

Château de

VERSAILLES
Spectacles

LULLY - MOLIÈRE

GEORGE DANDIN

LA GROTTTE DE VERSAILLES

GAÉTAN JARRY
Marguerite Louise



CHÂTEAU DE VERSAILLES

Jean-Baptiste Lully (1632-1687)

78'43

1.	Marche pour les Gardes du Roy Claude Babelon	1'05
2.	Prélude de trompettes et de violon en écho, Psyché (Acte V, scène dernière) Tragédie-ballet de Molière, Pierre Corneille, Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, (Paris, Tuileries, 17 janvier 1671 ; LWV 45)	1'44
	LA GROTTÉ DE VERSAILLES Églogue en musique de Jean-Baptiste Lully, sur un livret de Philippe Quinault (Versailles, 1667 ou 1668 ; LWV 39)	33'32
3.	Ouverture	2'17
4.	"Allons, bergers, entrons dans cet heureux séjour "	1'40
5.	"Cessons de parler de sa gloire "	0'57
6.	"Dans ces charmantes retraites "	0'52
7.	"Goutons bien les plaisirs, bergère "	1'29
8.	"Dans ces charmantes retraites "	0'59
9.	"Sortons de ces déserts, détournons-en nos pas "	1'42
10.	Ritournelle des flûtes	0'46
11.	"Aimons puisqu'il le faut dans ces heureux déserts "	1'47
12.	"Venez près de ces fontaines "	1'00
13.	Menuet	0'30
14.	"Chantez dans ces lieux sauvages "	1'04
15.	"Ces oiseaux vivent sans contrainte "	3'10
16.	"Dans ces déserts paisibles "	3'59
17.	"D'une rigueur extrême "	4'22
18.	"Depuis que l'on soupire "	2'44
19.	"Chantons tous en ce jour "	2'43
20.	Air des échos	1'22
21.	Premier Air pour les Suivants de Mars, Psyché (Acte V, scène dernière) Tragédie-ballet de Molière, Pierre Corneille, Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully (Paris, Tuileries, 17 janvier 1671 ; LWV 45)	1'18

22.

Deuxième Air pour les Suivants de Mars, Psyché (Acte V, scène dernière)
Tragédie-ballet de Molière, Pierre Corneille, Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully
(Paris, Tuileries, 17 janvier 1671, LWV 45)

0'46

GEORGE DANDIN, ou LE MARI CONFONDU (1668) 40'14

Comédie en musique de Molière et Jean-Baptiste Lully,
pour le Grand Divertissement royal (Versailles, 18 juillet 1668 ; LWV 68).

23.	Ouverture	1'36
24.	Premier air pour les Bergers	2'09
25.	"L'autre jour d'Annette "	2'54
26.	"Laissez-nous en repos, Philène "	4'52
27.	"Ah ! mortelles douleurs "	5'27
28.	Entrée des Bateliers	0'44
29.	Rondeau pour les Bergers	1'02
30.	"Ici l'ombre des ormeaux "	1'55
31.	Rondeau pour les bergers	1'06
32.	"Les Zéphirs entre ces eaux "	2'18
33.	"Ah ! qu'il est doux, belle Sylvie "	1'15
34.	"Ah ! les beaux jours qu'Amour nous donne "	1'30
35.	"Qu'avec peu de raison on se plaint d'un martyr "	0'44
36.	"Chantons tous de l'Amour le pouvoir adorable "	1'00
37.	"Arrêtez, c'est trop entreprendre "	1'02
38.	"Nous suivons de Bacchus le pouvoir adorable "	0'58
39.	"C'est le printemps qui rend l'âme "	0'38
40.	"Le Soleil chasse les ombres "	0'53
41.	"Bacchus est révééré sur la terre et sur l'onde "	2'29
42.	"C'est trop, bergers, hé pourquoi ces débats "	1'06
43.	"Mêlons donc leurs douceurs aimables "	1'43
44.	Entrée	0'50
45.	"Mêlons donc leurs douceurs aimables "	1'51



Chœur et orchestre Marguerite Louise, Versailles

Marguerite Louise – Gaëtan Jarry, direction

Chœur

Dessus

Cécile Achille*
Caroline Arnaud*
Béatrice Gobin
Juliette Perret*
Virginie Thomas*

Hautes-contre

François-Olivier Jean*
David Ghilardi*
Lancelot Lamotte*

Tailles

Martin Candela
Guillaume Gutierrez*
Antonin Rondepierre*
Guillaume Zabé

Basses-tailles

Virgile Ancely*
Laurent Collobert
Pierre Virly
David Witczak*

Orchestre

Dessus de violon

Emmanuel Resche-Caserta**
[1^{er} violon]
Tami Troman**
Paul Monteiro

Hautes-contre de violon

Patrick Oliva
Samantha Montgomery

Tailles de violon

Maïalen Loth
Myriam Bulloz

Quintes de violon

Patrizio Germone
Pamela Bernfeld

Basse de viole

Robin Pharo (continuo)

Basse de violon

Antoine Touche

Flûtes

Sébastien Marq
Nicolas Rosenfeld

Hautbois

Laura Duthuillé
Nathalie Petibon (et flûte)

Basson

Alejandro Perez Marin
(continuo)

Théorbe

Étienne Galletier (continuo)

Clavecin

Loris Barrucand (continuo)

Trompettes naturelles

Jean-François Madeuf
Jean-Daniel Souchon
Laurent Madeuf

Timbales et percussions

Marie-Ange Petit

*Solistes du chœur. **Petit chœur.

Emmanuel Resche-Caserta joue un violon de Francesco Ruggeri (ca 1675) prêté par la Fondation Jumpstart Jr. (Amsterdam).

Trompettes naturelles de Mickael Munkwitz d'après Wolff Birckholtz 1650.

Marie-Ange Petit joue des timbales Carlin, « ordinaire du Roi rue Croix-des-Petits-Champs », milieu XVIII^e siècle.

Échos de fêtes royales

«C'est assurément une belle et agréable chose [...] de voir le roi en ce beau désert, lorsqu'il y fait de petites fêtes galantes, ou de celles qui étonnent par leur magnificence, par leur nouveauté, par leur pompe, par la multitude des divertissements éclatants, par les musiques différentes, par les eaux, par les feux d'artifices, par l'abondance en toutes choses, et surtout par des palais de verdure, qu'on peut nommer des lieux enchantés, dont jamais la nature et l'art joints ensemble ne s'étaient encore avisés» (Madeleine de Scudéry, *La Promenade de Versailles*, 1669).

Avant de devenir, en 1682, la résidence principale du roi et l'épicentre du pouvoir monarchique, Versailles, vitrine de la politique artistique voulue par Louis XIV et mise en œuvre par Colbert, fut le théâtre de fêtes magnifiques qui contribuèrent au rayonnement de l'excellence française. Durant les années les plus glorieuses du règne, ce qui n'était encore qu'une demeure de plaisance accueillit de superbes divertissements imaginés par les plus grands artistes, qui redoublèrent

d'ingéniosité pour le plaisir du roi et de la cour : Molière, Benserade, Quinault, et bien sûr Lully, qui depuis 1661, comme surintendant de la Musique de la Chambre du roi, était l'un des principaux artisans des divertissements royaux. Tous unirent leurs efforts pour mettre en scène les merveilles du château et surtout du parc, en faisant dialoguer harmonieusement la poésie, la musique et la nature superbement domestiquée des jardins d'André Le Nôtre, véritable théâtre de verdure animé par les jeux d'eau de Francine, fontainier du roi, autour de sujets tour à tour allégoriques, héroïques, galants et pastoraux, embellis par des effets acoustiques naturels ou imités de la nature.

La Grotte de Versailles

Parmi les divertissements directement inspirés par les jardins de Versailles, il en est un qui, par-delà l'éphémère, connut une destinée remarquable. Il est vrai que *La Grotte de Versailles* prit sa source dans un contexte particulièrement enchanteur, qui marqua les contemporains.

Première collaboration de Jean-Baptiste Lully avec le poète Philippe Quinault, qui serait bientôt son librettiste fidèle, ce divertissement royal fut conçu pour mettre en scène le décor de la grotte artificielle édifiée entre 1664 et 1666 près du château, à l'emplacement des actuels salon et vestibule de la chapelle. Détruite en 1684 pour permettre la construction de l'aile nord du château, cette grotte était dédiée à Thétis, Titanide de l'eau, des rivières et des sources, mère des Fleuves et des Océanides, et qui chaque soir, dans sa grotte marine, accueillait le Soleil venu se reposer de sa course céleste. Le bâtiment constituait un élément important des jardins de Versailles, en raison de sa symbolique solaire mais aussi du rôle technique qu'il jouait dans la gestion des eaux du parc. S'inspirant de modèles italiens, qu'on avait déjà adaptés à Saint-Germain-en-Laye, le lieu offrait un décor féérique, propice à l'imaginaire. Une fois passée la grille centrale surmontée d'un soleil d'or, l'on était émerveillé par la décoration intérieure. Des parois, recouvertes de coquillages naturels, de concrétions de porcelaine et de nacre, de perles et de coraux, s'échappaient d'innombrables jeux d'eau imaginés par François Francine, dont le murmure était amplifié par les

phénomènes naturels d'écho. Ce décor se reflétait dans des miroirs, ajoutés en 1667. En 1666, pour ajouter à la magie des lieux, on avait également installé derrière le mur du fond un orgue hydraulique, qui imitait le gazouillis d'oiseaux : «[...] par une invention toute nouvelle, il y a des orgues cachés et placés de telle sorte qu'un écho de la grotte leur répond d'un côté à l'autre, mais si naturellement et si nettement, que tant que cette harmonie dure, on croit effectivement être au milieu d'un bocage, où mille oiseaux se répondent, et cette harmonie champêtre, mêlée au murmure des eaux, fait un effet qu'on ne peut exprimer» (Madeleine de Scudéry, *La Promenade de Versailles*, 1669).

Le mur était lui-même percé de trois grands enfoncements tapissés de rocailles d'où l'eau, guidée par Neptune, des Tritons et des Néréides, jaillissait en cascades. Au milieu des années 1670, on y installerait trois grands groupes sculptés, commandés en 1667 : au centre, *Apollon servi par les nymphes*, par Girardon et Regnaudin et, de part et d'autre, les deux groupes des *Chevaux du Soleil*, réalisés par Guérin et les frères Marsy. Deux statues de Tuby, représentant Acis et Galatée, complétaient l'ensemble.

C'est ce lieu magique, chanté par M^{lle} de Scudéry et Jean de La Fontaine, qui inspira *La Grotte de Versailles*, «éclogue [sic] en musique» selon le livret le plus ancien, imprimé en 1668, probablement pour une exécution lors d'un séjour de la cour à Versailles entre le 21 et le 28 avril. L'ouvrage, à mi-chemin entre la pastorale et le ballet de cour – le roi, en 1668 du moins, y dansa une entrée – y fut vraisemblablement créé quelques mois plus tôt, le 3 novembre 1667, au retour de la campagne de Flandres.

Conduits par Silvandre et Coridon, des bergers et des bergères viennent y former une «fête rustique» pour célébrer le retour du roi victorieux. Pressés par Licas, tous privilégient les chants d'amour à ceux de victoire, accordant leurs voix aux ramages des oiseaux et au murmure des eaux. L'on chante les joies de l'amour et les douceurs de la jeunesse. Ménélaque et Coridon se défient dans une compétition amoureuse. À l'appel de Daphnis, les Nymphes chasseresses d'alentour – le roi, entouré des marquis de Villeroy et de Rassan et de danseurs professionnels – viennent danser une entrée de ballet, après quoi les bergers, rejoints par les rossignols de la grotte, reprennent leurs chants, tandis que

«six Pâtres ridicules forment des pas et des figures grotesques». Iris s'échappe un moment pour «se plaindre de la passion dont elle est touchée», enviant les rochers insensibles qui l'entourent. Seul l'écho de la grotte lui répond. Dans l'allégresse, les bergers la rejoignent pour chanter et faire redire à l'écho les douceurs d'Amour.

Ce charmant divertissement connut vite le succès. Plusieurs exécutions eurent lieu en présence du roi ou de princes, comme le 13 novembre 1667, dans la résidence parisienne d'Henriette-Marie de France, reine douairière d'Angleterre, ou le 6 janvier 1668 aux Tuileries. Il fut redonné plusieurs fois à Versailles, notamment le 11 août 1669, lors d'une visite du grand-duc de Toscane Cosimo III de Médicis. Dans la grotte de Thétis, les yeux des Florentins furent attirés par les cascades, qui formaient des voiles d'eau à travers lesquels l'on pouvait entrevoir les chanteurs et les instrumentistes, répartis en deux chœurs. Après une représentation du *Nicomède* de Corneille dans l'orangerie du château, une collation puis un bal dans le parc, la fête s'acheva par un feu d'artifice, accompagné par «un concert de trompettes et de timbales» (*Gazette*, 17 août 1669). L'on entendit à nouveau

l'ouvrage à Versailles le 23 août et le 6 septembre 1670, ou encore le 12 septembre 1671, huit mois après la création, aux Tuileries, de *Psyché*, tragédie-ballet de Molière, Corneille, Quinault et Lully, sur un sujet qui avait également inspiré à La Fontaine ses *Amours de Psyché et de Cupidon* (1669), qui célébraient la grotte de Thétis. L'éclogue fut à nouveau donnée le 11 juillet 1674, dans le parc de Trianon, au 2^e jour des fêtes voulues par Louis XIV pour célébrer la conquête de la Franche-Comté. Dans un bosquet du parc, rapporte Félibien, historiographe des fêtes royales, on avait aménagé un salon de verdure octogonal surmonté d'un dôme ouvert sur le ciel, porté par dix-huit portiques festonnés et ornés de vases de porcelaine remplis de fleurs, «au-delà desquels étaient dressés des amphithéâtres pour la musique». Le fond de cet amphithéâtre s'ouvrait sur une allée d'arcades conduisant à un «bassin de fontaine» orné d'un jet d'eau et bordé d'orangers et de pots de fleurs. L'espace était fermé par une palissade en demi-cercle percée de cinq grandes niches garnies de statues de satyres musiciens. C'est probablement là, dans ce décor semi-naturel, que l'on chanta l'«Éclogue de Versailles».

Le public de l'Académie royale de musique ne découvrit l'œuvre qu'en octobre 1675. Après de nouvelles exécutions à la cour, en 1685 notamment, elle fut redonnée sur la scène parisienne en 1696 et 1700, puis par fragments, en 1711 et 1717, ainsi qu'au Concert Spirituel en 1728. Détachée du contexte particulier qui l'avait inspirée, *La Grotte de Versailles* connut au fil des reprises plusieurs remaniements. Cet enregistrement tente d'en restituer au plus près l'ordonnancement original, à partir de sources musicales manuscrites, des relations contemporaines et du livret de 1668, riche également d'informations sur les interprètes, tous membres de la Musique du roi, ainsi que sur l'instrumentation.

Si l'entrée des Nymphes, dansée par le roi, et la scène qui l'entoure constitue en quelque sorte l'épicentre symbolique du divertissement, la charmante compétition poétique entre Ménélaque et Coridon, en forme de dialogue en musique, caractéristique de la pastorale, et surtout la magnifique plainte d'Iris en constituent les moments les plus remarquables. Introduite par une ritournelle de «flûtes douces», pourvue d'un de ces *doubles* ornés si caractéristiques de l'art du chant du Grand Siècle, cette plainte se poursuit en écho, dont l'effet devait être renforcé par l'acoustique de la grotte.

*George Dandin et
Le Grand Divertissement royal*

La grotte et les jardins également résonnèrent sans doute longtemps de ce *Grand Divertissement royal* que le roi offrit à la cour le mercredi 18 juillet 1668. Deuxième grande fête versaillaise, après *Les Plaisirs de l'Île enchantée* (7 au 13 mai 1664), ce divertissement entendait chanter la gloire du roi après la paix d'Aix-la-Chapelle, conclue en mai, qui marquait le rattachement de plusieurs places des Pays-Bas espagnols à la France. Cette victoire sur l'Espagne méritait une fête éclatante. Le roi voulait également célébrer une autre conquête. Si les thèmes galants et héroïques des *Plaisirs* de 1664, empruntés à l'Arioste, chantaient ses amours avec la douce Louise de La Vallière, c'est à la flamboyante Athénaïs, Françoise de Rochechouart de Mortemart, marquise de Montespan, qu'allait désormais son cœur, et qu'il offrait cette nouvelle fête, très différente de la précédente. Réalisée en été, sur une seule soirée (18 juillet 1668) et sans thème particulier, elle mènerait toute la cour à travers le parc, au long d'une promenade pleine d'éblouissement et de surprises.

La fête commença à six heures du soir, par la visite du tout nouveau bassin du Dragon et de son jet d'eau, le plus puissant des jardins. La cour se dirigea ensuite vers le bosquet de l'Étoile, garni de montagnes de fruits, de viandes et de vases de liqueurs, pour une splendide collation. Puis l'on se rendit au carrefour du futur bassin de Saturne pour assister à la comédie, commandée à Molière et que Lully avait agrémentée de chants et de danses. Elle fut donnée dans un grand théâtre en trompe-l'œil imaginé par Carlo Vigarani, éclairé de trente-deux lustres de cristal, tendu de tapisseries et couvert d'une toile fleurdelisée. Mille deux cents personnes prirent place dans les gradins de l'amphithéâtre, et au parterre, derrière le haut-dais qui abritait le roi et la reine, des bancs accueillirent «une plus grande quantité de monde» encore. Représentant un magnifique jardin en terrasses orné d'un canal, de bassins et de jets d'eau, de statues et de vases dorés, la scène était encadrée par deux figures allégoriques de la Paix et de la Victoire. Un souper attendait ensuite les convives dans une grande salle octogonale en treillage ouverte sur le ciel, conçue par Henry de Gissey, à l'emplacement du futur bassin de Flore. Au centre était disposé un

grand buffet orné d'une fontaine et d'une vaisselle d'argent. Puis l'on dansa au bal, dans une autre salle octogonale préparée par Louis Le Vau au carrefour du futur bassin de Cérès, à laquelle conduisait une galerie de verdure fermée par une grotte de rocailles. La fête culmina dans un grand feu d'artifice. Depuis le bas de la grande perspective, bordée de statues et de vases illuminés, on apercevait le château éclairé de l'intérieur. Alors que la cour, croyant la fête finie, remontait vers le château, un second feu, plus magnifique encore, fut tiré depuis l'étang voisin de Clagny, éblouissant l'assistance qui s'était précipitée près de la grotte de Thétis.

Mêlée de musique, de chants et d'entrées de ballet, sixième grande collaboration de Molière et Lully, qui cherchaient depuis 1664 à associer dans un même objet dramatique théâtre et musique, la comédie du *Grand Divertissement royal* de 1668 constitue une étape importante. En contant l'histoire de George Dandin, riche paysan bafoué par sa femme infidèle, qu'il a épousée par ambition sociale, et brimé par ses beaux-parents, hobereaux ruinés qui ne voyaient dans ce mariage qu'un intérêt financier, Molière comme toujours réussit une âpre et fine comédie

de société. Ce n'est cependant pas dans la pièce elle-même, conçue en peu de temps et «comme un impromptu», que réside la plus grande originalité, mais bien plutôt dans les intermèdes qui, cousus ensemble, forment une véritable petite pastorale en musique. Molière et Lully reprenaient là un procédé qu'ils avaient mis en œuvre dans *La Princesse d'Élide*, comédie mêlée de musique conçue pour la fête de 1664. Comédie et intermèdes constituent ainsi deux entités autonomes, reliées entre elles de manière artificielle.

