



Les Paladins / Jérôme Correas

Luanda Siqueira, *soprano* [LS]

Jean-François Lombard, *tenor* [JFL]

Jérôme Billy, *tenor* [JB]

Virgile Ancely, *bass* [VA]

Patrick Oliva, Myriam Mahnane, *violins*

Benoît Bursztejn, Martha Moore, *violas*

Nicolas Crnjanski, *basse de violon*

Charles-Édouard Fantin, *theorbo & Baroque guitar*

Jérôme Correas, *harpsichord & direction*



Recorded at the Opéra de Reims, France, in December 2015

Engineered and produced by Manuel Mohino

Executive producer: Carlos Céster

Design: Rosa Tendero (rosatendero.com)

Translations: Mark Wiggins (ENG), Susanne Lowien (DEU)

© 2016 note 1 music gmbh

Les Paladins sont en résidence à l'Opéra de Reims et en Champagne-Ardenne.

Ils sont en résidence à l'Opéra de Massy et à la Fondation Singer-Polignac.

Ils bénéficient du soutien de la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France – Ministère de la Culture et de la Communication et sont soutenus par le Conseil régional d'Île de France au titre de la permanence artistique et culturelle.

Ils sont membres de la FEVIS et de PROFEDIM.

“Molière à l’opéra”

JEAN-BAPTISTE LULLY (1632-1687)

Pastorale comique (1667)

- 01 *ENTRÉE DES MAGICIENS*
 Déesse des appas [JFL, JB, VA]
 O toi, qui peux rendre agréable [VA] 2:47
- 02 *CHACONNE DES MAGICIENS*
 Ah, qu'il est beau... Qu'il est joli [JFL, JB, VA] 2:46

JEAN-BAPTISTE LULLY

La Princesse d'Élide (1664)

- 03 Quand l'amour à nos yeux [LS] 4:39

JEAN-BAPTISTE LULLY

Monsieur de Pourceaugnac (1669)

- 04 *ENTRÉE DES PROCUREURS ET DES SERGENTS*
 La polygamie est un cas pendable [JB, VA] 2:23
- 05 *ENTRÉE DES MATASSINS*
 Piglialo sù [JB, VA] 2:12

JEAN-BAPTISTE LULLY

Le Bourgeois gentilhomme (1670)

- 06 Sé que me muero de amor [JFL] 4:26
- 07 Ay qué locura [VA]
PREMIER AIR DES ESPAGNOLS 1:49

JEAN-BAPTISTE LULLY

Les Amants magnifiques (1670)

- 08 Quand je plaisais à tes yeux [LS, JB] 5:41

MARC-ANTOINE CHARPENTIER (1643-1704)

Le Sicilien (1667)

- 09 *OUVERTURE* 1:40

MARC-ANTOINE CHARPENTIER

Le Mariage forcé (1664)

- 10 La, la, la, bonjour [JFL, JB, VA] 7:40

JEAN-BAPTISTE LULLY

Psyché (1671)

- 11 Deh, piangete al pianto mio [LS, JFL, VA] 7:51
- 12 *ENTRÉE DE LA SUITE D'APOLLON*
 Le dieu qui nous engage [JFL] 2:58

JEAN-BAPTISTE LULLY

Les Amants magnifiques (1670)

- 13 *MENUET* 0:43
- 14 Vous chantez sous ces feuillages [VA, JFL, JB] 4:52
- 15 Ah ! Que sur notre cœur [LS, VA] 5:11
- 16 Dormez, beaux yeux [JFL, JB, VA] 3:52

JEAN-BAPTISTE LULLY

Le Bourgeois gentilhomme (1670)

- 17 *BALLET DES NATIONS*
 À moi, Monsieur [LS, JFL, JB, VA] 8:45
- 18 Quels spectacles charmants [LS, JFL, JB, VA] 1:47





Luanda Siqueira



Jean-François Lombard



Jérôme Billy



Virgile Ancely

“Molière à l’opéra”

Molière was never to attend any opera composed by Lully, since he died two months before the première of the first of these, *Cadmus et Hermione* in 1673.

However if Lully succeeded, with the *tragédie lyrique*, in creating an original art genre which will continue for a long time to serve as a form of a European cultural exception, this will have been thanks to his partnership with Molière. Based on a perfect sense of artistic understanding, the two of them conceived a genre where all the stage arts interacted with each other: spoken theatre, singing, dance, instrumental music, pantomime, acrobatics and machines. In their compositions and through their performances they explored numerous interpretative avenues, sometimes to the point of absurdity, often with daring and arrogance. Who would want to have to state a preference for Molière taking the part of Monsieur Jourdain or Lully playing the role of the Grand Muphti in *Le Bourgeois gentilhomme* (1670)?

At the point when Molière died – during a performance of *Le Malade imaginaire* (1673) – “les deux Baptiste” had fallen out, and had not worked together for a whole year. Everything, however, was prepared

for opera: it was enough for Lully to remove the spoken dialogues from the “recipe” that the two had worked out together, and the *tragédie lyrique* appeared. Magnificent and heroic, it turned its back on that freedom of tone, that taste for derision and for craziness which had characterized Molière’s dramatic works.

It is precisely this unpredictable world – Baroque but resolutely modern – which we have wanted to explore, carrying Molière “à l’opéra”: without him, would Lully have been able to come up with this insane project of making those French theatre enthusiasts listen to a performance made up of thousands of verses all of which were only sung?

During the course of this recording I was often reminded of the anecdote about the young Louis XIV during a meal aiming bread pellets and salad in the direction of ladies’ hair creations: such a court as then in existence could not be as serious and unbending as it has been claimed, and our interpretation needed to take account of this dimension. Therefore, we have made broad use of the technique of “parlé-chanté”; this being in order to bring us closer to a more popular form of singing, yet one which is subtle and intricate in its search for contrasts, colours, and which always remains in close contact with the main text.

Molière à l’opéra is already turning upside down the conventions of a genre which emerged after his death.

Jérôme Correas



“I believe that two remarkable individuals have brought their admirable talents together; Lully making his contribution with his sundry harmonies, the other one with his plots and his verse.”

(Jean Loret, *La muze historique ou Recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps*. Letter dated February 16, 1658)

The “other one” was, of course, Molière.

MOLIÈRE AND THE MUSICIANS

Molière, born on January 15, 1622, numbered musicians among his forebears, including a violinist uncle Michel Mazuel, appointed by Louis XIV as a *compositeur de la musique des vingt-quatre violons* in 1654. The son of an upholsterer drawn to the theatre, Molière made the choice of his pseudonym perhaps in reference to Louis de Mollier (c1615-1688), lutenist, dancer and composer of *ballets*. From 1647 to 1657, he had travelled through the Languedoc, stopping in Pézanas where he met Armand de Bourbon, Prince of Conti. During the course of those years spent in provincial France he got to know (in 1653) the poet and musician Charles Dassoucy (1605-1679), who was a lute player and a publisher of airs, as well as the violinist and dancing master Paul de La Pierre (1612-1689) with whom, in 1655, Molière would collaborate on the *Ballet des incompatibles*. On his return to Paris in 1658, as the leader of the com-

pany of the Comédiens de Monsieur, Molière shared the Théâtre du Petit-Bourbon with “Scaramouche”’s (Tiberio Fiorillo’s) Italian comedians (they would become models for him); in that theatre Molière presented several of his *comédies* as well as repertory *tragédies*. In January 1661, his company moved into the Théâtre du Palais-Royal and, despite the controversy surrounding his private life and the obstructive efforts of the cabals of the *dévots*, first against *Tartouffe* and then against *Dom Juan*, the company received royal patronage and was renamed the Troupe du Roy at the Palais-Royal in June 1665. By then, Molière had acquired the sovereign’s ever-growing protection, particularly as a result of the performances which he was putting on with Lully.

LULLY

Ten years the junior of Molière, Lully, who came from a humble family of millers in Tuscany, had acquired for himself a form of musical training whilst working in Florence. There, he was brought to the attention of Roger de Lorraine, the Chevalier de Guise, who, on behalf of his niece, Anne-Marie-Louise d’Orléans (“La Grande Mademoiselle”) was on the lookout for an Italian répétiteur. In this way, Lully was to arrive in Paris in 1646 in the service of La Grande Mademoiselle (also the Duchess of Montpensier) and, over a period of six years, improved upon his musical training (he would also play the guitar and the violin) and his dancing skills. He danced alongside the young king in the celebrated performance of *Le Ballet de la nuit*, which took

place in the Salle du Petit-Bourbon on February 23, 1653. Immediately thereafter enlisted into the court’s service in the post of *compositeur de la musique instrumentale*, he took part in creating the extensive production of *ballets* then being commanded, in particular those which served as *intermèdes* in performances of Italian operas given at the court in 1660 and 1662. Lully became a naturalized Frenchman and received the title of *surintendant de la musique de la chambre du roi*.

Starting with the single contribution for the *comédie Les Fâcheux* put on at the chateau of Vaux-le-Vicomte on August 17, 1661, and ending with *Psyché*, a *tragi-comédie et ballet*, performed at the Tuileries on January 17, 1671, “les deux Baptiste” (as they were dubbed by the aristocratic writer Madame de Sévigné) engaged in a partnership which encompassed ten different works, of which *Le Bourgeois gentilhomme* marks the high point. *Monsieur de Pourceaugnac*, the *comédie* put on for the king’s entertainment at Chambord in October 1669, represented a decisive staging point for Molière and Lully, as they subsequently became the exclusive purveyors of spectacles commanded for Court entertainments.

