photo: Eric Manas

Chœur et Orchestre du Concert Spirituel

Les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles
(Olivier Schneebeli, *musical director*)

Hervé Niquet, *direction*

Isabelle: Salomé Haller, *dessus*
Léonore: Marina De Liso, *bas-dessus*
Rodolphe: Andrew Foster-Williams, *basse-taille*
Léandre: Alain Buet, *basse-taille*
un des arts / un musicien / un esclavon / un masque / le chef des castellans / un gondolier / Orfeo: Mathias Vidal, *haute-contre*
Euridice: Sarah Tynan, *dessus*
Minerve / la fortune / un'ombra fortunata: Blandine Staskiewicz, *bas-dessus*
l'ordonnateur / le carnaval / Plutone: Luigi De Donato, *basse*

Recorded in Paris (Salle Colonne) in January 2011
Engineered by Manuel Mohino
Produced by Dominique Daigremont

Executive producer & editorial director: Carlos Céster
Editorial assistance: María Díaz

Design: Valentín Iglesias

© 2011 MusiContact GmbH

Orchestre du Concert Spirituel

premier violon
Alice Piérot *(petit chœur)*

dessus de violon
Olivier Briand *(petit chœur)*
Sandrine Dupé
Stephan Dudermel
Yannis Roger
Florence Stroesser

hautes-contre de violon
Judith Depoutot-Richard
Géraldine Roux
Marie-Liesse Barau

tailles de violon
Alain Pégeot
Jean-Luc Thonnerieux
Fanny Paccoud

quintes de violon
Françoise Rojat
Jean-Pierre Garcia
Samantha Montgomery

basses de violon
Tormod Dalen*
Julie Mondor
Nils de Dinechin

viola da gamba
Yuka Saïtô*

double bass
Luc Devanne*

flutes
Philippe Allain-Dupré
Jacques-Antoine Bresch

oboes
Héloïse Gaillard
Luc Marchal
Benoît Richard
Yanina Yacubsohn

bassoons
Nicolas André
Mélanie Flahaut
Stéphane Tamby

theorbos
Caroline Delume*
Étienne Galletier*
Marie Langlet*

harpsichords
Élisabeth Geiger*
Sébastien d'Hérin*

percussion
Isabelle Cornélis

* basso continuo

Chœur du Concert Spirituel

dessus
Cécile Moureau
Magali Lange
Mélanie Gardyn
Agathe Boudet

hautes-contre
Éric de Fontenay
Damien Brun

tailles
Pascal Richardin
Nicolas Maire

Les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles

dessus
Juliette Chassain
Marie Favier
Caroline Villain

hautes-contre
Stephen Collardelle
Paul Figuier
Raphaël Pongy

tailles
Martin Candela
Adrien Poupin
Damien Roquetty

basses-tailles
Lucas Bacro
Clément Buonomo
Emmanuel Hasler
François Joron
Sylvain Lamirand
François Renou
Renaud Bres

André Campra

Le Carnaval de Venise

CD I [70:14]

01 *Ouverture* 2:01

Prologue

02 Scène 1 : *Hastez-vous...* (L'Ordonnateur, le Chœur) 1:06
03 *La descente de Minerve* 1:04
04 Scène 2 : *Je quitte sans regret...* (Minerve) 1:10
05 Récitatif : *Pour attirer les yeux...* (Minerve) 1:02
06 Scène 3 : *Servons le fils...* (Le Chœur) 1:22
07 *Air pour les Arts* 1:47
08 *Deuxième Air. Rondeau* 1:21
09 Récitatif : *Les Dieux seuls en ce jour...* (L'Ordonnateur) 1:24
10 *Premier Air* 0:45
11 *Second Air* 1:01
12 *Premier et second Passepied* 1:42
13 Récitatif : *Jeunes cœurs échapez à la fureur...* (Minerve) 0:52
14 Air : *Celebrez un Roy plein de gloire...* (Minerve, le Chœur) 3:28
15 Récitatif : *Vous qui suivez mes pas...* (Minerve) 0:22
16 *On reprend l'ouverture pour l'entracte* 2:02

Acte premier

17 Scène 1 : *J'ay fait l'aveu...* (Léonore) 3:39
18 Scène 2 : *Dans ce beau jour...* (Isabelle, Léonore) 2:24
19 Scène 3 : *Puis-je croire...* (Isabelle, Léonore, Léandre) 3:06
20 Scène 4 : *La Vénitienne* 1:31
21 *La Villanelle* 2:33
22 Scène 5 : *Vous brillez à mes yeux...* (Léandre, Isabelle) 4:26
23 *La Vénitienne pour l'entracte* 0:40

Acte deuxième

24 Scène 1 : *Vous qui ne souffrez point...* (Rodolphe) 1:41
25 Scène 2 : *Malgré toute l'ardeur...* (Léonore, Rodolphe) 2:42
26 Duo : *Que l'Amour dans nos cœurs...* (Léonore, Rodolphe) 0:49
27 Scène 3 : *Marche de la Fortune* 2:27
28 Récitatif : *Je suis fille du sort...* (La Fortune) 1:22
29 *Premier Air pour les Suivants de la Fortune* 1:03
30 *Second Air pour les Suivants de la Fortune* 1:28
31 *Premier et second Canaries* 1:16
32 Récitatif : *Vos chants ont eu pour moy...* (La Fortune) 1:07
33 Scène 4 : *De ses voiles épais, la nuit couvre les Cieux...* (Rodolphe) 0:51
34 Scène 5 : *Doux charme des ennuis...* (Léandre) 1:33
35 Trio : *Luci belle, dormite...* (Léandre, deux musiciens) 3:45
36 Scène 6 : *Mi dice la speranza...* (Isabelle) 2:16
37 Scène 7 : *Je me suis fait trop longtems violence...* (Rodolphe) 0:48
38 Scène 8 : *Je cede à mon impatience...* (Isabelle, Rodolphe) 4:11
39 Scène 9 : *Pour trouver un Amant...* (Rodolphe) 0:40
40 *On reprend la Villanelle pour l'entracte* 1:05

CD II [58:47]

Acte troisième

01 Scène 1 : *Transports de vengeance & de haine...* (Léonore) 1:35
02 Scène 2 : *A la fin vous estes vangée...* (Rodolphe, Léonore) 2:20
03 Scène 3 : *Laissons de ses regrets calmer la violence...* (Rodolphe) 0:47
04 Scène 4 : *Marche des Gondoliers* 2:14
05 *Gavotte* 0:52
06 *Rigaudon* 2:01
07 Scène 5 : *Mes yeux, fermez-vous à jamais...* (Isabelle) 2:39
08 Scène 6 : *Ciel ! que voulez-vous...* (Léandre, Isabelle) 5:35

Orfeo nell'inferi

09 Scena prima : *Sinfonia* 2:27
10 Aria : *Tartarei Numi, all'armi, all'armi...* (Plutone, Coro) 2:03
11 *Sinfonia* 1:09
12 Scena seconda : *Dominator dell'ombre...* (Orfeo, Plutone) 1:34
13 Scena terza : *Vittoria, mio cuore...* (Orfeo, Coro) 3:07
14 *Aria per gli Spirti folletti* 1:02
15 Scena quarta : *Al lampo...* (Un'Ombra fortunata) 3:06
16 Scena quinta : *Lungi da me, martiri...* (Euridice) 2:45
17 Aria : *Vezzi, lusinghe, ministri di beltà...* (Euridice) 1:52
18 Scena sesta : *Deh! per pietà mira, Orfeo, chi t'adora...* (Orfeo, Euridice) 0:39
19 Scena settima : *Fuggi temerario...* (Plutone, Orfeo, Euridice) 0:32
20 Scena ottava : *Bella, non piangere...* (Plutone) 1:40
21 Aria : *Si canti, si goda...* (Plutone, Coro) 2:58

Le Bal, dernier divertissement

22 *Marche du Carnaval* 0:36
23 Récitatif : *L'Hyver a beau s'armer d'Aquilons furieux...* (Le Carnaval) 1:41
24 *Bourrée* 0:44
25 *Premier et deuxième menuet en rondeau* 1:09
26 Récitatif : *Je veux joindre à ces jeux...* (Le Carnaval) 0:47
27 *Chaconne* 3:09
28 *Air des Masques chinois* 1:06
29 Air : *Per piacer...* (Euridice) 3:33
30 *Forlana* 0:56
31 Air : *Chantez, dansez, profitez...* (Le Carnaval, le Chœur) 1:51

FONDATION
BNP PARIBAS

L'Engagement d'un mécène

BNP Paribas est un acteur majeur de la vie économique. Mais une entreprise ne vit pas dans un univers clos ; le mécénat est l'un des moyens par lesquels elle exprime l'attention qu'elle porte à son environnement pour devenir, aussi, un acteur à part entière de la vie culturelle et sociale.

La Fondation BNP Paribas intervient dans cinq domaines : culture, santé, solidarité, éducation et environnement.

Dans le domaine culturel, elle s'attache à promouvoir la connaissance du patrimoine, en faisant mieux connaître les collections des musées, en restaurant leurs chefs d'œuvre et en contribuant à la découverte d'œuvres musicales inédites. Elle a été, en particulier, l'un des partenaires de la première heure du programme *Les Chemins du baroque en Amérique latine*. Dans le même temps, elle porte un regard attentif à l'expression contemporaine en accompagnant au jour le jour des créateurs dans des disciplines peu aidées par le mécénat d'entreprise : danse contemporaine, nouveaux arts du cirque et jazz.

Mais, plus que ses champs d'intervention, c'est la façon dont la Fondation BNP Paribas accompagne ses partenaires qui caractérise sa démarche : s'inscrire dans le temps, cheminer à leurs côtés, vivre un peu de leur vie et de leurs passions, partager leurs succès mais aussi leurs difficultés.

C'est au Canada, en 2002, que la Fondation a croisé le chemin de Hervé Niquet. De cette rencontre est née une alliance riche d'échanges et d'envies partagées autour du Concert Spirituel dont elle accompagne les projets, en France et à l'international.

La Fondation BNP Paribas a été créée en 1984, sous l'égide de la Fondation de France. Elle est membre de l'Admical (Association pour le Développement du Mécénat Industriel & Commercial) et du Centre Français des Fondations.

mecenat.bnpparibas.com

fondation Bru

Encourager les projets pionniers et l'excellence au service de belles causes

Il existe de belles causes, au service desquelles s'élaborent des projets innovants, bien conçus, portés par une vision à long terme… mais qui, pour se concrétiser, ont besoin du soutien appuyé d'un partenaire qui s'engage. La Fondation Bru soutient et accompagne de tels projets, les rendant parfois tout simplement possibles.

Créée en 2005 à l'initiative du docteur Nicole Bru afin de pérenniser la mémoire des créateurs des Laboratoires UPSA, la Fondation se veut à l'image de cette famille de chercheurs entrepreneurs :
ENGAGÉE, PROFONDÉMENT HUMANISTE, PIONNIÈRE, UTILE.

L'Homme et son environnement sont au cœur de toutes les actions de la Fondation Bru. Elle garde une grande liberté dans le choix de ses engagements de mécénat et intervient dans des domaines aussi différents que l'éducation et la recherche, la culture et le patrimoine. Très ouverte, la Fondation est à l'écoute de belles initiatives en phase avec ses valeurs : des projets précurseurs, ambitieux, susceptibles de faire progresser significativement la cause qu'ils servent.

www.fondation-bru.org

Le Centre de musique baroque de Versailles, une institution unique

Redécouvrir, valoriser et promouvoir, en France et à l'étranger, le patrimoine musical français des XVIIe et XVIIIe siècles : telle est la mission du Centre de musique baroque de Versailles (CMBV) depuis sa création en 1987.

Réunissant dans un même lieu (l'Hôtel des Menus-Plaisirs de Versailles) toute une chaîne de métiers, le CMBV réalise sa mission nationale par des actions de recherche, d'édition (partitions, livres, ressources numériques), de formation et de production de concerts et spectacles.

En parallèle de ses actions traditionnelles de valorisation du répertoire musical, le CMBV a lancé ces dernières années des projets patrimoniaux d'envergure, sur l'interprétation et la représentation des œuvres mises en scène : la restitution des « Vingt-quatre Violons du roi » ou la construction de décors de toiles peintes.

Par la singularité de sa mission et la complémentarité de ses actions, le CMBV est devenu, tant sur le plan national qu'international, l'acteur incontournable de la redécouverte et de la valorisation du patrimoine musical français des XVIIe et XVIIIe siècles.

La réalisation de ce disque a bénéficié du soutien de la société JCB Signalisation (Joëlle et Jean-Claude Broguet) et de M. Arnoul Charoy.

La recréation du Carnaval de Venise *est le fruit d'un partenariat entre le Centre de musique baroque de Versailles et Le Concert Spirituel, dans le cadre des Grandes Journées Campra de l'automne 2010. La première exécution a eu lieu en septembre 2010 à Utrecht (Festival Oude Muziek) en partenariat avec l'Institut Français avant que l'œuvre ne soit programmée à Caen (Théâtre) et à Metz (Arsenal). Le présent enregistrement a été rendu possible grâce au soutien exceptionnel de plusieurs partenaires fidèles au Concert Spirituel : la Fondation Bru, la Fondation BNP Paribas et le Centre de musique baroque de Versailles.*

Coproduction Centre de musique baroque de Versailles / Arsenal de Metz / Théâtre de Caen / Festival Oude Muziek Utrecht

Depuis sa création en 1987, Le Concert Spirituel est l'un des partenaires privilégiés du Centre de musique baroque de Versailles et participe activement, à ses côtés, à la redécouverte et à la valorisation de la musique française des XVIIe et XVIIIe siècles. Invité régulier de la saison de concerts du Centre au Château de Versailles, Le Concert Spirituel se produit aussi bien à la Chapelle royale qu'à l'Opéra. Parmi les principales réalisations données dans ce cadre, figurent les grands motets de Desmarest, la Messe à huit voix *et le* Te Deum à deux chœurs et deux orchestres *de Charpentier, les grands motets de Rameau, la pastorale* Daphnis & Chloé *de Boismortier, ainsi que les tragédies lyriques* Callirhoé *de Destouches,* Sémélé *de Marais,* Proserpine *de Lully et* Andromaque *de Grétry, tous enregistrés pour le label Glossa.*

Le Concert Spirituel en résidence à l'Opéra National de Montpellier est subventionné par la DRAC Languedoc-Roussillon / Ministère de la Culture, la Communauté d'Agglomération de Montpellier et la Ville de Paris. Le Concert Spirituel bénéficie du soutien d'Air France, de la Fondation BNP Paribas et de la Fondation Bru.

Les Pages & les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles sont subventionnés par le Ministère de la Culture, le Conseil régional d'Ile de France, le Conseil général des Yvelines et la Ville de Versailles.

Salomé Haller

Marina De Liso

Sarah Tynan

Blandine Staskiewicz

Andrew Foster-Williams

Alain Buet

Mathias Vidal

Luigi Di Donato

Le Carnaval de Venise

Opéra-Ballet
André Campra

I. CAMPRA: FROM THE GRAND SIÈCLE TO THE AGE OF ENLIGHTENMENT

Paris, 1699: the world was on the verge of a new century. But France seemed to be stuck in the seemingly never-ending reign of Louis XIV. Indeed, the Sun King's heyday was well and truly past. The famous artists who had conceived a new French art intended to support the ascent of the "greatest of kings" were all either dead or on their last legs: Molière, Corneille, Racine, Lebrun, Le Nôtre, Lully... The nation was gradually regenerating itself, but far away from the Court of Versailles, which inexorably was cutting itself off from modernity. Lalande, the champion of the motet, ruled over the king's chapel, leaving only a few crumbs of power to the inoffensive Marais and Couperin, who were busy writing the elaborate miniatures which they played themselves in the confined space of the salons. As for opera, it was awaiting the arrival of its hero. Since the death of Lully in 1687, many more or less young composers had tried their hand at the *tragédie lyrique* genre: Collasse, Desmarest, Charpentier, Jacquet de La Guerre, and even the sons of Lully. But despite occasional successes, none of them succeeded in setting the tone and making the change that would take opera into a new century. It was not until a young and virtually unknown composer arrived in the capital from southern France, that opera took a new direction: with *L'Europe galante* (1697) and *Le Carnaval de Venise* (1699), Campra positioned himself as the most promising of opera composers, the one who might indeed succeed, at last, in blurring (if not obliterating) the memory of Lully.