L'ouverture montrait George Dandin seul, pensif. Importuné par quatre bergers dansants et quatre autres jouant de la flûte, il laissait la place à deux bergères, Climène et Cloris, venues chanter l'amour, vite rejointes par leurs amants, Tircis et Philène, qui, désespérés par les rigueurs de leurs belles, promettaient de mettre fin à leurs jours. Suivait le premier acte de la comédie, à la fin duquel Cloris venait révéler à George Dandin que les deux bergers avaient couru se noyer de désespoir. Indifférent, Dandin, qui venait d'apprendre l'infidélité de son épouse, laissait la bergère déplorer la mort de son amant («Ah! mortelles douleurs»), conséquence de ses rigueurs, dans une

poignante plainte qui constitue le cœur dramatique de la pastorale, mais aussi de la comédie. À la fin de l'acte II, Cloris apprenait que les deux bergers avaient été sauvés par six bateliers, venus danser leur joie devant le pauvre George Dandin, toujours plus accablé. À la fin de l'acte III, celui-ci décidait enfin de noyer – dans le vin, nous dit le livret de 1668 – ses déboires amoureux et ses malheurs. La décoration du théâtre changeait brusquement, laissant voir «de grandes roches entremêlées d'arbres», où l'on voyait des bergers chantants et jouant «toutes sortes d'instruments». Joignant sa voix aux flûtes et musettes, accompagnée de huit bergers et bergères dansants «vêtus galamment», Cloris venait chanter l'amour, vite rejointe par Climène dans une scène d'une grande délicatesse, puis par Tircis et Philène. Paraissait alors la troupe de Bacchus, composée de quarante satyres sur «un grand rocher couvert d'arbres», engageant un combat allégorique avec les bergers et bergères, représentant le parti de l'Amour. Les deux partis s'accordaient enfin et s'unissaient dans une danse générale, en faisant répéter aux échos «qu'il n'est rien de plus doux que Bacchus et l'Amour».

«On peut dire que dans cet ouvrage le sieur Lully a trouvé le secret de satisfaire et de charmer tout le monde; car jamais il n'y a rien eu de si beau ni de mieux inventé. [...] Mais ce qui n'a jamais été vu, est cette harmonie de voix si agréable, cette symphonie d'instruments, cette belle union de différents chœurs, ces douces chansonnettes, ces dialogues si tendres et si amoureux, ces échos, et enfin cette conduite admirable dans toutes les parties, où depuis les premiers récits l'on a vu toujours que la musique s'est augmentée, et qu'enfin après avoir commencé par une seule voix, elle a fini par un concert de plus de cent personnes que l'on a vues toutes à la fois sur un même théâtre joindre ensemble leurs instruments, leurs voix et leurs pas, dans un accord et une cadence qui finit la pièce, en laissant tout le monde dans une admiration qu'on ne peut point exprimer» (André Félibien, *Relation de la Fête de Versailles*, 1668).

Moins tenu qu'il n'y paraît d'abord, le lien entre comédie et musique s'opérait donc à travers le personnage de Dandin. Celui-ci, par un jeu muet, reliait la pièce avec les différentes scènes de la pastorale, qui chante le pouvoir de l'amour dans

une alternance parfaitement maîtrisée de récits délicatement ornés, de dialogues amoureux et chansonnettes galantes, de chœurs et d'entrées de ballet.

Le *Grand Divertissement royal* de 1668 s'inscrivait ainsi pleinement dans la dynamique des premières pastorales en musique, comme *Le Triomphe de l'Amour* de Beys et La Guerre (1654) ou la *Pastorale*

d'Issy de Perrin et Cambert (1659), qui avaient constitué autant d'étapes importantes dans la recherche d'un théâtre en musique adapté à l'idiome et au goût français, ouvrant la voie vers un «opéra français», qu'alliaient bientôt magnifier Lully et Quinault.

Thomas Leconte
Centre de musique baroque de Versailles.

Echoes from Royal Festivities

“It is most certainly a marvelous and pleasing thing [...] to see the king in this beautiful wasteland, when he holds small gallant celebrations, of which some astonish by their magnificence, by their novelty, by their pomp, by the multitude of sensational divertissements, by the variety of music, by the fountains and the fireworks, by the abundance in all things, and above all by the green garden palaces, which could be called places of enchantment, of which nature and art together had never before imagined” (Madeleine de Scudéry, *La Promenade de Versailles*, 1669).

Before becoming, in 1682, the king's main residence and the epicentre of monarchical power, Versailles, the showcase of the artistic policy desired by Louis XIV and implemented by Colbert, was the scene of magnificent celebrations that contributed to the influence of French excellence. During the most glorious years of the reign, what was still only a leisure residence hosted superb entertainment imagined by the greatest artists, who redoubled their ingenuity for the pleasure of the king and of the court: Molière, Benserade, Quinault, and of course Lully, who since 1661,

as *Surintendant* of Music of the King's Chamber, was one of the main artisans of royal divertissement. All of them joined forces to stage the wonders at the château and especially in the gardens, by creating a harmonious dialogue between poetry, music and the superbly domesticated nature of the André Le Nôtre's gardens, a veritable Sylvan theatre animated by the water shows created by Francine, the king's fountain-maker, based on subjects that are in turn allegorical, heroic, gallant and pastoral, ornamented by natural or emulated acoustical effects copied from nature.

La Grotte de Versailles

Among the divertissements directly inspired by the gardens at Versailles, there is one, that over and above its fleeting existence was to have a remarkable fate. It is true that *La Grotte de Versailles* came into being in a particularly entrancing context, which left its mark on contemporaries. Jean-Baptiste Lully's first collaboration with the poet Philippe Quinault, who would soon become his faithful librettist, this royal divertissement was conceived as part of a theatricalisation of the artificial

cave built between 1664 and 1666 near the château, on what is now the entrance hall to the current Royal Chapel. Destroyed in 1684 to allow the construction of the north wing of the château, this grotto was dedicated to Thétis, a Titaness of water, rivers and springs, mother of the Rivers and Oceanids, who every evening, in her sea cave, welcomed the Sun who came to rest after his celestial passage. The building was an important element of the Versailles gardens, because of its solar symbolism but also because of the technical role it played in the management of the gardens' hydraulic system. Inspired by Italian models, which had already been adapted at Saint-Germain-en-Laye, the site offered a fairy-tale setting, inspiring the imagination. Once past the main gate which was surmounted by a golden sun, the interior decoration was just stupendous. From the walls – covered with real shells, porcelain and mother-of-pearl concretions, pearls and coral – spurted jets of water creating numerous water shows imagined by François Francine, the gurgling noise of which was amplified by a natural echo phenomena. This decoration was reflected in mirrors, added in 1667.

In 1666, to add to the magic of the place, a hydraulic organ was also installed behind the back wall, which imitated the chirping of birds: “[...] thanks to an entirely new invention, there are hidden organs placed in such a way that an echo from the cave responds to them from one side to the other, but so naturally and so clearly, that as long as the sound lasts, one really believes that one is in the middle of the woodlands, where a thousand birds respond to each other, and this country harmony, mixed with the burbling of the waters, makes an effect that cannot be described” (Madeleine de Scudéry, *La Promenade de Versailles*, 1669).

The wall itself was pierced by three large rock-covered depressions from which water, guided by Neptune, the Tritons and the Nereids, cascaded down. In the mid-1670s, three large sculpted groups were installed there, commissioned in 1667: in the centre, *Apollon servi par les nymphes*, by Girardon and Regnaudin and, on either side, the two groups of the *Chevaux du Soleil*, produced by Guérin and the Marsy brothers. Two statues by Tuby, representing Acis and Galatea completed the ensemble.

It is this magical place, admired by Mademoiselle de Scudéry and Jean de La Fontaine, that inspired *La Grotte de Versailles*, “éclogue en musique” (“musical eclogue”) according to the oldest libretto, printed in 1668, probably for a performance during the court's stay at Versailles from 21 April to 28. The work, is halfway between a pastoral and a court ballet – in 1668 the king danced at least one “*entrée*” to it – though it was probably first performed a few months earlier, on 3 November 1667, upon his return from the Flanders campaign.

Led by Silvander and Coridon, shepherds and shepherdesses gather to mount a “pastoral entertainment” to celebrate the return of the victorious king. Exhorted by Licas, they all favour songs about love instead of those about victory, lending their voices to the twittering of the birds and the gurgling of the waters. They sing of the joys of love and of the sweetness of youth. Ménélaque and Coridon challenge each other in an amorous competition. At Daphnis's call, the Nymph huntresses in the vicinity – the king, surrounded by the Marquises of Villeroy and of Rassen and some professional dancers arrive to

dance a ballet *entrée* –, after which the shepherds, joined by the nightingales from the cave, resume their singing, whilst “six silly shepherds perform grotesque dance-steps and forms”. Iris escapes for a moment to “lament upon the passion with which she has been affected”, envying the compassionless rocks that surround her. Only the echo of the cave responds to her. Enthusiastically, the shepherds join her to sing and make the echo repeat how sweet love is.

This charming *divertissement* soon became a success. Several performances took place in the presence of the king or princes, such as on 13 November 1667 in the Parisian residence of Henriette-Marie of France, the dowager queen of England, or on 6 January 1668 in the Tuileries. It was revived several times at Versailles, notably on 11 August 1669, during a visit by the Grand Duke of Tuscany, Cosimo III de’ Medici. In the Thétis grotto, the Florentines’ eyes were drawn towards the waterfalls, which formed a mist through which one could catch a glimpse of the singers and instrumentalists that were divided into two choirs. After a

performance of Corneille’s *Nicomède* in the château’s orangery, a light meal and then a ball in the gardens, the festival concluded with fireworks, accompanied by “a concert of trumpets and timpani” (*Gazette*, 17 August 1669). The work was heard again in Versailles on 23 August and 6 September 1670, and again on 12 September 1671, eight months after the first performance, in the Tuileries, of *Psyché*, a tragédie-ballet by Molière, Corneille, Quinault and Lully, on a subject that had also inspired La Fontaine’s *Les Amours de Psyché et de Cupidon* (1669), which celebrated the Thétis grotto. The eclogue was given again on 11 July 1674, in the Trianon gardens, on the second day of the celebrations ordered by Louis XIV to mark the conquest of Franche-Comté. Félibien, historiographer of the royal celebrations, reports that in a wooded grove in the gardens, an octagonal outdoor green garden hall (*salon de verdure*) had been set up topped by a dome which was open to the sky and supported by eighteen festooned porticoes decorated with porcelain vases filled with flowers, “and beyond this, amphitheatres for music had been prepared”. The back of this

particular amphitheatre opened onto an arcaded walkway leading to an “ornamental pool with a fountain” decorated with a jet of water and lined with orange trees and flowerpots. The space was enclosed by a semicircular screen punctuated by five large alcoves decorated with statues of faun musicians. It was probably here, in this semi-natural setting, that the *Éclogue de Versailles* was sung.

The public of the *Académie royale de musique* did not discover the work until October 1675. After further performances at the court, notably in 1685, it was given again on the Parisian stage in 1696 and 1700, then in fragments in 1711 and 1717, and at the *Concert Spirituel* in 1728. Detached from the particular context that had inspired it, *La Grotte de Versailles* underwent several changes over the course of its revivals. This recording attempts to reconstruct as closely as possible the original sequencing, based on handwritten musical sources, contemporary descriptions and the 1668 libretto, which also contains a wealth of information on the performers, all members of the King’s Music, as well as on the instrumentation.

If the *entrée* of the Nymphs, danced by the king, and the scene surrounding it constitute the symbolic epicentre of the *divertissement*, the charming poetic competition between Ménalque and Coridon, in the form of a dialogue in music, characteristic of pastoral work, and above all Iris’s magnificent lament are the most remarkable moments. Introduced by a ritornello of “gentle flutes”, complete with the ornamented “*doubles*” so characteristic of the art of singing of the *Grand Siècle* this lament continues as an echo, the effect of which would be reinforced by the acoustics of the grotto.

George Dandin and the Grand Divertissement royal

The grotto and the gardens also undoubtedly resounded for quite some long time after the *Grand Divertissement royal* that the king offered to the court on Wednesday, 18 July 1668. The second great Versailles festival, after *Les Plaisirs de l’Île enchantée* (7 to 13 May 1664), this *divertissement* was intended to sing the glory of the king after the Peace of Aachen, which was concluded in May, and marked the annexation of several

regions of the Spanish Netherlands which thus became part of France. This victory over Spain warranted a dazzling celebration. The king also wanted to celebrate another triumph. If the gallant and heroic themes of *Les Plaisirs* of 1664, after Ariosto's *Orlando furioso*, sang of his love affair with the affable Louise de La Vallière, it was to the flamboyant Athénaïs, Françoise de Rochecouart de Mortemart, Marquise de Montespan, that his heart was now set upon and to whom he was offering this new festivity, very different from the previous one. Taking place in summer, on a single evening (18 July 1668) and without any particular theme, it would lead the entire Court through the gardens, for an unusual ramble the surprises of which would sweep them off their feet.

The festivity began at six o'clock in the evening, with a visit to the brand new *bassin du Dragon* pool and its water jet; the most powerful in the gardens. The Court then moved on to the *bosquet de l'étoile* woods that were filled with mountains of fruit, various meats and jugs of liqueur, for a magnificent "light" meal. Then the assembly moved on to the crossroads of the future site of the *bassin de Saturne* pool to watch a play, commissioned

from Molière and to which Lully had added some songs and dances. It was performed in a large trompe-l'oeil theatre imagined by Carlo Vigarani, lit by thirty-two crystal chandeliers, and decorated with tapestries and backdrops with embroidered fleurs de lis. One thousand two hundred people took their seats in the amphitheatre's terraces, and on the ground, behind the imposing dais that sheltered the king and queen, benches were set up to accommodate "an even greater number of people". Representing a magnificent terraced garden decorated with a canal, pools and fountains, statues and golden vases, the stage was framed by the two allegorical figures of Peace and Victory. A souper then awaited the guests in a large octagonal latticework hall open to the sky, designed by Henry de Gissey, on the site of the future *bassin de Flore* pool. In the centre was a large buffet decorated with a fountain and silver tableware. Then it was time to dance at the ball, but, in another octagonal room created by Louis Le Vau at the crossroads of the future *bassin de Cérès* pool, to which led a green garden arcade (*galerie de verdure*) which was closed off by a rock garden grotto. The festivities culminated in a great fireworks display.

From the bottom of the great perspective, lined with illuminated statues and vases, one could see the château illuminated from within. Believing the festivities to be over, as the Court moved up towards the château, a second, even more magnificent display was set off from the nearby Clagny pond, dazzling the audience which had made haste to go to the Thétis grotto.

Mixing together music, song and ballet *entrées*, this sixth major collaboration between Molière and Lully, who had been seeking since 1664 to combine theatre and music as part of the same theatrical form, the form of the *Grand Divertissement Royal* was an important developmental phase. By recounting George Dandin's difficulties, that of a rich peasant scorned by his unfaithful wife, whom he married out of social ambition, and bullied by his in-laws, penniless country "nobs" who only saw in this marriage a potential financial interest, Molière as always succeeded in creating a fine but bitter social comedy. However, it is not in the play itself, conceived in a short period of time and "in the manner of an improvisation", that the greatest originality lies, but rather in the interludes which, sewn together, form a veritable little musical pastoral. Molière and Lully

employ the same process they had used in *La Princesse d'Élide*, a play mixed with music conceived for the 1664 festivities. The play and interludes thus constitute two autonomous entities, artificially linked together.

During the Overture we see George Dandin alone, pensive. He is then pestered by four dancing shepherds and four others playing the flute, he gives up his seat to two shepherdesses, Climène and Cloris, who have come to sing of love, soon to be joined by their lovers, Tircis and Philène, who, downcast because of the stubbornness of their sweethearts, threaten to put an end to their lives. The first act of the play follows, at the end of which Cloris comes to reveal to George Dandin that the two shepherds have run away to drown out of despair. Dandin, who has just learned of his wife's unfaithfulness is indifferent and leaves the shepherdess to rue the death of her lover ("Ah! mortal pains"), which is a consequence of her stubbornness, in a poignant plaint which constitutes the dramatic heart of the pastoral, but also of the play. At the end of Act II, Cloris learns that the two shepherds have in fact been rescued by six boatmen, who have come to dance their jubilation in front

of poor George Dandin, who becomes more and more distraught. By the end of Act III, Dandin finally decides to drown his romantic setbacks and misfortunes – in wine – according to the 1668 libretto. The theatre set changes abruptly, revealing “huge rocks interspersed with trees”, where shepherds can be seen singing and playing “all sorts of instruments”. Adding his voice to the flutes and the musettes, accompanied by eight dancing shepherds “graciously dressed”, Cloris comes to sing of love, quickly joined by Climène in a scene of great daintiness, followed by Tircis and Philène. Bacchus's troupe of forty fauns appears on “a large rock covered with trees”, engaging in an allegorical battle with the shepherds and shepherdesses, representing the followers of Love. The two groups finally strike a bargain and come together in a general dance, making the echoes repeat “that there is nothing sweeter than Bacchus and Love”.

“We may say that in this work, Monsieur Lully has found the secret of satisfying and seducing everyone, because nothing has ever been so beautiful or better invented. [...] But what has never been seen, is this harmony of voices so pleasant, this symphony of instruments, this beautiful

union of different choirs, these sweet ditties, these dialogues so gentle and so loving, these echoes, and finally this admirable writing in all parts, where from the first narratives we have always noticed that the music has been expanded and that finally, after beginning with one voice, it terminates with a concert of more than one hundred people who can all be seen at the same time on the same stage joining together their instruments, their voices and their dance-steps, in a harmony and a cadenza that concludes the play, leaving everyone in an admiration that cannot be expressed” (André Félibien, *Relation de la Fête de Versailles*, 1668).

Less tenuous than it may at first appear, the link between the play and the music is therefore made through the character of Dandin. The latter, in a subtle manner, connects the play to the various scenes of the pastoral, which sing of the power of love in a perfectly mastered alternation of delicately ornamented *récits*, *galant dialogues* and gracious *chansonnettes*, choruses and *entrées de ballet*.

The *Grand Divertissement Royal* of 1668 was thus fully in line with the dynamics of the first *pastorales en musique*, such as

Le Triomphe de l'Amour by Beys and La Guerre (1654) or *La Pastorale d'Issy* by Perrin and Cambert (1659), which were important steps forward in the search for a musical theatre adapted to the French

idiom and taste, paving the way for a “French opera”, which Lully and Quinault were soon to firmly and clearly establish.

Thomas Leconte
Centre de musique baroque de Versailles

Der Nachklang königlicher Feste

„Es ist wunderschön und sehr angenehm [...], den König in dieser schönen Einöde zu sehen, wenn er hier kleine galante Feste veranstaltet oder diejenigen, die in Erstaunen versetzen: durch ihre Pracht, ihre Neuartigkeit und ihren Prunk, durch die vielfältigen amüsanten Vergnügungen, die verschiedenen Musikformen, die Wasserspiele und die Feuerwerke, durch den Überfluss in allen Dingen und vor allem durch die Paläste im Grünen, die man als verzauberte Orte bezeichnen kann, an denen sich die Natur und die Künste niemals zuvor miteinander vereint hatten“ (Madeleine de Scudéry, *La Promenade de Versailles*, 1669).