They had moved into the same orbit as a result of similar acts of benevolence of Louis XIV as well as being products of a parallel Italian influence: innate in the case of the Florentine Giovanni Battista Lulli, nurtured in the case of Jean-Baptiste Poquelin. Across this decade, each one of these three figures reached the zenith of their own capabilities. The sovereign-dancer asserted himself as an absolute monarch and transformed the rebellious nobles involved in the Fronde conflicts

into courtiers. The violinist-composer and dancer tested out a new genre – the *tragédie lyrique* – by drawing together Italian and French elements, and forced the overall administration of French opera into submission. The actor-author delivered comic and critical power for his theatre. Through their partnership they were going to make a success in “mixed” (as would have been understood then) entertainments, typical of Baroque taste, where language, singing, dancing, “symphonic” and stage décor were all combining and blending. Each one of them – until a comprehensive parting of the ways happened just prior to Molière’s death and the conclusive rise of Lully as the recipient of the Académie Royale de Musique’s monopoly occurred – strengthened in such a way his Power or that of his Muse.

CHARPENTIER

Following his quarrel with Lully, it was with Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) who Molière next worked, in particular for *La Malade imaginaire* and *La Comtesse d’Escarbagnas*. This new partnership, with a musician who was little known and still something of a novice in the theatre, had been initiated during a revival of *Le Mariage forcé* on July 8, 1672, when *intermèdes* by Charpentier substituted Lully’s compositions and accompanied new texts. The comic power of the trio “La, la, la, bonjour” is a noteworthy contribution, both for its values of musical science and for its accuracy in parodying Italian art. The success was a resounding one and incited Lully to react by obtaining a ruling

from the king, on August 12, which forbade comedians in Paris from employing more than six singers and six instrumentalists in their performances. This marked the beginning of a conflict for monopolistic control which would stir up cultural life until the end of the *ancien régime*.

MOLIÈRE AS MUSICIAN

It was when working with Jean-Baptiste Lully that Molière was at his most “musicianly”.

The complicity of these two natural stage performers was immediately apparent from the piece which instigated this partnership – the *Couranto* in *Les Fâcheux*. Molière, taking the role of Lysandre (the first of the “bores” who are preventing Érastrate from arriving for an amorous assignation), sings softly (in Act 1, Scene 3):

*“As one of my friends I must sing you
a certain air, which I have prepared for a little couranto;
this is pleasing all the experts at court,
and more than twenty have already written verses for it.*

...

*Farewell, my dearest Baptiste
has yet to see my couranto, and I am off to look for him,
we have a great rapport when it comes to airs,
and I am going to ask him to score this one.”*

The partnership of the two Baptistes was not limited merely to writing and composition. They performed together onstage as singers (with the same basse-taille –

i.e. baritone – voice, which would often be shifted up a gear to falsetto), as dancers, and as comedians who had learned their craft in the school of the *commedia dell'arte*. A further telling reflection of their complicity occurs at the end of the first act of *Monsieur de Pourceaugnac*: in the original production, this had Lully appearing as one of the “two Italian musicians” whilst being disguised as a “quack” doctor, and who is chasing Molière (playing the title role) around the stage armed with an enema pump and threatening him with its imminent use on him.

As actor, dancer (and mime) and writer, Molière the total showman-entertainer, treated music as being a fully-fledged feature within his overall creative activity, employing the whole range of his subtle and poetic resources. He fostered musical forms that were fashionable with the public made up of courtiers who attended the entertainments that were put on by the king in his residences; such entertainments were then taken up by the “beautiful people” who inhabited the salons. Such forms – *airs sérieux*, *airs à boire*, *mascarades* and ballet *entrées* – offered up an array of rich and very interchangeable figures. For the playwright – making use of iterations (modelled on the musical practices of repeats and variations), abrupt changes of tone or disguises – they provided ways of arranging events in an overlapping fashion and of being able to direct a complex plot. For his part, Lully expanded the roles of the solo singing, the vocal ensembles and instrumental combinations.

The actual sound of the music also highlights the corporeal impact of the acting – the form of physical

comedy which was borrowed from Italian theatre. According to some reviews written by his contemporaries, Molière was a virtuoso in this form of acting. The effect made by the instruments and the vocal styles employed was also powerful from a dramatic perspective. The use of a variety of different modes of speech – onomatopoeia or gibberish, real or made-up dialects, strong social (the peasants) or physical (the elderly) accents – is one of the skills shared by both comedian and composer. Indeed, the melancholic laments of the *galant* characters in the third *intermède* of *Les Amants magnifiques* are made clear by this method of matching the style to the situation. The composer then had the opportunity to embroider with the kind of subtle vocal ornaments which were popular with an affected form of rhetoric (such as at “coulez doucement ruisseaux”). Audiences could also be made to laugh out loud when the verbosity of lawyers was being emphasized (such as the attorneys scene in *Monseur de Pourceaugnac*).

In particular, Molière is the master of that mixture of speaking and singing which he liked to use in order to bring about collisions onstage. One example of this comes in the first *entrée* of the closing *dévoisement* of *Le Bourgeois gentilhomme*, where the stage directions indicate, “A man comes to give out the ballet librettos, who is promptly bothered by a multitude of people from different provinces, who scream musically at him in order to get their copy”.

Rather than evading the question of whether words or music should have priority in vocal music genres, Lully gave this question dramatic force by justifying

the intervention of the singing in the staged action using a very varied approach. For the composer, this was the opportunity to adjust the extent to which a text might be set to music; this comes through in the way that he would strengthen the expressive recitative that would lie at the heart of the *tragédie lyrique*, the genre soon to be established by him as an alternative to Italian opera.

Molière was clearly giving his support to the “philosophy” of music within the overall range of the arts; this was a topic which all “intellectuals” and fine minds were debating at the time (and its forthcoming expression by Lully in the *tragédie lyrique* would raise further questions). He confirmed music as an art of pleasure, as a display of improbability, as a source of that brilliant theatricality which enables it to function in partnership with a dramatic plot. He even knew how to cloak the Aristotelian aesthetic (so much cherished at that time) and its key notion of “catharsis” with humour, by bringing together the witticisms of medical satire with its symbol: the purgative.

In the final scene of *L'Amour médecin*, performed in Versailles on September 14, 1665, Comédie, Ballet and Musique all together declare:

*“Without us they all
would become unhealthy;
and it is we who are
their distinguished doctors.”*

Elizabeth Giuliani



« Molière à l'opéra »

Molière n'aura jamais assisté à aucun opéra de Lully, puisqu'il meurt deux mois avant la création du premier d'entre eux, *Cadmus et Hermione*, en 1673.

Pourtant, si Lully a pu créer avec la « tragédie lyrique » un art unique qui restera longtemps une sorte d'exception culturelle en Europe, c'est bien grâce à sa collaboration avec Molière. Sur la base d'une entente artistique absolue, les deux complices créent un genre où tous les arts de la scène dialoguent ensemble : théâtre parlé, chant, danse, musique instrumentale, pantomime, acrobatie, machines. Ils explorent dans leur écriture et dans leurs prestations de nombreuses pistes interprétatives, parfois à la limite de l'absurde, souvent avec audace ou insolence. Qui pourrait départager Molière jouant Monsieur Jourdain d'avec Lully jouant le Grand Muphti dans *Le Bourgeois gentilhomme* (1670) ?

Quand Molière meurt, pendant les représentations du *Malade imaginaire* (1673), « les deux Baptiste » sont brouillés et ne collaborent plus depuis un an, mais tout est prêt pour l'opéra : il suffit à Lully de retrancher de la recette élaborée par eux deux les dialogues parlés, et la tragédie lyrique apparaît. Grandiose, héroïque, elle tourne le dos à cette liberté de ton, ce goût de la dérision et de la folie qui caractérisent les pièces de Molière.

C'est cet univers fantasque et baroque mais résolument moderne que nous avons voulu explorer, emmenant Molière « à l'opéra » : sans lui, Lully aurait-il conçu ce projet insensé de faire entendre aux français passionnés de théâtre un spectacle formé de milliers de vers uniquement chantés ?

Pendant l'enregistrement, j'ai souvent pensé à la fameuse anecdote de Louis XIV jeune lançant des boulettes de pain et de la salade sur la coiffure des dames pendant les repas : une telle cour ne pouvait être aussi sérieuse et compassée qu'on a pu le dire, et notre interprétation devait en tenir compte. Nous avons donc largement utilisé la technique du « parlé-chanté » pour nous rapprocher d'un chant plus populaire, mais sophistiqué dans sa recherche de contrastes, de couleurs, toujours en contact étroit avec le corps du texte.

Molière à l'opéra bouscule déjà les conventions d'un genre né après lui.

Jérôme Correas



« Deux rares Hommes, ce me semble,
Ont joint leurs beaux talents ensemble ;
Lully payant d'accords divers
L'autre d'intrigues et de vers. »

(Jean Loret, *La Muze historique ou Recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps*. Lettre du 16 février 1658)

L'autre, c'est Molière.