André Campra stands firmly at the heart of French Baroque: even more than the other major figures of his time, he illustrates the continuity and evolution of a musical style that, from Lully to Gluck, earned France its prestige and uniqueness in the whole of Europe. Campra's *œuvre* is a perfect mosaic of genres and forms showing not only how the splendour of the early years of Louis XIV's reign left its mark for a very long time, but also how the brief regency of Philippe d'Orléans and the accession of the young Louis XV opened up new perspectives for the art. In touch with his time, Campra adopted the "manner" of Lully and Lalande (found in many of his *tragédies lyriques* or *grands motets*), but eager for the innovations that were coming out of Italy, he also proved to be one of the most prolific in evoking the homeland of Cavalli, Corelli and Scarlatti. With his *opéras-ballets*, he took the audiences of the Académie Royale to completely unknown exotic lands. Present in the sanctuaries (from Notre Dame to the Chapelle Royale, not forgetting the many convents in Paris), Campra was undoubtedly the greatest opera composer between the death of Lully and the early days of Rameau: with twenty or so works, including several immense successes, he made a lasting mark on his time as much through the dramatic violence of his *tragédies lyriques* as through his refined orchestration or the melodic wealth of the bravura arias he scattered here and there to enable the finest voices of the Académie Royale to shine. Campra, the man of the world, also composed one of the most important corpuses of French cantatas, which were performed in the salons of Paris and Versailles, and proved to be of lasting popularity. More than any other of his works, *Le Carnaval de Venise* shows up his original and engaging personality, at the turning point of centuries, styles and tastes. An invitation to travel from the Grand Siècle – the century of Louis XIV – to the eighteenth century and the Age of Enlightenment!

Benoît Dratwicki
Translation: Mary Pardoe

II. *LE CARNAVAL DE VENISE*: FROM ITALIAN-STYLE COMEDY TO FRENCH-STYLE REVOLUTION

The carnival of Venice so much talked about in Paris and in every other city of Europe, is in fact an assemblage of all sorts of entertainments, with comedies, opera, gambling, balls, feasts, bull races and bullfighting, rope dancers, puppets, boatmen and jesters.

Thus wrote Jacques Chassebras de Cramailles, a French gentleman residing in Venice, in an article published in the *Mercure galant* of March 1683. For several years already he had held readers of the famous periodical spellbound with his fascinating and detailed descriptions of the Venice carnival and its flagship event, the opera season. Although Italian opera had not yet been seen on stage at the Académie Royale de Musique, French people were able to imagine it thanks to his reports. The *Mercure galant* even published arias from the most popular Venetian *melodramme* – sent in by Cramailles – to enable the public to familiarise itself further with the style of such music.

Distorted by being taken out of context, those arias gave the impression that Italian opera did not represent much of a threat – on the contrary. Freed from the recitative, of which French ears had never been fond, these small fragments were perfect to triumph in the salons, private concerts, and even in the temple of French opera. The *fin de siècle* atmosphere was conducive to change, and around 1690 a real revolution took place on the stage of the Académie Royale de Musique. The singing of Italian arias, set to music by French composers or to music borrowed from their Italian counterparts, became an increasingly frequent occurrence in performances there. Arias primarily, but also dialogues, then short scenes, appeared in *opéras-ballets* and especially in *comédies lyriques*, as well as in the *tragédies en musique*. Among those who encouraged that practice were Collasse (*Astrée*, 1691) and Charpentier (*Médée*, 1693), Desmarest (*Les Fêtes galantes*, 1698) and Stuck (*Méléagre*, 1705). The death of Lully in 1687 had something to do with that new trend, of course. As a composer who took the greatest care to ensure that the Italian *melodramma* did not take root in France, he would have been be surprised to discover that even his operas were given a touch of exoticism through the addition of Italian arias. A sign that times – and, above all, tastes – had changed.

At the turn of the century, that Italian fashion had a name and was embodied in a specific form: the *aria da capo*, which was predominant in opera throughout Europe. It was Campra who was responsible for the regular presence of the Italian *aria da capo* in French operas from 1697 onwards, the year of the first performance of his opera-ballet *L'Europe galante*. Brilliant vocalises replaced the sweet melody of French singing and provided entertaining moments both for the singers, who were able to display their virtuosity, and for audiences, who were treated to moments of joyful and exuberant vocality.

If from a musical standpoint all eyes were turned towards Italy, in theatrical terms there was a return to figures and situations with which the French public was already familiar: the old characters of the Comédie-Italienne became the protagonists of the *comédies-ballets* and *comédies lyriques*. The characters, such as Isabelle, Léonore, Léandre and Octave, formerly banned by Louis XIV (the Comédie-Italienne had been disbanded by order of the king in 1697) made a strong comeback. Jealous, passionate, loving, full of foibles – hence realistic – they represented a real alternative to the mythological characters of the *tragédies lyriques* and the complex relationships that kept them occupied.

Le Carnaval de Venise (1699) is the work that best sums up, both dramatically and musically, those two aspects of modernity. The fact that the libretto is by François Regnard probably had something to do with it. He had written several plays for the Comédie-Italienne between 1688 and 1694, then works for the Comédie-Française between 1694 and 1708. His collaboration with Campra was to be his only experience in the field of musical theatre. It is nevertheless significant as an affirmation of the wave of "exoticism" that had begun to sweep France in 1697 with *L'Europe galante* – a fashion that by the turn of the century placed Venice and the characters of the *commedia dell'arte* at the centre of the plots of *opéras-ballets* and *comédies lyriques*: in 1702 an *entrée* entitled *La Sérénade vénitienne* was added to *Fragmens de Monsieur de Lully* by Danchet and Campra; 1705 saw *La Vénitienne*, a *comédie lyrique* by La Barre, to a libretto by Houdar de La Motte; in 1710 Campra and Danchet returned to the theme of Venice and its carnival in *Les Fêtes vénitiennes*.

But the connection between the Comédie-Italienne and the Italianate pieces that characterised the works of Campra and his contemporaries went further than the simple borrowing of dramatic situations. The inclusion of Italian arias in French operatic pieces was in fact a practice inspired by – if not inherited from – spoken theatre. During the second half of the seventeenth century, several *commedia dell'arte* companies had succeeded one another in Paris, one of the best known of them being the Comédie-Italienne. Although most of their plays were based on improvised scenarios, in 1700 Evaristo Gherardi, one of the actors of the troupe, published a six-volume collection entitled *Le Théâtre-Italien*, containing several comedies from the company's repertoire. In each volume Gherardi included the scores of the Italian and French arias that were added to the comedies. The Italian actors were also musicians, perfectly capable of playing an instrument such as the lute or guitar and singing. Towards the end of the century, two professional singers had joined the troupe, probably with the aim of presenting increasingly complex vocal pieces (including Italian *arie da capo*): Élisabeth Daneret and M. Touvenelle. Little is known about the latter, other than that he was an *haute-contre*; Élisabeth

Daneret, on the other hand, was Gherardi's wife, and since her début in 1694 had regularly sung the Italian arias that were included in the *comédies lyriques*. In 1697 the Comédie-Italienne was disbanded and one part of the troupe returned to Italy. Gherardi died in 1700, shortly after the publication of *Le Théâtre-Italien*. Élisabeth Daneret joined the company of the Académie Royale, where, no doubt drawing on her experience, she distinguished herself in the performance of the Italian arias that were added to French operatic works. During the same years, other female singers gradually approached the Italian repertoire. A few of the librettos of works performed at the Académie Royale at that time, between the seventeenth and eighteenth centuries, bear the names of the performers and it is quite surprising to note that, during the first decade of the eighteenth century, almost all of the ladies in the company were capable of singing Italian arias, not only the *premières actrices* such as Mlle Journet, Mlle Antier and Mlle Moreau, but also the performers of secondary roles, such as Mlle Dun or the aforementioned Mlle Daneret.

The originality of *Le Carnaval de Venise* also lies in the fact that – unlike other works of the same type, which present a different subject in each act – it develops one continuous plot. Venice and its carnival provide the setting for the amorous vicissitudes of Isabelle and Léandre. Fleeing their persecutors and rivals, they take refuge in a theatre where preparations are being made for the performance of an Italian opera. A fine example of a play within a play, the Italian scene following Act III, *Orfeo nell'inferi*, takes up an episode from the myth of Orpheus: his descent into the underworld to obtain Pluto's consent to Eurydice's return to earth. This is an obvious reference to the first Italian opera written for the French court, *Orfeo* (1647), composed by Luigi Rossi to a libretto by Francesco Buti. Remembered thanks to the many "fragments" that circulated in manuscript or printed form, Rossi's opera still enjoyed great consideration in Campra's day. Looking towards the past was indeed a typically French characteristic: whereas in Italy no one cared about music unless it was contemporary, in France the musical past was a source of inspiration that was respected and kept alive. Another nod in the direction of Rossi is the Italian trio *Luci belle, dormite* in Act II, Scene 5. At the time when Campra composed this piece, vocal trios were virtually inexistent in Italian operas in Italy. But that was not the case in the Italian operas of Rossi and Cavalli that were performed in France under Mazarin. In *Orfeo* (Act II, Scene 9) Eurydice is lulled into slumber by the trio *Dormite, begli occhi*. Beyond the choice of three voices and the *topos* of sleep, closeness to Rossi's model is found in the use of harmonic frictions and dissonances as a means of dramatic expression.

The Italian scenes in *Le Carnaval de Venise* also pose the question of the interpretation of the male roles. If the inclusion of Italian arias was a practice that was already prevalent at that time, it must be noted that those arias were generally separate pieces, intended for female voices. But *Orfeo nell'inferi* includes not only the part of Eurydice, but also two quite important male roles, those of Pluto and Orpheus. Pluto is a *basse-taille* role, with two arias (*Bella non piangere* and *Si canti si goda*) and an accompanied recitative, *Ma qual nova armonia*. Orpheus, *haute-contre*, sings an

accompanied recitative, *Dominator dell'ombre*, and an aria, *Vittoria mio core* (whose text, moreover, has the same first line as a very well-known aria by Giacomo Carissimi).

The libretto of *Le Carnaval de Venise* does not give the names of the artists who took part, but we may nevertheless make some assumptions. The part of Pluto may have been sung by Gabriel-Vincent Thévenard, which had made his début in 1697 and had immediately become a celebrity. In a career spanning thirty years, he sang about eighty different works and took the major *basse-taille* roles in the first performances of the operas of Campra, Desmarest, Collasse and Marais. Specialising in impressive roles – kings, high priests, gods – it is possible that he sang the part of Pluto. In 1702 he also sang Italian roles in *Les Fragmens de Monsieur de Lully* (Éraste, Un Habitant du palais). One of the possibilities for Orpheus is Antoine Boutelou. Although he specialised primarily in comic roles, he appears to be the most likely candidate since, despite a relatively narrow vocal range, his voice had a beautiful timbre and his diction was very clear – two qualities that would have been particularly valuable for that role. Like Thévenard, Boutelou also sang other roles in Italian throughout the first decade of the eighteenth century (including those in *Les Fragmens de Monsieur de Lully* of 1702 and *Le Carnaval et la Folie* by Destouches of 1704).

If we look more closely, we realise that the challenges posed by *Le Carnaval de Venise* are not only of an aesthetic nature. The association of musical Italianism with characters of more lowly station was not only an artistic choice: at the end of the reign of Louis XIV, it reveals a strong political stance. Indeed, Venice – the Most Serene Republic – was then seen as embodying a utopian alternative to absolute power that was criticised by a part of the French intelligentsia. That aspect is particularly apparent in *Orfeo nell'inferi*. At the beginning of the scene Pluto and his entourage burst in to the sound of martial songs (*All'armi, all'armi!*) – probably an allusion to the persistent militarism of Louis XIV. On hearing the enchanting music of Orpheus, the god of the underworld is immediately charmed: adopting the style of a comic character, he urges his people to laugh and sing with gaiety. The conservative cultural policy of the latter years of Louis's reign was also criticized by Regnard and Campra, supported by a coterie known as the *Cabale du Dauphin*. The prologue of *Le Carnaval de Venise* presents a eulogy of the Dauphin, son of Louis XIV: the latter had shown that he was disposed to embrace aspects of the arts that his father had ignored or rejected, such as Italian music, the Comédie-Italienne (which he encouraged the king to reinstitute); he was even among the patrons of Campra, who had never obtained the favour of Louis XIV. In celebrating that prince and his artistic tastes, the authors gave birth to a new model of musical theatre, capable of ostensibly sullying the official image of power.

Barbara Nestola
Translation: Mary Pardoe

III. SYNOPSIS

Prologue

A theatre in which preparations are being made for the performance of an opera.

The Ordinator, in charge of co-ordinating the work, urges the craftsmen to hurry in preparing the stage for the performance of an opera: they are behind in their work. Minerva descends and decides to see to the preparations herself, for which she calls upon the Divinities of the Arts – Music, Dance, Painting, Architecture – in order to be sure that everything is ready in time for the royal performance.

Act I

St Mark's Square in Venice.

Leonora, finding her lover less attentive now, regrets having confessed her love to him. She also fears the rivalry of Isabella. The latter admits that she is in love with a young foreigner. Leonora says that her lover too is foreign. They discover they are talking about the same young Frenchman: Léandre. Asked by the two Venetians to choose between them, Léandre is embarrassed at first, but then admits to preferring Isabella. Vexed, Leonora vows she will be avenged. She leaves as a lively company of Bohemians, Armenians and Sclavonians* arrive on the square. Léandre confirms his love to Isabella. She expresses her fear of Leonora, but Léandre reassures her of his fidelity.

Act II

The Ridotto, a gaming house in Venice.

Rodolfo, a Venetian nobleman, who is in love with Isabella, is torn between love and jealousy. Leonora confirms his suspicions when she tells him that she has been deceived by Léandre. They both decide to be avenged. Fortune appears, followed by a group of gamblers of every nationality.

The scene changes. A view of several palaces and balconies. The rest of the Act takes place during the night.

At nightfall Léandre, accompanied by musicians, comes to serenade Isabella beneath her balcony. Rodolfo, in hiding, watches. Léandre and the musicians sing an Italian trio. Isabella replies from the balcony. Unable to contain himself any longer, Rodolfo comes out of hiding, intending to kill Isabella's suitor, but Léandre has already left. Rodolfo swears to find him. Isabella, thinking she is speaking to Léandre, expresses her hatred for Rodolfo. Rodolfo begs her to try to love him, but she rejects him. Left alone, Rodolfo prepares to take his revenge.

Act III

A square in Venice, with magnificent palaces on every side; canals, on which can be seen many gondolas, converge on the square.

Leonora is torn between her love and her desire for revenge. Rodolfo arrives and announces that he has killed Léandre. Leonora is filled with remorse. She criticises

Rodolfo and rejects him. Rodolfo goes and tells Isabella that Léandre is dead. After "a divertissement provided by Castellani and Boatmen, with pipe and tabor", we find Isabella alone. Heartbroken at Léandre's death, she laments. She decides to kill herself with a dagger, but Léandre arrives just in time to save her. He reassures her and explains that in the darkness another man was killed by mistake. They express their love and decide to flee by boat, taking advantage of the distraction caused by the opera performance that is about to take place, which will be followed by a ball.

Orfeo nell'inferi, divertissement

The curtain rises on Pluto's palace. The Venetians attend a performance of "Orpheus in the Underworld".