Versailles, das kulturpolitische Schaufenster, das Ludwig XIV. wollte und Colbert praktisch umsetzte, war die Bühne für

prachtvolle Feste, die zum Strahlen der französischen Exzellenz beitrugen. Erst 1682 wurde der Ort Hauptresidenz des Monarchen und das Epizentrum königlicher Macht. Während der glorreichsten Jahre der Herrschaft war das Schloss lediglich ein Landsitz, an dem prächtige Vergnügungen stattfanden, die sich die bedeutendsten Künstler der Zeit ausgedacht hatten. Um dem König und dem Hof zu gefallen, verdoppelten sie ihren Erfindergeist: Molière, Benserade, Quinault und natürlich Lully, der seit 1661 als Superintendent der *Musique de la Chambre du roi* einer der Hauptkünstler der königlichen Vergnügungen war. Mit vereinten Kräften setzten sie die Wunderwerke des Schlosses und vor allem des Parks in Szene, wobei Poesie, Musik

und die großartig gebändigte Natur der Gärten von André Le Nôtre harmonisch miteinander kommunizierten. Die Gärten waren ein regelrechtes Naturschauspiel, dem die Fontänen von Francine, dem Generaldirektor der königlichen Brunnen, Lebendigkeit verliehen. Die Springbrunnen orientierten sich an allegorischen, heldenhaften, galanten oder pastoralen Themen und wurden durch natürliche oder der Natur nachempfundene akustische Effekte verschönert.

La Grotte de Versailles

Unter den Vergnügungen, die direkt von den Versailler Gärten inspiriert sind, ist eine, die über die Vergänglichkeit hinaus ein beeindruckendes Schicksal erlebte. Es stimmt, dass *La Grotte de Versailles* ihren Ursprung in einem besonders verzauberten Kontext nimmt, der den damaligen Zeitgeist prägte. Für dieses königliche Spektakel arbeitete Jean-Baptiste Lully erstmals mit dem Dichter Philippe Quinault zusammen, der bald sein treuer Librettist werden sollte. Dabei wurde die Gestaltung der künstlichen Grotte in Szene gesetzt, die zwischen 1664 und 1666 in der Nähe des Schlosses angelegt wurde – an der Stelle, wo sich heute das

Empfangszimmer und der Vorraum der Kapelle befinden. Sie war Thetis gewidmet, der Titanin des Wassers, der Flüsse und der Quellen, der Mutter der Flussgötter und Okeaniden. Jeden Abend empfing sie in ihrer Meeresgrotte die Sonne, die sich bei ihr von ihrem himmlischen Lauf ausruhte. Die Grotte selbst wurde 1684 zerstört, damit der Nordflügel des Schlosses gebaut werden konnte. Das Gebäude war aufgrund seiner Sonnensymbolik und seiner technischen Rolle in der Verwaltung der Parkgewässer ein wichtiger Bestandteil der Versailler Gärten. Die Inspiration lieferten italienische Vorlagen, die man bereits in Saint-Germain-en-Laye adaptiert hatte. So bot der Ort ein feengleiches Dekor, das die Fantasie beflügelte. Wenn Besucher einmal das Haupttor, das von einer goldenen Sonne überragt wurde, durchschritten hatten, waren sie von der Innendekoration überwältigt. Die Wände waren mit natürlichen Muscheln, Tropfsteinen aus Porzellan und Perlmutter sowie mit Perlen und Korallen bedeckt. Aus ihnen strömten unzählige Wasserspiele, die von François Francine stammten und deren Plätschern von den natürlichen Halleffekten verstärkt wurde. Im Jahr 1667 kamen Spiegel hinzu,

in denen sich das Dekor widerspiegelte. Um dem Ort noch mehr Magie zu verleihen, wurde 1666 hinter der hinteren Wand eine hydraulische Orgel installiert, die Vogelgezwitscher imitierte:

„Durch eine ganz neue Erfindung gab es versteckte Orgeln, die so aufgestellt wurden, dass sich das Echo in der Grotte von einer Seite zur anderen wiederholte. Das klang jedoch so natürlich und klar, dass man sich, solange der Akkord anhielt, wirklich inmitten eines Bocage glaubte, wo tausende Vögel einander antworten. Diese ländliche Harmonie, vermischt mit dem Wasserplätschern, erzeugte einen Effekt, der nur schwer zu beschreiben ist“ (Madeleine de Scudéry, *La Promenade de Versailles*, 1669).

Die Mauer selbst hatte drei große Vertiefungen, die mit Felsen verkleidet waren und aus denen Wasserfälle strömten – geleitet von Neptun, den Tritonen und den Nereiden. Mitte der 1670er Jahre wurden in der Grotte drei große Figurengruppen aufgestellt, die 1667 beauftragt worden waren: im Zentrum *Apollon und die Nymphen* von Girardon und Regnaudin, links und rechts davon je eine Gruppe der

Sonnenpferde, die von Guérin und den Brüdern Marsy angefertigt worden waren. Zwei Statuen von Tuby, die Acis und Galatée darstellten, ergänzten das Ensemble.

Dieser magische Ort, der von Mademoiselle de Scudéry und Jean de La Fontaine besungen wird, lieferte die Inspiration für *La Grotte de Versailles*, das nach dem ältesten Textbuch aus dem Jahr 1668 eine „musikalische Ekloge“ war. Es sollte wahrscheinlich während eines Aufenthalts des Hofes zwischen dem 21. und 28. April aufgeführt werden. Das Werk – halb Schäferspiel, halb höfisches Ballett – wurde höchstwahrscheinlich einige Monate zuvor, am 3. November 1667 nach der Rückkehr aus Flandern uraufgeführt. Der König tanzte in diesem Werk zumindest im Jahr 1668 eine Entrée.

Von Silvandre und Coridon angeführt, finden sich die Schäfer und Schäferinnen zu einem „rustikalen Fest“ zusammen, um die Rückkehr des siegreichen Königs zu feiern. Von Licas dazu angehalten, singen sie jedoch lieber von der Liebe als vom Sieg und stimmen in den Vogelgesang und das plätschernde Wasser ein. Sie singen von den Freuden der Liebe und den Wonnen

der Jugend. Méralque und Coridon fordern sich in einem Liebeswettbewerb heraus. Bei Daphnis Ruf kommen die jagenden Nymphen hervor – der König ist vom Marquis de Villeroy und dem Marquis de Rassin sowie professionellen Tänzern umgeben – und tanzen eine Entrée de ballet. Danach nehmen die Schäfer, die von den Nachtigallen in der Grotte begleitet werden, ihre Lieder wieder auf. Gleichzeitig „machen sechs lächerlich aussehende Hirten groteske Schritte und Figuren“. Iris zieht sich einen Augenblick zurück, um „über die Leidenschaft zu klagen, die sie ergriffen hat“ – sie ist neidisch auf die gefühllosen Felsen, die sie umgeben. Nur das Echo der Grotte antwortet ihr. In ausgelassener Stimmung kommen die Schäfer zu ihr, um zu singen und das Echo die Wonnen der Liebe wiederholen zu hören.

Diese charmante Vergnügung wurde schnell sehr erfolgreich. In Anwesenheit des Königs oder von Prinzen fanden mehrere Aufführungen statt: am 13. November 1667 in der Pariser Residenz von Henriette-Marie de France, Königinwitwe von England, sowie am 6. Januar 1668 in den Tuileries. Das Werk wurde auch mehrere

Male in Versailles gezeigt, unter anderem am 11. August 1669 während eines Besuchs des Großherzogs der Toskana Cosimo III. de' Medici. In der Grotte der Thetis waren die Florentiner von den Wasserfällen begeistert, die eine Art Schleier bildeten, durch welche die Gäste die Sänger und Instrumentalisten sehen konnten, die in zwei Chöre aufgeteilt waren. Nach einer Vorstellung des *Nicomède* von Corneille in der Orangerie des Schlosses, einem Imbiss und einem Ball im Park endete das Fest mit einem Feuerwerk, begleitet von einem „Trompeten- und Paukenkonzert“ (*Gazette*, 17. August 1669). Man konnte das Werk am 23. August und am 6. September 1670 erneut in Versailles hören, außerdem am 12. September 1671. Acht Monate zuvor wurde in den Tuileries *Psyché* uraufgeführt, eine Ballett-Tragödie von Molière, Corneille, Quinault und Lully. Deren Thematik hatte auch La Fontaine zu seinen *Amours de Psyché et de Cupidon* (1669) inspiriert, die die Grotte der Thetis feierten. Die Ekloge wurde erneut am 11. Juli 1674 im Trianon-Park gegeben, am 2. Tag des Festes, das sich Ludwig XIV. gewünscht hatte, um die Eroberung von Franche-Comté zu feiern. In einem Wäldchen des Parks, so berichtet Félibien, der Geschichtsschreiber der

königlichen Feste, wurde ein achteckiger grüner Salon eingerichtet, der von einer zum Himmel offenen Kuppel überragt und von 18 Säulengängen getragen wurde. Die Portale waren mit Girlanden und Porzellanvasen voller Blumen geschmückt, „oberhalb derer Amphitheater für die Musik eingerichtet worden waren“. Die hintere Seite dieses Amphitheaters öffnete sich zu einem Bogengang hin, der zum einem „Fontänenbecken“ führte, das mit einem Springbrunnen ausgestattet und mit Orangenbäumen und Blumentöpfen gesäumt war. Der Platz war von einem halbrunden Palisadenzaun umgeben, der von fünf großen Nischen durchbrochen war, in denen Statuen musizierender Waldgeister standen. Wahrscheinlich wurde dort, vor dieser halb-natürlichen Kulisse, die „Ekloge von Versailles“ gesungen.

Die Öffentlichkeit der *Académie royale de Musique* erlebte das Werk erstmals im Oktober 1675. Nach weiteren Aufführungen am Hofe, insbesondere im Jahr 1685, wurde die Ekloge 1696 und 1700 erneut auf Pariser Bühnen gegeben, Fragmente davon in den Jahren 1711 und 1717 sowie zum Geistlichen Konzert im Jahr 1728. Da sie unabhängig vom Kontext

aufgeführt wurde, der sie ursprünglich inspiriert hatte, wurde *La Grotte de Versailles* im Laufe der Aufführungen immer wieder verändert. Diese Aufnahme versucht, den originalen Ablauf so gut wie möglich wiederzugeben. Hierfür wurden handgeschriebene Musikquellen, zeitgenössische Beziehungen sowie das Libretto von 1668 herangezogen. Letztgenanntes enthält zahlreiche Informationen über die Interpreten – alle Mitglieder der königlichen Musik – sowie über die Instrumentierung.

Das Entrée der Nymphen, das vom König getanzt wird, sowie die umgebende Szene ist auf gewisse Art und Weise das symbolische Epizentrum der Vergnügung. Zu den beeindruckendsten Momenten im Stück gehören jedoch der reizvolle Poesiewettbewerb zwischen Méralque und Coridon – in Form eines musikalischen Dialogs und typisch für Schäferspiele – sowie die wunderschöne Klage der Iris. Sie wird von einem Bänkelsang „sanfter Flöten“ eingeleitet, der eines dieser ausgeschmückten *Double* enthält, die für die Gesangskunst im 17. Jahrhundert so typisch waren. Anschließend wird die Klage mit Echos fortgeführt, deren Effekt durch die Akustik der Grotte wahrscheinlich noch verstärkt wurde.

George Dandin und *Le Grand Divertissement royal*

Die Grotte und die Gärten hallten sicher noch lange von diesem *Grand Divertissement royal* nach, das der König am Mittwoch, den 18. Juli 1668 dem Hof geboten hatte. Es war das zweite große Fest in Versailles nach *Les Plaisirs de l'Île enchantée* (7. bis 13. Mai 1664) und sollte den Ruhm des Königs nach dem Frieden von Aachen besingen, der im Mai desselben Jahres geschlossen worden war. Mit ihm wurden mehrere Gebiete der Spanischen Niederlande an Frankreich abgetreten. Dieser Sieg über Spanien verdiente ein strahlendes Fest. Doch der König wollte noch eine andere Eroberung feiern. Die galanten und heldenhaften Themen der *Plaisirs* aus dem Jahr 1664, die Arioste entliehen waren, besangen seine Liebe zur sanften Louise de La Vallière. Doch nun gehörte sein Herz der strahlenden Athénais, Françoise de Rochechouart de Mortemart, Marquise de Montespan, der er dieses Fest schenkte. Es unterschied sich stark vom vorangegangenen und fand an einem einzigen Sommerabend, am 18. Juli 1668, ohne ein besonderes Thema statt.

Das Fest würde den ganzen Hof durch den Park führen – für einen faszinierenden Spaziergang voller Überraschungen.

Es begann um 18 Uhr mit dem Besuch des neuen Drachenbeckens und seines Springbrunnens, dem stärksten in den Gärten. Danach ging der Hof zum Wäldchen L'Étoile, das mit Bergen von Früchten, Fleisch und Likörflaschen geschmückt war und für einen prachtvollen Imbiss sorgte. Dann flanierten die Gäste zur Wegkreuzung am zukünftigen Saturnbecken, um eine Komödie anzuschauen, die bei Molière in Auftrag gegeben worden war und die Lully mit Gesängen und Tänzen angereichert hatte. Sie wurde in einem großen Theater in Trompe-l'Œil-Optik gegeben, das von Carlo Vigarani stammte. 32 Kristallkronleuchten erhellen den Ort, der mit Wandteppichen umspannt und mit einem mit Lilien verzierten Stoff überdeckt war. 1200 Personen nahmen in den Sitzreihen des Amphitheaters Platz und im Parterre, hinter dem hohen Thronhimmel, unter dem König und die Königin saßen, nahmen Bänke „eine noch viel größere Menge an Leuten“ auf. Die Bühne stellte einen wunderschönen Terrassengarten dar,

der mit einem Kanal, Wasserbecken und Springbrunnen, Statuen sowie goldenen Vasen dekoriert war. Zwei allegorische Figuren für den Frieden und den Sieg umrahmten sie. Anschließend erwartete die Gäste ein Abendessen in einem großen achteckigen Saal aus einem Gitterwerk, der zum Himmel hin geöffnet war. Dieser Saal wurde von Henry de Gissey konzipiert und stand dort, wo später das Florabecken errichtet werden sollte. In der Mitte war ein großes Büffet aufgebaut worden, das mit einem Springbrunnen und Silbergeschirr geschmückt war. Dann tanzten alle auf dem Ball – in einem anderen achteckigen Saal, der von Louis Le Vau am zukünftigen Standort des Ceresbeckens vorbereitet worden war. Dorthin führte ein grüner Gang, der von einer steinernen Grotte umschlossen war. Seinen Höhepunkt erreichte das Fest in einem großen Feuerwerk. Vom unteren Punkt der Grande Perspective aus, die mit erleuchteten Statuen und Vasen gesäumt war, konnte man das von innen beleuchtete Schloss sehen. Während der Hof glaubte, das Fest sei beendet, und zum Schloss zurückging, startete ein zweites, noch beeindruckenderes Feuerwerk vom benachbarten See Clagny aus. Die

Anwesenden, die zur Grotte der Thetis geeilt waren, waren bezaubert.

Die Komödie der *Grand Divertissement royal* aus dem Jahr 1668, die Musik, Gesänge und Entrées de ballet vermischte, stellte eine wichtige Etappe dar. Sie war das Ergebnis der sechsten bedeutenden Kooperation zwischen Molière und Lully, die seit 1664 versuchten, in einem einzigen Schauspiel Theater und Musik miteinander zu verbinden. Molière erzählt hier die Geschichte des George Dandin, eines reichen Bauern, der von seiner untreuen Ehefrau verhöhnt wird. Er hatte sie nur aus sozialen Gründen geheiratet. Gleichzeitig wurde er von seinen Schwiegereltern schikaniert, zwei ruinierten Junkern, die in dieser Ehe nur ein finanzielles Interesse sahen. Molière gelang es wie so oft, eine feinherbe Gesellschaftskomödie umzusetzen. Dennoch ist es nicht das Stück selbst, das innerhalb kurzer Zeit „aus dem Stehgreif“ konzipiert wurde. Die herausragende Originalität liegt eher in den Zwischenspielen, die zusammengenommen ein kleines musikalisches Schäferspiel bilden. Molière und Lully wendeten hier eine Vorgehensweise an, die sie bereits

in *La Princesse d'Élide* umgesetzt hatten. Diese Komödie war ebenfalls mit Musik angereichert und für das Fest im Jahr 1664 geschrieben worden. Komödie und Zwischenspiele bilden so zwei voneinander unabhängige Einheiten, die untereinander auf künstliche Weise verbunden sind.