MOLIÈRE ET LES MUSICIENS

Molière, né le 15 janvier 1622, comptait des musiciens parmi ses aïeux et un oncle violoniste, Michel Mazuel, à qui Louis XIV avait octroyé en 1654 la charge de compositeur de la musique des vingt-quatre violons. Fils de tapissier attiré par le théâtre, il avait choisi son pseudonyme en référence, peut-être, à Louis de Mollier (c.1615-1688), luthiste, danseur et compositeur de ballets. De 1647 à 1657, il avait parcouru le Languedoc, s'arrêtant à Pézenas où il fit la rencontre d'Armand de Bourbon, Prince de Conti. Dans ces années provinciales il avait fait la connaissance (en 1653) du poète et musicien Charles Dassoucy (1605-1679), joueur de luth et éditeur d'Airs ainsi que du violoniste et maître à danse Paul de La Pierre (1612-1689) avec qui, en 1655, il avait collaboré dans *Le Ballet des incompatibles*. De retour à Paris en 1658, à la tête de la troupe des Comédiens de Monsieur, il partageait le Théâtre du Petit Bourbon avec les Comédiens italiens de Scaramouche, ses modèles, et y donnait avec

succès, à côté de tragédies du répertoire, plusieurs de ses comédies. En janvier 1661, sa compagnie s'installait sur le Théâtre du Palais-Royal et, malgré les polémiques sur sa vie privée ou les cabales des « dévots » contre *Tartuffe* puis *Dom Juan*, elle devenait, en juin 1665, Troupe du Roy au Palais-Royal. Molière s'était acquis la protection grandissante du souverain fondée en particulier sur les spectacles réalisés avec Lully.

LULLY

Celui-ci, de dix ans cadet de Molière, fils d'une famille modeste de meuniers toscans, avait acquis une formation musicale « sur le tas » à Florence et retenu l'attention du chevalier de Guise qui recherchait pour sa cousine, Anne-Marie-Louise d'Orléans, un répétiteur d'italien. Il arrivait ainsi à Paris en 1646 au service de la Grande Mademoiselle et six ans durant, perfectionnait sa formation de musicien (jouant de la guitare et du violon) et de danseur. Il avait dansé aux côtés du jeune roi le 23 février 1653 dans *Le Ballet de la nuit*. Aussitôt recruté à la Cour comme compositeur de musique instrumentale, il contribuait à l'abondante production de ballets notamment ceux qui servirent d'intermèdes aux représentations d'opéras italiens donnés à la Cour en 1660 et 1662. Il était naturalisé français et recevait le titre de surintendant de la Musique du Roi.

Depuis une simple intervention dans la comédie *Les Fâcheux* au château de Vaux-le-Vicomte le 17 août 1661, jusqu'à *Psyché*, « tragi-comédie et ballet » représentée aux Tuileries le 17 janvier 1671, « les deux Baptiste »

ont collaboré sur une dizaine de spectacles dont *Le Bourgeois gentilhomme* reste le symbole achevé. *Monsieur de Pourceaugnac*, « comédie faite à Chambord pour le divertissement du Roi » en octobre 1669, marque une étape décisive pour Molière et Lully qui deviennent les pourvoyeurs exclusifs des spectacles commandés pour les divertissements de la Cour.

Ils se retrouvent unis par la même bienveillance de Louis XIV et produits d'une semblable influence italienne : native chez le Florentin Giovanni Battista Lulli, cultivée par Jean-Baptiste Poquelin. Chacun, en cette décennie conquiert, son plein statut. Le souverain-danseur s'affirme en monarque absolu et métamorphose les nobles frondeurs en courtisans. Le violoniste-compositeur et danseur expérimente à partir des modèles italien et français une forme inédite, la tragédie lyrique, et assujettit l'administration générale de la scène musicale française. L'acteur-auteur assure la puissance comique et critique de son théâtre. Ils vont y réussir par cette collaboration où parole, chant, danse, « symphonie » et décoration rivalisent dans des spectacles « mêlés », selon l'expression du temps, emblématiques du goût baroque. Chacun, jusqu'à une rupture consommée juste avant la mort de Molière et l'ascension définitive de Lully comme bénéficiaire du monopole de l'Académie Royale de Musique, consolide ainsi son Pouvoir ou celui de sa Muse.

CHARPENTIER

Après la brouille des deux artistes, c'est avec Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) que Molière collabo-

ra pour *Le Malade imaginaire* et *La Comtesse d'Escarbagnas*. Cette association nouvelle avec un musicien peu connu et encore novice au théâtre, est inaugurée lors de la reprise du *Mariage forcé* le 8 juillet 1672 où des intermèdes de Charpentier prennent la place des compositions de Lully et illustrent des textes nouveaux. On y remarque déjà la force comique du trio « La, la, la, bonjour » pour sa science musicale autant que sa justesse parodique de l'art italien. Le succès est franc suscitant la réaction de Lully qui obtient du roi, le 12 août, une ordonnance interdisant aux comédiens à Paris de recourir pour la musique de leurs spectacles à plus de six chanteurs et six instrumentistes. C'est le début d'une bataille de monopole qui animera la vie culturelle jusqu'à la fin de l'Ancien Régime.

MOLIÈRE « MUSICIEN »

C'est avec Jean-Baptiste Lully que Molière a été le plus « musicien ».

L'entrée en matière de cette collaboration, la courante des *Fâcheux*, révélait déjà la complicité de deux « hommes de scène ». Molière dans le rôle de Lysandre (le premier des « fâcheux » empêchant Eraste de se rendre à un rendez-vous amoureux) chantonnait (Acte I, Scène 3) :

« Comme à de mes amis il faut que je te chante
Certain air, que j'ai fait, de petite courante,
Qui de toute la Cour contente les experts,
Et sur qui plus de vingt ont déjà fait des vers.

...

*Adieu, Baptiste le très cher
N'a point vu ma courante, et je le vais chercher
Nous avons, pour les airs, de grandes sympathies,
Et je veux le prier d'y faire des parties. »*

« Les deux Baptiste » ne limitaient pas leur collaboration à l'écriture et à la composition, ils concourraient sur la scène-même comme chanteurs (une même voix de « basse taille », on dirait aujourd'hui de baryton, qu'ils détournent souvent en fausset), danseurs et comédiens formés à l'école des standards de la *commedia dell'arte*. Une autre scène révélatrice de cette connivence est celle où, à la fin du premier acte de *Monsieur de Pourceaugnac*, Lully figurant l'un des « deux musiciens italiens » est déguisé en médecin grotesque et poursuit Molière (titulaire du rôle-titre) armé d'un clystère le menaçant d'un lavement.

Acteur, mime et danseur, écrivain, Molière en homme de spectacle complet, traite la musique comme un élément à part entière de sa créativité dans toute la palette de ses ressources sensibles et poétiques. Il favorise les formes musicales en vogue auprès du public des courtisans qui suivent les divertissements que le Roi propose dans ses résidences et que reprennent les « belles personnes » dans les salons. Ces airs sérieux ou à boire, ces mascarades, ces entrées de ballet offrent un arsenal de figures riches et très modulaires qui sont pour le dramaturge, jouant des itérations (conformes à l'usage musical des reprises et des variations), des ruptures de ton, des travestissements..., un appel à imbriquer les situations et conduire une intrigue complexe. En

écho, Lully développe la part du chant soliste, des ensembles vocaux et des efflorescences instrumentales.

La dimension sonore de la musique permet également de souligner les effets physiques du jeu théâtral, ce comique corporel emprunté au théâtre italien et dont, aux dires parfois critiques de ses contemporains, Molière était virtuose. Dramatiquement efficace est aussi l'impact des instruments et des styles vocaux. L'exploitation des différents modes de parole, onomatopées ou galimatias, dialectes réels ou imités, accents socialement (les paysans) ou psychologiquement marqués (les vieillards), est l'une des adresses du comédien et de l'auteur. Par l'adéquation du style à la situation, il est aussi fin à illuminer les plaintes élégiaques des personnages galants du troisième intermède des *Amants magnifiques* laissant le musicien broder de subtiles figurations vocales chères à la rhétorique précieuse (« coulez doucement ruisseaux »), qu'habile à susciter le rire en soulignant la logorrhée des hommes de loi (telle la scène des avocats dans *Monsieur de Pourceaugnac*). Molière est en particulier le maître du dosage entre parler et chanter dont il aime provoquer la collision sur la scène, comme dans la première entrée du divertissement qui clôt *Le Bourgeois gentilhomme* où « Un homme vient donner les livres du ballet, qui d'abord est fatigué par une multitude de gens de Provinces différentes, qui crient en musique pour en avoir ».

Loin d'esquiver la question de la hiérarchie entre parole et musique dans les genres de la musique vocale, il la met en scène en justifiant de manière très variée l'intervention du chant dans l'action représentée. Pour Lully c'est l'occasion de peaufiner les degrés de musi-

calisation d'un texte, de consolider ce récitatif expressif au cœur de la tragédie lyrique qu'il va bientôt établir en alternative à l'opéra italien.

C'est bien sur la « philosophie » de la musique dans le concert des arts, ce dont tous « intellectuels » et beaux esprits débattent – et que bientôt sa formulation par Lully dans la tragédie lyrique interrogera plus encore – que Molière prend parti. Il affirme la musique comme art du plaisir, exhibition de l'introuvable, source de cette théâtralité rayonnante que permet son association à l'action dramatique. Il sait même revêtir d'humour l'esthétique alors révéree d'Aristote et son concept centrale de « catharsis » en les rapprochant des saillies de la satire médicale et son symbole, la purgation.

