you, at last, to love you forever.

**Roxane**, *pulling out a dagger and wanting to strike Zaïde.*

Ah! This is too much of an insult, I cannot resist,  
Let us spill the blood that my rage demands.

**Zuliman**, *removing her dagger.*

Heavens! What is this I see? What madness!  
Unhappy woman, how dare you do this?

**Roxane**

I wanted to punish her for knowing how to please  
you too well,  
and to have stolen your heart from me.  
The despair which motivates me  
grows even greater with your declarations;  
you swear to her, cruel man, the gentlest love,  
you love her a hundred times more than you loved me.  
When you made the bond which you are breaking  
for good today  
I was drawn to your dignity and to your affection.  
Alas! It is with other charms that Love has wounded  
you today,  
Before her eyes your pride ceases;  
I wanted to avenge my charms  
And punish your weakness.

**Zuliman**

What, do you not fear that death be the price of  
your insolence?

**Roxane**

Je n'ai pu remplir ma vengeance?  
Ce regret seul sans toi peut terminer mon sort:  
mais toi, rivale trop cruelle,  
prends ce fer infidèle à mon juste courroux;  
portes-en à mon cœur une atteinte mortelle;  
tu m'as déjà porté de plus sensibles coups.

**Zuliman**

Qu'on l'ôte de mes yeux et qu'on s'assure d'elle.

## SCÈNE 4

### 18. Zaïde

Au nom de nos tendres ardeurs  
oubliez sa jalouse rage,  
ne vous vengez de ses fureurs  
qu'en m'aimant davantage.

**Zuliman**

Je suis épris de vos attraits  
autant qu'on le peut être;  
mon feu ne saurait croître,  
ni s'affaiblir jamais.

### 19. Zuliman et Zaïde, *ensemble.*

Livrons nos cœurs à la tendresse  
ne formons que d'heureux désirs;  
aimons-nous, aimons-nous sans cesse,  
comptons nos jours par nos plaisirs.

**Zuliman**

Que tout signale ici nos ardeurs mutuelles,  
qu'on offre à nos regards les fêtes les plus belles.

**Roxane**

I did not go to the end of my revenge?  
Only this regret, and being without you can conclude  
my destiny:  
But you, too cruel rival, take this dagger which failed  
to assuage my justified wrath;  
drive it into my heart with a deadly thrust;  
you have already struck me with the worst blows.

**Zuliman**

Take her away from my eyes and watch over her.

## SCÈNE 4

### 18. Zaïde

In the name of our loving passion  
Forget her jealous anger,  
Only avenge yourself of her fury  
By loving me even more.

**Zuliman**

I am enamoured of your charms  
As much as it is possible to be;  
My love cannot grow,  
Nor even weaken.

### 19. Zuliman and Zaïde, *together.*

Let us abandon our hearts to affection  
Let us have only positive feelings  
Let us love each other, never cease to love each other,  
Let us fill our days with pleasure.

**Zuliman**

Let everything here be a sign of our mutual passion,  
let our eyes be rewarded with the most beautiful  
festivities.

## SCÈNE 5

### 20. Marche des Bostangis

#### 21. Air pour les Bostangis, à qui le cœur répond.

*Vivir, vivir, gran Sultana.  
Unir unir li cantara.  
Mille volte exclamara,  
vivir, vivir, gran Sultana.*

#### 22. Air pour les Bostangis

*Bello como star un flor;  
durar quanto far arbor.  
Al enemigos su sciabola  
como a frutas tempesta.  
La rusciada matutina  
far florir su jardina.  
Favor celesta  
coprir su turbanta.*

#### 23. Air pour les Bostangis

#### 24. Air pour les Bostangis

*Star contento,  
star potente,  
del mondo star l'amor o lo spavento.  
En regnar,  
en amar,  
far tributir  
l'Occidento, l'Oriente.  
En regnar,  
en amar,  
sempre sentir  
plazer senza tormento.*