Warned of the arrival of a mortal, Pluto alerts the gods of the underworld. He is charmed by the music of Orpheus, who asks him to return Eurydice to him. Pluto accepts on condition that he does not look at her until they are back on earth. Eurydice appears and beseeches Orpheus look at her. He does so and the Demons separate them for ever.

The Ball, final divertissement

The scene is set in a magnificent hall, where a ball is about to take place. Carnival appears, leading a company of Maskers of different nationalities.

With the opera over and Isabella and Rodolfo on their way to safety, Carnival enters and calls upon the group of maskers accompanying him to rejoice and celebrate the victory of pleasure and love.

* Sclavonia is the old name for Slavonia (in Croatia).

———

Le Carnaval de Venise

Opéra-Ballet
André Campra

I. Campra : du grand siècle au siècle des lumières

Paris, 1699. Le monde est à la veille d'un nouveau siècle. La France, pour autant, semble enlisée dans le long règne de Louis XIV qui n'en finit pas de s'achever. C'est un fait : les grandes heures du Roi Soleil sont bel et bien révolues. Les célèbres artistes qui avaient imaginé un nouvel art français destiné à soutenir l'ascension du « plus grand des rois » étaient tous morts ou mourants : Molière, Corneille, Racine, Lebrun, Le Nôtre, Lully... La nation se régénérait petit à petit, mais loin de la Cour et de Versailles qui, inexorablement, se coupait de la modernité. Champion du motet, Lalande régnait sur la chapelle du roi et ne laissait quelques miettes de son pouvoir qu'aux inoffensifs Marais et Couperin, qui s'affairaient aux miniatures ouvragées jouées par leur soin dans des salons confinés. Le théâtre lyrique attendait quant à lui son héros. Depuis la disparition de Lully, en 1687, nombre d'auteurs plus ou moins jeunes s'étaient essayés à la tragédie lyrique : Collasse, Desmarest, Charpentier, Jacquet de La Guerre, les fils de Lully même... Mais, malgré des succès ponctuels, aucun ne parvenait à donner le ton et à prendre le virage permettant à l'opéra d'entrer, de plain-pied, dans un nouveau siècle. Il fallut attendre qu'un jeune méridional, quasiment inconnu, « monte » à la capitale, pour qu'une direction soit donnée : avec *L'Europe galante* (1697) et *Le Carnaval de Venise* (1699), Campra se positionnait comme le plus prometteur des auteurs lyriques, celui qui parviendrait peut-être, enfin, à estomper le souvenir de Lully (à défaut de l'effacer).

André Campra est résolument au cœur du baroque français : plus encore que les autres grandes figures de son temps, il illustre à la fois la permanence et l'évolution d'un style musical qui, de Lully à Gluck, valut à la France son prestige et sa singularité dans l'Europe entière. L'œuvre de Campra est une parfaite mosaïque de genres et de formes qui montre non seulement combien la splendeur des premières années du règne de Louis XIV marqua pour longtemps les esprits, mais aussi combien la brève régence de Philippe d'Orléans et l'avènement du jeune Louis XV ouvrirent à l'art des perspectives nouvelles. À l'écoute de son temps, Campra s'empare de la « manière » de Lully et Lalande – qu'on retrouve dans maintes tragédies lyriques ou grands motets – mais, avide des modernités venues d'Italie, il se montre aussi l'un des plus prolifiques à évoquer la patrie des Cavalli, Corelli ou Scarlatti. Au gré de ses opéras-ballets, il transporte le public de l'Académie royale vers des contrées exotiques tout à fait inconnues. Présent dans les sanctuaires (de Notre-Dame à la Chapelle royale, en passant par maints couvents parisiens), Campra est incontestablement le plus grand auteur lyrique entre la mort de Lully et les débuts de Rameau : avec une vingtaine

d'ouvrages, dont plusieurs immenses succès, il marque durablement son époque aussi bien par la violence dramatique de ses tragédies que par le raffinement de son orchestration ou la richesse mélodique des airs de bravoure qu'il dissémine çà et là afin de faire briller les plus belles voix de l'Académie royale. De la chapelle à la scène, le compositeur se révèle aussi homme du monde en signant l'un des plus importants corpus de cantates françaises qui, dans les salons de Paris et de Versailles, connaissent un engouement pérenne. C'est cette personnalité attachante et originale – à la croisée des siècles, des styles et des goûts – que *Le Carnaval de Venise* met, plus que toute autre œuvre, en relief. Une invitation à voyager du Grand Siècle au Siècle des Lumières !

Benoît Dratwicki

II. *Le Carnaval de Venise* : entre comédie à l'italienne et révolution à la française

Le carnaval de Venise, dont on parle tant à Paris, et dans toutes les autres villes de l'Europe, est proprement un assemblage de plusieurs sortes de divertissements [qui] consistent en comédies, opéra, réduits, bals, festins, courses et combats de taureaux, danseurs de cordes, marionnettes, bateleurs et farceurs.

Ainsi s'exprimait Jacques Chassebras de Cramailles, gentilhomme français résidant à Venise, dans un article paru dans le *Mercure galant* au mois de mars 1683. Depuis quelques années déjà, il tenait en haleine les lecteurs du célèbre périodique par des descriptions aussi fascinantes que détaillées du carnaval de Venise et de son événement phare : la saison d'opéra. À défaut d'être présent sur la scène de l'Académie royale de musique, l'opéra italien prenait vie dans l'imaginaire des Français grâce à ces comptes-rendus. Le *Mercure galant* alla jusqu'à publier des airs tirés des mélodrames vénitiens les plus en vogue – envoyés par les soins de Cramailles – pour que le public puisse se familiariser davantage encore avec le style de cette musique.

Vu par le prisme de ces airs détachés, l'opéra italien n'avait rien de bien menaçant. Au contraire. Débarrassés du récitatif, véritable ennemi des oreilles françaises, ces petits fragments étaient tout à fait propres à conquérir les salons, les concerts particuliers, et même le temple du théâtre lyrique français. L'atmosphère « fin-de-siècle » étant propice aux changements, on assista à une véritable révolution sur la scène de l'Académie royale vers 1690. L'exécution d'airs en langue italienne, mis en musique par des compositeurs français ou empruntés à leurs homologues italiens, est un phénomène qu'on remarque de plus en plus fréquemment au cours des représentations. Des airs d'abord, mais aussi des dialogues puis de petites scènes se développèrent au sein des opéras-ballets et des comédies lyriques surtout, mais aussi dans les tragédies en musique. Parmi ceux qui encouragèrent cette pratique figurent Collasse (*Astrée*, 1691), Charpentier (*Médée*, 1693), Desmarest (*Les Fêtes galantes*, 1698) et Stuck (*Méléagre*, 1705). La disparition de Lully, en 1687, ne fut pas étrangère à cette nouvelle tendance, bien entendu. Celui qui avait veillé avec un soin tout particulier à ce que le mélodrame italien ne s'enracine pas en France se serait étonné de découvrir que même ses propres opéras allaient être agrémentés d'une touche d'exotisme, avec l'exécution d'airs en italien. Signe que les temps avaient changé et, surtout, que le goût avait évolué.

Au tournant du siècle, la mode italienne porte un nom et s'incarne dans une forme précise : l'*aria da capo*, qui prédomine dans l'opéra partout en Europe. C'est à Campra qu'on doit la présence régulière d'airs italiens da capo dans les ouvrages français, à partir de son opéra-ballet *L'Europe galante* (1697). De brillantes vocalises remplacent la douce mélopée du chant français et offrent des moments de divertissement, tant pour les chanteurs qui peuvent déployer leur virtuosité, que pour le public, qui profite, le temps de quelques instants, d'une vocalité exubérante et enjouée.

Si d'un point de vue musical les regards sont tournés vers l'Italie, du côté théâtral on récupère figures et situations avec lesquelles le public français était déjà familiarisé : les anciens personnages de la Comédie-Italienne deviennent les protagonistes des comédies ballets et des comédies lyriques. Les Isabelle, Léonore, Léandre, Octave, jadis bannis par Louis XIV (la Comédie-Italienne avait fermé ses portes par ordre du roi en 1697), reviennent en force… et en chantant. Jaloux, passionnés, amoureux, pleins de défauts – et donc réalistes – ils incarnent une alternative aux personnages mythologiques des tragédies lyriques et aux relations complexes qui les occupent.

Le Carnaval de Venise (1699) est l'œuvre qui synthétise le mieux ces deux aspects de la modernité, tant sur le plan dramatique que musical. Le fait que le livret soit de François Regnard n'y est sans doute pas étranger. Il avait été l'auteur de plusieurs pièces pour le théâtre de la Comédie-Italienne entre 1688 et 1694 puis, entre 1694 et 1708, d'ouvrages destinés à la Comédie-Française. Sa collaboration avec Campra reste sa seule expérience dans le domaine du théâtre musical. Elle est toutefois significative parce qu'elle affirme la vague « exotique » inaugurée en 1697 avec *L'Europe galante*, mode qui au tournant du siècle plaça Venise et les personnages de la *commedia dell'arte* au cœur des intrigues d'opéras-ballets et de comédies lyriques : en 1702, une entrée intitulée *La Sérénade vénitienne* est ajoutée aux *Fragmens de Monsieur de Lully* de Danchet et Campra ; en 1705, voit le jour *La Vénitienne*, comédie lyrique de La Barre sur un livret de Houdar de La Motte ; en 1710, Campra et Danchet reviennent encore sur le thème de Venise et de son carnaval dans *Les Fêtes vénitiennes*.

Mais le lien entre la Comédie-Italienne et les pièces italianisantes qui caractérisent les œuvres de Campra et de ses contemporains dépasse le cadre de la reprise des situations dramatiques. En fait, l'insertion d'airs italiens dans les pièces lyriques françaises est une pratique inspirée – sinon héritée – du théâtre parlé. Pendant la seconde moitié du XVIIe siècle, plusieurs troupes de *commedia dell'arte* s'étaient succédé à Paris, parmi lesquelles la Comédie-Italienne était l'une des plus connues. Même si la plupart des pièces était fondée sur des scénarios improvisés, en 1700, Evaristo Gherardi – l'un des comédiens de la troupe – publia un recueil en six volumes intitulé *Le Théâtre-Italien* et contenant plusieurs comédies du répertoire de la compagnie. À l'intérieur de chaque volume, Gherardi inclut les partitions des airs italiens et français ajoutés aux comédies. Les comédiens italiens étaient également musiciens : ils étaient parfaitement capables de jouer d'un instrument comme la gui-

tare ou le luth et de chanter. Vers la fin du siècle, deux chanteurs professionnels avaient rejoint la troupe, sans doute dans le but de pouvoir faire entendre des pièces vocales de plus en plus complexes (dont les airs italiens *da capo*) : Élisabeth Daneret et M. Touvenelle. On connaît peu de choses sur ce dernier, sinon qu'il était haute-contre ; en revanche, Daneret était la femme de Gherardi et, depuis son début en 1694, chantait régulièrement des airs italiens insérés dans les comédies. En 1697, la Comédie-Italienne fut dissoute et une partie de la troupe reprit le chemin de l'Italie. Gherardi disparut en 1700, peu après la publication du *Théâtre-Italien*. Élisabeth Daneret intégra alors la troupe de l'Académie royale et, probablement en s'appuyant sur son expérience, se fit remarquer dans l'interprétation d'airs italiens ajoutés aux pièces lyriques. Durant les mêmes années, d'autres chanteuses abordèrent au fur et à mesure le répertoire italien. Les livrets des œuvres jouées à l'Académie royale à la croisée des XVIIe et XVIIIe siècles nous ont dans quelques cas transmis les noms des interprètes et il est assez surprenant de constater que, pendant la première décennie du XVIIIe siècle, quasiment toutes les dames de la troupe étaient en mesure de chanter des airs italiens, qu'il s'agisse de premières actrices telles que Mlle Journet, Mlle Antier et Mlle Moreau, ou d'interprètes de rôles secondaires, comme Mlle Dun ou la même Daneret.

L'originalité du *Carnaval de Venise* réside également dans le fait de développer une intrigue continue – à la différence d'autres pièces du même genre changeant de sujet à chaque acte. Venise et le carnaval forment le décor des vicissitudes amoureuses d'Isabelle et de Léandre. En fuyant leurs persécuteurs et rivaux, ils se réfugient dans un théâtre où l'on s'apprête à représenter un opéra italien. Bel exemple de mise en abîme, la scène italienne du 3e acte, *Orfeo nell'inferi*, reprend un épisode du mythe d'Orphée : sa descente aux enfers pour obtenir de Pluton le retour sur terre d'Eurydice. Il s'agit d'une référence évidente au premier opéra italien écrit pour la cour de France, l'*Orfeo* (1647) que Luigi Rossi composa sur un livret de Francesco Buti. Resté dans la mémoire des Français grâce à de nombreux « fragments » diffusés sous forme manuscrite ou éditée, l'opéra de Rossi jouissait encore d'une grande considération au temps de Campra. C'était en effet une particularité toute française que de tourner le regard vers le passé : alors qu'en Italie on ne se souciait que de musique « contemporaine », en France le passé musical représentait une source d'inspiration, respectée et sans cesse remise à l'honneur. Un autre clin d'œil à la musique de Rossi est également le trio italien du second acte, *Luci belle, dormite* (II, 5). À l'heure où Campra composa cette pièce, l'écriture pour trio vocal était pratiquement absente dans l'opéra italien de la même époque. Ce qui n'était pas le cas dans les opéras italiens de Rossi et Cavalli représentés en France sous Mazarin. Dans l'*Orfeo* (II, 9), le sommeil d'Euridice est accompagné par le trio *Dormite, begli occhi*. La proximité avec le modèle de Rossi, au-delà du choix d'un effectif de trois voix et du topos du sommeil, consiste dans le recours aux frottements harmoniques et aux dissonances comme moyen d'expression dramatique.

Les scènes italiennes du *Carnaval de Venise* posent par ailleurs la question des interprètes des rôles masculins. Si l'insertion d'airs italiens était une pratique déjà répandue à cette époque, il faut remarquer que cela concerne surtout

des pièces détachées et destinées généralement aux voix de femmes. En revanche, *Orfeo nell'inferi* comporte, au-delà de celui d'Euridice, deux rôles masculins assez développés : Plutone et Orfeo. Plutone est un rôle de basse-taille à qui sont confiés deux airs (*Bella non piangere* et *Si canti si goda*) et le récitatif accompagné *Ma qual nova armonia*. Quant au rôle d'Orphée, pour haute-contre, il chante également un récitatif accompagné, *Dominator dell'ombre*, et un air, *Vittoria mio core* (qui reprend par ailleurs l'incipit littéraire d'un air très connu de Giacomo Carissimi).

Le livret du *Carnaval de Venise* ne nous a pas transmis les noms des interprètes mais on peut faire des hypothèses. La partie de Plutone a peut-être été chantée par Gabriel-Vincent Thévenard, qui avait débuté en 1697 et était devenu aussitôt une célébrité : en trente ans de carrière, il chanta environ quatre-vingt pièces, créant les principaux rôles de basse-taille dans les opéras de Campra, Desmarest, Collasse et Marais. Spécialiste des emplois imposants (rois, dieux ou grands-prêtres) il est possible qu'il ait créé également Plutone. En 1702, il chanta d'ailleurs différents rôles italiens dans *Les Fragmens de Monsieur de Lully* (Éraste, Un Habitant du palais). Parmi les possibles interprètes d'Orfeo, se trouve Antoine Boutelou. Même s'il était spécialisé avant tout dans les rôles comiques, celui-ci apparaît comme le candidat le plus probable parce que, en dépit d'un faible ambitus, sa voix avait un beau timbre et sa prononciation était très intelligible : deux qualités qui devaient être particulièrement appréciables dans l'exécution de la partie d'*Orfeo*. Comme Thévénard, Boutelou chanta aussi d'autres rôles en italien tout au long de la première décennie du XVIIIe siècle (*Les Fragmens de Monsieur de Lully*, 1702 ; *Le Carnaval & la Folie de Destouches*, 1704).