A la dernière scène de *L'Amour médecin*, représenté à Versailles le 14 septembre 1665, la Comédie, le Ballet et la Musique déclarent ensemble :

*« Sans nous tous les bommes
Deviendraient malsains :
Et c'est nous qui sommes
Leurs grands médecins. »*

Elizabeth Giuliani



»Molière à l'opéra«

Molière hat niemals eine Oper von Lully gehört, denn er starb zwei Monate vor der Uraufführung der frühesten Lully-Oper *Cadmus et Hermione* im Jahr 1673.

Dennoch konnte Lully nur dank der Zusammenarbeit mit Molière die einzigartige Kunstform der *tragédie lyrique* schaffen, die lange Zeit eine kulturelle Ausnahmestellung in Europa innehaben sollte. Auf der Grundlage eines absoluten künstlerischen Einvernehmens schufen diese beiden eine Gattung, in der alle Arten der Bühnenkunst miteinander in Dialog traten: Sprechtheater, Gesang, Tanz, Instrumentalmusik, Pantomime, Akrobatik, Bühnenmaschinerie. Bei ihrem Schreiben und bei ihren Darbietungen erforschten sie zahlreiche interpretatorische Wege, teilweise bis an die Grenze des Absurden, oft voll Wagemut und Unverfrorenheit. Wer könnte entscheiden, ob Molière als Monsieur Jourdain oder Lully als Großmufti in der Ballettkomödie *Der Bürger als Edelmann* (*Le Bourgeois gentilhomme*, 1670) überzeugender war?

Als Molière während einer Aufführung seiner Komödie *Der eingebildete Kranke* (*Le Malade imaginaire*, 1673) starb, hatte er sich mit Lully überworfen. Die beiden hatten über ein Jahr lang nicht mehr zusammengearbeitet, aber die Zeit war reif für die Oper: Lully musste nur die gesprochenen Dialoge aus dem kunst-

vollen Modell entfernen, das die beiden miteinander ausgearbeitet hatten, und schon erschien die *tragédie lyrique*. Mit ihrem großartigen Heroismus bildet sie eine Abkehr von jenem freien Ton und jenem Sinn für Spott und Verrücktheit, die Molières Stücke auszeichnen.

Dieses wundersame barocke Universum mit seiner entschiedenen Modernität wollten wir erkunden, indem wir Molière »in die Oper« mitnahmen: Hätte Lully ohne ihn jemals das wahnwitzige Unternehmen auf sich genommen, vor den passionierten französischen Theaterbesuchern ein Spektakel mit Tausenden von ausschließlich gesungenen Versen zur Aufführung zu bringen?

Während der Aufnahme musste ich häufig an jene Anekdote über den jungen König Ludwig XIV. denken, wie er während der Mahlzeiten Kügelchen aus Brot und Salat auf die Frisuren der Damen warf: Ein solcher Hof kann nicht so ernst und steif gewesen sein, wie man gemeinhin sagt, und das mussten wir bei unserer Interpretation berücksichtigen. Wir haben daher über weite Strecken die Technik des Sprechgesangs (*parlé-chanté*) angewendet, um dadurch näher an einer einfacheren Art des Singens zu sein. Dabei ist dieser Gesang jedoch durch das Streben nach Kontrasten und Farben raffiniert und bleibt immer in enger Verbindung zum Text.

Molière à l'opéra wirft bereits die Konventionen einer Gattung über den Haufen, die erst nach seiner Zeit entstanden ist.

Jérôme Correas



»Zwei außergewöhnliche Männer, so scheint es mir, haben ihr großes Talent zusammengeführt; Lully steuert verschiedene Akkorde bei, der andere Intrigen und Verse.«

(Jean Loret, *La Muze historique ou Recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps*. Brief vom 16. Februar 1658)

Dieser andere ist Molière.

MOLIÈRE UND DIE MUSIKER

Unter den Vorfahren des am 15. Januar 1622 geborenen Molière waren Musiker, und sein Onkel Michel Mazuel war Geiger. Ihm hatte Ludwig XIV. im Jahr 1654 die Aufgabe übertragen, für die *Vingt-quatre violons du Roy* zu komponieren. Molières Vater war *tapissier*, also ein Händler für Heimtextilien bzw. Raumausstatter. Molière war vom Theater fasziniert und wählte einen entsprechenden Künstlernamen, der sich womöglich auf den Instrumentenbauer, Tänzer und Ballettkomponisten Louis de Mollier (ca. 1615-1688) bezieht. Von 1647 bis 1657 reiste er kreuz und quer durch das Languedoc und ließ sich schließlich in Pézenas nieder, wo er Armand de Bourbon, prince de Conti traf. In seiner Zeit in der Provinz lernte Molière im Jahr 1653 den Dichter und Musiker Charles Dassoucy (1605-1679) kennen, der Geige spielte und Lieder herausgab, außerdem den Geiger und Tanzmeister Paul de La Pierre (1612-1689), mit dem er 1655 beim *Ballet des incompatibles* zusam-

menarbeitete. 1658 kehrte er nach Paris zurück und leitete die Truppe der *Comédiens de Monsieur*. Er teilte sich das *Théâtre du Petit Bourbon* mit seinen Vorbildern, der italienischen Komödiantentruppe um Scaramouche. Dort brachte er mit Erfolg neben den Tragödien aus dem Repertoire einige seiner Komödien zur Aufführung. Im Januar 1661 zog seine Truppe ins *Théâtre du Palais-Royal* um, und trotz des Geredes über sein Privatleben und trotz der Intrigen des »Klüngels der Frommen« (*cabale des dévots*) wurde sie im Juni 1665 zur *Troupe du Roy* im *Palais-Royal* ernannt. Molière erhielt die stetig wachsende Unterstützung des Königs hauptsächlich aufgrund der gemeinsam mit Lully auf die Bühne gebrachten Aufführungen.

LULLY

Lully war zehn Jahre jünger als Molière. Er stammte aus einer bescheidenen Müllerfamilie aus der Toskana und erhielt seine musikalische Ausbildung vor Ort in Florenz. Lully zog die Aufmerksamkeit des Chevalier de Guise auf sich, als dieser für seine Cousine Anne-Marie-Louise d'Orléans einen italienischen Konversationspartner suchte. So kam Lully 1646 im Dienst der Grande Mademoiselle nach Paris und vervollkommnete sich in den darauffolgenden sechs Jahren als Musiker (er spielte Geige und Gitarre) und als Tänzer. Am 23. Februar 1653 tanzte Lully an der Seite des jungen Königs im *Ballet de la nuit*. Nach seiner Berufung als Komponist für Instrumentalmusik an den Hof leistete er seinen Beitrag zu den zahlreichen am Hof aufgeführten Balletten, vor

allem zu jenen, die bei den Aufführungen italienischer Opern zwischen 1660 und 1662 als Intermedien dienten. Lully wurde französischer Staatsbürger und erhielt den Titel des *surintendant de la Musique du Roy*.

Beginnend mit einem kurzen Beitrag zur Ballettkomödie *Les Fâcheux*, die am 17. August 1661 auf Schloss Vaux-le-Vicomte aufgeführt wurde, bis hin zu *Psyché*, einer am 17. Januar 1671 im Tuileriespalast aufgeführten »Tragikomödie mit Ballett« arbeiteten »les deux Baptiste« Lully und Molière bei ungefähr einem Dutzend Aufführungen zusammen. Die bedeutendste war wohl *Der Bürger als Edelmann (Le Bourgeois gentilhomme)*. Die Komödie *Monsieur de Pourceaugnac* wurde im Oktober 1669 in Chambord zur Unterhaltung des Königs aufgeführt. Sie stellte für Molière und Lully einen entscheidenden Schritt dar, denn ab dieser Darbietung waren die beiden exklusiv dafür zuständig, für Aufführungen zur Zerstreung des Hofes zu sorgen.

Ludwig XIV. brachte beiden gleich großes Wohlwollen entgegen, und beide standen unter einem vergleichbaren italienischen Einfluss: Beim Florentiner Giovanni Battista Lulli war dieser angeboren, während Jean-Baptiste Poquelin (so der bürgerliche Name Molières) ihn kultiviert hatte. Beide kamen in diesem Jahrzehnt zu höchsten Ehren. Der tanzende Monarch Ludwig XIV. stärkte seine Stellung als absolutistischer Herrscher und machte die adligen Frondeure zu Höflingen. Der geigende Komponist und Tänzer Lully experimentierte auf der Grundlage italienischer und französischer Vorbilder mit einer nie dagewesenen Gattung, der *tragédie lyrique*, und erlangte die Vormacht-

stellung bei der Verwaltung des gesamten französischen Musiklebens. Der Schauspieler und Schriftsteller Molière festigte die komische und kritische Macht seines Theaters. Diese Erfolge errangen die beiden durch ihre Zusammenarbeit, bei der Wort, Gesang, Tanz, Musik und Bühnenbild in »gemischten Aufführungen« (*spectacles mêlés*) miteinander rivalisierten – typisch für den barocken Geschmack. Kurz vor Molières Tod kam es zum Bruch zwischen den beiden, der aufgrund der Monopolstellung der *Académie Royale de Musique* zum endgültigen Aufstieg Lullys führte; aber bis zu diesem Zeitpunkt konsolidierte jeder durch die Kooperation seine eigene Macht und die seiner Kunstrichtung.