Die Eröffnung zeigte George Dandin allein, nachdenklich. Von vier tanzenden und weiteren vier flötenspielenden Schäfern gestört, überlässt er den beiden Schäferinnen, Climène und Cloris, das Feld. Sie sind gekommen, um von der Liebe zu singen, und werden schnell von ihren Geliebten, Tircis und Philène darin begleitet. Die beiden Männer haben jegliche Hoffnung angesichts der Strenge ihrer schönen Frauen verloren und versprechen, sich das Leben zu nehmen. Dann folgt der erste Akt der Komödie, an dessen Ende Cloris dem George Dandin offenbart, dass sich die beiden Schäfer vor lauter Hoffnungslosigkeit in die Fluten gestürzt haben. Dandin, der gerade von der Untreue seiner Ehefrau erfahren hat, reagiert gleichgültig und lässt die Schäferin den Tod ihres Geliebten beklagen („Ach, solch tödliche Schmerzen“), der auf ihre Strenge

zurückzuführen ist. Die ergreifende Klage ist nicht nur das dramatische Herz des Schäferspiels, sondern auch der Komödie. Am Ende des zweiten Aktes erfährt Cloris, dass die beiden Schäfer von sechs Schiffen gerettet wurden, die vor lauter Freude nun vor dem armen Dandin tanzen, der immer bedrückter wird. Am Ende des dritten Aktes entscheidet er, dass er sein Liebesfiasko und sein Unglück ertränkt – im Wein, wie uns das Libretto von 1668 erzählt. Die Inszenierung des Theaters veränderte sich radikal: Es erschienen „große Felsen mit Bäumen dazwischen“ und die Schäfer sangen und spielten dort „alle möglichen Instrumente“. Cloris schloss sich mit ihrer Stimme den Flöten und Musetten an. Dabei wurde sie von acht Schäfern und Schäferinnen begleitet, die „galant gekleidet“ tanzten. Sie sang von der Liebe, Climène folgte ihr – in einer Szene mit viel Feingefühl. Dann kamen Tircis und Philène hinzu. Sodann erschien die Schar des Bacchus, die sich aus 40 Waldgeistern auf „einem großen, mit Bäumen bedeckten Felsen“ zusammensetzte. Sie begann einen allegorischen Kampf mit den Schäfern und Schäferinnen, die die Liebe vertraten. Die beiden Gegner schlossen sich letztlich

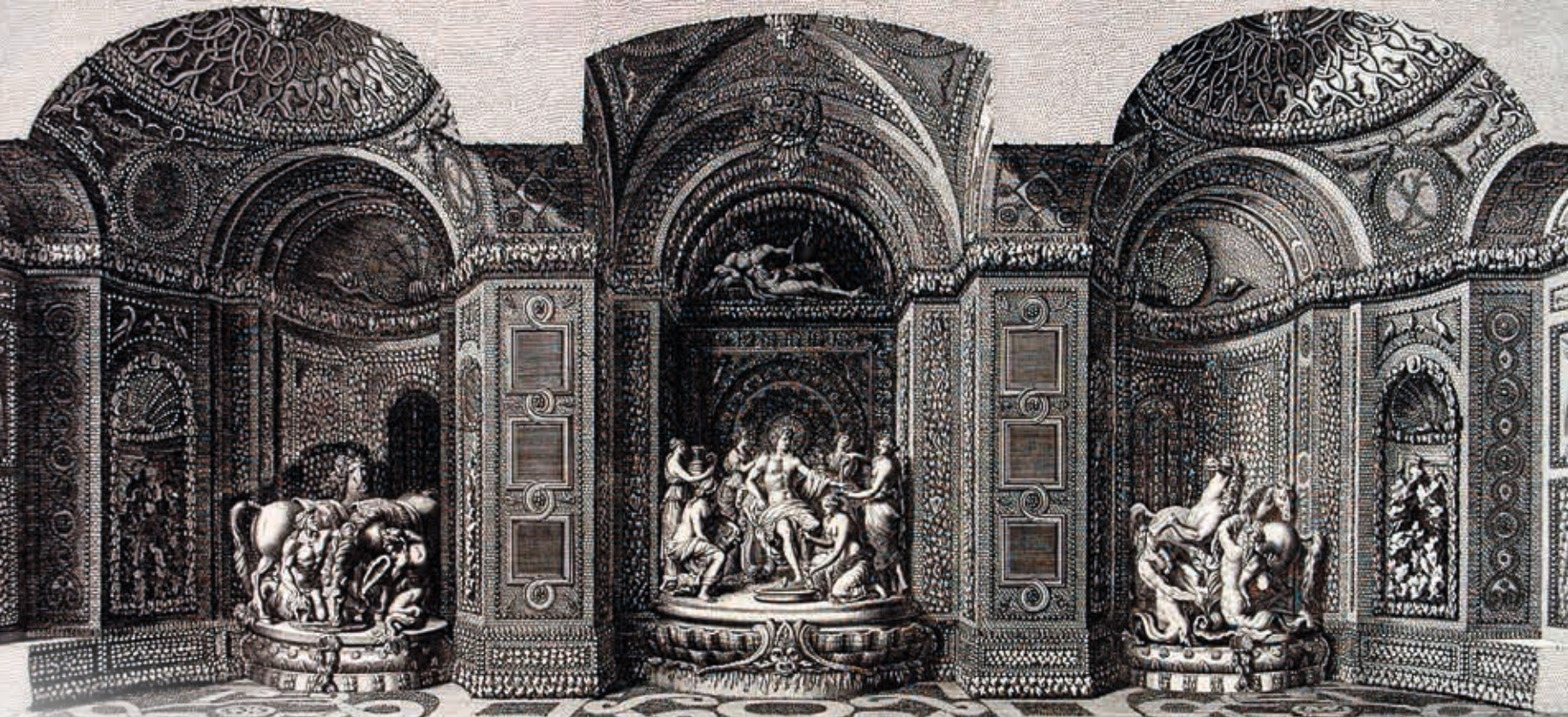
zusammen und tanzten einen allgemeinen Tanz. Sie ließen das Echo mit den Worten erklingen, „dass es nichts sanfteres als Bacchus und die Liebe gibt“.

„Man kann sagen, dass Lully in diesem Werk das Geheimnis gefunden hat, wie man alle Welt zufriedenstellen und verzaubern kann; denn niemals gab es etwas Schöneres oder eine bessere Erfindung als das. Doch das vollkommen Neue war diese so angenehme Harmonie der Stimmen, die Sinfonie von Instrumenten, diese schöne Vereinigung unterschiedlicher Chöre, diese sanften Liedchen, diese zärtlichen und verliebten Dialoge, diese Echos und schließlich diese bewundernswerte Führung in allen Teilen. Von den ersten Erzählungen an wurde die Musik immer wieder verstärkt: Sie begann mit einer einzigen Stimme, um mit einem Konzert von mehr als 100 Personen zu enden. Man konnte sie alle im selben Theater sehen, wie sie mit ihren Instrumenten, ihren Stimmen und ihren Schritten gemeinsam in einen Akkord und einen Wohlklang einstimmten, der das Werk abschloss. Die Zuschauer waren voller Bewunderung, die kaum zu beschreiben ist“ (André Félibien, *Relation de la Fête de Versailles*, 1668).

Weniger beständig als es zunächst erscheint, vollzieht sich die Verbindung zwischen Komödie und Musik also in der Figur des Dandin. Durch ein stummes Spiel verband dieser das Werk mit den verschiedenen Szenen des Schäferspiels, das in einem perfekt beherrschten Wechsel aus fein ausgeschmückten Erzählungen, Liebesdialogen und galanten *Récits*, Chorstücken und Entrées de ballet von der Kraft der Liebe singt.

Le Grand Divertissement Royal aus dem Jahr 1668 reiht sich damit voll und ganz in die dynamische Entwicklung der ersten musikalischen Schäferspiele ein, wie *Le Triomphe de l'Amour* von Beys und *La Guerre* (1654) oder das *Pastorale d'Issy* von Perrin und Cambert (1659). Diese Werke waren ebenfalls wichtige Schritte auf der Suche nach einem musikalischen Theater, das an die französische Mundart und den französischen Geschmack angepasst war. Sie öffneten den Weg für die „französische Oper“, die Lully und Quinault bald populär machen würden.

Thomas Leconte
Centre de musique baroque de Versailles



Intérieur de la grotte de Téthys, Versailles



Jean-Baptiste Lully (1632-1687)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Laurent Brunner

Mademoiselle”, imitating the twenty-four violins of the King. However, the disgrace of the princess after La Fronde (civil revolt) obliged Lully to find himself a new destiny.

This was to be in the Twenty-four violins of the King! Rapidly integrated into the royal circle, he created with the young Louis XIV, with whom he was the dance companion in the court ballets, notably the *Ballet Royal de la Nuit* (1653), la *Bande des Petits Violons*. From the *Ballet d'Alcidiane* (1658) to the *Ballet des Arts* (1663) and to the *Ballet des*

Muses (1666), the great moments of court ballet were due to Lully. At first, composer of dance music, he quickly became the grand organiser of the royal spectacles, intervening in the smallest details during the rehearsals, making his orchestra into an elite formation, and developing with Molière the Comédie-ballet from 1664 to 1671. *Le Bourgeois gentilhomme* (1670) was to become his chef-d'œuvre alongside *George Dandin* and *Monsieur de Pourceaugnac*.

But Lully wanted to go even further and obtained from 1672 the royal privilege of opera performance, thus creating l'Académie Royale de Musique, an institution still alive today in the form of the Opéra National de Paris. Practically speaking, it was Robert Cambert who had obtained the royal privilege and had created the institution the previous year with a great deal of success, but without controlling the management, which ended up in bankruptcy. Lully figured out how to play his cards right with the King and bought back the privilege. He became the only person able to have opera performed in France, preventing de facto other musicians from competing with him (which would be prejudicial notably for Charpentier).

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

The success of Lully's operas owes a good deal to the shared labour he carried out with Quinault in order to create a total work of art: the rhythm is determined by an efficient libretto and a prosody which perfectly adapts itself to the musical lines. The result marvelously captures the lamentations, the bravura and rage arias, the incantation of the chorus: this is truly a tragedy put to music, and the splendor of the French language would rarely be served with such genius. Finally, Lully knew how to draw out the tears from his public including those of his most important spectator, the King, who wept over the tragic destiny of Persée or Atys, moved by the duos of a staggering beauty. Lully thus composed the music for thirty court

ballets also provided the choreography and the stage direction, for nine comédie-ballets, fourteen “tragédies lyriques” of which we will principally remember the first chef-d'œuvre *Alceste* (1674) already including a dream scene, and the famous, funeral parlour scene and then *Thésée* (1675), *Atys* (1676), the King's opera, with an anthological sleep scene, *Persée* (1682), *Phaéton* (1683), *Roland* (1685), and finally *Armide* (1686), final and absolute chef-d'œuvre.

Superintendant of the Music to Louis XIV, Lully exercised an all-powerful authority on the musical world during two decades, reigning at court, where he gave to the King's sacred music a new breath proportionate to the glory which the sovereign gave to all

Jean-Baptiste Lully, ein unermüdlicher Musiker, Geiger, Sänger, Komponist, Tänzer und Theaterdirektor, ist der Erfinder der französischen Oper und hat für ein Jahrhundert eine Reihe von Werken geschaffen, die bis zur Revolution das „Repertoire“ der französischen Oper darstellten. Der 1632 in Florenz geborene

artistic expression (a dozen Grands Motets imposed a French style which would last until the Revolution), but also in Paris where his operas carried off a very great success.

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

Laurent Brunner

Giovanni Battista Lulli wurde dort vom Herzog von Guise entdeckt und kam 1646, im Alter von nur vierzehn Jahren, nach Paris, um in den Dienst der Prinzessin von Montpensier, der Grande Mademoiselle, zu treten. Schnell gründete er für sie die „Compagnie des Violons de Mademoiselle“, die die „Vingt-quatre Violons du Roi“

imitierte. Aber die Prinzessin fiel nach der Fronde in Ungnade, was Lully zwang, ein neues Schicksal zu finden – und zwar in den Vingt-quatre Violons du Roi!

Schnell in den königlichen Kreis integriert, schuf er für den jungen Ludwig XIV., dessen Tanzbegleiter er in den Hofballetten war, unter anderem das *Ballet Royal de la Nuit* (1653) und das *Bande des Petits Violons*. Vom *Ballet d'Alcidiane* (1658) über das *Ballet des Arts* (1663) und das *Ballet des Muses* (1666) war es Lully, der die großen Stunden des französischen Hofballetts gestaltete. Zuerst ein Komponist der Tanzmusik, wurde er schnell zum großen Autor königlicher Aufführungen, kümmerte sich bei den Proben um jedes Detail, machte sein Orchester zu einer Elitetruppe und entwickelte mit Molière zwischen 1664 und 1671 das *Comédie-ballet*. Das Meisterwerk war *Der Bürger als Edelmann* (1670) neben *George Dandin* und *Monsieur de Pourceaugnac*.

Aber Lully wollte noch weiter gehen und erhielt 1672 von Ludwig XIV. das königliche Privileg, die Oper aufführen zu lassen, wodurch die Académie Royale de Musique

entstand, eine Institution, die heute noch in Form der Pariser Nationaloper weiterlebt. Eigentlich war es Robert Cambert, der das Privileg erhalten hatte und die Institution im Vorjahr gegründet hatte und dies mit großem Erfolg, aber sie richtig zu leiten, was zum Konkurs führte. Lully konnte seinen Vorteil beim König nutzen und kaufte das Privileg zurück. Er wurde der Einzige, der in Frankreich Opern aufführen konnte, wodurch andere Musiker daran gehindert wurden, mit ihm zu konkurrieren (was insbesondere Charpentier schadete).

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

Der Erfolg von Lullys Opern verdankt viel der gemeinsamen Arbeit, die er und Quinault geleistet haben, um ein Gesamtkunstwerk zu schaffen: Der Rhythmus wird von einem klaren Libretto getragen, von einer Prosodie, die sich perfekt an die musikalischen Linien anpasst, und das Ergebnis spiegelt perfekt die Klagen, die Melodien der Tapferkeit oder Wut, die Beschwörung des Chores wider: Es ist wirklich eine Tragödie, die vertont wird, und die Pracht der französischen Sprache wird selten mit einem solchen Genie bedient werden. Lully weiß endlich, wie er das Publikum und seinen ersten Zuschauer, den König, zu Tränen rühren kann, der das tragische Schicksal und die unendliche Liebe von Perseus oder Atys beweint, bewegt von Duos von atemberaubender Schönheit.

Lully komponierte die Musik für 30 Hofballette und kümmerte sich um deren Choreographie und Regie, neun Komödien und Ballette und 14 lyrische Tragödien, vor allem das erste Meisterwerk *Alceste* (1674), das bereits eine Traumszene enthielt, und die berühmte Pompe Funèbre, dann *Theseus* (1675), *Atys* (1676), die Königsoper, mit

einer umfangreichen Traumszene, *Perseus* (1682), *Phaeton* (1683), *Roland* (1685), schließlich *Armida* (1686), ein letztes und absolutes Meisterwerk.

Als Hofkapellmeister Ludwig XIV. übte Lully zwei Jahrzehnte lang volle Macht über die musikalische Welt aus und regierte am Hof, wo er der geistlichen Musik des Königs eine neue Dimension verlieh, die der Herrlichkeit entsprach, mit der der Herrscher alle künstlerischen Ausdrucksformen schmückte (ein Dutzend Großer Motetten brachten einen französischen Stil, der bis zur Revolution andauern sollte), aber auch in Paris, wo seine Opern sehr erfolgreich waren. Sein Lebensende war mit einer weiteren Anekdote verbunden: Das berühmte *Te Deum* komponierte er nicht zum Ruhm des Königs, sondern zur Taufe seines Sohnes. Ludwig XIV., der Pate von Lullys ältestem Sohn war, nahm 1677 an der Uraufführung des Werkes in der Chapelle de la Trinité in Fontainebleau teil. Dieses *Te Deum* war Lullys meistgespielte geistliche Musik. Aber 1686 dirigierte Lully das Stück und verletzte sich mit dem zum Schlagen des Taktes gebrauchten Stock am Fuß: Im März 1687 fiel er dem Wundbrand zum Opfer.

Laurent Brunner



Molière (1622-1673)

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

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

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

La même année il écrit *Le Médecin malgré lui* sous forme de farce. Durant les années qui suivent il multiplie les expériences et diversifie les genres. Il affectionne tout particulièrement la comédie-ballet avec entre autres *L'Amour médecin* (1665), *Mélicerte* (1666), *Le Bourgeois gentilhomme* (1670), *La Comtesse d'Escarbagnas* (1671) et la dernière de ses pièces, *Le Malade imaginaire* (1673).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Gaétan Jarry

Chef d'orchestre et organiste français né en 1986, Gaétan Jarry est le fondateur de l'ensemble Marguerite Louise.

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

De 2010 à 2017, Gaétan Jarry fut également directeur de la maîtrise des Petits Chanteurs de Saint-François de Versailles, vocation dont il continue de faire bénéficier de ses fruits divers chœurs d'enfants.

Sa passion pour la voix et pour les répertoires anciens l'amène à créer l'ensemble Marguerite Louise, chœur et orchestre de référence sur la nouvelle scène baroque. Comme chef

d'orchestre et soliste, il se produit en France et à l'étranger et collabore régulièrement avec le Château de Versailles, au cœur duquel il se produit à la tête de son ensemble dans le répertoire de musique sacrée, de musique de chambre et d'opéras.

Gaétan Jarry consacre une large part de sa discographie à la musique baroque française. En 2015, il fait paraître avec Marguerite Louise son premier disque *Motets pour une Princesse* (disque L'Encelade), dédié aux chefs-d'œuvre inédits de Charpentier ; un disque salué par la critique qui a permis à l'ensemble d'imprimer sa marque : une intensité émotionnelle unique et une empreinte sonore riche, généreuse et personnelle. En 2017, Marguerite Louise interprète l'emblématique opéra de Charpentier *Les Arts Florissants*, qui a fait l'objet d'un enregistrement paru sous le label Château de Versailles Spectacles en 2018 et unanimement reconnu comme une référence (5 Diapasons, 5 étoiles Classica et Diamant d'Opéra Magazine). Son dernier enregistrement, intitulé *Messe du Roi Soleil*, infuse également l'esthétique de Marguerite



Gaétan Jarry, Versailles

Louise dans le répertoire à grand chœur et grand orchestre, celui des Grands Motets Royaux de Lully et Delalande. Ce disque paru sous le label Château de Versailles Spectacles reçoit 5 Diapasons et 5 étoiles Classica. En décembre 2019, il fait paraître *Noëls Baroques*

à Versailles (disque 5 diapasons), enregistré aux Grandes Orgues de la Chapelle Royale de Versailles, en collaboration avec les Pages du Centre de musique baroque de Versailles puis en août 2020, *Le Grand Jeu*, encore sous le label Château de Versailles Spectacles.

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

After a musical journey rewarded by numerous first prizes from the conservatories of Versailles and of Saint-Maur-des-Fossés (in the class of Frédéric Desenclos and Eric Lebrun), Gaétan Jarry completed his musical studies at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris from where he graduated with a bachelors' degree as an organist-performer in 2010 from the class of Olivier Latry and Michel Bouvard. Organist at the church of Sainte-Jeanne-d'Arc of Versailles, in 2016, he became co-titular organist of the Great Historic Organs of Saint-Gervais in Paris.

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

His passion for the voice and for early repertoires led him to create the ensemble Marguerite Louise, a choir and orchestra of reference on the new baroque scene. As conductor and soloist, he performs in France and abroad and regularly collaborates with the Château de Versailles, at the heart of which he performs at the head of his ensemble in the repertoire of sacred music, chamber music and opera.

Gaétan Jarry devotes a large part of his discography to French baroque music.

In 2015, he brought out with Marguerite Louise his first recordings *Motets pour une Princesse* (Encelade label), dedicated to hitherto unheard of chefs d'œuvres by Charpentier; a recording hailed by the critics which enabled the ensemble to make its mark: a unique emotional intensity a rich generous and personal sound imprint. In 2017 Marguerite Louise interpreted the emblematic opera by Charpentier *Les Arts Florissans*, the subject of a recording released on the Château de Versailles Spectacles label in 2018 and unanimously considered as a reference (5 Diapasons, 5 Classica Stars and a Diamond from Opéra Magazine). His last recording, entitled *Messe du Roi*

Gaétan Jarry, französischer Dirigent und Organist, 1986 geboren und Gründer des Ensembles Marguerite Louise.

Nach zahlreichen Auszeichnungen der Konservatorien von Versailles und Saint-Maur-des-Fossés (Klasse von Frédéric Desenclos und Eric Lebrun) perfektionierte Gaétan Jarry sein Können am Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, wo er als 2010 in der Klasse von Olivier

Soleil (The Sun King's Mass) also instills the Marguerite Louise aesthetic into the repertoire for large choir and orchestra, that of the Royal Grands Motets by Lully and Delalande. This recording released on the Château de Versailles Spectacle label received 5 Diapasons and 5 Classica Stars. In December 2019, he released *Noëls Baroques à Versailles* (5 Diapasons award), recorded at the Great Organs of the Royal Chapel at Versailles, in collaboration with the Pages of the Centre de musique baroque of Versailles, a children's choir, then in August 2020, *Le Grand Jeu*, again under the Château de Versailles Spectacles label.

Latry und Michel Bouvard als Organist und Interpret graduierte. Als Organist der Kirche Sainte-Jeanne-d'Arc in Versailles wurde er 2016 Mitinhaber der Grandes Orgues Historiques der Kirche Saint-Gervais in Paris.

Von 2010 bis 2017 war Gaétan Jarry zudem Direktor der Maîtrise des Petits Chanteurs de Saint François in Versailles, eine Berufung, aus der er auch heute noch für verschiedene Kinderchöre profitiert.