À bien y regarder, les enjeux du *Carnaval de Venise* ne sont pas qu'esthétiques. L'association de l'italianisme musical avec des personnages d'un rang inférieur ne répond pas uniquement à un choix artistique : à la fin du règne de Louis XIV, elle révèle un positionnement politique marqué. En effet, l'image de Venise – la « Sérénissime » république – incarnait alors une alternative utopiste au pouvoir absolu, critiqué par une partie de l'intelligentsia française. Cet aspect apparaît surtout dans *Orfeo nell'inferi*. Au début de la scène, Pluton et sa suite font irruption au son de chants guerriers (*All'armi, all'armi!*), probable allusion au militarisme obstiné de Louis XIV. En entendant la voix envoûtante d'Orphée, le dieu des Enfers est aussitôt charmé : il exhorte son peuple à rire et à chanter gaiement, en prenant les allures d'un personnage comique. La politique culturelle conservatrice des dernières années du règne est également critiquée par Regnard et Campra, soutenus par un cénacle connu sous le nom de « cabale du Dauphin ». Le prologue du *Carnaval de Venise* brosse un éloge du Dauphin, fils de Louis XIV : ce dernier s'était montré enclin à défendre des voies artistiques ignorées ou interdites par son père, comme la musique italienne, la Comédie-Italienne (dont il demanda le rétablissement au roi) ; il était l'un des protecteurs de Campra même, qui ne connût jamais la faveur de Louis XIV. En célébrant ce prince et ses goûts artistiques de prédilection, les auteurs donnaient vie à un nouveau modèle de théâtre musical en mesure d'éclabousser ostensiblement l'image officielle du pouvoir.

Barbara Nestola

III. SYNOPSIS

Prologue

Le théâtre représente une salle où l'on doit donner un spectacle.

L'Ordonnateur du spectacle s'affaire mais les travaux n'avancent pas. Minerve paraît pour hâter l'achèvement du théâtre. Elle convoque toutes les divinités des arts pour la seconder : ainsi, le spectacle royal sera prêt à temps.

Acte I

Le théâtre représente la place Saint-Marc de Venise.

Isabelle et Léonore se flattent de leurs parfaits amants... mais découvrent avec stupéfaction qu'il s'agit d'un seul et même cavalier, le jeune Léandre. Sommé de choisir entre elles deux, celui-ci se tourne vers Isabelle. Léonore, dépitée, disparaît en jurant de se venger tandis que survient une troupe animée, composée de Bohémiens, d'Arméniens et d'Esclavons.

Acte II

La salle des réduits de Venise, puis une rue sous les fenêtres d'Isabelle.

Rodolphe se lamente d'avoir été éconduit par Isabelle. Léonore lui dévoile qu'il est évincé par Léandre, aiguisant sa jalousie. Les deux jeunes gens décident d'unir leurs efforts pour se venger. Tandis qu'ils quittent la scène, l'action est interrompue par la Fortune qui paraît, suivie d'une troupe de joueurs de toutes les nations.

Le théâtre change et représente une vue de plusieurs palais avec des balcons. Le reste de l'acte se passe pendant la nuit.

À la tombée du jour, Léandre donne une sérénade sous les fenêtres de sa bien-aimée, entouré de musiciens italiens. Rodolphe, caché, les observe. Isabelle répond à son amant depuis son balcon. N'y tenant plus, Rodolphe sort de sa cachette pour tuer Léandre, mais celui-ci est déjà parti. Rodolphe jure de le retrouver. Isabelle, descendue dans la rue pour parler à Léandre, tombe sur Rodolphe. Quiproquo et explication orageuse des deux anciens amants concluent l'acte.

Acte III

Une place de Venise environnée de palais magnifiques, où se rendent quantités de canaux couverts de gondoles.

Rodolphe apprend à Léonore qu'elle est vengée : il a finalement retrouvé et tué Léandre. Celle-ci le reçoit fort mal, lui reproche son geste et le repousse. Un divertissement de castellans et de barquerolles les interrompt. Isabelle, à qui Rodolphe a appris la mort de son amant, se désole et veut mettre fin à ses jours. Mais Léandre surgit à temps pour la rassurer sur son sort : dans la nuit, Rodolphe s'est trompé de victime. Le couple décide de s'enfuir en profitant de la diversion causée par une représentation d'opéra. On voit alors descendre sur scène un théâtre tout entier, fermé d'une toile. Le rideau se lève : « Il Teatro rapresenta la Regia di Plutone ». Le peuple, émerveillé de cette prouesse théâtrale, assiste à l'exécution d'*Orfeo nell'inferi.*

Le théâtre change et représente une salle magnifique, préparée pour donner le bal. Le Carnaval paraît conduisant une troupe de masques de différentes nations.

L'opéra terminé, alors qu'Isabelle et Rodolphe voguent vers des lieux plus sûrs, le Carnaval entre en scène et engage une troupe de masques à fêter la victoire des plaisirs et de l'amour.

———

Le Carnaval de Venise

Opéra-Ballet
André Campra

I. Campra: vom »Grand siècle« zum Jahrhundert der Aufklärung

Paris im Jahr 1699. Die Welt steht an der Schwelle zu einem neuen Jahrhundert. Frankreich scheint völlig festgefahren in der langen Regierungszeit Ludwigs XIV., die einfach kein Ende nehmen will. Es ist unverkennbar: Die grandiosen Zeiten im Leben des Sonnenkönigs gehören längst der Vergangenheit an. Die berühmten Künstler, die eine neue französische Kunst ersonnen hatten, um den Aufstieg des »größten aller Könige« zu unterstützten, waren allesamt tot oder lagen im Sterben: Molière, Corneille, Racine, Lebrun, Le Nôtre, Lully... Die Nation erholte sich allmählich, aber nur in großer Entfernung vom Versailler Hof, der sich uneinsichtig vor der Moderne verschloss. Lalande, der Meister der Motette, herrschte über die königliche Kapelle, und überließ seinen nicht sehr angriffslustigen Kollegen Marais und Couperin nur winzige Bruchstücke seiner Macht. Sie gaben sich mit den kunstvollen Miniaturen zufrieden, die unter ihrer Obhut in den nichtöffentlichen Salons gespielt wurden. Auch die Oper wartete auf das Erscheinen eines neuen Helden. Seitdem Lully im Jahr 1687 gestorben war, hatte sich eine große Anzahl junger Komponisten an der *tragédie lyrique* versucht: Colasse, Desmarest, Charpentier, Jacquet de La Guerre und selbst Lullys Söhne... Aber trotz einzelner Erfolge gelang es keinem, wirklich tonangebend zu werden und das Steuerruder so in die Hand zu nehmen, dass die Oper sicher in das neue Jahrhundert geleitet wurde. Erst einem jungen, so gut wie unbekannten Südfranzosen, der sozusagen in die Hauptstadt »aufstieg«, gelang es, eine neue Richtung anzugeben: Mit *L'Europe galante* (1697) und *Le Carnaval de Venise* (1699) errang André Campra den Rang des vielversprechendsten Opernkomponisten, und dadurch gelang es ihm vielleicht, die Erinnerungen an Lully verblassen zu lassen (ohne sie völlig auszulöschen).

André Campra befindet sich zweifelsfrei im Zentrum des französischen Barock: Noch stärker als andere bedeutende Künstler seiner Zeit ist er ein Beispiel für einen musikalischen Stil, der gleichzeitig auf der Stelle verharrte und sich dennoch weiterentwickelte, einen Stil, dem Frankreich von Lully bis Gluck seinen Ruhm und seine Einzigartigkeit in ganz Europa verdankte. Das Oeuvre Campras ist ein vollendetes Mosaik der Gattungen und der Formen, das nicht nur zeigt, wie sehr und wie lange die glänzende Anfangzeit der Regentschaft Ludwigs XIV. prägend wirkte, sondern auch, wie nachhaltig die kurze Zeit der Régence unter Philipp von Orléans und die Thronbesteigung des jungen Ludwig XV. auf künstlerischem Gebiet neue Perspektiven eröffneten. Ganz auf der Höhe seiner Zeit übernimmt Campra die *manière* eines Lully oder Lalande (die man in so mancher Oper oder großen Motette wiedererkennen kann), ist aber auch versessen auf die aus Italien stammenden Neuerungen; so erweist er sich als besonders ertragreich, wenn es darum geht, die Heimat Cavallis, Corellis oder Scarlattis musikalisch heraufzubeschwören. Mit seinen Ballettopern (frz. *opéra-ballet*) versetzt er sein Publikum in der Académie Royale in gänzlich unbekannte exotische Gegenden. Auch auf geistlichem Gebiet spielte Campra eine Rolle (er wirkte an Notre-Dame, der Chapelle Royale und in einigen Pariser Klöstern), aber er ist zweifellos der bedeutendste Opernkomponist in der Zeit zwischen dem Tod Lullys und dem Aufstieg Rameaus. Mit ungefähr 20 Werken, darunter auch mehrere ungemein erfolgreiche, übte er dauerhaften Einfluss auf seine Zeit aus, sei es durch die dramatische Gewalt seiner *tragédies lyriques*, sei es durch seine raffinierten Orchestrierungen oder durch den Melodienreichtum seiner Bravourarien, die er hier und da einstreute, um die schönsten Stimmen an der Académie Royale brillieren zu lassen. In der Kirche und auf der Bühne zuhause, erweist sich der Komponist aber auch als Mann von Welt, da er für einen der bedeutendsten Bestände französischer Kantaten verantwortlich zeichnet, die in den Pariser und Versailler Salons fortwährendes Entzücken auslösten. Diese fesselnde und originelle Persönlichkeit am Schnittpunkt der Jahrhunderte, der Stile und der Geschmäcker wird durch den *Carnaval de Venise* mehr als durch jedes andere seiner Werke herausgehoben. Reisen Sie also mit uns vom »Grand Siècle« in das Jahrhundert der Aufklärung!

Benoît Dratwicki
Übersetzung: Susanne Lowien

II. *Le Carnaval de Venise*: zwischen einer Komödie *à l'italienne* und der Revolution *à la française*

Der Karneval von Venedig, von dem man in Paris und in allen anderen europäischen Städten so viel spricht, ist eigentlich eine Zusammenstellung verschiedener Arten von Lustbarkeiten, die aus Komödien, Opern, Glückksspielen, Bällen, Festgelagen, Wettrennen und Stierkämpfen, sowie Seiltänzern, Marionettenspielern, Gauklern und Narren besteht.

So formulierte es Jacques Chassebras de Cramailles, ein in Venedig lebender französischer Edelmann, in einem Artikel, der im März 1683 im *Mercure galant* erschien. Schon seit einigen Jahren fesselte er die Leser dieses berühmten Periodikums mit seinen ebenso faszinierenden wie detaillierten Beschreibungen des Karnevals von Venedig und seines wichtigsten Ereignisses: der Opernsaison. Da auf der Bühne der Académie Royale de Musique keine italienischen Opern aufgeführt wurden, nahmen diese in der Vorstellungswelt der Franzosen dank seiner Zusammenfassungen Gestalt an. Im *Mercure galant* ging man sogar so weit, einzelne Arien aus den populärsten venezianischen Melodramen zu veröffentlichen, die Cramailles sorgfältig übersandte, damit sich das Publikum noch weiter mit dem Stil dieser Musik vertraut machen konnte.

Durch das Prisma dieser losgelösten Arien betrachtet hatte die italienische Oper nichts sonderlich Bedrohliches an sich, ganz im Gegenteil. Wenn man sie von den Rezitativen trennte, diesem Feind aller französischen Ohren, dann konnten diese kleinen Fragmente ohne Weiteres Salons, Konzerte und sogar den Tempel der fran-

zösischen Oper erobern. Die Atmosphäre am *fin de siècle* war für Neuerungen aufgeschlossen, und gegen 1690 konnte man auf der Bühne der Académie Royale beinahe eine Revolution beobachten. Bei den dortigen Aufführungen kamen immer häufiger Arien in italienischer Sprache auf die Bühne, die von französischen Komponisten stammten oder von italienischen Kollegen übernommen worden waren. Zunächst handelte es sich nur um Arien, aber dann kamen auch Dialoge und schließlich kleine Szenen hinzu, die sich als Einschübe vor allem innerhalb von Ballettopern oder *comédies lyriques* entwickelten, aber es gab sie auch in *tragédies lyriques*. Zu denjenigen, die diese Praxis förderten, gehörten Collasse (*Astrée*, 1691), Charpentier (*Médée*, 1693), Desmarest (*Les Fêtes galantes*, 1698) und Stuck (*Méléagre*, 1705). Auch Lullys Werke blieben nach seinem Tod im Jahr 1687 nicht von dieser neuen Modeströmung verschont. Lully, der so verbissen darüber gewacht hatte, dass das italienische Melodrama nicht in Frankreich Fuß fassen konnte, wäre über die Entdeckung sehr erstaunt gewesen, dass selbst seine eigenen Opern durch die Ausführung italienischer Arien mit einem Hauch von Exotik angereichert wurden. Die Zeiten hatten sich geändert, und vor allem der Geschmack hatte sich weiterentwickelt.

Zur Jahrhundertwende trägt die italienische Mode einen bestimmten Namen und wird von einer Form verkörpert: der Da-capo-Arie, die die Oper in ganz Europa dominierte. Campra ist es zu verdanken, dass seit seiner Ballettoper *L'Europe galante* (1697) in französischen Werken regelmäßig italienische Da-capo-Arien auftauchen. Brillante Vokalisen traten an die Stelle des innigen französischen Gesangs und boten Zerstreuung, ebenso sehr für die Sänger, die ihre Virtuosität zur Schau stellen konnten, als auch für das Publikum, dass sich einen Augenblick lang an der überschäumenden und unbeschwerten Sangeskunst erfreuen konnte.

Nun richten sich die Blicke auch in musikalischer Hinsicht auf Italien, während man sich auf der Bühne wieder mit Figuren und Situationen beschäftigt, die dem französischen Publikum bereits vertraut waren: Die alten Figuren aus der italienischen Komödie wurden zu Protagonisten der *comédies-ballets* und der *comédies lyriques*. All die Figuren mit Namen wie Isabelle, Léonore, Léandre und Octave, die Ludwig XIV. einst verbannt hatte (die Comédie-Italienne hatte auf seine Anordnung hin im Jahr 1697 ihre Pforten schließen müssen) kamen nun mit Macht – und singend – zurück. Sie waren eifersüchtig, leidenschaftlich, verliebt, voller Fehler und dadurch realistisch, und so boten sie eine Alternative zu den mythologischen Figuren der *tragédies lyriques* mit ihrem komplexen Beziehungsgeflecht.

Le Carnaval de Venise (1699) ist das Werk, das diese beiden Aspekte der Modernität am besten miteinander verbindet, ebenso sehr auf der dramatischen wie auf der musikalischen Ebene. Dass das Libretto von François Regnard stammt, spielt dabei sicherlich auch eine Rolle. Er verfasste zwischen 1688 und 1694 mehrere Stücke für das Theater der Comédie-Italienne und schrieb von 1694 bis 1708 Werke für die Comédie-Française. Die Zusammenarbeit mit Campra ist seine einzige Erfahrung auf dem Gebiet des Musiktheaters. Dennoch ist sie bedeutsam, denn sie bestätigt die »exotische« Mode, die im Jahr 1697 mit *L'Europe galante* ihren Anfang genommen hatte und die zur

Jahrhundertwende die Stadt Venedig und ihre Commedia-dell'arte-Figuren mitten in die Intrigen der Ballettopern und der *comédies lyriques* versetzte: 1702 wurde den *Fragmens de Monsieur de Lully* von Danchet und Campra ein Entrée mit dem Titel *La Sérénade vénitienne* vorangestellt; 1705 entstand *La Vénitienne*, eine *comédie lyrique* von La Barre nach einem Libretto von Houdar de La Motte; und 1710 kamen Campra und Danchet mit *Les Fêtes vénitiennes* noch einmal auf das Thema Venedig mit seinem Karneval zurück.