CHARPENTIER

Nach dem Streit mit Lully arbeitete Molière beim *Eingebildeten Kranken (Le Malade imaginaire)* und bei der *Gräfin von Escarbagnas (La Comtesse d'Escarbagnas)* mit Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) zusammen. Dieser Zusammenschluss mit einem wenig bekannten Musiker, der ein Neuling auf dem Gebiet des Theaters war, wurde bei der Wiederaufnahme der *Zwangsbeirat (Le Mariage forcé)* am 8. Juli 1672 aus der Taufe gehoben, bei der Lullys Intermedien durch Musikeinlagen von Charpentier ersetzt wurden, die andere Texte illustrierten. Hier ist bereits die Komik des Terzetts »*La la la bonjour*« bemerkenswert, das musikalisch sehr kunstvoll gearbeitet ist und eine treffende Parodie der italienischen Kunst darstellt. Dieser Erfolg ruft bei Lully offen-

sichtlich die Reaktion hervor, beim König am 12. August eine Verordnung zu erwirken, nach der es Schauspielern in Paris untersagt ist, bei der Musik zu ihren Aufführungen mehr als sechs Sänger und sechs Instrumentalisten einzusetzen. Dies ist der Beginn eines Monopolkampfs, der das kulturelle Leben bis zum Ende des *Ancien Régime* beeinflussen sollte.

MOLIÈRE ALS »MUSIKER«

Gemeinsam mit Jean-Baptiste Lully war Molières »Musikalität« am ausgeprägtesten.

Schon die *Courante* aus den *Fâcheux*, ganz am Beginn ihrer Zusammenarbeit, ist ein Beleg für die Übereinstimmung zwischen diesen beiden »Theatermenschen«. Molière trällerte in der Rolle des Lysandre (der erste »Lästige«, der Éraсте davon abhält, sich zu einem Rendezvous zu begeben) vor sich hin (Akt 1, Szene 3):

»Wie meinen Freunden muss ich auch dir ein gewisses Lied vorsingen, eine kleine *Courante*, die ich schrieb, welche am gesamten Hof allen Kennern gefällt, und zu der schon über zwanzig ihre Verse verfasst haben.

...

Adieu, der geliebte Baptiste hat meine Courante gar nicht gesehen, und ich will ihn herbeiholen gehen. Was Melodien betrifft, hegen wir große Sympathie füreinander, und ich will ihn bitten, sie zu vertonen.«

Die beiden Baptistes beschränkten ihre Zusammenarbeit nicht auf den Text und die Komposition, sondern traten

auch auf der Bühne als Sänger (beide sangen in der Stimmlage des *basse taille*, die man heute als Bariton bezeichnen würde, und wechselten häufig ins Falsett), Tänzer und Komödianten (ausgebildet nach den Regeln der *Commedia dell'arte*) in Konkurrenz zueinander. Eine weitere bezeichnende Szene für ihr Einverständnis steht am Ende des ersten Aktes in *Monsieur de Pourceaugnac*. Hier spielte Lully einen der beiden italienischen Musiker, der als grotesker Arzt verkleidet ist und Molière (in der Titelrolle) mit einem Klistier bewaffnet verfolgt und ihm einen Einlauf androht.

Als Schauspieler, Pantomime, Tänzer und Schriftsteller ist Molière ganz und gar ein Mann der Bühne; er behandelt die Musik mit der ganzen Bandbreite ihrer emotionalen und poetischen Möglichkeiten als vollwertiges Element seiner Kreativität. Er zieht jene musikalischen Formen vor, die bei den Höflingen anlässlich der Lustbarkeiten, die der König in seinen Residenzen veranstalten lässt, gerade *en vogue* sind. Diese Formen werden in den kultivierten Salons schnell übernommen. Dabei handelt es sich um ernste Arien oder Trinklieder, Maskeraden und Ballett-Entrées, in denen ein vielfältiges Arsenal modular verwendbarer Figuren zum Einsatz kommt.

Für den Dramatiker, der mit Wiederholungen (analog zum musikalischen Einsatz von Reprisen und Variationen), mit abrupten Wechseln des Tonfalls und mit Verkleidungen spielt, stellen diese Figuren eine Aufforderung dar, verschachtelte Situationen und komplexe Intrigen zu schaffen. Als Reaktion darauf entwickelt Lully seine solistischen Gesangspartien,

seine Ensembleszenen und seine fantasievollen Instrumentalsätze.

Die klangliche Dimension der Musik ermöglicht es auch, die physischen Effekte des Schauspiels noch zu unterstreichen, diese vom italienischen Theater übernommene Komik auf der körperlichen Ebene, die Molière wohl virtuos beherrschte, wie seine Zeitgenossen bisweilen kritisch anmerkten. Die Wirkung der Instrumente und des Vokalstils ist dramatisch ebenso eindrucklich. Besonders geschickt ist Molière als Komödiant und Autor darin, verschiedene Arten der Sprache auszunutzen, sei sie lautmalerisch oder reines Gefasel, seien es echte oder erfundene Dialekte sowie sozial oder psychologisch bedingte Unterschiede im Tonfall (Bauern oder Greise). Indem Molière den Stil der Situation anpasst, ist er auch sehr geschickt darin, die elegischen Klagen der galanten Figuren im dritten Zwischenspiel der *Amants magnifiques* nachzuzeichnen, für die Lully zarte Vokalfigurationen schuf, wie sie in der präziösen Rhetorik hochgeschätzt waren (*«coulez doucement ruisseaux»*). Ebenso leicht gelingt es Molière, das Publikum zum Lachen zu bringen, indem er die Schwatzsucht der Juristen nachahmt (so zum Beispiel in der Szene der Advokaten in *Monsieur de Pourceaugnac*). Molière ist vor allem der Meister der feinen Abstufungen zwischen Sprechen und Singen; er lässt Sprache und Gesang gerne auf der Bühne miteinander kollidieren, so etwa in der ersten Entrée am Schluss des *Divertissements*, das den *Bürger als Edelmann (Le Bourgeois gentilhomme)* beschließt. Dort heißt es: »Es kommt ein Mann, um

livres du ballet (gedruckte Programme zur Ballettvorstellung) zu verteilen. Zunächst wird er durch eine Vielzahl von Personen aus verschiedenen Provinzen belästigt, die in Form von Musik schreien [*«crient en musique»*], um Programme zu erhalten.« Weit davon entfernt, die Frage nach der Hierarchie zwischen Wort und Musik in den vokalen Gattungen zu umgehen, setzt Molière diese Frage geschickt in Szene und rechtfertigt auf sehr vielfältige Weise, dass im Rahmen der dargestellten Handlung gesungen wird. Damit liefert er Lully die Gelegenheit, den Grad der »Musikalisierung« eines Textes sehr genau auszuhebeln, um so das expressive Rezitativ entstehen zu lassen, das im Zentrum der *tragédie lyrique* stehen sollte. Diese Gattung sollte sehr bald eine Alternative zur italienischen Oper darstellen.

Molière ergreift Partei für die »Philosophie« der Musik im Konzert der Künste – ein Thema, über das alle »Intellektuellen« und Schöngelster debattierten und mit dem sich Lully bei der Ausgestaltung der *tragédie lyrique* noch eingehender beschäftigen sollte. Molière bejaht die Musik als Kunstform der Unterhaltung, als Zurschaustellung des Unwahrscheinlichen, als Quelle einer glänzenden Bühnenwirksamkeit, die ihren Zusammenschluss mit der dramatischen Handlung ermöglicht. Er versteht es sogar, die damals verehrte Ästhetik des Aristoteles mit ihrer zentralen Vorstellung der Katharsis humorvoll auszudeuten, indem er sie mit den Verbalattacken der medizinischen Satire und ihrem Symbol, dem Klistier, in Verbindung bringt.

In der letzten Szene von *Die Liebe als Arzt (L'Amour médecin)*, einer Komödie, die am 14. September 1665 in Versailles aufgeführt wurde, erklären die personifizierte Komödie, das Ballett und die Musik gemeinsam:

»Obne uns würden alle
Menschen krank.
Wir sind ihre
großen Ärzte.«

Elizabeth Giuliani



Jean-Baptiste Lully (1632-1687)*Pastorale comique (1667)***01 ENTRÉE DES MAGICIENS**

LES MAGICIENS

Déesse des appas,
 Ne nous refuse pas
 La grâce qu'implorent nos bouches :
 Nous t'en prions par tes rubans,
 Par tes boucles de diamants,
 Ton rouge, ta poudre, tes mouches,
 Ton masque, ta coiffé et tes gants.

UN MAGICIEN

Ô toi ! qui peux rendre agréables
 Les visages les plus mal faits,
 Répands, Vénus, de tes attraits
 Deux ou trois doses charitables
 Sur ce museau tondu tout frais.

02 CHACONNE DES MAGICIENS

LES MAGICIENS

Ah ! qu'il est beau,
 Le jouvenceau !
 Qu'il va faire mourir de belles !
 Auprès de lui, les plus cruelles
 Ne pourront tenir dans leur peau.
 Ah ! qu'il est beau,
 Le jouvenceau !

ENTRÉE OF THE MAGICIANS

THE MAGICIANS

Goddess of charms,
 do not deny to us
 the favour for which we earnestly entreat you:
 we beg of you for it by your ribbons,
 by your clasps of diamond,
 your blusher, powder and patches,
 and by your veil, headdress and gloves.