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

Ein Großteil seiner Diskografie hat Gaétan Jarry der französischen Barockmusik gewidmet. Seine erste CD mit Marguerite Louise veröffentlichte er 2015 unter dem Namen *Motetten für eine Prinzessin (Motets pour une Princesse)* L'Encelade, gewidmet den unveröffentlichten Werken des Meisters Charpentier; eine von den Kritikern gelobte CD, mit der es dem Ensemble gelang, seinen Namen als Marke zu prägen; eine einzigartige emotionale Intensität, ein akustischer und facettenreicher Fußabdruck, großzügig und persönlich. Im Jahr 2017 folgte von Marguerite Louise

eine Interpretation der berühmten Oper von Charpentier *Les Arts Florissans*, die unter dem Label Château de Versailles Spectacles en 2018 erschienen ist und einhellig als Referenzwerk Anerkennung fand (5 Stimmgabeln, 5 Sterne der Kategorien Classica und Diamant des Opéra Magazine). Sein neuestes Werk mit dem Titel *Messe des Sonnenkönigs (Messe du Roi Soleil)* unterstreicht ebenfalls die Ästhetik von Marguerite Louise und dessen Zusammenspiel mit großem Chor und großem Orchester für die berühmten königlichen Motetten von Lully und Delalande. Diese unter dem Label Château de Versailles Spectacles erschienene CD wurde mit 5 Stimmgabeln und 5 Classica Sternen ausgezeichnet. Im Dezember 2019 veröffentlicht er *Noëls Baroques à Versailles (Barocke Weihnachtsfeste in Versailles)*, aufgenommen in der Hauptorgel der Königlichen Kapelle von Versailles, in Zusammenarbeit mit dem Chor Les Pages du Centre de musique baroque de Versailles, zu diesem Zeitpunkt noch unter dem Label Château de Versailles Spectacles (CD erhielt die Auszeichnung, 5 Diapasons').

Marguerite Louise

Marguerite Louise trouve son inspiration dans une voix mythique, celle de Marguerite Louise Couperin, la vraie, chanteuse adulée en son temps et cousine de François Couperin. Choisie comme figure égyptique de l'ensemble par l'organiste Gaétan Jarry.

Naturellement tourné vers le baroque français, répertoire privilégié de cette muse qui y brillait «avec une grande légèreté et un goût merveilleux» (Titon du Tillet), Marguerite Louise fait une entrée remarquée dans le monde du disque en 2015 avec son premier enregistrement, *Motets pour une Princesse* (L'Encelade), dédié à Charpentier; un disque salué par la critique qui a permis à l'ensemble d'imprimer sa marque: une intensité émotionnelle unique et une empreinte sonore riche, généreuse et personnelle.

Depuis 2016, Marguerite Louise a le plaisir de collaborer régulièrement avec le Château de Versailles; à l'Opéra Royal dans des productions lyriques et à la Chapelle

dans des programmes sacrés, là-même où s'illustre en son temps Marguerite Louise Couperin, l'une des premières femmes admises à y chanter.

En 2017, Marguerite Louise y interprète l'emblématique opéra de Charpentier *Les Arts Florissants*, objet d'un enregistrement paru sous le label Château de Versailles Spectacles en septembre 2018 et unanimement salué comme une référence (5 Diapasons, 5 étoiles Classica et Diamant d'Opéra Magazine). L'autre port d'attache historique de Marguerite Louise est l'église Saint-Gervais – Saint-Protais à Paris, dont l'orgue vit briller la dynastie des Couperin. L'ensemble organise en 2018 une intégrale des *Motets* de François Couperin et s'y produit régulièrement devant un public fidèle.

Exportant le répertoire français avec une esthétique qui lui est propre, Marguerite Louise plaît en France et à l'étranger. (Sinfonia en Périgord, Festival de musique sacrée de Saint-Malo, Festival d'Automne

de Souvigny, La Coursive de La Rochelle, Cité de la Musique-Paris, Palais Farnèse de Rome, etc.).

Le savoir-faire et la personnalité brillante du chœur Marguerite Louise ont été remarqués dans plusieurs productions lyriques réalisées en collaboration avec des orchestres internationaux, tels que *Pygmalion* de Rameau, *Médée* et *Actéon* de Charpentier aux côtés de Tafelmusik et de l'Opéra Atelier de Toronto, ainsi que dans *La Damnation de Faust* de Berlioz en collaboration avec l'orchestre Les Siècles (dir. François-Xavier Roth).

Son dernier enregistrement *La Messe du Roi Soleil* infuse son esthétique dans un nouveau répertoire à grand chœur et grand orchestre, celui des Grands Motets Royaux de Lully et Delalande. Sorti sous le label Château de Versailles Spectacles en juin 2019, il a notamment été récompensé par 5 Diapasons et 5 étoiles Classica.

En 2020, Marguerite Louise prépare quatre nouveaux enregistrements pour le label CVS: *George Dandin/La Grotte de Versailles* de Lully, des *Concertos* et *Motets* de Haendel avec la soprano Chiara Skerath, les *Grands Motets* de Rameau et Mondonville et un récital d'air d'opéras de Rameau avec le ténor Mathias Vidal. Ces projets seront donnés en concert notamment à Versailles, Vézelay, Lyon, et Strasbourg. Enfin, Marguerite Louise se produira pendant un mois au Théâtres des Bouffes du Nord puis en tournée pour la pièce de théâtre *George Dandin ou le mari confondu* de Molière/Lully dans une mise en scène de Michel Fau.

Marguerite Louise est membre de la Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés et du Profedim. Il est soutenu par la Fondation Orange et la Caisse des Dépôts, mécènes principaux ainsi que par la ville de Versailles.

Marguerite Louise finds her inspiration in a mythical voice, that of Marguerite Louise Couperin, the real singer adulated in her time, who was a cousin of François Couperin the composer and has been elected the muse of the ensemble by the organist Gaëtan Jarry.

Naturally orientated towards French Baroque, the favourite repertoire of the muse who shone in it “with great lightness and marvellous taste” (Titon du Tillet), Marguerite Louise made a remarkable entry into the world of CDs in 2015 with her first recording, *Motets pour une Princesse* (L'Encelade), dedicated to Charpentier. This critically acclaimed recording has enabled the ensemble to make its mark: it offers a unique emotional intensity and a rich, generous and personal sound.

Since 2016, Marguerite Louise has had the pleasure of working regularly with the Château de Versailles: at the Opéra Royal in lyrical productions and at the Chapelle for sacred programmes, where Marguerite Louise Couperin herself, one of the first women admitted to sing there, was famous in her time.

There, in 2017, Marguerite Louise performed the emblematic opera *Les Arts Florissans* by Charpentier, the subject of a recording published under the Château de Versailles Spectacles label in September 2018 and unanimously hailed as a milestone (5 Diapasons, 5 Classica stars and Diamant d'Opéra Magazine). Marguerite Louise's other historic home base is the Saint-Gervais – Saint-Protais church in Paris, where the historic organ dates back to the time of the Couperin dynasty. In 2018, the ensemble organised a complete performance of the Motets by François Couperin and is a regular guest there with a loyal following.

Exporting the French repertoire with an aesthetic all her own, Marguerite Louise attracts keen audiences both in France and abroad. (Sinfonia en Périgord, the Festival de musique sacrée de Saint-Malo, the Festival d'Automne de Souvigny, La Course at La Rochelle, the Cité de la Musique-Paris, Palazzo Farnese in Rome, etc.).

The expertise and the brilliant personality of the Marguerite Louise choir have been noted in several lyrical productions produced in collaboration

with international orchestras, such as *Pygmalion* by Rameau, *Médée* and *Actéon* by Charpentier alongside Tafelmusik and the Opera Atelier in Toronto, as well as in *La Damnation de Faust* by Berlioz in collaboration with the Les Siècles orchestra (cond. François-Xavier Roth).

Its latest recording, *La Messe du Roi Soleil*, infuses his aesthetic into a new repertoire with a large choir and orchestra, that of the Great Royal Motets by Lully and Delalande. Released under the Château de Versailles Spectacles label in June 2019, it was awarded 5 Diapasons and 5 Classica stars.

For 2020, Marguerite Louise is preparing four new recordings for the CVS label: *George Dandin/La Grotte de Versailles* by

Lully, *Concertos* and *Motets* by Handel with soprano Chiara Skerath, *Grands Motets* by Rameau and Mondonville and a recital of arias from operas by Rameau with tenor Mathias Vidal. These projects will result in a series of concerts, in particular at Versailles, Vézelay, Lyon, and Strasbourg. Finally, Marguerite Louise will be performing for a month at the Théâtres des Bouffes du Nord, and will then be on tour with *George Dandin ou le mari confondu* by Molière/Lully in a production by Michel Fau.

Marguerite Louise is a member of the Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés and the Profedim. She is supported by the Fondation Orange and Caisse des Dépôts, main sponsors, as well as by the city of Versailles.

Inspirationsquelle für das Ensemble Marguerite Louise ist eine legendäre Stimme. Es handelt sich um die Stimme von Marguerite Louise Couperin, der zu ihrer Zeit gefeierten Sängerin und Cousine von François Couperin, die vom Organisten Gaétan Jarry als Muse und Emblem für das Ensemble ausgewählt worden ist.

Mit einer natürlichen Vorliebe für den französischen Barock, dem Lieblingsrepertoire ihrer Muse, die auf diesem Feld den Worten des zeitgenössischen Kritikers und Mäzens Evrard Titon du Tillet durch „eine große Leichtigkeit und einen wundervollen Geschmack“ brillierte, gelang dem Ensemble Marguerite Louise 2015 eine bemerkenswerte Premiere mit der Veröffentlichung einer CD mit ihrem Erstling, den *Motets pour une Princesse* (L'Encelade), die dem Komponisten Marc-Antoine Charpentier gewidmet sind. Die CD wurde von der Kritik gefeiert und so konnte sich das Ensemble einen musikalischen Namen machen. Denn hier findet man eine einzigartige Intensität voller Emotionen und einem reichen und großzügigen Klangerlebnis mit einer persönlichen Note.

Seit 2016 arbeitet Marguerite Louise regelmäßig mit dem Schloss von Versailles zusammen, und zwar in der Opéra Royal mit lyrischen Programmen und in der Kapelle mit Kirchenmusik. Die Musiker treten also genau an den gleichen Orten auf wie Marguerite Louise Couperin, die zu ihrer Zeit als eine der ersten Frauen dort singen durfte.

2017 interpretierte das Ensemble Marguerite Louise dort die symbolträchtige Oper *Les Arts Florissants* von Marc-Antoine Charpentier, die unter dem Label Château de Versailles Spectacles im September 2018 erschienen ist und einhellig von Kritik und Publikum als wegweisendes Werk gefeiert wurde. (Das Album wurde mit 5 Diapasons, 5 Etoiles Classica und dem Diamanten des Opéra Magazine ausgezeichnet.) Der andere historische Bezugspunkt des Ensemble Marguerite Louise ist die Kirche Saint-Gervais – Saint-Protas in Paris, wo die Familie Couperin auf der Orgel ihre Virtuosität unter Beweis gestellt hat. Das Ensemble hat 2018 das Gesamtwerk der Motetten von François Couperin eingespielt und tritt regelmäßig dort vor einem treuen Publikum auf.

Als Vertreter des französischen Repertoires mit einer ganz eigenen Ästhetik bezaubert Marguerite Louise sein Publikum innerhalb und außerhalb Frankreichs (Sinfonia im Perigord, Festival der Kirchenmusik von Saint-Malo, Festival d'Automne in Souvigny, La Coursive in La Rochelle, Cité de la Musique-Paris, Palazzo Farnese in Rome etc.).

Die Kunst und die brillante Ausdruckskraft des Chors von Marguerite Louise sind in verschiedenen lyrischen Produktionen aufgefallen, die gemeinsam mit internationalen Orchestern realisiert wurden. Zu nennen wären „Pygmalion“ von Jean-Philippe Rameau und „Médée et Actéon“ von Philippe Charpentier, die gemeinsam mit dem kanadischen Barockorchester Tafelmusik und dem Opéra Atelier aus Toronto auf die Bühne gebracht wurden, aber auch *Fausts Verdammnis* von Berlioz in Zusammenarbeit mit dem Orchestre Les Siècles (Leitung François-Xavier Roth).

In der neuesten Aufnahme, „La Messe du Roi Soleil“, konzentriert sich die Ästhetik des Ensembles in einem neuen Repertoire mit großer Chor – und Orchesterbesetzung

bei der Interpretation der große königliche Motetten von Lully und Delalande. Dieses Werk, das unter dem Label *Château de Versailles Spectacles* im Juni 2019 erschienen ist, wurde mit 5 Diapasons und 5 Etoiles Classica ausgezeichnet.

2020 bereitet Marguerite Louise vier neue Aufnahmen für das Label CVS vor: „George Dandin“/„La Grotte de Versailles“ von Lully, die Concerti und Motetten von Händel mit der Sopranistin Chiara Skerath, die „Grands Motets“ von Rameau und Mondonville und ein Opernkonzert mit dem Tenor Mathias Vidal. Diese Projekte werden in Versailles, Vézelay, Lyon und Strasbourg aufgeführt. Anschließend wird *Marguerite Louise* einen Monat lang im Pariser Théâtre des Bouffes du Nord zu sehen sein, bevor das Ensemble mit dem Theaterstück „George Dandin oder der betrogene Ehemann“ von Molière/Lully in einer Inszenierung von Michel Fau auf Tournee geht.

Marguerite Louise ist Mitglied des Marguerite Louise ist Mitglied des Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés und Profedim. Es wird von der Stiftung *Fondation Orange* und der *Caisse des Dépôts*, seinen Hauptsponsoren, und der Stadt Versailles gefördert.

1. *Marche pour les Gardes du Roy,*
Claude Babelon

2. [Prélude de trompettes et de violon en écho]
Psyché (Acte V, scène dernière),
Tragédie-ballet de Molière, Pierre Corneille,
Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully.
(Paris, Tuileries, 17 janvier 1671; LWV 45)

La Grotte de Versailles, 1668, Jean-Baptiste Lully

Églogue en musique de Jean-Baptiste Lully,
sur un livret de Philippe Quinault
(Versailles, 1667 ou 1668; LWV 39).

David Witczak Silvanre
Antonin Rondepierre Coridon
François-Olivier Jean Ménalque
Juliette Perret Iris
David Ghilardi Daphnis
Lancelot Lamotte Licas
Cécile Achille première Bergère et Écho
Virginie Thomas deuxième Bergère

3. OUVERTURE

RÉCIT, chanté par Silvanre et par Coridon.

4. Silvanre

Allons, Bergers, entrons dans cet heureux séjour;
Tout y paraît charmant, Louis est de retour.
Il sort des bras de la victoire,
Et vient rassembler à leur tour
Les plaisirs égarés dans ces bois d'alentour.

1. *Marche pour les Gardes du Roy,*
Claude Babelon

2. [Prélude de trompettes et de violon en écho]
Psyché (Act V, last scene),
Tragédie-ballet by Molière, Pierre Corneille,
Philippe Quinault and Jean-Baptiste Lully.
(Paris, Tuileries, 17 January 1671; LWV 45)

La Grotte de Versailles, 1668, Jean-Baptiste Lully

Eclogue in musique by Jean-Baptiste Lully,
with libretto by Philippe Quinault
(Versailles, 1667 or 1668; LWV 39).

David Witczak Silvanre
Antonin Rondepierre Coridon
François-Olivier Jean Menalque
Juliette Perret Iris
David Ghilardi Daphnis
Lancelot Lamotte Licas
Cécile Achille first Shepherdess and Echo
Virginie Thomas second Shepherdess

3. OVERTURE

RECITAL, sung by Silvanre and Coridon.

4. Silvanre

Come, shepherds, let us enter this happy place.
All seems charming here; Louis is back.
He comes from the arms of victory,
And comes to gather all
the Pleasures lost in these nearby Woods.

1. *Marche pour les Gardes du Roy,*
Claude Babelon

2. [Prélude de trompettes et de violon en écho]
Psyché (Akt V, letzte Szene),
Tragédie-ballet von Molière, Pierre Corneille,
Philippe Quinault und Jean-Baptiste Lully.
(Paris, Tuileries, 17. Januar 1671; LWV 45)

„La Grotte de Versailles“, 1668, Jean-Baptiste Lully

Ekloge mit Musik von Jean-Baptiste Lully,
zu einem Libretto von Philippe Quinault
(Versailles, 1667 oder 1668; LWV 39).

David Witczak Silvanre
Antonin Rondepierre Coridon
François-Olivier Jean Menalque
Juliette Perret Iris
David Ghilardi Daphnis
Lancelot Lamotte Licas
Cécile Achille Erste Schäferin und Echo
Virginie Thomas Zweite Schäferin

3. OUVERTÜRE

REZITATIV gesungen von Silvanre und Coridon.

4. Silvanre

Auf, auf, Ihr Schäfer, betreten wir diesen Raum voller Glück;
Alles scheint hier charmant, Ludwig ist zurück.
Er kommt direkt aus den Armen Viktorias,
Um die Freuden zurückzuholen,
Die in diesen Wäldern liegen verborgen da.

Coridon

Il se plaît en ces lieux à perdre la mémoire
De la grandeur qui brille dans sa cour.

Silvandre et Coridon ensemble

Cessons de parler de sa gloire,
Il n'est permis ici de parler que d'amour.

5. *Le chœur des Bergers répète ces deux derniers vers.*

RÉCIT, chanté par Lycas et répété par le chœur des Bergers.

6. Lycas

Dans ces charmantes retraites,
Accordons nos chalumeaux,
Nos pipeaux,
Nos musettes,
Au ramage des oiseaux,
Et chantons nos amourettes
Au doux murmure des eaux.

CHANSON, chantée par les Bergères, deux Bergers répondent par un petit concert de flûtes.

7. Les Bergères

Goûtons bien les plaisirs, Bergère,
Le temps n'en dure pas toujours
La moisson la plus chère
Est celle des Amours,
Elle ne se peut faire
Qu'au printemps de nos jours.
Ménageons la saison de plaire
Ménageons des moments si courts
La moisson la plus chère...

Lycas et le chœur des Bergers répètent le Récit précédent.

Coridon

In these places, he likes to forget
the dazzling grandeur of his court.

Silvandre and Coridon together

Let's stop talking about his glory,
Here it is only permitted to speak of love.

5. *The Shepherds' Choir repeats these last two Verses.*

RECITAL, sung by Lycas and repeated by the Shepherds' choir.

6. Lycas

In these charming retreats,
Let us tune our reed instruments,
our pipes,
our musettes,
to the sound of the birdsong,
and let's sing of our love affairs
to the gentle murmur of the waters.

SONG, sung by the Shepherdesses, two Shepherds responding with a gracious concert of flutes.

7. The Shepherdesses

Let's taste the pleasures, shepherdess,
as time doesn't always last.
The most expensive harvest
Is that of love,
which only take place
in the spring of our lives.
Let us care for the season of pleasure
Let us care for such short moments.
The most expensive harvest...

Lycas and the Shepherds' Choir repeat the previous Récit.

Coridon

Hier an diesem Ort sucht er gerne zu vergessen,
Welche Macht an seinem Hofe glänzt.

Silvandre und Coridon zusammen

Lasst uns nicht länger sprechen von seinem Ruhm,
Hier dürfen wir das nur von der Liebe tun.

5. *Der Chor der Schäfer wiederholt diese letzten beiden Verse.*

REZITATIV von Lycas, das vom Chor der Schäfer wiederholt wird.