Aber die Verbindung zwischen der Comédie-Italienne und Stücken in italienischer Manier, die die Werke Campras und seiner Zeitgenossen charakterisieren, geht weit über die Aufnahme bestimmter dramatischer Situationen hinaus. Die Einfügung italienischer Arien in französische Opern ist tatsächlich eine Praxis, die vom Sprechtheater inspiriert, wenn nicht gar übernommen wurde. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kamen nacheinander mehrere Commedia-dell'arte-Truppen nach Paris, deren bekannteste wohl die Comédie-Italienne war. Obwohl der überwiegende Teil der Stücke auf improvisierten Szenen beruhte, veröffentlichte Evaristo Gherardi, einer der Komödianten der Truppe, eine sechsbändige Sammlung mit dem Titel *Le Théâtre-Italien*, die auch mehrere Komödien aus dem Repertoire der Kompagnie enthielt. In jedem Band fügte Gherardi auch die Partituren italienischer und französischer Arien hinzu, die zu den Komödien gesungen wurden. Die italienischen Komödianten waren auch Musiker: Sie konnten perfekt Instrumente wie Gitarre oder Laute spielen und verstanden sich aufs Singen. Gegen Ende des Jahrhundert stießen noch zwei professionelle Sänger (Élisabeth Danneret und M. Touvenelle) zu der Truppe hinzu, zweifellos um komplexere Vokalstücke (wie etwa italienische Da-capo-Arien) zu Gehör bringen zu können. Über Touvenelle ist nicht viel bekannt, außer dass er *haute-contre* (also in sehr hoher Tenorlage) sang. Élisabeth Daneret war die Ehefrau Gherardis und sang seit ihrem Debut im Jahr 1694 regelmäßig italienische Arien zur Ergänzung der Komödien. 1697 wurde die Comédie-Italienne aufgelöst und ein Teil der Truppe kehrte nach Italien zurück. Gherardi verschwand im Jahr 1700, kurz nach der Veröffentlichung des *Théâtre-Italien*. Élisabeth Daneret fand Aufnahme in die Truppe der Académie Royale und tat sich – wohl aufgrund ihrer großen Erfahrung – durch ihre Interpretation italienischer Arien hervor, die in die französischen Opern eingefügt wurden. Zu dieser Zeit begannen auch andere Sängerinnen damit, sich das italienische Repertoire nach und nach zu erschließen. Die Textbücher der Werke, die um die Jahrhundertwende in der Académie Royale aufgeführt wurden, enthalten zum Teil die Namen der Künstler, und es ist frappierend festzustellen, dass im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts so gut wie alle weiblichen Mitglieder des Ensembles dazu in der Lage waren, italienische Arien zu singen, unabhängig davon, ob es sich um *premières actrices* wie etwa Mlle Journet, Mlle Antier oder Mlle Moreau, oder um Nebendarstellerinnen wie Mlle Dun oder eben Mme Daneret handelte.

Die Originalität des *Carnaval de Venise* liegt auch in der Tatsache, dass in diesem Stück eine durchgängige Handlung entwickelt wird (im Unterschied zu anderen Werken des gleichen Genres, deren Sujet sich von Akt zu

Akt ändert). Venedig und der Karneval bilden den Hintergrund für die Liebeswirren der Figuren Isabelle und Léandre. Auf der Flucht vor ihren Verfolgern und Rivalen finden sie in einem Theater Zuflucht, wo man gerade im Begriff steht, eine italienische Oper aufzuführen. Die italienische Szene im dritten Akt, *Orfeo nell'inferi*, ist ein schönes Beispiel für eine Mise en abyme, in der eine Episode aus dem Orpheusmythos wieder aufgenommen wird: der Abstieg in die Unterwelt, auf dem Orpheus Pluton dazu bewegen will, Eurydike wieder auf die Erde zurückkehren zu lassen. Es handelt sich um einen ganz offensichtlichen Bezug auf die erste italienische Oper, die für den französischen Hof geschrieben wurde, den *Orfeo* aus dem Jahr 1647, den Luigi Rossi über ein Libretto von Francesco Buti komponiert hatte. Dank zahlreicher »Fragmente«, die in handschriftlicher oder in gedruckter Form im Umlauf waren, blieb diese Oper von Rossi den Franzosen in sehr guter Erinnerung und wurde auch zu Campras Zeiten immer noch sehr geschätzt. Den Blick auf die Vergangenheit zu richten war in der Tat eine typisch französische Besonderheit: Während man sich in Italien um nichts anderes als um die »zeitgenössische« Musik kümmerte, stellte die musikalische Vergangenheit in Frankreich eine Inspirationsquelle dar, die man respektierte und der man immer wieder Ehre erwies. Ein weiterer augenzwinkernder Hinweis auf die Musik Rossis ist das italienische Terzett aus dem zweiten Akt *Luci belle, dormite* (II, 5). Als Campra dieses Stück komponierte gab es in der zeitgenössischen italienischen Oper so gut wie keine Terzette. Ganz anders in den italienischen Opern von Rossi oder Cavalli, die zur Zeit Kardinal Mazarins in Frankreich aufgeführt wurden. In Rossis *Orfeo* (II, 9) wird Euridices Schlaf mit dem Terzett *Dormite, begli occhi* begleitet. Die Nähe zu Rossis Vorbild zeigt sich nicht nur in der Besetzung mit drei Stimmen und der Wahl des Schlafes als Topos, sondern darüber hinaus auch im Rückgriff auf harmonische Reibungen und auf Dissonanzen als dramatisches Ausdrucksmittel.

Durch die italienischen Szenen im *Carnaval de Venise* stellt sich außerdem die Frage nach der Besetzung der männlichen Rollen. Auch wenn die Einfügung italienischer Arien zu dieser Zeit bereits eine gängige Praxis war, so muss man doch hinzufügen, dass es sich dabei vor allem um losgelöste Stücke handelte, die meistens für Frauenstimmen vorgesehen waren. *Orfeo nell'inferi* dagegen beinhaltete neben der Rolle Euridice auch zwei sehr differenzierte männliche Rollen: Plutone und Orfeo. Plutone ist ein *basse-taille* [entspricht ungefähr dem heutigen Bassbariton], und ihm wurden zwei Arien (*Bella non piangere* und *Si canti si goda*) sowie das Accompagnato-Rezitativ *Ma qual nova armonia* zugedacht. Die Rolle des Orfeo ist für einen *haute-contre* [sehr hoher Tenor] geschrieben, und auch er singt ein Accompagnato-Rezitativ (*Dominator dell'ombre*) und die Arie *Vittoria mio core* (die übrigens das Textincipit einer sehr bekannten Arie von Giacomo Carissimi wieder aufnimmt).

Im Textbuch zum *Carnaval de Venise* sind die Namen der Ausführenden nicht überliefert, aber man kann natürlich Vermutungen anstellen. Die Rolle des Plutone könnte Gabriel-Vincent Thévenard gesungen haben, der sein Debut im Jahr 1697 gemacht hatte und sofort zu einer Berühmtheit geworden war. In seiner 30 Jahre dauernden Karriere sang er ungefähr 80 Stücke und wirkte in den wichtigsten Rollen für *basse-taille* bei den Uraufführungen der Opern von Campra, Desmarest, Colasse und Marais mit. Er war auf imposante Rollen spezialisiert (Könige, Götter oder Hohepriester), und so ist es gut möglich, dass er auch an dieser Uraufführung als Plutone mitwirkte. Im Jahr 1702 sang er außerdem verschiedene italienische Rollen in den *Fragmens de Monsieur de Lully* (Éraste, Un Habitant du palais). Zu den möglichen Interpreten des Orfeo gehört Antoine Boutelou. Auch wenn er hauptsächlich auf komische Rollen festgelegt war, scheint er dennoch der wahrscheinlichste Kandidat zu sein, da er zwar einen recht geringen Stimmumfang, dafür aber ein sehr schönes Timbre und eine sehr verständliche Aussprache hatte – zwei Qualitäten, die für die Partie des Orfeo besonders wünschenswert waren. Wie Thévénard sang auch Boutelou im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts andere italienische Rollen (*Les Fragmens de Monsieur de Lully*, 1702; *Le Carnaval et la Folie* von Destouches, 1704).

Man muss berücksichtigen, dass die Fragen hinsichtlich des *Carnaval de Venise* keine rein ästhetischen Probleme sind. Das die »Italianisierung« der Musik mit der Einführung von Personen niederen Standes einhergeht, ist keine rein künstlerische Entscheidung: Zum Ende der Regierungszeit Ludwigs XIV. ist dies auch eine explizite politische Stellungnahme. Das Bild Venedigs, der »Serenissima Repubblica«, verkörperte also eine utopische Alternative zur absolutistischen Macht, die von einem Teil der französischen Intelligenz kritisiert wurde. Dieser Aspekt erscheint vor allem im *Orfeo nell'inferi*. Zu Beginn der Szene werden die kriegerischen Gesänge *All'armi, all'armi* von Pluto und seinem Gefolge unterbrochen, wohl eine Anspielung auf den unerschütterlichen Militarismus Ludwigs XIV. Als er die bezaubernde Stimme des Orfeo hört, ist der Gott der Unterwelt sofort hingerissen: Er fordert sein Volk zum Lachen und zum fröhlichen Singen auf und nimmt dabei die Züge einer komischen Figur an. Auch die konservative Kulturpolitik der letzten Jahre der Regentschaft wurden von Regnard und Campra kritisiert, die von einem Kreis unterstützt wurden, der unter dem Namen *Cabale du Dauphin* bekannt war. Im Prolog zum *Carnaval de Venise* findet sich eine überschwängliche Lobrede auf den Dauphin, den Sohn Ludwigs XIV., der dazu neigte, künstlerische Wege zu fördern, die sein Vater ignoriert oder verboten hatte (z.B. italienische Musik und die Comédie-Italienne, deren Wiedereinführung er vom König verlangte. Er war einer der Gönner Campras, welcher niemals die Gunst Ludwigs XIV. erlangt hatte. Indem sie diesem Prinzen und seinen künstlerischen Vorlieben schmeichelten, brachten die Autoren eine neue Form des Musiktheaters hervor, wobei sie das offizielle Bild der Macht ostentativ herabsetzten.

Barbara Nestola

Übersetzung: Susanne Lowien

III. Handlung

Prolog

Die Bühne stellt einen Saal dar, in dem eine Aufführung stattfinden soll.

Der Organisator macht sich zu schaffen, aber die Arbeiten kommen nicht voran. Minerva erscheint, um die Fertigstellung der Bühne zu beschleunigen. Sie ruft alle Götter der Künste zusammen, um ihr zu helfen: Auf diese Weise wird das *spectacle royal* rechtzeitig fertig.

1. Akt

Die Bühne stellt den Markusplatz in Venedig dar.

Isabelle und Léonore brüsten sich mit ihren perfekten Liebhabern, müssen aber zu ihrer Verblüffung feststellen, dass es sich um ein und denselben Kavalier handelt, nämlich um den jungen Léandre. Aufgefordert sich für eine der beiden zu entscheiden, wendet dieser sich Isabelle zu. Die verärgerte Léonore geht ab und gelobt Rache, als plötzlich eine lebhafte Schar auftritt, die aus Böhmen, Armeniern und Slaven besteht.

2. Akt

Der Ridotto, ein Casino in Venedig, später eine Straße unter den Fenstern Isabelles.

Rodolphe beklagt sich darüber, dass Isabelle ihm einen Korb gegeben hat. Léonore enthüllt ihm, dass er von Léandre ausgestochen wurde und steigert seine Eifersucht dadurch noch. Die beiden jungen Leute beschließen, sich mit gemeinsamen Kräften zu rächen. Als sie die Szene verlassen, wird die Handlung von Fortuna unterbrochen, die gefolgt von einer Gruppe von Gauklern aus allen Nationen auftritt.

Die Szene ändert sich und stellt nun einen Blick auf mehrere Palazzi mit ihren Balkonen dar. Der Rest des Aktes spielt in der Nacht.

In der Abenddämmerung singt Léandre unter den Fenstern seiner Liebsten eine Serenade, umgeben von italienischen Musikern. Rodolphe beobachtet dies aus einem Versteck. Isabelle antwortet ihrem Geliebten von ihrem Balkon aus. Rodolphe, der nicht länger an sich halten kann, verlässt seinen Schlupfwinkel um Léandre zu töten, aber dieser hat sich bereits entfernt. Rodolphe schwört, ihn ausfindig zu machen. Isabelle, die auf die Straße heruntergekommen ist um mit Léandre zu sprechen, trifft auf Rodolphe. Die Verwechslung und die wutentbrannte Auseinandersetzung der beiden früheren Liebenden beschließen den Akt.

3. Akt

Eine venezianische Piazza umgeben von prächtigen Palazzi und vielen Kanälen, auf denen unzählige Gondeln fahren.

Rodolphe teilt Léonore mit, dass sie gerächt sei: Er hat Léandre schließlich gefunden und getötet. Sie nimmt diese Nachricht sehr schlecht auf, macht ihm Vorwürfe und weist ihn zurück. Sie werden von einem vergnügten Zug mit »Castelans« [Bewohner eines venezianischen Stadtviertels] und »Barqueroles« [Bootsführer] unterbrochen. Isabelle, der Rodolphe vom Tod ihres Freundes Kunde gebracht hat, ist verzweifelt und will ihrem Leben ein Ende setzen. Aber Léandre erscheint gerade noch rechtzeitig, um sie über sein Schicksal zu beruhigen: Im Dunkel der Nacht hat Rodolphe das falsche Opfer getötet.

Von einem Vorhang bedeckt, wird ein komplettes Theater auf die Bühne heruntergelassen. Das Paar nutzt das Durcheinander, das durch diesen Umbau entsteht, und beschließt zu fliehen. Der Vorhang hebt sich und die Bühne stellt das Reich Plutons dar. Das Volk ist von diesem Theatercoup begeistert und betrachtet nun die Aufführung von *Orfeo nell'inferi*.

Das Bühnenbild ändert sich und stellt einen großartigen Saal dar, der für einen Ball vorbereitet ist.

Als die Oper beendet ist, erscheint der Karnevalszug auf der Bühne und mit einer Gruppe von Masken aus unterschiedlichen Nationen wird der Sieg des Vergnügens und der Liebe gefeiert.

———

Le Carnaval de Venise

Opéra-Ballet
André Campra

I. Campra: del «gran siglo» al siglo de las luces

París, 1699. Con el mundo en vísperas de un nuevo siglo, Francia parece sin embargo empantanada en el largo reinado de Luis XIV que no da señal de querer acabarse. Las grandes horas del Rey Sol pertenecen –es un hecho irrefutable– al pasado y los célebres artistas que habían imaginado un arte francés nuevo, destinado a sostener la ascensión del «más grande de los reyes», están muertos o moribundos: Molière, Corneille, Racine, Lebrun, Le Nôtre, Lully... La nación se regenera poco a poco, pero lejos de la corte y de Versalles que, inexorablemente, rechaza toda modernidad. Adalid del motete, Lalande reina sobre la Chapelle Royale y no deja sino migas de su poder a los inofensivos Marais y Couperin, dedicados a la composición de delicadas miniaturas que interpretan en unos salones apartados. Mientras, el teatro lírico espera a su héroe. Desde la desaparición de Lully, en 1687, numerosos autores más o menos jóvenes se atrevieron con la *tragédie lyrique*: Colasse, Desmarest, Charpentier, Jacquet de La Guerre, incluso los hijos de Lully... Pero, a pesar de algunos éxitos esporádicos, nadie consigue imponer un estilo y crear el cambio que permita a la ópera entrar, del todo, en un nuevo siglo. De hecho, la ópera no toma una nueva dirección sino cuando un joven meridional, prácticamente desconocido, deja su provincia para instalarse en la capital: con *L'Europe galante* (1697) y *Le Carnaval de Venise* (1699), Campra se convierte en el autor lírico más prometedor, el compositor que puede acaso conseguir, por fin, atenuar (al no poder borrarlo del todo) el recuerdo de Lully.