ONE MAGICIAN

O you, who are capable of making badly made-up faces
 appear attractive,
 release, two or three benevolent draughts
 from your charms, Venus,
 on this very freshly shorn muzzle.

CHACONNE OF THE MAGICIANS

THE MAGICIANS

Oh! isn't he handsome,
 the stripling!
 He is going to simply slay the pretty ones!
 With him at hand, the meanest of dames
 is going to feel quite uncomfortable
 Oh! isn't he handsome,
 the stripling!

Qu'il est joli,
 Gentil, poli !
 Est-il des yeux qu'il ne ravisse ?
 Il passe en beauté feu Narcisse,
 Qui fut un blondin accompli.
 Qu'il est joli,
 Gentil, poli !

Qu'il est joli ! qu'il est joli !
 Hi, hi, hi, hi, hi, hi.

Jean-Baptiste Lully*La Princesse d'Elide (1664)***03 L'AURORE**

Quand l'amour à vos yeux offre un choix agréable,
 Jeunes beautés laissez-vous enflammer :
 Moquez-vous d'affecter cet orgueil indomptable,
 Dont on vous dit qu'il est beau de s'armer :
 Soupirez librement pour un amant fidèle,
 Et bravez ceux qui voudraient vous blâmer ;
 Un cœur tendre est aimable, et le nom de cruelle
 N'est pas un nom à se faire estimer :
 Dans l'âge où l'on est aimable
 Rien n'est si beau que d'aimer.
 Dans le temps où l'on est belle,
 Rien n'est si beau que d'aimer.

Isn't he a pretty one,
 nice and decorous too!
 Who has eyes which aren't thrilled by him?
 He surpasses the deceased Narcissus in beauty,
 and *he* was good at being a blonde bombshell.
 Isn't he a pretty one,
 nice and decorous too!

Isn't he a pretty one! Isn't he a pretty one!
 Ho, ho, ho, ho, ho, ho.

AURORA

When Love provides your eyes with a pleasant choice,
 allow yourselves to be enflamed, young beauties.
 Laugh at the idea of feigning that unshakeable pride,
 even though they say it is good to have it.
 Suspire deeply for a constant lover,
 and defy those who would condemn you;
 a tender heart is a loving one, and the name of a cruel one
 is not a name to be respected.
 When one is lovable
 nothing is better than to love.
 When one is beautiful
 nothing is better than to love.

Jean-Baptiste Lully*Monsieur de Pourceaugnac* (1669)**04 ENTRÉE DES PROCUREURS ET DES SERGENTS**L'AVOCAT, *trainant ses paroles*La polygamie est un cas,
Est un cas pendable.

L'AVOCAT BREDOUILLEUR

Votre fait
Est clair et net ;
Et tout le droit
Sur cet endroit
Conclut tout droit.
Si vous consultez nos auteurs,
Législateurs et glossateurs,
Justinian, Papinian,
Ulpian et Tribonian,
Fernand, Rebuffe, Jean Imole,
Paul, Castre, Julian, Barthole,
Jason, Alciat, et Cujas,
Ce grand homme si capable ;
La polygamie est un cas
Est un cas pendable.
Tous les peuples policés,
Et bien sensés ;
Les Français, Anglais, Hollandais,
Danois, Suédois, Polonais,
Portugais, Espagnols, Flamands,
Italiens, Allemands,

ENTRÉE OF THE PROSECUTORS AND SERGEANTSTHE LAWYER, *lingering over his words*Polygamy is a matter,
a matter for hanging.

THE LAWYER BREDOUILLEUR

Your action
is perfectly clear;
and all the law
re this point
comes to the one conclusion.
If you consult our authors,
Legislators and glossators,
Justinian, Papinian,
Ulpian and Tribonian,
Fernand, Rebuffe, Jean Imole,
Paul, Castre, Julian, Barthole,
Jason, Alciat and Cujas,
that great and most competent man;
polygamy is a matter,
a matter for hanging.
All the properly supervised
and reasonable peoples,
French, English, Dutch
Danish, Swedish, Polish,
Portuguese, Spanish, Flemings,
Italians, Germans,

Sur ce fait tiennent loi semblable,
Et l'affaire est sans embarras ;
La polygamie est un cas,
Est un cas pendable.

have a similar law for this action,
and there is no obstacle to the situation;
polygamy is a matter,
a matter for hanging.

05 ENTRÉE DES MATASSINS

LES DEUX MÉDECINS

Pigliato sù,
Signor monsu ;
Pigliato, pigliato, pigliato sù ;
Cbe non ti farà male.
Pigliato sù questo servitiale,
Pigliato sù,
Signor monsu ;
Pigliato, Pigliato, pigliato sù.

ENTRÉE OF THE QUACK DOCTORS

THE TWO DOCTORS

Take it quickly,
o Seigneur Monsieur;
go on, take it promptly;
it isn't going to do you any harm...
Take this clyster smartly,
Take it speedily,
o Seigneur Monsieur;
Go on, take it double quick!

Jean-Baptiste Lully*Le Bourgeois gentilhomme* (1670)**06 PREMIER ESPAGNOL**

Sé que me muero de amor,
Y solicito el dolor.
Aun muriendo de querer
De tan buen ayre adolezco
Que es mas de lo que padezco
Lo que quiero padecer
Y no pudiendo exceder
A mi deseo el rigor.

FIRST SPANIARD

I know that I am dying of love,
and am craving sorrow.
Though expiring from love,
I suffer in such an excellent manner,
that what I am wanting to endure
amounts to more than what I actually do endure,
and the harshness of it
fails to surpass my desire for it.

*Sé que me muero de amor,
Y solicito el dolor.
Lisonxeame la suerte
Con piedad tan advertida,
Que me asegura la vida
En el riesgo de la muerte
Vivir de su golpe fuerte
Es de mi salud primor.
Sé que, etc.*

07 DEUXIÈME ESPAGNOL

*Ay ! qué locura, con tanto rigor
Quexarse de Amor
Del niño bonito
Que todo es dulçura
Ay qué locura,
Ay qué locura.*

PREMIER AIR DES ESPAGNOLS

Jean-Baptiste Lully

Les Amants magnifiques (1670)

08 PHILINTE

Quand je plaisais à tes yeux
J'étais content de ma vie,
Et ne voyais Roi ni Dieu
Dont le sort me fit envie.

I know that I am dying of love,
and am craving sorrow.
Destiny flatters me
with such a searing sense of mercy,
that I am guaranteed life
whilst I am in the very maws of death.
The skill of my health
results from living from such a heavy blow.
I know, etc.

SECOND SPANIARD

Ah, what folly it is to moan
about Love so trenchantly,
about that pretty little boy,
who is the epitome of sweetness,
ah, what folly,
ah, what folly.

FIRST AIR OF THE SPANIARDS

PHILINTE

When I was pleasing in your eyes,
I was happy with my life,
perceiving there to be neither king nor god
whose spell would tempt me.

CLIMÈNE

Lors qu'à toute autre personne
Me préférait ton ardeur,
J'aurais quitté la couronne
Pour régner dessus ton cœur.

PHILINTE

Une autre a guéri mon âme
Des feux que j'avais pour toi.

CLIMÈNE

Un autre a vengé ma flamme
Des faiblesses de ta foi.

PHILINTE

Cloris qu'on vante si fort,
M'aime d'une ardeur fidèle,
Si ses yeux voulaient ma mort
Je mourrais content pour elle.

CLIMÈNE

Myrtil si digne d'envie,
Me chérit plus que le jour,
Et moi je perdrais la vie
Pour lui montrer mon amour.

PHILINTE

Mais si d'une douce ardeur
Quelque renaissante trace
Chassait Cloris de mon cœur
Pour te remettre en sa place...

CLIMÈNE

When your eagerness for me
surpassed that for any other,
I would have relinquished the throne
in order to reign above your heart.

PHILINTE

I have been cured of the passion that I held for you
in my heart by another woman.

CLIMÈNE

My love has been avenged of the flaws
in your faith by another man.

PHILINTE

Chloris, who is extolled so highly,
loves me with a steadfast intensity;
if her eyes should entreat my demise
I would perish, and be happy for her.

CLIMÈNE

Myrtilus, who warrants so much desire,
treasures me more than the day is long;
as for me, I would lay down my life
so as to demonstrate to him my love.

PHILINTE

But, if by some sweet emotion,
some revitalizing mark
should banish Chloris from my heart
in order to put you back in her place...

CLIMÈNE

Bien qu'avec pleine tendresse
Myrtil me puisse chérir,
Avec toi, je le confesse,
Je voudrais vivre et mourir.

TOUS DEUX

Ah plus que jamais aimons-nous,
Et vivons et mourons en des liens si doux.

Marc-Antoine Charpentier (1643-1704)*Le Sicilien* (1667)**09** OUVERTURE**Marc-Antoine Charpentier***Le Mariage forcé* (1664)**10** TRIO GROTESQUE

La, la, la, bonjour,
Pour trente mille années
Chers compagnons puisqu'ici nous voilà
Trois favoris d'ut, ré, mi, la, sol, la
Qu'ici mes voix sont dégainées
Chantons ! Chantons !
Mais que dirons-nous ?
Je m'en rapporte à vous

CLIMÈNE

Even though Myrtilus cherishes me
totally in his affection,
this I will reveal, that with you
I would cheerfully live and die.