## SCÈNE 5

### 20. March of the Bostandjis

#### 21. Head of the Bostandjis, to whom the chorus replies.

*Vivir, vivir, gran Sultana.  
Unir unir li cantara.  
Mille volte exclamara,  
vivir, vivir, gran Sultana.*

#### 22. Air for the Bostandjis

*Bello como star un flor;  
durar quanto far arbor.  
Al enemigos su sciabola  
como a frutas tempesta.  
La rusciada matutina  
far florir su jardina.  
Favor celesta  
coprir su turbanta.*

#### 23. Air for the Bostandjis

#### 24. Air for the Bostandjis

*Star contento,  
star potente,  
del mondo star l'amor o lo spavento.  
En regnar,  
en amar,  
far tributir  
l'Occidento, l'Oriente.  
En regnar,  
en amar,  
sempre sentir  
plazer senza tormento.*

*Dir e far  
o disfar  
subito, subito  
su lo momento.  
Star contento,  
star potente,  
del mondo star l'amor, o lo spavento.*

## SCÈNE DERNIÈRE

### 25. La Discorde

*C'en est fait, Déesse inhumaine,  
laisse-moi fuir de ce fatal séjour;  
tu n'as que trop joui de ma cruelle peine:  
ô Ciel! Tout échappe à ma haine,  
et tout cède à l'Amour.  
J'excitais vainement le Dépit et la Rage;  
la force de l'Amour en brillait davantage.  
Fuyons, fuyons de l'Univers,  
allons du moins régner dans les Enfers.*

### Vénus

*La Discorde à l'Amour cède enfin la victoire.  
Vous, jeux charmants, tendres Plaisirs,  
volez de toutes parts pour servir ses désirs;  
allez accroître encore son empire et sa gloire.*

*Dir e far  
o disfar  
subito, subito  
su lo momento.  
Star contento,  
star potente,  
del mondo star l'amor, o lo spavento.*

## FINAL SCENE

### 25. Discord

*It is done, pitiless Goddess,  
Allow me to flee this fatal place;  
You have had enough amusement with my cruel  
punishment:  
Oh Heavens! Everything is escaping from my  
hatred,  
and everything is giving in to Love.  
I vainly motivated Bitterness and Anger;  
The strength of Love shone forth stronger.  
Let us flee, flee the world  
at least let us reign in Hell.*

### Venus

*At last Discord concedes victory to Love.  
You, joyful Charms, gentle Pleasures,  
Fly everywhere to serve his ambitions;  
Go and extend his Empire and his Glory.*



## 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 furent 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. Achievé en vingt-trois mois, l'Opéra Royal fut inauguré le 16 mai 1770, jour du mariage du Dauphin avec l'archiduchesse Marie-Antoinette, avec une représentation de Persée de Quinault et Lully.

Depuis sa réouverture en septembre 2009, L'Opéra Royal propose, tout au long de sa saison musicale, une programmation

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

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

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

Château de Versailles Spectacles  
Catherine Pégard, Présidente  
Laurent Brunner, Directeur  
[www.chateauversailles-spectacles.fr](http://www.chateauversailles-spectacles.fr)





## 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 prepare plans for a ballet theatre, and the architect had kept back space for it. The main body of the work began as early as 1685, but was soon interrupted because of the financial difficulties. Louis XV in turn, for a long time shied away from the cost, so that for almost a century, the French Court had to make do with a small theatre converted underneath the "passage des Princes". It was only in 1768 that the king, in preparation for the successive marriages of his grandchildren, at last decided to give the order to begin the work to his first architect, Gabriel. The Royal Opera, was completed within twenty-three months, and inaugurated on the 16 May 1770, the day of the marriage of the Dauphin with the Archduchess Marie-Antoinette, and a performance of Lully/Quinaults' *Persée*. Since its reopening in 2009, the Royal Opera proposes, throughout the season,

an opera, music and dance programme with invitations to French as well as prestigious international ensembles and artists. Cecilia Bartoli, Philippe 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 stand alongside Hervé Niquet, William Christie, Sébastien d'Héryn, 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  
[www.chateauversailles-spectacles.fr](http://www.chateauversailles-spectacles.fr)



## Soutenons l'Opéra Royal

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.