6. Lycas

An diesen charmanten Rückzugsorten,
Lasst unsere unsere Schalmeyen stimmen,
Unsere Pfeiffen,
Unsere Musetten,
Zum Gezwitscher der Vögelein,
Und besingen wir unsere Amouretten
Zum sanften Gemurmel der Bächelein.

LIED der Schäferinnen, zwei Schäfer antworten mit einem sanften Konzert der Flöten.

7. Die Schäferinnen

Genießen wir die Freuden, Schäferin,
Die Zeit dafür wehrt nicht ewig,
Die teuerste und wertvollste Ernte
bietet die Zeit der Liebe,
denn sie gibt es ja nur im Frühling,
im Frühling unseres Lebens.
Achten wir sorgsam auf die Zeit, in der wir gefallen,
Achten wir sorgsam auf diese ach so kurzen Momente!
Die teuerste und wertvollste Ernte...

Lycas und der Chor der Schäferinnen wiederholen das vorhergehende Récit.

8. Dans ces charmantes retraites...

DIALOGUE, chanté par Ménalque et par Coridon, à qui deux autres Bergers répondent avec des flûtes douces.

9. Ménalque

Sortons de ces déserts, détournons-en nos pas.

Coridon

Pourquoi quitter sitôt ces endroits pleins de charmes.

Ménalque

L'Amour est dans ces lieux avec tous ses appâts.

Coridon

Ha! qu'il est doux ici de lui rendre les armes!

Où pourrions-nous aller où l'Amour ne fut pas?

Ménalque et Coridon ensemble

Voyons tous deux, en aimant,

Qui de nous saura prendre

L'ardeur la plus tendre,

Et la garder plus constamment,

Ne craignons point le tourment

Qu'un cœur amoureux doit attendre,

C'est un mal trop charmant

Pour s'en défendre.

10. Ménalque

Aimons puisqu'il le faut dans ces heureux déserts.

11. Coridon

L'Amour dans ces beaux lieux n'a que d'aimables chaînes.

Ménalque

Il a de quoi payer le repos que je perds.

8. In these charming retreats...

DIALOGUE, sung by Menalque and by Coridon, to which two other Shepherds respond with flûtes douces.

9. Menalque

Let us leave these deserts, turn our steps from them.

Coridon

Why leave such charming places so soon?

Menalque

Love is in these places with all its charms.

Coridon

Ha! how sweet it is to surrender to him!

Where could we go where Love is not?

Menalque and Coridon together

Let us see, who will be able to draw

the most tender ardour

from us in loving

and keep it most constantly.

Let us not fear torment

as all loving hearts must expect as much,

for it is too charming an evil

to defend against it.

10. Menalque

Let us love then, since we must in these happy deserts.

11. Coridon

Love in these beautiful places has only pleasant chains.

Menalque

There is enough to recompense the rest I lose.

8. In diesen charmanten Rückzugsorten...

DIALOG, der von Menalque und von Coridon gesungen wird. Zwei andere Schäfer antworten mit flûtes douces.

9. Menalque

Verlassen wir diese Einöde, lenken wir unsere Schritte hinfort.

Coridon

Warum sollten wir so bald schon verlassen diesen charmanten Ort?

Menalque

Die Liebe ist hier mit all ihren Verlockungen.

Coridon

Ha, wie süß ist es doch, vor im die Waffen zu strecken!

Wo könnten wir noch hingehen, wo es keine Liebe gibt?

Menalque und Coridon gemeinsam

Schauen wir beide in der Liebe,

Wer von uns beiden

Die zarteste Glut entfachen

Und sie noch beständiger schüren kann,

Fürchten wir nicht die Pein,

Die ein verliebtes Herz erwarten muss,

Sie ist ein zu charmantes Leid,

Das man nicht bekämpfen darf.

10. Menalque

Lasst uns lieben, da dies in dieser glücklichen Einöde sein muss.

11. Coridon

Die Liebe hat an diesem schönen Ort nur liebliche Ketten.

Menalque

Damit wird die verlorene Ruhe wettgemacht.

Coridon

Il n'est point de plaisirs si charmants que ses peines.
La liberté n'a rien de si doux que ses fers.

Ménalque et Coridon ensemble

Voyons tous deux en aimant...

RÉCIT, chanté par Daphnis et répété par le chœur des Bergers.

12. Daphnis

Venez près de ces fontaines,
Venez Nymphes qui chassez,
Cessez de courir les plaines
Avec des soins empressés;
Venez ici prendre
Des plaisirs charmants,
Venez nous entendre,
Dansez à nos chants.

Les Nymphes qui se divertissent à la chasse dans les plaines de Versailles, viennent danser dans la grotte aux chants des Bergers.

13. [MENUET]

Nymphes. Le Roi. Le Marquis de Villeroy, Le Marquis de Rassin, M. Beauchamp, Bonard, et Favier.

Second couplet du RÉCIT précédent chanté par Daphnis, et répété par le chœur des Bergers.

14. Chantez dans ces lieux sauvages,
Chantez rossignols heureux,
Mêlez vos tendres ramages
Parmi nos chants amoureux:
L'Amour dans vos chaînes
Flatte vos désirs,
Nous chantons nos peines,
Chantez vos plaisirs.

Coridon

There are no pleasures so charming as its sorrows.
Freedom has nothing so sweet as its irons.

Menalque and Coridon together

Let us see...

RECITAL, sung by Daphnis and repeated by the Shepherds' Choir.

12. Daphnis

Come, draw near to these fountains,
Come, O Nymphs who are hunting.
Stop running across the plains
with eager care.
Come here to partake
of charming pleasures.
Come hear us,
Dance to our songs.

Nymphs who enjoy hunting on the plains of Versailles come to dance in the cave to the songs of the Shepherds.

13. [MINUET]

Nymphs. The King. The Marquis de Villeroy, the Marquis de Rassin, Mr. Beauchamp, Bonard, and Favier.

Second verse of the previous RECITAL sung by Daphnis, and repeated by the Shepherds' choir.

14. Sing in these wild places,
Sing, happy nightingales.
Join your gentle song
to our Love songs:
Love in your chains
flatters your desires.
We sing our sorrows;
sing you your pleasures.

Coridon

Keine andere Freude ist so charmant wie ihre Leiden. Die Freiheit hat nichts vergleichbar Gutes zu bieten wie die Liebe mit ihren Ketten.

Menalque und Coridon gemeinsam

Schauen wir beide in der Liebe...

REZITATIV, das von Daphnis gesungen und vom Chor der Schäfer wiederholt wird.

12. Daphnis

Kommt her zu diesen Quellen,
Kommt her Ihr jagenden Nymphen,
Lauf nicht länger über die ebenen Stellen
Mit eiligen Schritten;
Kommt her und genießt
Die charmanten und freundlichen Bitten,
Kommt, unsere Gesänge zu hören,
Tanzt zu unseren Gesängen mit fröhlichen Schritten.

Die Nymphen, die in den Ebenen von Versailles jagen, kommen in die Grotte, um zum Gesang der Schäfer zu tanzen.

13. [MENUETT]

Nymphen. Der König. Der Marquis de Villeroy, Der Marquis de Rassin, Herr. Beauchamp, Bonard, und Favier.

Zweite Strophe des vorhergehenden von Daphnis gesungenen REZITATIVS, das vom Chor der Schäfer wiederholt wird

14. Singt an diesen wilden Orten,
Singt ihr glücklichen Nachtigallen,
Vermischt euer zartes Gezwitscher
Mit unseren Liebesliedern:
Die Liebe hält euch in euren Ketten
Und schmeichelt eurem Begehrt,
Wir besingen unser Leid,
Besingt ihr Eure Freuden.

Les rossignols de la grotte de Versailles mêlent leurs concerts à celui de plusieurs instruments champêtres, et les Bergères Iris et Caliste joignent leurs voix ensemble pour leur répondre.

CHANSON, chantée par deux Bergères ensemble, et dont l'air est répété par plusieurs Bergers qui le jouent avec des flûtes, des musettes et des hautbois.

15. Ces oiseaux vivent sans contrainte
S'engagent sans crainte
Leurs nœuds sont doux.
Tout leur rit, tout cherche à leur plaire,
Nous devons en être jaloux :
La raison ne nous sert de guère,
En amour ils sont tous
Moins bêtes que nous.
Dans leurs chants ils disent sans cesse,
Que l'Amour les blesse,
D'aimables coups.
Tout leur rit, tout cherche à leur plaire...

Six Pâtres riches et ridicules, s'excitent à danser au son des flûtes, des musettes et des hautbois, et forment des pas et des figures grotesques autour des deux [Bergères] qui chantent.

*Six Pâtres qui dansent.
Messieurs Dolivet, Chicaneau, Le Chantre, S. André, Bonard, et Chauveau.*

Au milieu de la réjouissance générale la Bergère, Iris, ne peut s'empêcher de se plaindre de la passion dont elle est touchée, et de porter envie à l'insensibilité des rochers qu'elle voit dans la grotte de Versailles.

CHANSON, chantée par la Bergère Iris, à qui deux Bergers répondent par une ritournelle de flûtes douces.

The Nightingales of the Grotte de Versailles blend their concerts with that of several country instruments, and the shepherdesses Iris and Caliste combine their voices to answer them.

SONG, sung by two shepherdesses together, with the air repeated by several shepherds who play it with flutes, musettes and oboes.

15. These birds live without constraint
and fearlessly throw themselves into the fray;
their chains are soft to them.
Everything laughs with them, everything seeks to please them, and we should be jealous.
But reason serves us little, for they are all in love and thus less foolish than we.
In their songs they constantly say,
may Love wound them,
with blessed blows.
Everything laughs with them, everything seeks to please them...

Six rich and ridiculous Shepherds dance excitedly to the sound of flutes, musettes and oboes, and form grotesque steps and figures around the two singing shepherds.

*Six Shepherds are dancing.
Misters Dolivet, Chicaneau, Le Chantre, S. André, Bonard, and Chauveau.*

In the midst of general rejoicing, the Shepherdess, Iris, cannot help complaining about the passion inflicting her, and envies the lack of feeling of the rocks that she sees in the Grotto of Versailles.

SONG, sung by the Shepherdess Iris, to which two shepherds respond with a refrain played on recorders.

*Die Nachtigallen der Grotte von Versailles mischen ihr Konzert mit dem verschiedener pastoraler Instrumente.
Die Schäferinnen Iris und Caliste singen gemeinsam die Antwort auf die Nachtigallen.*

LIED von zwei Schäferinnen, dessen Melodie von mehreren Schäfern wiederholt wird, die Flöte, Musette und Oboe spielen.

15. Diese Vöglein leben frei von Fesseln,
Verlieben sich ganz ohne Furcht,
Ihre Bande tun nicht weh.
Alles ist ihnen wohlgesonnen, alles möchte ihnen gefallen,
Das muss uns eifersüchtig machen:
Die Vernunft bringt uns nicht viel,
In der Liebe sind sie alle
Weniger unbedarft als wir.
In ihrem Gesang sagen sie ohne Unterlass,
Dass die Liebe sie schmerzt
Mit sanften Hieben.
Alles ist ihnen wohlgesonnen, alles möchte ihnen gefallen...

Sechs Hirten, die mit ihrer reichen Kleidung lächerlich wirken, versuchen einen Tanz zum Klang der Flöten, Musetten und Oboen. Sie führen groteske Schrittfolgen und Figuren rund um die beiden singenden Schäfer aus.

*Sechs tanzende Hirten.
Die Herren Dolivet, Chicaneau, Le Chantre, S. André, Bonard, und Chauveau.*

Inmitten der allgemeinen Festlichkeiten kann die Schäferin Iris nicht anders als über die leidenschaftlichen Gefühle zu klagen, die sie nicht mehr loslassen, und den Felsen der Grotte von Versailles mitzuteilen, wie sehr sie sie beneidet.

LIED der Schäferin Iris, der zwei Schäfer mit einem Ritornell leiser Flötenklänge antworten.

16. Iris

Dans ces déserts paisibles;
Rochers que votre sort est doux
Vous êtes insensibles;
Trop heureux qui l'est comme vous!

17. D'une rigueur extrême

Mon cœur sent les plus rudes coups;
L'insensible que j'aime
Est cent fois plus rocher que vous.

La même Bergère continue à se plaindre et en élevant sa voix, et la tournant du côté de l'écho, l'oblige enfin à lui répondre.

18. Iris

Depuis que l'on soupire
Sous l'amoureux empire,
Depuis que l'on soupire
Sous l'amoureuse loi,
Hélas! qui fut jamais plus à plaindre que moi?

L'Écho

Moi.

Iris

Hélas!

L'Écho

Hélas!

Iris

Qui fut jamais plus à plaindre que moi?

L'Écho

Qui fut jamais plus à plaindre que moi?

Iris

Quelle voix vient ici se plaindre?

16. Iris

In these peaceful deserts;
O rocks, how sweet is your lot
for you are without feeling;
How happy those who are like you!

17. My heart suffers the hardest blows greatly;

The one without feeling that I love
is a hundred times
more rock than you.

The same Shepherdess continues to lament and, raising her voice, and turning it towards Echo, finally forces him to respond.

18. Iris

Ever since we have sighed
beneath the loving Empire,
Ever since we have sighed
beneath the loving Law,
Alas! who was ever more to be pitied than me?

Echo

Me.

Iris

Alas!

Echo

Alas!

Iris

Alas! who was ever more to be pitied than me?

Echo

Alas, who was ever more to be pitied than me?

Iris

What voice is that lamenting here?

16. Iris

In dieser friedlichen Einöde,
Ihr Felsen, wie mild ist euer Schicksal;
Habt ihr doch ein kaltes Herz;
Wer so ist wie ihr, der kann sich glücklich preisen!

17. Mit extremer Härte

Fühlt mein Herz die schlimmsten Schläge;
Der Kaltherzige, den ich liebe,
Ist hundertmal mehr Fels als ihr.

Die gleiche Schäferin setzt ihre Klage fort, hebt ihre Stimme und wendet sich in Richtung Echo, zwingt es schließlich zu einer Antwort.

18. Iris

Seitdem man seufzt
Im Reich der Liebe,
Seitdem man seufzt
Unter dem Gesetz der Verliebtheit,
Wer war da jemals so sehr zu beklagen wie ich?

Das Echo.

Ich.

Iris

Oh weh!

Das Echo

Oh weh!

Iris

Wer war da jemals so sehr zu beklagen wie ich?

Das Echo

Wer war da jemals so sehr zu beklagen wie ich?

Iris

Welche Stimme klagt denn hier?

L'Écho

Quelle voix vient ici se plaindre ?

Iris

N'en doutons plus, ce sont les Échos d'alentour.

L'Écho

Ce sont les Échos d'alentour.

Iris

Jusqu'au cœur des rochers de ce charmant séjour
Leur plainte nous apprend que l'Amour est à craindre.

L'Écho

Que l'Amour est à craindre.

Le chœur des Bergers, accompagné du chant des rossignols, et des répétitions de l'écho, achève de chanter les vers suivants.

19. Chantons tous en ce jour,
Redisons tour à tour,
Que le chant des oiseaux nous seconde,
Que l'écho nous réponde,
Chantons tous en ce jour.
Chantons qu'il n'est rien dans le monde,
Qui soit insensible à l'Amour.

À l'exemple de ce dernier concert où les Bergers réunissent toutes leurs voix et toute leur symphonie, les Nymphes et les Pâtres se joignent ensemble par une danse générale, et font un jeu de pas et de figures à l'imitation de celui que font les échos, des voix et des instruments.

20. [Air des échos]

Echo

What voice is that lamenting here?

Iris

We may be sure: they are the Echoes of the surroundings.

Echo

The Echoes of the surroundings.

Iris

To the very heart of the rocks of this charming place
their lament teaches us that Love is to be feared.

Echo

That Love is to be feared.

The Shepherds' choir, accompanied by the song of the nightingales, and the repetitions of the echo, finishes by singing the following verse.

19. Let us all sing on this day,
Let us say it in turn,
And may the birdsong help us,
And may the echo answer us,
Let us all sing on this day.
Let us sing that there is nothing in the world,
That be insensitive to Love.

Following the example of this last concert in which the Shepherds gather all their voices and all their symphony together, the Nymphs and the Shepherds join together in a general dance, and make a play of steps and figures in imitation of the echoes, voices and instruments.

20. [Air of the echoes]

Das Echo

Welche Stimme klagt denn hier?

Iris

Kein Zweifel, das ist das Echo hier.

Das Echo

Kein Zweifel, das ist das Echo hier.

Iris

Bis ins Mark der Felsen in diesem charmanten Raum
Lehrt uns ihre Klage, dass man die Liebe fürchten muss.

Das Echo

Dass man die Liebe fürchten muss.

Der Chor der Schäfer begleitet vom Gesang der Nachtigallen und den Wiederholungen durch das Echo singt folgende Verse.

19. Lasst uns alle heute singen,
Sagen wir es immer wieder,
Auf dass der Gesang der Vöglein uns unterstütze,
Auf dass uns das Echo antworte,
Lasst uns alle heute singen.
Lasst uns alle singen, dass es auf der Welt nichts gibt,
Das der Liebe die kalte Schulter zeigt.

Anlässlich dieses letzten Konzerts, wo die Schäfer ihre Stimmen und ihre Instrumente vereinen, kommen die Nymphen und die Hirten zu einem großen Tanz zusammen, sie führen Tanzschritte und Figuren aus und imitieren dabei das Spiel der Echos, der Stimmen und der Instrumente.

20. [Air der Echos]

21. [*Premier air pour les Suivants de Mars*]
Psyché (Acte V, scène dernière),
Tragédie-ballet de Molière, Pierre Corneille,
Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully.
(Paris, Tuileries, 17 janvier 1671 ; LWV 45).

22. [*Deuxième Air pour les Suivants de Mars*]
Psyché (Acte V, scène dernière),
Tragédie-ballet de Molière, Pierre Corneille,
Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully.
(Paris, Tuileries, 17 janvier 1671 ; LWV 45).

George Dandin, ou le Mari confondu

Comédie en musique de Molière et Jean-Baptiste
Lully, pour le Grand Divertissement royal
(Versailles, 18 juillet 1668 ; LWV 68).

Caroline Arnaud Climène
Virginie Thomas Cloris
François-Olivier Jean Tirsis et un Berger
David Witzcak Philène
Virgile Ancely un Suivant de Bacchus
Caroline Arnaud, Juliette Perret, David Ghilardi,
Guillaume Gutierrez Chœur de l'Amour

*L'Ouverture en est faite par quatre illustres Bergers
déguisés en valets de fêtes ; lesquels accompagnés de
quatre autres Bergers qui jouent de la flûte, font une
danse qui interrompt les rêveries du paysan marié, et
l'oblige à se retirer après quelques contraintes.*

23. OUVERTURE

21. [*Premier air pour les Suivants de Mars*]
Psyché (Acte V, scène dernière),
Tragédie-ballet de Molière, Pierre Corneille,
Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully.
(Paris, Tuileries, 17 janvier 1671 ; LWV 45).

22. [*Deuxième Air pour les Suivants de Mars*]
Psyché (Acte V, scène dernière),
Tragédie-ballet de Molière, Pierre Corneille,
Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully.
(Paris, Tuileries, 17 janvier 1671 ; LWV 45).

George Dandin, or le Mari confondu

Comedy in music by Molière and Jean-Baptiste
Lully, for Le Grand Divertissement royal
(Versailles, 18 July 1668; LWV 68).