BOTH

Ah, let us love each other more than ever,
and let us breathe and perish with such sweet ties.

OVERTURE

TRIO GROTESQUE

La, la, la, la, la, and a hello to you,
for thirty thousand years,
dear friends, since here we are,
three fans of do, re, mi, fa, so, la;
let our voices be unsheathed.
Come, let us sing! Let us sing!
But about what, I wonder?
Here, I'm relying on you,

Que vous en semble ?

Je n'en sais rien
Qu'importe, chantons ensemble !
Mal ou bien ?
Qu'importe chantons tous ensemble
Mal ou bien !
Fagotons à tort ou à travers,
De méchants vers,
Les uns longs comme vers d'élegie,
Les autres à jambe raccourcie
Point de rime point de raison !
Tout est bon, tout est bon
Quoi qu'on dise, tout bruit forme mélodie
Tic toc, chic choc, nic noc, fric froc,
Peinte, verre, coupe, broc
Ab hoc et ab hac
Fran pour le Seigneur Gratian !
Frin pour le Seigneur Arlequin !
Fron pour le Seigneur Pantalon !
Ô, le jolie concert et la belle harmonie !
Ô la belle symphonie !
Qu'elle est douce, qu'elle a d'appât !
Mélons-y la mélodie !
Des chiens, des chats, et des rossignols d'Arcadie !
Caou, houpf, miaou, oua, hin han
Ô, le jolie concert et la belle harmonie !

what's your opinion?

I haven't a clue.
Ah, well, what does it matter, let's sing!
Badly or well?
What does it matter, let's sing together!
Badly or well!
Let's make up some beggarly lines,
willy-nilly and in a rush;
some long ones as if they were elegiac verses,
others cut short,
lacking in both rhyme and reason!
It's all the same, whatever one comes up with,
any old noise will do for a tune,
tic toc, chic choc, nic noc, fric froc,
paint, glass, goblet, jug,
from here and from there
fran for Seigneur Sir Gratian!
frin for Seigneur Arlequin!
fron for Seigneur Pantalon!
Oh, what a fine show and with happy concord!
Oh, what excellent symphony!
How sweet it is, how beguiling!
Come, let's now mix in the tunes
of dogs and cats and donkeys!
Meow, meow, bow wow, hee haw,
Oh, what a fine show and with happy concord!

Jean-Baptiste Lully*Psyché* (1672)**II FEMME DESOLÉE**

*Deb ! piangete al pianto mio,
Sassi duri, antiche selve ;
Lagrimate, fonti, e belve,
D'un bel volto, il fato rio.*

PREMIER HOMME AFFLIGÉ

Abi dolore !

SECOND HOMME AFFLIGÉ

Abi martire !

PREMIER HOMME AFFLIGÉ

Cruda morte !

SECOND HOMME AFFLIGÉ

Empia sorte !

Tous trois

*Che condanni a morir tanta beltà !
Cieli, stete, abi crudeltà !*

12 ENTRÉE DE LA SUITE D'APOLLON

APOLLON

Le Dieu qui nous engage
A lui faire la Cour,
Défend qu'on soit trop sage.

DISCONSOLATE WOMAN

Ah! weep at my lament,
bitter rocks, time-worn woods,
shed tears, fountains, and savage beasts,
lament the sad fate of a beautiful nature.

FIRST MAN IN DISTRESS

Ah, wretched sorrow!

SECOND MAN IN DISTRESS

Ah, the agony!

FIRST MAN IN DISTRESS

Ah, cruel death!

SECOND MAN IN DISTRESS

Ah, baleful destiny!

ALL THREE

That such beauty should be damned to die!
Heavens, ye stars, ah, the inhumanity of it all!

ENTRÉE OF APOLLO'S RETINUE

APOLLO

The God to whom we commit ourselves
to be present at his Court, proscribes that there
should be too much sagacity there.

Les Plaisirs ont leur tour,
C'est leur plus doux usage
Que de finir les soins du Jour ;
La Nuit est le partage
Des Jeux, & de l'Amour.

Ce seroit grand dommage
Qu'en ce charmant Séjour
On eut un Cœur sauvage.
Les Plaisirs, etc.

Jean-Baptiste Lully*Les Amants Magnifiques* (1670)**13 MENUET****14 TIRCSIS**

Vous chantez sous ces feuillages,
Doux rossignols pleins d'amour,
Et de vos tendres ramages
Vous réveillez tour à tour
Les échos de ces bocages :
Hélas ! petits oiseaux, hélas !
Si vous aviez mes maux, vous ne chanteriez pas.

LYCASTE

Hé quoi toujours languissant, sombre et triste ?

The Pleasures will get their turn,
since their most delightful purpose
is to bring an end to day-time cares;
night-time is to be shared
between Games and Love.

There would be much distress
if, in this appealing location,
a barbarous heart should appear.
The Pleasures, etc.

MINUET**THYRSIS**

You are singing beneath this verdure,
delightful nightingales abounding in love,
and with your delicate warblings,
the rumours of these coppices
are, one by one, awakened:
alas, little birds, alas!
If you suffered like me, you would be mute.

LYCASTE

Hey! Why be wasting away, downcast and heavy-hearted?

MÉNANDRE
Hé quoi toujours aux pleurs abandonné ?

TIRCIS
Toujours adorant Caliste,
Et toujours infortuné.

LYCASTE
Dompte, dompte, berger,
l'ennui qui te possède.

TIRCIS
Eh le moyen ? hélas !

MÉNANDRE
Fais, fais, toi quelque effort.

TIRCIS
Eh le moyen, hélas ! quand le mal est trop fort ?

LYCASTE
Ce mal trouvera son remède.

TIRCIS
Je ne guérirai qu'à ma mort.

LYCASTE ET MÉNANDRE
Ah Tircis !

TIRCIS
Ah bergers !

MENANDER
Hey! Why be swimming in tears, so?

THYRSIS
Forever cherishing Calisto,
and forever wretched.

LYCASTE
Shepherd, master and subdue
the worry which consumes you.

THYRSIS
And the way to do that, alas?

MENANDER
Do make some effort, you know.

THYRSIS
And the way to do that, alas, when the problem is so large?

LYCASTE
This problem will be resolved.

THYRSIS
Only my death will cure me of it.

LYCASTE AND MENANDER
Oh, Thyrsis!

THYRSIS
Oh, shepherds!

LYCASTE ET MÉNANDRE
Prends sur toi plus d'empire.

TIRCIS
Rien ne me peut secourir.

LYCASTE ET MÉNANDRE
C'est trop, c'est trop céder.

TIRCIS
C'est trop, c'est trop souffrir.

LYCASTE ET MÉNANDRE
Quelle faiblesse !

TIRCIS
Quel martyr !

LYCASTE ET MÉNANDRE
Il faut prendre courage.

TIRCIS
Il faut plutôt mourir.

LYCASTE
Il n'est point de bergère
Si froide, et si sévère,
Dont la pressante ardeur
D'un cœur qui persévère
Ne vainque la froideur.

LYCASTE AND MENANDER
Get a grip on yourself.

THYRSIS
There is nothing that will help me.

LYCASTE AND MENANDER
You're giving in far too much.

THYRSIS
There is far too much suffering.

LYCASTE AND MENANDER
How feeble-minded!

THYRSIS
Oh, the agony!

LYCASTE AND MENANDER
Do cheer up.

THYRSIS
Let me die, instead.

LYCASTE
There is not one shepherdess
who is so aloof and forbidding,
that the insistent eagerness
of a determined heart
can fail to conquer such indifference.

MÉNANDRE

Il est, dans les affaires
Des amoureux mystères,
Certains petits moments
Qui changent les plus fières,
Et font d'heureux amants.

TIRCIS

Je la vois, la cruelle,
Qui porte ici ses pas,
Gardons d'être vu d'elle,
L'ingrate, hélas !
N'y viendrait pas.

15 CALISTE

Ah que sur notre cœur
La sévère loi de l'honneur
Prend un cruel empire !
Je ne fais voir que rigueurs pour Tircis,
Et cependant, sensible à ses cuisants soucis,
De sa langueur en secret je soupire,
Et voudrais bien soulager son martyre.
C'est à vous seuls que je le dis,
Arbres, n'allez pas le redire.
Puisque le Ciel a voulu nous former
Avec un cœur qu'amour peut enflammer,
Quelle rigueur impitoyable
Contre des traits si doux nous force à nous armer,
Et pourquoi sans être blâmable
Ne peut-on pas aimer
Ce que l'on trouve aimable ?

MENANDER

In matters concerning the mystery
of love, there exist
a number of little moments
which change the proud-spirited,
and make for happy lovers.

THYRSIS

I can see her, the cruel one,
bending her steps towards this spot.
Let us beware being seen by her,
since that ungracious person
wouldn't then come here.

CALISTO

Ah, how the rigid code of honour
rules with iron law
in my heart!
I only present Thyrsis with privations,
and yet, aware of his bitter concerns,
I sigh secretly at his weariness,
and would wish to assuage his agonies.
It's to you alone that I am telling all this,
o trees, so don't go and pass it on,
since Heaven has wanted to shape us
with a heart susceptible to Love,
such unsparing strictness
is making us arm ourselves against his so-sweet darts,
and why, without being censurable,
can one not love
that which strikes one as being pleasant?