André Campra está sin duda en el corazón del barroco francés: incluso más que cualquier otra gran personalidad de su tiempo, ilustra a la vez la permanencia y la evolución de un estilo musical que, de Lully a Gluck, dio a Francia su prestigio y su singularidad en toda Europa. Perfecto mosaico de géneros y de formas, la obra de Campra muestra no solo la hondura de la huella dejada por el esplendor de los primeros años del reinado de Luis XIV, sino también las nuevas perspectivas ofrecidas al arte por la breve regencia de Philippe d'Orléans y el advenimiento del joven Luis XV. A la escucha de su tiempo, Campra se apodera del estilo de Lully y de Lalande –que volvemos a encontrar en numerosas *tragédies lyriques* o *grands motets*– pero, ávido de toda modernidad venida de Italia, es también uno de los más prolíficos compositores en evocar la patria de los Cavalli, Corelli o Scarlatti. Con sus *opéras-ballets*, Campra lleva al público de la Académie Royale a países exóticos absolutamente desconocidos. Presente en los santuarios (desde Notre-Dame a la Chapelle Royale, pasando por numerosos conventos parisinos), Campra es incontestablemente el autor lírico más importante entre la muerte de Lully y el inicio de la carrera de Rameau: con una veintena de obras –e inmensos éxitos en numerosos casos– marcó durablemente su época no solo por la violencia dramática de sus tragedias sino por el refinamiento de su orquestación y la riqueza melódica de las arias de bravura que disemina, aquí o allá, para el lucimiento de las más bellas voces de la Académie Royale. De la capilla a la escena, el compositor se revela también como un hombre de mundo al firmar uno de los más importantes corpus de cantatas francesas que tuvieron, en los salones de París y de Versalles, un éxito perenne. Y es esta personalidad entrañable e original –en el cruce de los siglos, de los estilos y de los gustos– la que *Le Carnaval de Venise*, más que ninguna otra obra, revela. ¡Una invitación para viajar del «Gran Siglo» al Siglo de las Luces!

Benoît Dratwicki
Traducción: Pedro Elías

II. *Le Carnaval de Venise*: entre comedia a la italiana y revolución a la francesa

El carnaval de Venecia, del que se habla tanto en París, y en las demás ciudades de Europa, es propiamente dicho un ensamblaje de toda clase de divertimientos que consisten en comedias, óperas, salas de juego, bailes, festines, carreras y corridas de toros, funámbulos, marionetas, malabaristas y bufones.

Así escribía en el *Mercure galant* de marzo de 1683 Jacques Chassebras de Cramailles, aristócrata francés residente en Venecia. Hacía ya algunos años que el cronista mantenía en vilo a los lectores del célebre periódico con sus descripciones fascinantes y detalladas del carnaval de Venecia y de su acontecimiento cumbre: la temporada de ópera. Ausente de la escena de la Académie Royale de Musique, la ópera italiana podía vivir en el imaginario de los franceses gracias a estas crónicas. El *Mercure galant* incluso publicó arias de los melodramas venecianos más en boga –enviadas por Cramailles– para que el público pudiese familiarizarse, más aún, con el estilo de esta música.

Desde la perspectiva de estas arias separadas de su contexto, la ópera italiana no parecía conllevar amenaza alguna para la música francesa. Al contrario, liberados del recitativo, verdadero enemigo del oído francés, estos pequeños fragmentos estaban listos para conquistar los salones, los conciertos privados e incluso el templo del teatro lírico francés. Siendo propicia a los cambios, la atmósfera *fin-de-siècle* favoreció, hacia 1690, una auténtica revolución sobre la escena de la Académie Royale. La interpretación de las arias en italiano, puestas en música por compositores franceses o por sus homólogos italianos, fue un fenómeno cada vez más frecuente a lo largo de las representaciones. Se empezó por las arias, a las que siguieron unos diálogos y luego unas pequeñas escenas que se desarrollaban en el seno de las *opéras-ballets* y de las comedias líricas sobre todo, pero también en las tragedias en música. Entre los compositores partidarios de esta práctica, podemos citar a Collasse (*Astrée*, 1691), Charpentier (*Médée*, 1693), Desmarest (*Les Fêtes galantes*, 1698) y Stuck (*Méléagre*, 1705). La desaparición de Lully en 1687 tuvo, claro está, algo que ver con esta nueva tendencia. Aquel que tanto hizo para impedir que el melodrama italiano echara raíces en Francia se hubiera asombrado al descubrir que un cierto toque de exotismo, con la interpretación de arias en italiano, iba

incluso a adornar sus propias óperas. ¡Muestra del cambio de los tiempos y, sobre todo, de la evolución del gusto!

En el cambio de siglo, la moda italiana lleva un nombre y se encarna en una forma precisa: el *aria da capo*, que predomina en la ópera en toda Europa. La presencia regular de las arias italianas *da capo* en las obras francesas se debe a Campra, ya desde su ópera-ballet *L'Europe galante* (1697). Las brillantes vocalizaciones remplazan la dulce melopeya del canto francés y ofrecen momentos de divertimento a los cantantes que pueden demostrar su virtuosismo, tanto como al público que disfruta, durante algunos instantes, de un despliegue vocal exuberante y desenfadado.

Si desde un punto de vista musical, las miradas apuntan hacia Italia, el teatro recupera figuras y situaciones familiares al público francés: los antiguos personajes de la comedia italiana se convierten así en los protagonistas de las *comédies-ballets* y de las *comédies lyriques*. Las Isabelle y las Léonore, los Léandre y los Octave, otrora desterrados por Luis XIV (la Comédie-Italienne tuvo que cerrar por orden expreso del monarca en 1697), vuelven pisando fuerte los escenarios... ¡y cantando! Celosos, apasionados, enamorados, con defectos a raudales –y por tanto realistas– encarnan una alternativa frente a los personajes mitológicos de las tragedias líricas y sus relaciones complejas.

Le Carnaval de Venise (1699) es la obra que mejor sintetiza estos dos aspectos de la modernidad, en el plano dramático tanto como en el musical. Y el arte del libretista, François Regnard, fue de no poca ayuda. En efecto, Regnard había escrito, entre 1688 y 1694, varias obras para el teatro de la Comédie-Italienne, y seguidamente, de 1694 a 1708, para la Comédie-Française. Única experiencia en el campo del teatro musical, su colaboración con Campra es sin embargo significativa pues reafirma la ola «exótica» inaugurada en 1697 con *L'Europe galante*, una moda que, en este cambio de siglo, situó a Venecia y a los personajes de la *commedia dell'arte* en el corazón de las intrigas de las óperas-ballets y de las comedias líricas: en 1702, una entrada titulada *La Sérénade vénitienne* es añadida a los *Fragmens de Monsieur de Lully* de Danchet y Campra; en 1705, nace *La Vénitienne*, comedia lírica de La Barre con libreto de Houdar de La Motte; en 1710, Campra y Danchet vuelven sobre el tema de Venecia y su carnaval en *Les Fêtes vénitiennes*...

Pero el lazo entre la Comédie-Italienne y las piezas italianizantes que caracterizan las obras de Campra y de sus coetáneos sobrepasa el marco de la reproducción de unas mismas situaciones dramáticas. De hecho, la inserción de arias italianas en las piezas líricas francesas era una práctica inspirada –si no heredada– del teatro hablado. Durante la segunda mitad del siglo XVII, numerosas tropas de *commedia dell'arte* se sucedían en París, y entre ellas, la Comédie-Italienne era una de las más conocidas. Aún cuando la mayoría de las obras se basaban en guiones improvisados, Evaristo Gherardi –uno de los actores de la tropa– publicó en 1700 una obra en seis volúmenes titulada *Le Théâtre-Italien* que contiene varias comedias del repertorio de la compañía. En cada volumen, Gherardi incluyó las partituras de las arias italianas y francesas añadidas a las comedias. Los actores italianos solían ser igualmente músicos: podían perfectamente cantar y tocar un instrumento como la guitarra o el laúd. Hacia el final del siglo, dos cantantes profesionales ingresaron en la tropa,

acaso con el propósito de interpretar obras vocales cada vez más complejas (entre otras, las arias italianas *da capo*): Élisabeth Daneret y M. Touvenelle. No sabemos prácticamente nada de este último, sino que era *haute-contre**; en cambio, sabemos que Daneret era la mujer de Gherardi y, desde su debut en 1694, solía cantar arias italianas insertadas en las comedias. En 1697, la Comédie-Italienne fue disuelta y una parte de la tropa volvió a Italia; Gherardi desapareció en 1700, poco tiempo después de la publicación de *Le Théâtre-Italien*. Élisabeth Daneret ingresó entonces en la tropa de la Académie Royale y, probablemente gracias a su experiencia, destacó en la interpretación de arias italianas añadidas a las piezas líricas. Durante este periodo, otras cantantes abordaron sucesivamente el repertorio italiano. Los libretos de las obras interpretadas en la Académie Royale durante el cambio de siglo, incluyen a veces los nombres de los intérpretes y sorprende bastante constatar que, durante el primer decenio del siglo XVIII, prácticamente todas las damas de la tropa podían cantar arias italianas, las *premières actrices* como Mlle Journet, Mlle Antier y Mlle Moreau, al igual que las secundarias, como Mlle Dun o la propia Daneret.

La originalidad del *Carnaval de Venise* reside igualmente en el desarrollo de una intriga continua, diferenciándose de otras obras del mismo género que cambian de tema a cada acto. Venecia y el carnaval forman el decorado de las vicisitudes amorosas de Isabelle y de Léandre. Huyendo de perseguidores y rivales, encuentran refugio en un teatro donde se prepara la representación de una ópera italiana. Bello ejemplo de «obra dentro de la obra», la escena italiana del tercer acto, *Orfeo nell'inferi*, trata un episodio del mito de Orfeo: su bajada a los infiernos para pedir a Plutón el regreso de Eurídice. Es una referencia evidente a la primera ópera italiana escrita para la corte de Francia, *Orfeo* (1647) de Luigi Rossi con libreto de Francesco Buti. Gracias a la difusión de numerosos «fragmentos» manuscritos o editados, la ópera de Rossi no había sido olvidada por los franceses y gozaba todavía de una gran consideración en la época de Campra. Mirar hacia el pasado era en efecto una particularidad muy francesa: mientras que en Italia, nadie se preocupaba sino de la música «contemporánea», en Francia, el pasado musical representaba una fuente de inspiración, respetada y siempre tenida a mucha honra. El trío italiano del segundo acto, *Luci belle, dormite* (II, 5) es también un guiño a la música de Rossi. Cuando Campra compuso esta obra, el trío vocal era prácticamente ausente en la ópera italiana de la misma época. Lo que no era el caso de las óperas italianas de Rossi y Cavalli representadas en Francia bajo Mazarino. En *Orfeo* (II, 9), el trío *Dormite, begli occhi* acompaña el sueño de Eurídice. El modelo de Rossi, más allá de la elección del trío vocal y del *topos* del sueño, se nota en el uso de los roces armónicos y de las disonancias como medio de expresión dramática.

Las escenas italianas del *Carnaval de Venise* plantean además la cuestión de los intérpretes de los papeles masculinos. Si la inserción de arias italianas era una práctica ya extendida en la época, hemos de señalar que concernía sobre todo las obras separadas y generalmente destinadas a las voces femeninas. En cambio, *Orfeo nell'inferi* comporta, además del de Eurídice, dos papeles importantes para voces masculinas: Plutón y Orfeo. Plutón, un *basse-taille**, canta

dos arias, *Bella non piangere* y *Si canti si goda*, y el recitativo acompañado *Ma qual nova armonia*. Orfeo, un *haute-contre*, canta igualmente un recitativo acompañado, *Dominator dell'ombre*, y el aria *Vittoria mio core* (que vuelve a citar el íncipit literario de un aria muy célebre de Giacomo Carissimi).

En el libreto del *Carnaval de Venise* no figuran los nombres de los intérpretes, pero podemos hacer algunas hipótesis. La parte de Plutón pudo haber sido interpretada por Gabriel-Vincent Thévenard, que empezó a cantar en 1697, alcanzando una fama temprana: en treinta años de carrera, cantó unas ochenta obras, creando los principales papeles de *basse-taille* en las óperas de Campra, Desmarest, Colasse y Marais. Especializado en papeles imponentes (reyes, dioses o sacerdotes), Thévenard pudo haber sido el primer intérprete de Plutón, y en 1702, cantó varios papeles en italiano en *Les Fragmens de Monsieur de Lully* (Éraste, Un habitante del palacio). Entre los posibles intérpretes de Orfeo, podemos citar a Antoine Boutelou: aunque su especialidad era ante todo los papeles cómicos, podría ser el candidato más probable pues, a pesar de un ámbito vocal restringido, poseía un bello timbre y su pronunciación era muy clara, ambas cualidades particularmente apreciadas para interpretar Orfeo. Al igual que Thévénard, Boutelou cantó también otros papeles en italiano durante el primer decenio del siglo XVIII (*Les Fragmens de Monsieur de Lully*, 1702; *Le Carnaval et la Folie* de Destouches, 1704).

Pensándolo bien, las apuestas del *Carnaval de Venise* no son solo estéticas. En efecto, la asociación del italianismo musical con los personajes de rango inferior no responde únicamente a una decisión artística: al final del reinado de Luis XIV, revela una postura política determinada. En efecto, la imagen de Venecia –la «Serenísima» república– encarnaba entonces una alternativa utopista frente al poder absoluto, criticado por una parte de la elite intelectual francesa. Este aspecto se nota sobre todo en *Orfeo nell'inferi*. Al principio de la escena, Plutón y su séquito irrumpen al son de unos cantos de guerra (*All'armi, all'armi!*), probable alusión al militarismo obstinado de Luis XIV. Hechizado por la voz fascinante de Orfeo, el dios de los infiernos, con ademanes de un personaje cómico, insta a su pueblo a reír y a cantar con alegría. La política cultural conservadora de los últimos años del reinado de Luis XIV es igualmente criticada por Regnard y Campra, sostenidos por un cenáculo conocido como *Cabale du Dauphin* [Cábala del Delfín]. El prólogo del *Carnaval de Venise* hace precisamente el elogio del delfín, predispuesto a defender unas vías artísticas ignoradas o prohibidas por su padre, por ejemplo la música italiana o la *Comédie-Italienne* cuyo restablecimiento pidió al rey; el delfín fue incluso uno de los protectores de Campra, que no era precisamente un compositor apreciado por Luis XIV. Con la celebración de este príncipe y de sus gustos artísticos predilectos, los autores creaban un nuevo modelo de teatro musical capaz de salpicar ostensiblemente la imagen oficial del poder.

Barbara Nestola
Traducción: Pedro Elías

* NDT. El *haute-contre* no era un contratenor sino un tenor de tesitura muy elevada, con voz mixta. El *basse-taille* era una suerte de barítono bajo, o bajo con voz ágil y clara.

III. SINOPSIS

Prólogo

El teatro representa una sala donde se prepara un espectáculo.

El organizador del espectáculo se afana en el trabajo pero la obra no adelanta. Aparece Minerva para apresurar la construcción del teatro. Pide ayuda a todas las divinidades de las artes: así, el espectáculo real estará listo para la fecha prevista.

Acto I

El teatro representa la plaza de San Marcos en Venecia.

Isabelle y Léonore alaban la perfección de sus respectivos amantes... pero descubren con estupor que no son sino un mismo caballero, el joven Léandre. Obligado a escoger, Léandre se decanta a favor de Isabelle. Despechada, Léonore desaparece jurando venganza mientras surge una tropa animada, compuesta por bohemios, armenios y eslovenos.

Acto II

La sala de juego de Venecia, luego una calle debajo de las ventanas de Isabelle.

Rechazado por Isabelle, Rodolphe se lamenta. Léonore le revela que ha sido suplantado por Léandre, lo que aguza sus celos. Ambos jóvenes deciden juntar sus fuerzas para vengarse. Mientras salen del escenario, la acción se interrumpe al surgir la Fortuna seguida de una tropa de jugadores de todas las naciones.