Caroline Arnaud Clymene
Virginie Thomas Cloris
François-Olivier Jean Thyrsis and a shepherd
David Witzcak Phylene
Virgile Ancely a follower of Bacchus
Caroline Arnaud, Juliette Perret, David Ghilardi,
Guillaume Gutierrez Love's chorus

*The Overture opens with four illustrious Shepherds
disguised as valets de fêtes; accompanied by four other
shepherds playing the flute, they perform a dance that
interrupts the reveries of the married peasant, and
obliges him to withdraw after some coercion.*

23. OVERTURE

21. [*Premier air pour les Suivants de Mars*]
Psyché (Acte V, scène dernière),
Tragédie-ballet de Molière, Pierre Corneille,
Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully.
(Paris, Tuileries, 17 janvier 1671 ; LWV 45).

22. [*Deuxième Air pour les Suivants de Mars*]
Psyché (Acte V, scène dernière),
Tragédie-ballet de Molière, Pierre Corneille,
Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully.
(Paris, Tuileries, 17 janvier 1671 ; LWV 45).

George Dandin, oder der betrogene Ehemann

Balletkomödie von Molière und Jean-Baptiste Lully,
für die Grand Divertissement royal
(Versailles, 18. Juli 1668; LWV 68).

Caroline Arnaud Climene
Virginie Thomas Cloris
François-Olivier Jean Tirsis und ein Schäfer
David Witzcak Philene
Virgile Ancely Satyr
Caroline Arnaud, Juliette Perret, David Ghilardi,
Guillaume Gutierrez Chor der Liebe

*Die Ouvertüre wird von vier illustren Schäfern getragen, die
sich als Festdiener verkleidet haben. In Begleitung von vier
weiteren Schäfern, die Flöte spielen, zeigen sie einen Tanz, der
die Träumerei des verheirateten Bauern unterbricht und ihn
nach einigen Schwierigkeiten zum Rückzug zwingt.*

23. OUVERTÛRE

24. [Premier air pour les Bergers] joué alternativement par les violons et les flûtes.

Climène et Cloris, deux Bergères amies, s'avisent au son de ces flûtes de chanter cette CHANSONNETTE.

25. L'autre jour d'Annette
J'entendis la voix,
Qui sur la musette
Chantait dans nos bois.

Amour, Amour, que sous ton empire
On souffre de maux cuisants,
Je le puis bien dire
Puisque je le sens.

Les flûtes et les violons jouent le même Air.

Second couplet de la CHANSONNETTE.

La jeune Lisette,
Au même moment,
Sur le ton d'Annette
Reprit tendrement,
Amour, Amour, que sous ton empire
Je souffre des maux cuisants,
C'est de n'oser dire
Tout ce que je sens.

Tircis et Philène, amants de ces deux Bergères, les abordent pour leur parler de leur passion, et font avec elles une SCÈNE EN MUSIQUE.

26. Cloris
Laissez-nous en repos, Philène.

Climène
Tircis, ne viens point m'arrêter.

24. [First air for the shepherds] played alternatively by the violins and flutes.

Clymene and Cloris take it into their head to sing the following LITTLE SONG to the sound of the flutes.

25. The other day I overheard
The voice of Annette,
Singing in our woods
To her musette.

Oh Love, Love, whose empire
Causes such bitter pains
As well can I attest
Since I feel them.

The flutes and violins play the same Air.

Second couplet of the LITTLE SONG.

The young Lisette,
At the same moment
Tenderly echoed
The tones of Annette:
Oh Love, Love, whose empire
Causes me such bitter pains,
I dare not say
All that I feel.

Thyrsis and Phylene, the lovers of these two Shepheresses, draw close to speak to them of their passion, and do so with them a MUSICAL SCENE.

26. Cloris
Leave us alone, Phylene.

Clymene
Thyrsis, do not bother me.

24. [Erste air für die Schäfer] die abwechselnd von den Geigen und den Flöten intoniert wird.

Climene und Cloris, zwei Hirtinnen, singen zum Klang dieser Flöten folgendes LIEDCHEN.

25. Neulich von Annette
Hörte ich die Stimme,
Die auf der Musette
In unseren Wäldern sang.

Oh Liebe, oh Liebe, dass unter deiner Herrschaft
Man brennende Schmerzen erleidet,
Das kann ich wohl sagen,
Da ich es fühle.

Flöten und Geigen spielen das gleiche Air.

Zweite Strophe des LIEDCHENS.

Die junge Lisette
Gibt Antwort zugleich,
Im Ton von Annette
im sanften Bereich,
Oh Liebe, oh Liebe, dass unter deiner Herrschaft
Ich brennende Schmerzen erleide,
Weil ich nicht zu gestehen wage,
Was ich fühle.

Tircis und Philene, die Geliebten dieser beiden Schäferinnen, kommen herbei, um mit einer kleinen MUSIKALSICHEN SZENE ihre leidenschaftliche Liebe zu erklären.

26. Cloris
Lasst uns in Ruhe, Philene.

Climene
Tircis, haltet mich nicht auf.

Tircis et Philène

Ah! belle inhumaine,
Daigne un moment m'écouter?

Climène et Cloris

Mais, que me veux-tu conter?

Tircis et Philène

Que d'une flamme immortelle
Mon cœur brûle sous tes lois.

Climène et Cloris

Ce n'est pas une nouvelle,
Tu me l'as dit mille fois.

Philène

Quoi? veux-tu toute ma vie
Que j'aime et n'obtienne rien?

Cloris

Non, ce n'est pas mon envie,
N'aime plus, je le veux bien.

Tirsis

Le ciel me force à l'hommage
Dont tous ces bois sont témoins.

Climène

C'est au ciel, puisqu'il t'engage,
À te payer de tes soins.

Philène

C'est par ton mérite extrême
Que tu captives mes vœux.

Cloris

Si je mérite qu'on m'aime
Je ne dois rien à tes feux.

Thyrsis and Phylene

Ah! cruel-hearted maiden,
Deign to listen to me for an instant!

Clymene and Cloris

But what do you wish to tell me?

Thyrsis and Phylene

That with an immortal flame
my heart burns for you alone.

Clymene and Cloris

This is not news: you have
told me so a thousand times.

Phylene

What? Would you have me love you
all my life and with no reward?

Cloris

No, such is not my desire.
Love me no more; that is what I wish.

Thyrsis

Heaven compels me to pay my homage,
as are my witness all these woods.

Clymene

Then as heaven compels you, so it must be heaven
that will repay you for your pains.

Phylene

It is because of your great merits
that my vows have been sworn.

Cloris

If I deserve to be loved
I owe nought to your ardour.

Tircis und Philene

Ah! Du gnadenlose Schöne,
Leihe mir doch einen Moment Dein Ohr?

Climene und Cloris

Aber was willst du mir denn erzählen?

Tircis und Philene

Dass eine Flamme unsterblich bewehrt
Mein Herz unter Deiner Herrschaft verzehrt.

Climene und Cloris

Das ist ja nichts Neues,
Das hast Du mir schon hundert Mal gesagt.

Philene

Was? Willst Du, dass ich während meines ganzes Lebens
Dich liebe und dann war alles vergebens?

Cloris

Nein, das ist nicht mein Begehrt,
Es wär mir recht, du liebst nicht mehr.

Tirsis

Der Himmel zwingt mich zur Huldigung,
Ich rufe alle Bäume hier an zur Bestätigung.

Climene

Dann muss der Himmel, da die Götter deine Mühen befahlen,
Auch die Kosten für deine Mühen bezahlen.

Philene

Es liegt an deinem unendlich hohen Wert,
Dass du meines Herzens Verlangen gefangen hältst.

Cloris

Wenn ich verdiene, dass man mich liebt,
Dann schulde ich nichts dem, was dich trieb.

Tircis et Philène

L'éclat de tes yeux me tue.

Climène et Cloris

Détourne de moi tes pas.

Tircis et Philène

Je me plais dans cette vue.

Climène et Cloris

Bergers ne t'en plains donc pas.

Philène

Ah! belle Climène.

Tirsis

Ah! belle Cloris.

Philène

Rends-là pour moi plus humaine.

Tirsis

Dompte pour moi ses mépris.

Climène

Sois sensible à l'amour que te porte Philène.

Cloris

Sois sensible à l'ardeur dont Tircis est épris.

Climène

Si tu veux me donner ton exemple, Bergère,
Peut-être je le recevrai.

Cloris

Si tu veux te résoudre à marcher la première,
Possible, possible que je te suivrai.

Thyrsis and Phylene

The sparkle of your eyes is killing me.

Clymene and Cloris

Turn your steps away from me.

Thyrsis and Phylene

But I take pleasure in this view.

Clymene and Cloris

Then, shepherds, do not complain.

Phylene

Ah! Fair Clymene.

Thyrsis

Ah! Fair Cloris.

Phylene

Make her use me more humanely!

Thyrsis

Tame her scorn for me!

Clymene

Be sympathetic to Phylene's love for you.

Cloris

Be sympathetic to Thyrsis's ardour for you.

Clymene

If you wish to lead me by your example, Shepherd,
maybe shall I follow you.

Cloris

If you resolve to be first to step out,
perhaps, perhaps I will follow you.

Tircis und Philene

Der Glanz deiner Augen ist tödlich für mich.

Climene und Cloris

Lenke deine Schritte von mir weg.

Tircis und Philene

Mir geht es gut mit diesem Anblick.

Climene und Cloris

Dann Schäfer, beschwere dich nicht.

Philene

Ah! Schöne Climene.

Tirsis

Ah! Schöne Cloris.

Philene

Mach, dass sie Nachsicht für mich zeigt.

Tirsis

Zügele deine Verachtung für mich.

Climene

Sei empfänglich für die Liebe von Philene für dich.

Cloris

Sei empfänglich für die Glut von Tircis für dich.

Climene

Willst du, Schäferin, ein Beispiel mir sein,
Dann will ich vielleicht ihn anhören fein.

Cloris

Wenn du den ersten Schritt machst vor mir,
Dann vielleicht, vielleicht kann ich folgen dir.

Climène

Adieu, Berger.

Cloris

Adieu, Berger.

Climène

Attends un favorable sort.

Cloris

Attends un doux succès du mal qui te possède.

Tirsis

Je n'attends aucun remède.

Philène

Et je n'attends que la mort.

Tircis et Philène

Puisqu'il nous faut languir

En de tels déplaisirs,

Mettons fin en mourant à nos tristes soupirs.

Ces deux Bergers s'en vont désespérés, suivant la coutume des anciens amants qui se désespéraient de peu de chose, en suite de cette musique vient le PREMIER ACTE DE LA COMÉDIE, qui se récite.

Le paysan marié y reçoit des mortifications de son mariage, et sur la fin de l'acte dans un chagrin assez puissant, il est interrompu par une Bergère qui lui vient faire le récit du désespoir des deux Bergers; il la quitte en colère, et fait place à Cloris, qui sur la mort de son amant vient faire une Plainte en musique.

[PREMIER INTERMÈDE]

Clymene

Farewell, Shepherd.

Cloris

Farewell, Shepherd.

Clymene

Wait for a favourable fate.

Cloris

Wait for a sweet cure for the ill that possesses you.

Thyrsis

I foresee no remedy.

Phylène

And I await only death.

Thyrsis and Phylène

Since we must languish

in such despair,

let us end our sad sighs with death.

The two Shepherds leave in despair, following the custom of lovers of yore who despaired of so little, following this music comes the FIRST ACT OF COMEDY, which is recited.

During this, the married peasant expresses the vexations of his marriage, and at the end of the act, prey to great-sorrow, he is interrupted by a Shepherdess who comes to tell him the story of the despair of the two shepherds; he leaves her in anger, and is replaced by Cloris, who on the death of her lover comes to lament with music.

[FIRST INTERLUDE]

Climene

Adieu, Schäfer.

Cloris

Adieu, Schäfer.

Climene

Warte auf ein günstiges Los.

Cloris

Warte auf einen sanften Fortschritt der Krankheit, die dich befallen.

Tirsis

Ich erwarte keine Heilung von allem.

Philène

Und ich warte bis zum Tod.

Tircis und Philène

Da wir verharren müssen

In diesen schweren Mühen,

Lasst uns unseren traurigen Seufzern endlich ein Ende machen.

Die beiden Hirten gehen verzweifelt ab und folgend dabei dem Brauch der Liebenden der alten Zeit, die schon bei kleinen Hindernissen untröstlich waren. Nach diesem Musikstück folgt DAS ERSTE ZWISCHENSPIEL.

Hier erfährt der verheiratete Bauer von den Demütigungen in seiner Ehe und wird am Ende des Akts in tiefer Trauer von einer Schäferin unterbrochen, die ihm von der großen Verzweiflung der beiden Schäfer erzählt. Er lässt sie wutentbrannt stehen und macht Platz für Cloris, die die Trauer über den Tod Ihres Geliebten in einer ergreifenden musikalischen Klage zum Ausdruck bringt:

[ERSTES ZWISCHENSPIEL]

27. Cloris

Ah! mortelles douleurs!
Qu'ai-je plus à prétendre?
Coulez mes pleurs,
Je n'en puis trop répandre.

Pourquoi faut-il qu'un tyrannique honneur
Tienne notre âme en esclave asservie?
Hélas, pour contenter sa barbare rigueur
J'ai réduit mon amant à sortir de la vie.
Ah! mortelles douleurs!

Me puis-je pardonner dans ce funeste sort
Les sévères froisseurs dont je m'étais armée?
Quoi donc? mon cher amant, je t'ai donné la mort,
Est-ce le prix, hélas! de m'avoir tant aimée?

Ah! mortelles douleurs!...

La fin de cette plainte fait venir le SECOND ACTE DE LA COMÉDIE, qui se récite. C'est une suite de déplaisirs du paysan marié, et la même Bergère ne manque pas de venir encore l'interrompre dans sa douleur. Elle lui raconte comme Tircis et Philène ne sont point morts, et lui montre six Bateliers qui les ont sauvés; il ne veut point s'arrêter à les voir, et les Bateliers ravis de la récompense qu'ils ont reçue, dansent avec leurs crocs et se jouent ensemble.

[SECOND INTERMÈDE]

28. Entrée des Bateliers.

Après quoi commence le TROISIÈME ACTE DE LA COMÉDIE, qui se récite. Qui est le comble des douleurs du paysan marié: enfin un de ses amis lui conseille de

27. Cloris

Ah! mortal suffering!
What more can I hope?
Let my tears flow,
I cannot cry too much.

Why must a tyrannical honour
hold our soul in enslaved state?
Alas, to satisfy its barbaric rigour
I have reduced my lover to death.
Ah! mortal suffering!

Can I forgive myself for this gruesome fate
The severe indifference with which I armed myself?
What? My dear lover, I caused your death.
Is that the price, alas, for having loved me so much?

Ah! mortal suffering!...

The end of this complaint brings forth the SECOND ACT OF COMEDY, which is recited. There follows a series of incidents at the expense of the married peasant, and the same shepherdess returns to interrupt him in his suffering. She tells him how Thyrsis and Phylene are not dead, and shows him six boatmen who saved them; he doesn't want to stop to see them, and the boatmen, delighted with the reward they receive, dance with their boathooks and jest together.

[SECOND INTERLUDE]

28. Entrée of the Boatmen.

After which begins the THIRD ACT OF THE COMEDY, which is recited. The married peasant is at the height of his suffering: finally, one of his friends advises him

27. Cloris

Ah! Du Kummer dieser Welt!
Was erwartet mich noch auf diesem Feld?
Ich lass' meinen Tränen freien Lauf,
Davon habe ich mehr als zuhauf.

Warum muss denn eine tyrannische Ehre
Unser Herz in Knechtschaft halten mit starker Barriere?
O weh, wegen dieser barbarischen Härte
Mein Liebster ohne Ausweg dem Leben den Rücken kehrte.
Ah! Du Kummer dieser Welt!

Kann ich ich mir verzeihen vor diesem düsteren Los
Die strenge Kälte, die mein Herz umgibt?
Was nun? Mein teurer Liebbling, den ich geschickt in den Tod,
Ist das der Preis, dass du mich so hast geliebt?

Ah! Du Kummer dieser Welt!...

Das Ende dieser Beschwerde bringt DEN ZWEITEN AKT DER KOMÖDIE, der rezitiert wird. Hier folgt eine Reihe von Misslichkeiten des verheirateten Bauern und die gleiche Schäferin lässt es sich nicht nehmen, ihn noch einmal in seinem Kummer zu unterbrechen. Sie erzählt ihm, dass Tircis und Philene gar nicht ums Leben gekommen sind, und zeigt ihm die sechs Bootsleute, die sie gerettet haben. Der Bauer möchte aber gar nicht stehenbleiben und die Bootsleute, die sich riesig über die erhaltene Belohnung freuen, führen einen Tanz mit ihren Bootshaken auf und spielen miteinander.

[ZWEITES ZWISCHENSPIEL]

28. Entrée der Bootsleute.

Danach beginnt der DRITTE AKT DER KOMÖDIE, der rezitiert wird. Hier erreicht der verheiratete Bauer den Höhepunkt seines Kummers: Schließlich rät ihm einer seiner Freunde,

noyer dans le vin toutes ses inquiétudes, et part avec lui pour rejoindre sa troupe, voyant venir toute la foule des Bergers amoureux, qui à la manière des anciens bergers, commencent à célébrer par des chants et des danses le pouvoir de l'Amour.

[TROISIEME INTERMÈDE]

29. [RONDEAU POUR LES BERGERS]

30. Climène

Ici l'ombre des ormeaux
Donne un teint frais aux herbettes,
Et les bords de ces ruisseaux
Brillent de mille fleurettes
Qui se mirent dans les eaux.

Prenez, Bergers, vos musettes
Ajustez vos chalumeaux,
Et mêlons nos chansonnettes
Aux chants des petits oiseaux.

31. *Rondeau pour les Bergers.*

32. Climène

Les Zéphyrus entre ces eaux
Font mille courses secrètes,
Et les rossignols nouveaux
De leurs douces amourettes
Parlent aux tendres rameaux.

Prenez, Bergers, vos musettes...

33. Cloris

Ah! qu'il est doux, belle Sylvie,
Ah! qu'il est doux de s'enflammer;

to drown all his worries in wine, and leaves with him to join his troupe, seeing all the crowd of Shepherds in love arriving, who in the manner of ancient shepherds, begin to celebrate the power of Love with songs and dances.

[THIRD INTERLUDE]

29. [RONDEAU FOR THE SHEPHERDS]

30. Clymene

Here the shade of elms
gives the grass a fresh complexion,
and the borders of these streams
sparkle with a thousand flowers
reflected in the water.

Take up your pipes, o Shepherds,
adjust your tunes,
and let's join our songs
to the songs of the little birds.

31. *Rondeau for the Shepherds.*

32. Clymene

The winds race a thousand secret races
across these waters,
and the young nightingales
sing of their sweet love affairs
in their gentle song.

Take up your musettes, o shepherds...

33. Cloris

Ah! how sweet, beautiful Sylvie,
Ah! how sweet it is to be impassioned;

alle seine Sorgen im Wein zu ertränken, und nimmt ihn mit zu seiner Gruppe, als er die Truppe der verliebten Schäfer kommen sieht, die – wie die Schäfer der Antike – mit Gesang und Tanz die Macht der Liebe feiern.