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.

Contact: [amisoperaroyal@gmail.com](mailto:amisoperaroyal@gmail.com) – 01 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.

Contact: [mecenas@chateauversailles-spectacles.fr](mailto:mecenas@chateauversailles-spectacles.fr) – 01 30 83 76 35

## Support the Royal Opera

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.



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](mailto:amisoperaroyal@gmail.com) – 01 30 83 70 92



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 high-end public relations operations that include the ability to entertain customers at Versailles.

Contact: [mecenas@chateauversailles-spectacles.fr](mailto:mecenas@chateauversailles-spectacles.fr) – 01 30 83 76 35



Enregistré à Versailles en novembre 2017.

Le Cercle des Amis et Mécènes des Nouveaux Caractères a pour vocation de réunir particuliers, entreprises et fondations qui désirent soutenir les activités artistiques, culturelles et pédagogiques de l'ensemble.

Les Nouveaux Caractères sont membres de la Fevis et du Profedim.

Les Nouveaux Caractères remercient Jean-Paul Boury pour le prêt du Ténor de violon.

Prise de son et direction artistique : Olivier Rosset (Dodecaphone)

Traduction anglaise : Christopher Bayton

Visuels :

Couverture : *Le Triomphe de Vénus*, François Boucher © Domaine public ; p.7, 10, 16, 31 et 33 *Les Nouveaux Caractères* © DR ; p.14 Nicolas Courjal © DR ; p.20 Christophe Robert © Juliette Le Maoult ; L'Opéra Royal p.4, 66 et 68 © Thomas Garnier - EPV, p.72 © Agathe Poupenev.

#### Collection Château de Versailles Spectacles

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


Laurent Brunner, directeur  
Graziella Vallée, productrice  
Marion Porez Caruso, coordinatrice de production  
Stéphanie Hokayem, Roxana Boscaïno, graphistes

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

[www.chateauversailles-spectacles.fr](http://www.chateauversailles-spectacles.fr)

 [@chateauversailles.spectacles](https://www.facebook.com/chateauversailles.spectacles)

 [@CVSpectacles](https://twitter.com/CVSpectacles)

 [@chateauversailles](https://www.instagram.com/chateauversailles)

 [Château de Versailles Spectacles](https://www.youtube.com/Chateau-de-Versailles-Spectacles)

[www.nouveauxcaracteres.com](http://www.nouveauxcaracteres.com)



## LA COLLECTION CHÂTEAU DE VERSAILLES SPECTACLES



### CVS001 Marc-Antoine Charpentier · Les Arts Florissans

Charpentier fut l'égal de Lully et Lalande pour la qualité exceptionnelle de sa musique. Il créa pour la Duchesse de Guise des œuvres d'une infinie beauté, que Louis XIV admirait particulièrement, dont L'Idylle en musique *Les Arts Florissans* (1685). Gaëtan Jarry et ses jeunes musiciens redonnent une vie flamboyante à cette allégorie de l'âge d'or artistique du « plus grand Roi du Monde » qui venait d'installer sa Cour à Versailles et s'incarnerait en Apollon comme en Roi Soleil.



### CVS003 Michael Praetorius · Messe de Noël

Michael Praetorius fut le compositeur allemand le plus prolifique de sa génération, déployant une beauté sonore et une profusion instrumentale dignes de son contemporain Monteverdi. Voici une *Messe de Noël* festive comme on a pu l'entendre dans une grande église luthérienne d'Allemagne du Nord vers 1620. Spatialisant cette messe dans l'architecture exceptionnelle de la Chapelle Royale de Versailles, Paul McCreesh alterne pièces monumentales et airs de solistes, et donne à l'œuvre l'ampleur populaire et festive d'une fresque resplendissante.



OPÉRAS | BALLETS | CONCERTS

Retrouvez la programmation et l'actualité de la saison musicale  
de l'Opéra Royal sur :  
[www.chateauversailles-spectacles.fr](http://www.chateauversailles-spectacles.fr)

RÉSERVATIONS - 01 30 83 78 89