El teatro cambia y representa una vista de varios palacios con balcones. El resto del acto se desarrolla durante la noche.

Al anochecer, Léandre, rodeado por músicos italianos, da una serenada debajo de las ventanas de su amada. Rodolphe, escondido, observa. Isabelle contesta a su amante desde su balcón. Perdiendo el control, Rodolphe sale de su escondite para matar a Léandre, pero este ya se fue. Rodolphe jura encontrarlo. Isabelle, que había bajado a la calle para hablar con Léandre, se topa con Rodolphe. Quid pro quo y explicación tormentosa de los ex-amantes concluyen el acto.

Acto III

Una plaza de Venecia rodeada de magníficos palacios, donde convergen numerosos canales llenos de góndolas.

Rodolphe le dice a Léonore que está vengada, pues encontró finalmente à Léandre y lo mató. Lejos de darle la bienvenida, Léonore le reprocha su actuación y lo rechaza. Interrumpe el diálogo un divertimento de los Castellani [una facción de la ciudad] y barqueros. Informada por Rodolphe de la muerte de su amante, Isabelle, desesperada, quiere poner fin a sus días. Pero Léandre surge a tiempo para tranquilizarla: en oscuridad de la noche, Rodolphe se equivocó de víctima. La pareja decide huir aprovechando la diversión causada por una representación de ópera. Se ve entonces cómo baja sobre el escenario un teatro entero,

envuelto por una tela. Se levanta el telón: «*Il Teatro rappresenta la Regia di Plutone*». El pueblo, maravillado ante esta proeza teatral, asiste a la representación de *Orfeo nell'inferi*.

El teatro cambia y representa una sala magnífica, preparada para el baile. El Carnaval aparece conduciendo una tropa de máscaras de diversas naciones.

Una vez acabada la ópera, mientras Isabelle y Rodolphe bogan hacia lugares más seguros, el Carnaval entra en escena e insta a una tropa de máscaras a festejar la victoria de los placeres y del amor.

———

Le Carnaval de Venise

opera-ballet in a prologue and three acts
first performed on stage at the Académie Royale de Musique in Paris on 28 February 1699.

Music by André Campra
Libretto by Jean-François Regnard

Dramatis personæ

Prologue
The Ordinator - Minerva - An Attendant of Dance - An Attendant of Music
Chorus of artisans - Chorus of the Divinities who preside over the Arts

Drama
Léandre, a young French gentleman - Isabella, a young Venetian lady
Leonora, a young Venetian lady - Rodolfo, a young Venetian nobleman
A company of Bohemians, Armenians & Sclavonians - Fortune
A group of Gamblers of different nationalities, Followers of Fortune - A band of Castellani, & Boatmen

Final Act, in Italian
Pluto - Orpheus - Eurydice
A Happy Shade - Chorus of Gods of the Underworld - Chorus of Familiar Spirits

Final Divertissement: The Ball
Carnival - Groups of Maskers

(The scene is set in Venice.)

Ouverture [CD 1 : 01]

Prologue

Le Théâtre represente une salle où l'on doit donner un Spectacle, tout y est encor en désordre ; le lieu est plein de morceaux de bois, & de decorations imparfaites, & l'on y voit quantité d'ouvriers qui travaillent pour mettre tout en estat.

Scène 1
Un Ordonnateur, Troupe d'Ouvriers

L'Ordonnateur [CD 1 : 02]
Hastez-vous, préparez ces lieux,
Ne perdez pas des moments précieux.

Le Chœur
Hastons-nous, préparons ces lieux,
Ne perdons pas des moments précieux.

L'Ordonnateur
Redoublez vos efforts, dépeschez, le temps presse,
Tout accuse vostre lenteur,
On ne peut travailler avec assez d'ardeur
Quand au plaisir on s'interesse.
Hastez-vous, préparez ces lieux,
Ne perdez pas des moments précieux.

Le Chœur
Hastons-nous, préparons ces lieux,
Ne perdons pas des moments précieux.

La descente de Minerve [CD 1 : 03]

Overture

Prologue

The scene represents a theatre in which preparations are being made for an opera performance, but everything is still in confusion; the place is littered with pieces of wood and unfinished sets; many artisans are seen busily trying to get everything ready.

Scene 1
The Ordinator, Chorus of Artisans

The Ordinator
Make haste, get everything ready,
Waste no precious moments!

Chorus
We must make haste, get everything ready,
Waste no precious moments!

The Ordinator
Redouble your efforts, hurry, time is short,
Everything shows how slow you are;
One who cares about pleasure
Cannot work zealously enough.
Make haste, get everything ready,
Waste no precious moments!

Chorus
We must make haste, get everything ready,
Waste no precious moments!

Descent of Minerva

L'Ordonnateur
Quelle divinité s'empresse
À descendre des cieux,
Minerve paroist à nos yeux.

Scène 2
Minerve, L'Ordonnateur

Minerve [CD 1 : 04]
Je quitte sans regret la demeure immortelle,
Pour venir en ce jour
Dans une aimable Cour
Partager les plaisirs d'une feste nouvelle.
Mais quel desordre affreux regne de toutes parts !
Quelle main temeraire
Oste à ces lieux leur éclat ordinaire,
Est-ce ainsi qu'on prétend mériter mes regards ?

L'Ordonnateur
Par nos soins empressez, par nostre diligence,
Nous allons satisfaire à vostre impatience.
Hastez-vous, préparez ces lieux,
Ne perdez pas des moments précieux.

Le Chœur
Hastons-nous, préparons ces lieux,
Ne perdons pas des moments precieux.

Minerve [CD 1 : 05]
Pour attirer les yeux d'un grand Prince que j'aime,
Vos soins me paroissent trop lents,
Retirez-vous, Ministres negligents,
Je prétends m'employer moy-mesme.
Accourez, Dieux des Arts, embellissez ces lieux :
Qu'à ma voix vostre ardeur réponde,
Servez le fils du plus grand Roy du monde,
C'est un emploi digne des Dieux.

The Ordinator
What divinity descends
With such eagerness to this spot?
Minerva appears before our eyes!

Scene 2
Minerva, The Ordinator

Minerva
Without regret I leave the immortal abode
To come this day to an amiable Court,
Here to partake
Of the pleasures of a new celebration.
But what terrible disorder prevails here!
What temerity
Deprives this place of its usual splendour?
Is it thus that you mean to win my favour?

The Ordinator
By our zealous care, our diligence,
We shall satisfy your impatience.
Make haste, get everything ready,
Waste no precious moments!

Chorus
We must make haste, get everything ready,
Waste no precious moments!

Minerva
To appeal to the eyes of a great Prince, whom I love,
It seems to me that your efforts are too slow;
Withdraw, negligent ministers,
I shall see to this myself.
Come, Gods of the Arts, embellish this place:
Let your zeal respond to my voice,
Serve the son of the world's greatest King;
It is an occupation worthy of the Gods.

Scène 3

Les Divinitez qui président aux Arts ; la Musique, la Danse, la Peinture, l'Architecture, &c. viennent à la voix de Minerve avec leurs Suivants, & élevent un Théâtre magnifique.

Chœur des Divinités des Arts [cd 1 : 06]
Servons le fils du plus grand roy du monde,
C'est un employ digne des Dieux.

Entrée de Genies qui président aux Arts.

Air pour les Arts [cd 1 : 07]

Deuxième Air. Rondeau [cd 1 : 08]

Un des Arts
Qu'Amour dans nos festes
Fasse ses conquestes,
Où ce Dieu n'est pas,
Trouve-t-on des appas ?
Venez, cœurs sensibles
Dans ces lieux paisibles,
Il garde pour vous,
Les plaisirs les plus doux...
Qu'Amour, &c.
Il cause des larmes,
Des soins, des allarmes,
Mais, ses biens parfaits,
Nous vangent de ses traits...
Qu'Amour, &c.

L'Ordonnateur [cd 1 : 09]
Les Dieux seuls en ce jour auront-ils l'avantage,
De divertir le Maistre de ces lieux ?
Entre les mortels & les Dieux
Il faut que ce bien se partage.

Scene 3

At Minerva's call the Divinities who preside over the Arts, Music, Dance, Painting, Architecture, etc., arrive with their Attendants, and create a splendid Theatre.

Chorus of the Divinities of the Arts
Let us serve the son of the world's greatest King;
It is an occupation worthy of the Gods.

Entrée (dance) for the Divinities who preside over the Arts

Air for the Arts

Second Air. Rondeau

One of the Arts
May the God of Love
Make conquests at our celebrations;
Where that God is absent,
Does one find such charms?
Come, sensitive hearts,
In these peaceful surroundings
He reserves for you
The sweetest of pleasures...
May the God of Love, *etc.*
He is the cause of tears,
Cares and fears,
But his perfect advantages
Make up for the pain of his arrows...
May the God of Love, *etc.*

The Ordinator
Will only the gods today have the boon
Of entertaining the Master of this abode?
Between mortals and the Gods
This benefit must be shared.

Joignons nos voix, nos jeux & nos désirs,
Que l'on laisse aux Mortels le soin de ses plaisirs.
Et dans le temple de Mémoire,
Les Dieux prendront soin de sa gloire.
Joignons nos voix &c.

Les Genies des Arts recommencent leur Danse.

Premier Air [cd 1 : 10]

Second Air [cd 1 : 11]

Premier et second Passepied [cd 1 : 12]

Minerve [cd 1 : 13]
Jeunes cœurs échapez à la fureur de Mars,
Venez, venez de toutes parts
Faire au champ de l'amour les moissons les plus belles ;
Venez vous délasser de vos travaux guerriers,
Faites icy des conquestes nouvelles,
Les Myrthes quelquefois valent bien des Lauriers.

[cd 1 : 14]
Celebrez un Roy plein de gloire ;
Ses travaux vous ont fait un repos précieux.
Mille exploits éclatants consacrent sa memoire,
Il sçait à ses Drapeaux enchaisner la victoire.
La Paix descend pour luy des Cieux.

Le Chœur
Celebrons un Roy plein de gloire,
Ses travaux nous ont fait un repos précieux.
Mille exploits éclatants consacrent sa mémoire,
Il sçait à ses Drapeaux enchaisner la victoire.
La Paix descend pour luy des Cieux.

Let us join our voices, sports and desires,
Let Mortals take care of his pleasures,
And in the temple of Remembrance,
The Gods will take care of his glory.
Let us join our voices, *etc.*

The Divinities of the Arts resume their Dance.

First Air

Second Air

First and second Passepied

Minerva
Young hearts, escape the fury of Mars,
Come, come from all around
To reap fine harvests in the field of Love;
Come, rest from your martial toils,
Make new conquests here,
For Myrtles can be as fine as Laurels.

Celebrate a most glorious King;
His works have brought you precious repose.
A thousand brilliant deeds consecrate his memory;
He knows how to bind victory to his cause.
Peace descends for him from the Heavens.

Chorus
Let us celebrate a most glorious King;
His works have brought us precious repose.
A thousand brilliant deeds consecrate his memory;
He knows how to bind victory to his cause.
Peace descends for him from the Heavens.

Minerve [cd 1 : 15]
Vous qui suivez mes pas, remplissez mon attente,
Montrez par les attraits d'un spectacle pompeux
Tout ce que Venise a de jeux
Dans la Saison la plus charmante.

On reprend l'ouverture pour l'entracte [cd 1 : 16]

[Fin du Prologue]

Minerva
You who follow my steps, fulfil my expectation,
Show through the charms of a splendid entertainment
All the sporting that is to be found in Venice
In this, the most charming of Seasons.

The overture is repeated for the interlude

[End of the Prologue]

Acte premier

Le Théâtre représente la Place S. Marc de Venise.

Scène 1
Léonore, seule

Ritournelle [cd 1 : 17]

Léonore
J'ay fait l'aveu de l'ardeur qui m'enflame,
L'Amour a vaincu la fierté,
Cet aveu qui m'a tant coûté,
D'un nouveau trouble agite encor mon ame.
Amour, toy qui peus tout charmer,
Pourquoi faut-il sous ton empire,
Qu'on ait tant de plaisir d'aimer,
Et qu'on risque tant à le dire ?
Je cherche en vain de toutes parts.
Leandre ne vient point s'offrir à mes regards.
Depuis qu'il connoist ma foiblesse,
Je ne voy plus le mesme empressement ;
Helas ! ce qui devroit animer un Amant

Act 1

St Mark's Square in Venice.

Scene 1
Leonora, alone

Ritornello

Leonora
I have confessed to the passion, with which I burn.
Love has overcome pride,
But that confession, which caused me such pains,
Now with a new uneasiness stirs my soul.
Cupid, you who are capable of charming all things,
Why must it be that under your rule
We have so much pleasure in loving
Yet risk so much in declaring our love?
Everywhere I search in vain;
Léandre does not let me set my eyes on him.
Since he learned of my weakness,
He no longer shows the same attentions;
Alas, that which ought to encourage a lover

Fait bien souvent expirer sa tendresse.
Amour, toy qui peus tout charmer,
Pourquoi faut-il sous ton empire,
Qu'on ait tant de plaisir d'aimer,
Et qu'on risque tant à le dire ?
Isabelle paroît, un secret mouvement
Augmente ma crainte fatale :
Ciel ! n'est-ce point une rivale ?
Ah ! qu'un cœur amoureux est jaloux aisément.

Scène 2
Isabelle, Léonore

Isabelle [cd 1 : 18]
Dans ce beau jour où tout enchante,
Je viens donner quelques moments
Aux jeux, aux spectacles charmants,
Qu'icy la Saison nous présente.

Léonore
Dans ces spectacles, dans les jeux,
Ce n'est point cet éclat pompeux,
Qui toûjours nous attire ;
Sous ce prétexte, dans ces lieux,
L'Amour prend soin de nous conduire,
Pour y voir quelque objet qui nous plaist encor mieux.

Isabelle
Je ne veux point faire un mistere
De l'amour qui peut m'engager,
J'aime un jeune Etranger,
Et je cherche en ces lieux l'objet qui a m'a sçeû plaire.

Léonore
A vous faire un pareil aveu
Cette confidence m'engage,
Et pour un Etranger, j'ay senty naistre un feu,

Often causes his love to expire!
Cupid, you who are capable of charming all things,
Why must it be that under your rule
We have so much pleasure in loving,
Yet risk so much in declaring our love?
Here comes Isabella; a secret movement
Of the heart increases my mortal fear:
Heavens! Is she not a rival?
Ah, how easily a loving heart grows jealous!

Scene 2
Isabella, Leonora

Isabella
In this lovely spot where all is enchantment,
I have come to spend a few moments
In sporting, and the charming entertainments
The season offers us here.

Leonora
In these entertainments, and in sporting,
It is not always the pomp and splendour
That attract us;
Under that pretext, Cupid makes a point
Of leading us to these places,
There to see some object that pleases us all the more.

Isabella
I shall make no mystery
Of the love that engages my heart:
I am in love with a young man from abroad,
And here I am seeking the object of my delight.

Leonora
The secret you have imparted
Commits me to make a similar confession:
I too have conceived a passion for a foreigner,

Que son cœur avec moi partage.
De ses tendres regards je me sens enchanter ;

Isabelle
A ses discours flateurs je n'ai pû resister ;

Léonore
Il m'aime d'une ardeur extrême,
Il m'a juré de m'aimer constament.

Isabelle
Le tendre Amant que j'aime
M'a fait cent fois mesme serment.

Léonore
Apprenez-moy le nom de cet Amant fidelle :

Isabelle
Nommez-moi cet objet de vostre amour nouvelle,

Léonore et Isabelle, *ensemble*
C'est Leandre.
Qu'entens-je ? ô Dieux !

Léonore
Le perfide !

Isabelle
L'ingrat !

Léonore
Il faut briser nos nœux,
Que mon dépit fasse éclater le vostre,
Il nous abuse l'une et l'autre.