[DRITTES ZWISCHENSPIEL]

29. [RONDO FÜR DIE SCHÄFER]

30. Climene

Hier schützt der Schatten der Ulmen
Den Kräutlein der Wiese ihr frisches Grün,
Und die Ufer dieser Bächlein leuchten
mit tausend Blümchen, die herrlich blühen,
und die sich in den Wassern spiegeln.

Schäfer, nehmt eure Musetten,
Stimmt eure Schalmeien,
Dann erklingen unsere Arien
Zum Gesang der kleinen Vögelein.

31. *Rondo für die Schäfer.*

32. Climene

Die Zephirn zwischen diesen Wassern
Wehen heimlich tausendfach,
Und die die jungen Nachtigallen
Von ihren süßen Liebeleien
Erzählen unter dem Blätterdach.

Schäfer, nehmt eure Musetten...

33. Cloris

Ah! Wie schön ist es doch, edle Sylvie,
Ah! Wie schön ist es doch, in Liebe zu brennen;

Il faut retrancher de la vie
Ce qu'on en passe sans aimer.
Ah! qu'il est doux, belle Sylvie,
Ah! qu'il est doux de s'enflammer.

34. Climène

Ah! les beaux jours qu'Amour nous donne
Lorsque sa flamme unit les cœurs;
Est-il ni gloire ni couronne
Qui vaille ses moindres douceurs?
Ah! les beaux jours qu'Amour nous donne
Lorsque sa flamme unit les cœurs.

35. Tirsis

Qu'avec peu de raison on se plaint d'un martyr
Que suivent de si doux plaisirs.

Philène

Un moment de bonheur dans l'amoureux empire
Répare dix ans de soupirs.

Tircis et Philène

Un moment de bonheur dans l'amoureux empire
Répare dix ans de soupirs.

36. Tous ensemble

Chantons tous de l'Amour le pouvoir adorable
Chantons tous dans ces lieux
Ses attraits glorieux;
Il est le plus aimable
Et le plus grand des dieux.

37. Un Suivant de Bacchus

Arrêtez, c'est trop entreprendre,
Un autre dieu dont nous suivons les lois
S'oppose à cet honneur qu'à l'Amour osent rendre
Vos musettes et vos voix:

We must take from life
that which we lose by not loving.
Ah! how sweet, beautiful Sylvie,
Ah! how sweet it is to be impassioned.

34. Clymene

Ah! the beautiful days that Love grants us
When its flame unites hearts;
Is there glory or crown
worth as much as its least sweetness?
Ah! the beautiful days that Love gives us
When its flame joins hearts.

35. Thyrsis

With such little reason do we complain of a
martyrdom which follows such sweet pleasures.

Phylène

A moment of happiness in the empire of love
repairs ten years of sighs.

Thyrsis and Phylène

A moment of happiness in the empire of love
repairs ten years of sighs.

36. Together

Let's all sing of Love's delectable power.
Let's all sing here of
his glorious attributes;
he is the most adorable
and the greatest of the gods.

37. A Follower of Bacchus

Stop, you assume too much,
for another god whose laws we follow
objects to the honour that you dare pay to Love
with your musettes and your voices:

Man muss aus dem Leben nehmen die Partie,
Die man lebt, ohne die Liebe zu kennen.
Ah! Wie schön ist es doch, edle Sylvie,
Ah! Wie schön ist es doch, in Liebe zu brennen.

34. Climene

Ah! Welche schöne Tage die Liebe uns gibt,
Wenn ihre Flamme unsere Herzen erhebt;
Können es denn Ruhm oder Krone
Mit dem geringsten Liebesgefühl aufnehmen?
Ah! Welche schöne Tage Amor uns gibt,
Wenn seine Flamme unsere Herzen erhebt.

35. Tirsis

Wie wenig begründet ist doch die Klage über die Qual
Die so süßem Vergnügen folgt allemal.

Philène

Einen Moment des Glücks im Reiche der Liebe genährt
Ist zehn Jahre Seufzen und Schmachten wert.

Tircis und Philène

Einen Moment des Glücks im Reiche der Liebe genährt
Ist zehn Jahre Seufzen und Schmachten wert.

36. Alle gemeinsam

Besingen wir alle Amors anbetungswürdige Macht
Besingen wir alle hier
Seine ruhmreiche Manier.
Er ist von der liebreizendsten Pracht
Und unter allen Göttern die größte Zier.

37. Ein Satyr

Haltet ein, das führt zu weit,
Ein anderer gott, dessen Gesetzen wir folgen ohne Fehlen,
Widerspricht dieser Ehre, die ihr der Liebe zu geben seid bereit
Mit euren Instrumenten und euren Kehlen:

À des titres si beaux, Bacchus seul peut prétendre,
Et nous sommes ici pour défendre ses droits.

38. Chœur de Bacchus

Nous suivons de Bacchus le pouvoir adorable,
Nous suivons en tous lieux
Ses attraits glorieux,
Il est le plus aimable,
Et le plus grand des dieux.

39. Climène

C'est le printemps qui rend l'âme
À nos champs semés de fleurs;
Mais c'est l'Amour et sa flamme
Qui font revivre nos cœurs.

40. Un Suivant de Bacchus

Le Soleil chasse les ombres
Dont le ciel est obscurci
Et des âmes les plus sombres
Bacchus chasse le souci.

41. Chœur de Bacchus

Bacchus est révéré sur la terre et sur l'onde.

Chœur de l'Amour

Et l'Amour est un dieu qu'on adore en tous lieux.

Chœur de Bacchus

Bacchus à son pouvoir a soumis tout le monde.

Chœur de l'Amour

Et l'Amour a dompté les hommes et les dieux.

Chœur de Bacchus

Rien peut-il égaler sa douceur sans seconde?

Bacchus alone can lay claim to such fine titles,
and we are here to defend his rights.

38. Bacchus' chorus

We obey the delectable power of Bacchus,
following his glorious charms
in all places.
he is the most adorable
and the greatest of the gods.

39. Clymene

Tis the springtime that stirs the soul
of our meadows sown with flowers;
but 'tis Love and his flame
that stir our hearts anew.

40. A follower of Bacchus

The Sun drives away the shadows
that darken the sky,
and Bacchus drives the cares away
from the most downcast spirits.

41. Bacchus' chorus

Bacchus is revered by land and sea.

Love's chorus

And Love is a god adored in all places.

Bacchus' chorus

Bacchus has subjected all to his power.

Love's chorus

And Love has tamed both men and gods.

Bacchus' chorus

Is his sweetness not beyond all compare?

So schöne Titel können nur und allein Bacchus gehören in dieser Zeit,
Und wir sind hier, damit seine Rechte gewinnen.

38. Chor des Bacchus

Wir folgen des Bacchus anbetungswürdiger Macht,
Wir folgen ihm überall hier
Wegen seiner ruhmreichen Manier.
Er ist von der liebreizendsten Pracht
Und unter allen Göttern die größte Zier.

39. Climene

Es ist der Frühling, der zurückbringt das Leben
Auf unsere blumenbedeckten Wiesen;
Aber es ist Amor mit der Liebe und ihrem Beben,
Die unsere Herzen aufleben ließen.

40. Ein Satyr

Die Sonne verjagt die Schatten,
Die den Himmel verdunkeln
Und aus den schwärzesten Seelen
Vertreibt Bacchus die Sorgen und lässt sie funkeln.

41. Chor des Bacchus

Bacchus wird verehrt zu Wasser und zu Lande.

Chor der Liebe

Und Amor ist ein Gott, den man überall verehrt.

Chor des Bacchus

Bacchus hat die ganze Welt gefangen mit seinem Bande.

Chor der Liebe

Und Amor hat in Liebe Menschen und Götter verzehrt.

Chor des Bacchus

Kann niemand es ihm gleich tun in seiner Milde?

Chœur de l'Amour

Rien peut-il égaler ses charmes précieux?

Chœur de Bacchus

Fi de l'Amour et de ses feux.

Chœur de l'Amour

Ah! quel plaisir d'aimer.

Un Suivant de Bacchus

Ah! quel plaisir de boire.

Chœur de l'Amour

Ah qui vit sans amour, la vie est sans appas.

Un Suivant de Bacchus

C'est mourir que de vivre, et de ne boire pas.

Chœur de l'Amour

Aimables fers.

Un Suivant de Bacchus

Douce victoire.

Chœur de l'Amour

Ah! Quel plaisir d'aimer.

Chœur de Bacchus

Ah! Quel plaisir de boire.

Les deux chœurs

Non, non c'est un abus,

Non, non c'est un abus.

Chœur de l'Amour

Le plus grand dieu de tous.

Chœur de Bacchus

Le plus grand dieu de tous.

Love's chorus

Can anything match his precious attraction?

Bacchus' chorus

I scoff at Love and his fires of passion!

Love's chorus

Ah! what a pleasure it is to love!

A follower of Bacchus

Ah! what a pleasure it is to drink!

Love's chorus

Life without love has no charm.

A follower of Bacchus

Life without drinking is like death.

Love's chorus

Delectable surrender!

A follower of Bacchus

Sweet victory!

Love's chorus

Ah! What a pleasure it is to love!

Bacchus' chorus

Ah! What a pleasure it is to drink!

The two choirs

No, no, you are mistaken!

No, no, you are mistaken!

Love's chorus

The greatest god of all.

Bacchus' chorus

The greatest god of all.

Chor der Liebe

Kann nichts den kostbaren Charme erreichen, den er lehrt?

Chor des Bacchus

Weg, weg mit Amor und seinem Feuer!

Chor der Liebe

Ah! Welch ein Vergnügen, wenn man liebt.

Ein Satyr

Ah! Welch ein Vergnügen, wenn man trinkt.

Chor der Liebe

Für den, der ohne Liebe lebt, kennt das Leben keine Freuden.

Ein Satyr

Es ist der Tod und nicht das Leben, wenn man nicht mehr trinken kann.

Chor der Liebe

Liebenswerte Ketten.

Ein Satyr

Süßer Sieg.

Chor der Liebe

Ah! Welch ein Vergnügen, wenn man liebt.

Ein Satyr

Ah! Welch ein Vergnügen, wenn man trinkt.

Beide Chöre

Nein, nein, das ist ein Fehler,

Nein, nein, das ist ein Fehler.

Chor der Liebe

Der größte Gott von allen.

Chor des Bacchus

Der größte Gott von allen.

Chœur de l'Amour

C'est l'Amour!

Chœur de Bacchus

C'est Bacchus!

Chœur de l'Amour

C'est l'Amour!

Chœur de Bacchus

C'est Bacchus!

42. Un Berger

C'est trop, bergers, hé! pourquoi ces débats?
Souffrons qu'en un parti la raison nous assemble,
L'Amour a des douceurs, Bacchus a des appas,
Ce sont deux déités qui sont fort bien ensemble.
Ne les séparons pas.

43. Les deux chœurs ensemble

Mêlons donc leurs douceurs aimables,
Mêlons nos voix dans ces lieux agréables
Et faisons répéter aux Échos d'alentour,
Qu'il n'est rien de plus doux que Bacchus et l'Amour.

44. [ENTRÉE]**45. Les deux chœurs ensemble**

Mêlons donc leurs douceurs aimables,
Mêlons nos voix dans ces lieux agréables,
Et faisons répéter aux échos d'alentour,
Qu'il n'est rien de plus doux que Bacchus et l'Amour.

Love's chorus

Is Love!

Bacchus' chorus

Is Bacchus!

Love's chorus

Is Love!

Bacchus' chorus

Is Bacchus!

42. A Shepherd

Enough, O shepherds, why this arguing?
Let reason unite us in one party,
for Love has its sweetness and Bacchus has his charms.
These are two gods that go together well.
Let us not divide them.

43. Both choirs together

Let us then combine their adorable sweetnesses.
Let us join our voices together in these pleasant places,
and make the surrounding echoes repeat
that there is nothing sweeter than Bacchus and Love.

44. [ENTRÉE]**45. Both choirs together**

Let us then combine their adorable sweetnesses.
Let us join our voices together in these pleasant places,
and make the surrounding echoes repeat
that there is nothing sweeter than Bacchus and Love.

Chor der Liebe

Das ist Amor!

Chor des Bacchus

Das ist Bacchus!

Chor der Liebe

Das ist Amor!

Chor des Bacchus

Das ist Bacchus!

42. Ein Schäfer

Das ist zuviel, ihr Schäfer, warum dieser Streit?
Kommt und hören wir die Stimme der Vernunft, ohne sie zu verdammen:
Amor hat seine Freuden und Bacchus hat seine Verlockung weit,
Diese beiden Gottheiten passen sehr gut zusammen.
Wir sollten sie nie trennen alle Zeit.

43. Beide Chöre zusammen

Lasst uns also die Freunden zusammenbringen,
Lassen wir an diesem schönen Ort unsere Stimmen erklingen
Und wiederholen wir für das Echo vor dem Tor,
Dass es nichts Schöneres gibt als Bacchus und Amor.

44. [ENTRÉE]**45. Beide Chöre zusammen**

Lasst uns also die Freunden zusammenbringen,
Lassen wir an diesem schönen Ort unsere Stimmen erklingen
Und wiederholen wir für das Echo vor dem Tor,
Dass es nichts Schöneres gibt als Bacchus und Amor.



Les Salles des Croisades, Versailles

Les Salles des Croisades

L'évocation des croisades apparut très tôt dans le projet du roi pour Versailles et constitue d'abord un hommage de Louis-Philippe à la noblesse légitimiste qui boudait son régime et dont il recherchait inlassablement le soutien politique. Cette vieille noblesse d'épée a été en effet l'âme des croisades, allant délivrer le tombeau du Christ à Jérusalem, puis assurant la sécurité des routes de pèlerinage depuis cette époque. L'emplacement choisi pour la réalisation de ces salles de style néo-gothique fut le rez-de-jardin du pavillon central de l'aile du Nord, le pavillon de Noailles, rebaptisé «pavillon du Roi». Dans les cinq Salles des Croisades se déploie le récit des huit

principales croisades, entre la fin du XI^e et la fin du XIII^e siècle, ainsi que celui des principaux épisodes de l'histoire des chevaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem depuis leur départ de Terre Sainte, à la fin du XIII^e siècle, jusqu'à leur installation sur l'île de Malte au XVI^e siècle. Les 125 tableaux en place, enchâssés dans les boiseries, sont dus à de nombreux peintres d'histoire et de portraits de l'époque établis à Paris : Delacroix, Granet, Blondel...

Le décor des Salles des Croisades reste aujourd'hui l'un des ensembles néo-gothiques français les plus anciens et les plus complets qui nous soient parvenus.

The Crusades Rooms

The depiction of the crusades appeared quite early in the king's Versailles project, and was Louis-Philippe's tribute to the Legitimist nobility, who shunned his regime and whose support he tirelessly sought. This old Nobility of the Sword was the soul of the Crusades, going to liberate Christ's tomb in Jerusalem, and thereafter ensuring pilgrim routes were safe. These neogothic works were placed on the garden level in the central pavilion of the North Wing, the Noailles Pavilion, renamed the "King's Pavilion". The five Crusades Rooms tell the story of the eight main crusades,

between the end of the 11th and the end of the 13th century. They also recount the main events in the history of the Knights Hospitaller, from their departure from the Holy Land at the end of the 13th century, until their arrival on the Island of Malta in the 16th century. The 125 paintings in these rooms, inset into the wood panelling, were produced by many historical and portrait painters living in Paris at the time: Delacroix, Granet, Blondel...

Today, the decor in the Crusades Rooms is one of the oldest and most complete French Neo-Gothic collections still intact.

Kreuzzug Sälen

Das Thema der Kreuzzüge findet sich schon ganz zu Anfang im Bauprojekt von Louis-Philippe für Versailles und ist in erster Linie als Hommage an den legitimistischen Adel zu sehen, der der Herrschaft „des Bürgerkönigs“ ablehnend gegenüberstand, obwohl sich dieser ohne Unterlass um seine politische Unterstützung bemühte. Der alte Schwertadel bildete in der Tat das Rückgrat des Kreuzzugsgedankens, demzufolge die Grabstätte Jesu Christi in Jerusalem vom Ende des 11. Jahrhunderts bis zum Ende des 13. Jahrhunderts befreit und anschließend die Sicherheit der Pilgerwege gewährleistet werden sollte.

Für die Ausgestaltung der Räume im neogotischen Stil ist das Erdgeschoss des Mittelpavillons des Nordflügels ausgewählt worden. Es handelt sich um den

Pavillon de Noailles, der in „Pavillon du Roi“ umbenannt wurde.

In den fünf Kreuzzugsälen wird die Geschichte der acht wichtigen Kreuzzüge vom 11. bis zum Ende des 13. Jahrhunderts sowie der wichtigsten Kapitel der Geschichte des Johanniterordens nach Ihrem Abzug aus dem Heiligen Land am Ende des 13. Jahrhunderts bis zu ihrer Ankunft auf der Insel Malta im 16. Jahrhundert dargestellt. Die 125 Bilder in den Sälen, die in die Holzvertäfelung eingefügt sind, wurden von vielen Malern, die sich auf historische Motive und Porträts spezialisiert hatten, ausgeführt: Delacroix, Granet, Blondel...

Die Ausgestaltung der Kreuzzugsräume ist heute nach wie vor eines der ältesten und besterhaltenen Werke der französischen Neogotik.

SOUTENONS L'OPÉRA ROYAL Support the Royal Opera



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

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

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



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

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

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



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

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

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



OPÉRAS | BALLETS | CONCERTS

Retrouvez la programmation et l'actualité de la saison musicale de l'Opéra Royal sur : www.chateauversailles-spectacles.fr

RÉSERVATIONS – 01 30 83 78 89

Enregistré dans les Salles des Croisades du 26 au 28 février 2020.

Traductions anglaises : Christopher Bayton
Traductions allemandes : ADT International

Musique du spectacle *George Dandin ou le Mari confondu*
Mise en scène Michel Fau – production C.I.C.T Théâtre des Bouffes du Nord

George Dandin – d'après le Manuscrit de Philidor de 1690
La Grotte de Versailles – Editions du CMBV
Psyché – Editions Nicolas Sceaux
Marche pour les Gardes du Roy de Claude Babelon –
arrangement de M.A. Petit d'après le manuscrit Philidor de Versailles.

Prise de son, direction artistique montage et mixage : Florent Ollivier
Assistant son : Cyprien Matheux – Accordeur : Karoly Mostis

Ensemble Marguerite Louise – Gaétan Jarry, direction artistique
Virginie Thomas, administration et coordination artistique
www.margueritelouise.com

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

Laurent Brunner, directeur
Graziella Vallée, productrice
Marion Porez Caruso, coordinatrice de production
Béatrice Gallitelli, assistante d'édition
Stéphanie Hokayem, Roxana Boscaïno, conception graphique

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

www.chateauversailles-spectacles.fr

 @chateauversailles.spectacles

 @CVSpectacles @OperaRoyal

 @chateauversailles.spectacles

 Château de Versailles Spectacles

Visuels : Couverture et p.38 Molière, Nicolas Mignard, 1658 © Domaine public ;
p.4, 44 et 100 © Pascal Le Mée ; p.32 Lully, Paul Mignard © Domaine public ;
p.42 © François Berthier ; p.90 © Christian Milet – EPV ; p.94 © Agathe Poupény ;
p.96 © Olivier Houeix.

Château de
VERSAILLES
Spectacles



Marguerite Louise
Gaétan Jarry

LA COLLECTION

Château de

VERSAILLES

Spectacles





Chœur et orchestre Marguerite Louise, Versailles