Hélas ! petits oiseaux, que vous êtes heureux

De ne sentir nulle contrainte,
Et de pouvoir suivre sans crainte
Les doux emportements de vos cœurs amoureux.
Mais le sommeil sur ma paupière
Verse de ses pavots l'agréable fraîcheur,
Donnons-nous à lui toute entière,
Nous n'avons point de loi sévère
Qui défende à nos sens d'en goûter la douceur.

TIRCIS

Vers ma belle ennemie
Portons sans bruit nos pas,
Et ne réveillons pas
Sa rigueur endormie.

16 TOUS TROIS

Dormez, dormez, beaux yeux, adorables vainqueurs,
Et goûtez le repos que vous ôtez aux cœurs,
Dormez, dormez, beaux yeux.

TIRCIS

Silence, petits oiseaux,
Vents, n'agitez nulle chose,
Coulez doucement, ruisseaux,
C'est Caliste qui repose.

TOUS TROIS

Dormez, dormez, beaux yeux, adorables vainqueurs,
Et goûtez le repos que vous ôtez aux cœurs,
Dormez, dormez, beaux yeux.

Alas, how happy you must be, little birds,
at being unfettered
and being able, fearlessly, to follow
any pleasant amorous impulses you might have.
But the sleep hovering on my eyelids
is spreading delightful calm with its poppies,
let me give into it completely,
we are not subject to a harsh law
which debars our senses from enjoying its sweetness.

THYRSIS

Let us make our way soundlessly
in the direction of my beautiful enemy,
and let us not disturb
her sleepy ordeal.

ALL THREE

Sleep, oh, sleep, enchanting eyes, winsome victors,
and enjoy the calm which you dislodge in others' hearts,
sleep, oh, sleep, enchanting eyes.

THYRSIS

Little birds, be you silent,
you winds, perturb nothing,
you brooks, chuckle on,
for it is Calisto who is resting.

ALL THREE

Sleep, oh, sleep, enchanting eyes, winsome victors,
and enjoy the calm which you dislodge in others' hearts,
sleep, oh, sleep, enchanting eyes.

Jean-Baptiste Lully*Le Bourgeois gentilhomme* (1670)17 *BALLET DES NATIONS*

TOUS

À moi, Monsieur, à moi de grâce, à moi, Monsieur,
Un livre, s'il vous plaît, à votre serviteur.

HOMME DU BEL AIR

Monsieur, distinguez-nous parmi les gens qui crient.
Quelques livres ici, les dames vous en prient.

AUTRE HOMME DU BEL AIR

Holà ! Monsieur, Monsieur, ayez la charité
D'en jeter de notre côté.

FEMME DU BEL AIR

Mon Dieu ! qu'aux personnes bien faites,
On sait peu rendre honneur céans.

AUTRE FEMME DU BEL AIR

Ils n'ont des livres et des bancs,
Que pour Mesdames les grisettes.

GASCON

Aho ! l'homme aux livres, qu'on m'en vaille,
J'ai déjà lé poumon usé,
Bous boyez qué chacun mé raille,
Et jé suis escandalisé
De boir és mains dé la canaille,

BALLET OF THE NATIONS

ALL

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

A SMARTLY TURNED-OUT GENTLEMAN

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

ANOTHER SIMILAR

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

A SMARTLY TURNED-OUT LADY

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

ANOTHER SIMILAR

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

A GASCON

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

Cé qui m'est par bous refusé.

AUTRE GASCON

Eh cadédis, Monseu, boyez qui l'on pût être ;
Un libret, je bous prie, au varon d'Asbarat.
Jé pense, mordy, qué lé fat
N'a pas l'honneur dé mé connaître.

SUISSE

Mon'-sieur le donneur de papier,
Que veul dir sti façon de fifre,
Moy l'écorchair tout mon gosieir
À crieir,
Sans que je pouvre afoir ein livre ;
Pardy, mon foi, Mon'-sieur, je pense fous l'être ifre.

VIEUX BOURGEOIS BABILLARD

De tout ceci, franc et net,
Je suis mal satisfait ;
Et cela sans doute est laid,
Que notre fille
Si bien faite et si gentille,
De tant d'amoureux l'objet,
N'ait pas à son souhait
Un livre de ballet,
Pour lire le sujet
Du divertissement qu'on fait,
Et que toute notre famille
Si proprement s'habille,
Pour être placée au sommet
De la salle, où l'on met

is, however, in the hands of riff-raff.

ANOTHER GASCON

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

A SWISS

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

A LONG-WINDED OLD BOURGEOIS

Clearly and frankly, in all this
I am less than content,
and it is a most disagreeable thing, indeed,
that one's daughter, incidentally
such a well-fashioned and pleasant girl,
and considered most highly by her suitors,
should not be provided – as she thinks right and proper –
with a copy of the ballet libretto,
such that she may be able to read up on the plot
of the entertainment being organized,
and that one's entire family,
so suitably attired,
just so as to be positioned right at the top
of the hall, where one finds,

Les gens de Lantriguet :
De tout ceci, franc et net
Je suis mal satisfait,
Et cela sans doute est laid.

confound it, people from Lantriguet:
clearly and frankly, in all this
I am less than content,
and it is a most disagreeable thing, indeed.

VIEILLE BOURGEOISE BABILLARDE
Il est vrai que c'est une honte,
Le sang au visage me monte,
Et ce jeteur de vers qui manque au capital,
L'entend fort mal ;
C'est un brutal,
Un vrai cheval,
Franc animal,
De faire si peu de compte
D'une fille qui fait l'ornement principal
Du quartier du Palais-Royal,
Et que ces jours passés un comte
Fut prendre la première au bal.
Il l'entend mal,
C'est un brutal,
Un vrai cheval,
Franc animal.

A LONG-WINDED OLD BOURGEOISE
Yes indeed, it is true that it is a mortification,
the blood, I know, is rushing to my face,
this peddler of verses who is lacking in the fundamentals,
doesn't even know his own business,
he's a beast,
a real packhorse,
an out-and-out animal,
to pay such negligible regard
to a girl who is the foremost adornment
of the Palais-Royal district,
and whom recently a count
chose for the first dance at the ball.
He knows it poorly,
he's a beast,
a real packhorse,
an out-and-out animal.

HOMMES ET FEMMES DU BEL AIR
Ah ! quel bruit ! Quel fracas ! Quel chaos !
Quel mélange ! Quelle confusion ! Quelle cohue étrange !
Quel désordre ! Quel embarras !
On y sèche. L'on n'y tient pas.

SMARTLY TURNED-OUT LADIES AND GENTLEMEN
Oh, what a racket! What a din! What mayhem!
What a mess! What bedlam! What an odd rabble!
What disarray! What a predicament!
We're drying up here. We can't cope.

GASCON
Bentré jé suis à vout.

A GASCON
Dang it! I'm all yours.

AUTRE GASCON
J'enrage, Diou mé damne.

ANOTHER GASCON
I'm incensed, God strike me down.

SUISSE
Ah que ly faire saif dans sty sal de cians.

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

GASCON
Jé murs.

A GASCON
I'm dying.

AUTRE GASCON
Jé perds la tramontane.

ANOTHER GASCON
My thinking's all up the spout!

SUISSE
Mon foi ! moi le foudrais être hors de dedans.

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

VIEUX BOURGEOIS BABILLARD
Allons, ma mie,
Suivez mes pas,
Je vous en prie,
Et ne me quittez pas,
On fait de nous trop peu de cas,
Et je suis las
De ce tracas :
Tout ce fatras,
Cet embarras
Me pèse par trop sur les bras :
S'il me prend jamais envie
De retourner de ma vie
À ballet ni comédie,
Je veux bien qu'on m'estropie.
Allons, ma mie,

A LONG-WINDED OLD BOURGEOIS
Come, my loved one,
attend my footsteps,
I entreat you,
and don't leave me,
they are not giving us enough respect,
and I am weary
of all this bother:
such a lot of kerfuffle,
this nonsense is weighing
down too much on me.
I trust that if, during the rest of my life,
I ever want
to go to a ballet or to a comedy,
I will then be incapacitated forthwith.
Come, my loved one,

Suivez mes pas,
Je vous en prie,
Et ne me quittez pas,
On fait de nous trop peu de cas.

VIEILLE BOURGEOISE BABILLARDE

Allons, mon mignon, mon fils,
Regagnons notre logis,
Et sortons de ce taudis,
Où l'on ne peut être assis ;
Ils seront bien ébaubis
Quand ils nous verront partis.
Trop de confusion règne dans cette salle,
Et j'aimerais mieux être au milieu de la Halle ;
Si jamais je reviens à semblable régale,
Je veux bien recevoir des soufflets plus de six.
Allons, mon mignon, mon fils,
Regagnons notre logis,
Et sortons de ce taudis,
Où l'on ne peut être assis.

Tous

À moi, Monsieur, à moi de grâce, à moi, Monsieur,
Un livre, s'il vous plaît, à votre serviteur.

18 Tous

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

Attend my footsteps,
I entreat you,
and don't leave me,
they are not giving us enough respect.

A LONG-WINDED OLD BOURGEOISE

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

ALL

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

ALL

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



GLOSSA

produced by

Carlos Céster in San Lorenzo de El Escorial, Spain

for

NOTE 1 MUSIC GMBH

Carl-Benz-Straße, 1

69115 Heidelberg

Germany

info@note1-music.com / note1-music.com

glossamusic.com