Isabelle
Peut-estre que l'ingrat nous trompe toutes deux.

And he loves me in return.
I am enchanted by his tender glances.

Isabella
I could not resist his flattering words.

Leonora
He loves me with the greatest passion;
He swore to love me constantly.

Isabella
The tender lover who has my heart has made
The same promise to me a hundred times.

Leonora
Tell me the name of your faithful lover.

Isabella
Name the object of your new love.

Leonora and Isabella, *together*
His name is Léandre.
What do I hear? O Gods!

Leonora
The traitor!

Isabella
The ingrate!

Leonora
We must break off with him.
Let my indignation cause you to express yours!
He is abusing one of us.

Isabelle
Perhaps the ingrate is deceiving both of us.

Léonore
Il vient ; penetrons dans son ame
Le secret de sa flame.

Scène 3
Léandre, Isabelle & Léonore

Isabelle [cd 1 : 19]
Puis-je croire que vostre cœur,
Pour une autre que moi soûpire ?

Léonore
Ingrat, ne m'as-tu pas mille fois osé dire,
Que tu brûlois pour moy d'une sincere ardeur ?

Léandre
Quand je vous vois ensemble,
L'Amour qui dans vos yeux, tous ses charmes rassemble,
Est également triomphant ;
Entre deux beaux objets, qui tous deux sçavent plaire,
Le choix est difficile à faire,
Et l'un de l'autre me deffent.

Léonore
Explique-toy sans artifice !

Isabelle
Il est temps enfin de parler !

Léonore
Il ne faut plus dissimuler !

Léandre
Quelle contrainte ! quel suplice !
De vos tendres regards j'ay senty les attraits,
Je vous aimay, charmante Leonore ;
Mais des yeux plus puissants encore

Leonora
Here he comes; let us sound
The secret of his heart.

Scene 3
Léandre, Isabella and Leonora

Isabella
Can I believe that your heart,
Longs not for me, but for another?

Leonora
Ingrate, did you not tell me a thousand times
That your love for me was sincere?

Léandre
When I see you together,
Cupid, who in your eyes gathers
All his charms, is triumphant too;
Between two fair objects, both of them pleasing,
The choice is hard to make,
And the one forbids me to choose the other.

Leonora
Explain yourself without dissembling!

Isabella
The time has come to speak plainly at last!

Leonora
Dissimulate no more!

Léandre
What constraint! What torture!
I felt the allurement of your tender glances,
I loved you, charming Leonora;
But eyes with still greater powers

Ont soûmis mon cœur à leurs traits ;
C'est Isabelle que j'adore
Pour ne changer jamais.

Léonore
Ciel ! que viens-je d'entendre, & que ma peine est rude !
Oses-tu declarer ton infidelité !

Isabelle
En amour bien souvent, un peu d'incertitude
Flatte plus que la verité.

Léonore
Joüis de ta victoire orgueilleuse Rivale,
Insulte encor à mon malheur ;
Et toy, perfide Amant, crois-tu voir dans mon cœur
Dissiper en regrets ma tendresse fatale ?
Non, ingrat ! je prétens que mon courroux égale
Et surpasse encor mon ardeur.
Je veux qu'à ma vengeance offert en sacrifice
L'un ou l'autre perisse,
J'en atteste le Ciel, en ce funeste jour
La haine vangera l'amour.

Léandre *(à Isabelle)*
Que ces vains projets de vengeance
Ne servent qu'à serrer nos nœux.
De divers Estrangers une troupe s'avance,
Ecoutons leurs concerts, prenons part à leurs jeux.

Scène 4

Une Troupe de Bohemienes, d'Armeniens & d'Esclavons, avec des guittares, vient dans la Place S. Marc, prendre part aux plaisirs du Carnaval.

La Vénitienne [CD 1 : 20]

Have pierced my heart;
It is Isabella I adore,
And that will never change.

Leonora
Heavens! What have I heard? How severe my pain!
Dare you declare your infidelity!

Isabella
Very often, in love, a little uncertainty
Is more pleasing than the truth.

Leonora
Enjoy your victory, arrogant rival,
Further insult me in my misfortune!
And you, faithless lover, do you think you will see
My unhappy love dispelled in lamentation?
No, ingrate! My wrath shall be vented;
It will be stronger still than my ardour.
I want one of you to perish,
As a victim of my revenge;
I swear to Heaven, on this woeful day
That hatred shall avenge love!

Léandre *(to Isabella)*
May these vain plans for revenge
Serve only to bring us closer together.
A company of various foreigners advances,
Let us listen to their concerts, take part in their games.

Scene 4

A company of Bohemians, Armenians and Sclavonians, with guitars, enters St Mark's Square to take part in the Carnival celebrations.

La Vénitienne

Un Esclavon
Amor, amor te'l giuro a fé
Tuo crudo stral non fa più per me.

Le Chœur
Amor, amor te'l giuro a fé
Tuo crudo stral non fa più per me.

Un Esclavon
Lungi da me vaga beltà,
Non mi giova la crudeltà,
Chi vuol sospirar
Puo s'innamorar,
Amor non la voglio con te,
Lascia mio core in libertà.

Le Chœur
Amor, amor te'l giuro a fé
Tuo crudo stral non fa più per me.

Un Esclavon
Grata mercé di costante fé,
Indarno vien a consolar me,
Col foco non voglio più scherzar,
Amor per me gioco non è,
Voglio rider e non avvampar.

Le Chœur
Amor, amor te'l giuro a fé
Tuo crudo stral non fa più per me.

La Troupe continuë les jeux & danse la Villanelle.

La Villanelle [CD 1 : 21]

Un Musicien de la Troupe
Formons s'il est possible,

A Sclavonian
Cupid, Cupid, I swear it upon my word,
Your cruel arrows are no longer for me.

Chorus
Cupid, Cupid, I swear it upon my word,
Your cruel arrows are no longer for me.

A Sclavonian
Begone, fair beauty!
I want no cruelty:
Fall in love who will!
Cupid, I want nothing
To do with you,
Leave my heart free.

Chorus
Cupid, Cupid, I swear it upon my word,
Your cruel arrows are no longer for me.

A Sclavonian
In vain, to flatter me a little,
Constancy shows me a prize that I desire;
No longer shall I play with fire:
Love for me is not a game;
I want to laugh and not to burn.

Chorus
Cupid, Cupid, I swear it upon my word,
Your cruel arrows are no longer for me.

The company continues to sport & dances the Villanella.

Villanella

One of the Musicians
Let us make, if we can,

Les plus doux concerts,
Ce séjour est paisible
Dans le sein des Mers.

Le Chœur
Formons s'il est possible, &c.

Le Musicien
Neptune plus tranquile
Pour flater nos vœux
Sert dans ce doux azile
De theatre aux jeux.

Le Chœur
Formons s'il est possible, &c.

Le Musicien
Nous ressentons dans l'onde
Le flambeau d'amour,
Il est plus cher au monde,
Que celuy du jour.

Le Chœur
Formons, s'il est possible, &c.

Scène 5
Léandre et Isabelle

Ritournelle [CD 1 : 22]

Léandre
Vous brillez à mes yeux d'une grace nouvelle,
Et je brûle pour vous d'une nouvelle ardeur :
La Mere des Amours ne fut jamais si belle,
Tout le feu de vos yeux a passé dans mon cœur.

The sweetest concerts;
This abode is peaceful
In the bosom of the Seas.

Chorus
Let us make, if we can, *etc.*

The Musician
Calmer now, in compliance
With our wishes, the realm of Neptune
Serves in this sweet refuge
As the setting for our sports.

Chorus
Let us make, if we can, *etc.*

The Musician
We can feel in the water
Cupid's flaming torch,
Which is dearer to the world
Than the Sun.

Chorus
Let us make, if we can, *etc.*

Scene 5
Léandre and Isabella

Ritornello

Léandre
My eyes perceive in you a new grace
And with new ardour I burn for you:
Venus herself was never so beautiful,
All the fire in your eyes has passed into my heart.

Isabelle
Je crains une Rivale, & mon ardeur fidelle,
Me fait sentir de mortelles terreurs.

Léandre
Ne craignez rien de ses fureurs.

Isabelle
Je crains plus de vostre inconstance ;

Léandre
Ah ! que cette crainte m'offence.

Isabelle
Pourquoy vous offencer de la juste frayeur
Dont je sens les atteintes ?
Les troubles & les craintes,
Sont les premiers effets d'une naissante ardeur.

Léandre
De ce tendre discours que mon ame est ravie !

Isabelle
D'un jaloux odieux, je crains la barbarie ;
Si nostre amour éclatoit à ses yeux,
Rien ne pourroit calmer ses transports furieux.

Léandre
L'Amour armé de la constance
Ne craint ni Rivaux ni Jaloux,
Si nos cœurs sont d'intelligence
Rien n'est à redouter pour nous.
D'un rival importun tromper la vigilance
C'est goûter par avance
Ce que l'Amour a de plus doux.

Isabella
I fear a rival, and my faithful love,
Makes me feel mortal terror.

Léandre
Have no fear of her fury.

Isabella
I have more fear of your inconstancy.

Léandre
Oh, how that fear offends me!

Isabella
Why be offended by legitimate qualms,
Which I indeed feel?
Agitation and apprehension
Are the first signs of newborn love.

Léandre
How delighted is my soul to hear those tender words!

Isabella
I fear the barbarity of one who is odious and jealous;
Were he to become aware of our love,
Nothing would calm the violence of his fury!

Léandre
Love armed with constancy
Fears neither rivalry nor jealousy;
If our hearts are deeply bound,
We have nothing to fear.
Eluding importunate jealousy
Gives a foretaste of the sweetest
That love has to offer.

Isabelle
Brûlerez-vous pour moy d'une flame sincere ?

Léandre
Pouvez-vous vous connoistre, & me le demander ?

Isabelle
La conqueste d'un cœur est plus aisée à faire
Qu'elle n'est facile à garder.

Léandre
Bannissez ces allarmes,
Rendez le calme à vostre cœur,
Vos beaux yeux & vos charmes
Vous repondront de mon ardeur.

Ensemble
Goûtons sans nous contraindre
Les plaisirs les plus doux !
Ah ! que pouvons-nous craindre
Si l'Amour est pour nous ?

La Vénitienne pour l'entracte [cd 1 : 23]

[Fin du Premier Acte]

Isabella
Will you love me truly?

Léandre
Can you know yourself, and ask me that?

Isabella
It is easier to win a heart
Than to keep it.

Léandre
Banish these fears,
Let your desires be at peace.
Your lovely eyes, your charms
Will vouch for my passion.

Together
Without constraint let us savour
The sweetest of pleasures!
Oh, what have we to fear,
If the God of Love is on our side?

First Venetian Dance for the interlude

[End of the First Act]

Acte deuxième

Le Théâtre représente la Salle des Réduits de Venise, qui est un lieu destiné pour le Jeu pendant le Carnaval.

Scène 1

Rodolphe, *seul* [cd 1 : 24]
Vous qui ne souffrez point les peines
Qui déchirent les cœurs jaloux,
Quel que soit le poids de nos chaisnes,
Amants ! que vôtre sort est doux !
Deux Tyrans dans mon cœur exercent leur furie ;
L'Amour, le tendre Amour
Y fait naistre la jalousie,
Et mes jaloux transports par un cruel retour
Y font mourir l'amour qui leur donna la vie.
Vous qui ne souffrez point les peines
Qui déchirent les cœurs jaloux,
Quel que soit le poids de nos chaisnes
Amants ! que vostre sort est doux !

Scène 2
Léonore, Rodolphe

Léonore [cd 1 : 25]
Malgré toute l'ardeur qui regne dans vostre ame,
On vous seduit, on trahit vostre flame.

Rodolphe
Ah ! je m'en doutois bien, & mes soupçons jaloux
M'en avoient instruit avant vous.

Léonore
Un autre Amant sans resistance,
Remporte le prix le plus doux,

Act II

The scene represents the Ridotto, a gaming house in Venice, where people come to gamble at Carnival time.

Scene 1

Rodolfo, *alone*
You who suffer not the pains
That plague jealous hearts,
No matter how heavy your chains,
Lovers, how sweet is your fate!
Two Tyrants in my heart express their fury;
Love, tender Love
Arouses Jealousy,
And my fits of jealousy, by a cruel return,
Kill the love of which they were born.
You who suffer not the pains
That plague jealous hearts,
No matter how heavy your chains,
Lovers, how sweet is your fate!

Scene 2
Leonora, Rodolfo

Leonora
Despite all the passion that reigns in your soul,
Your love has been misled, betrayed.

Rodolfo
Ah! I guessed as much; before you did so,
My jealous suspicions had told me this.

Leonora
Without resistance another lover
Carries off the sweetest prize,

Que méritoit vostre constance.

Rodolphe
Nommez-moy seulement le Rival qui m'offence,
Et laissez agir mon couroux.

Léonore
L'affront est égal entre nous ;
Je veux partager la vengeance.
Un Ingrat me juroit de vivre sous mes loix,
Je me flatois de ce bonheur extrême,
On se laisse aisement tromper par ce qu'on aime,
Lors que l'on est trompé pour la premiere fois.
À ce perfide Amant Isabelle à sçû plaire,
Et Leandre à ses yeux...

Rodolphe
O Ciel ! que dites-vous ?

Ensemble [CD 1 : 26]
Que l'Amour dans nos cœurs se transforme en colere :
Vangeons-nous, hastons nos coups ;
La vengeance qu'on differe
Perd ce qu'elle a de plus doux.

Léonore
Et toy, sors de mon cœur,
Indigne & foible reste
D'une impuissante ardeur
Ne me parle plus en faveur
D'un perfide que je deteste.

Rodolphe
J'étoufferai la voix d'une pitié funeste
Qui crie en vain dans le fond de mon cœur.

Which you in your constancy deserved.

Rodolfo
Just give me the name of the rival
Who wrongs me, and my wrath will take action.

Leonora
We both suffer the same affront;
I want to share in the revenge.
An ingrate swore he would love me;
I felt sure such happiness was mine.
How easily we are deceived the first time
By the one we love!
Isabella appealed to that perfidious lover,
And Léandre to her eyes...

Rodolfo
O Heavens! What are you saying?

Together
Let the love in our hearts turn to anger:
Let us be avenged; let us hasten our blows;
Revenge deferred
Loses much of its sweetness.

Leonora
And you, unworthy, feeble
Remains of a fruitless love,
Begone from my heart!
Speak no more in favour
Of a traitor whom I detest!

Rodolfo
I shall stifle the voice of fatal pity,
Which cries out in vain in the depths of my heart.

Ensemble
Que l'Amour dans nos cœurs se transforme en colere :
Vangeons-nous, hastons nos coups ;
La vengeance qu'on differe
Perd ce qu'elle a de plus doux.

Rodolphe
Rien ne peut s'opposer à mon impatience,
Allons, courons à la vengeance.

Scène 3
La Fortune paroist suivie d'une Troupe de Joüeurs de toutes Nations.

Marche de la Fortune [CD 1 : 27]

Chœur de Suivants de la Fortune
Suivons tous d'une ardeur fidelle,
C'est la Fortune icy qui nous appelle ;
Son pouvoir peut combler nos vœux.
Tous les biens vollent autour d'elle,
C'est elle qui nous rend heureux.

La Fortune [CD 1 : 28]
Je suis fille du sort, inconstante & legere,
Tout flechit sous ma loy.
De tous les Dieux que le monde revere,
Quel autre a plus d'encens que moy ?
Je traisne à mon Char la victoire,
Je brise quand je veux des trônes éclatants ;
Et je puis à tous les instants
Par quelque évenement, éterniser ma gloire.
Venez implorer mon secours,
Amants qu'un triste sort accable ;
Je fais naistre à mon gré le moment favorable,
Que sans moy l'on attend toûjours.

Entrée de Suivants de la Fortune.

Together
Let the love in our hearts turn to anger:
Let us be avenged; let us hasten our blows;
Revenge deferred
Loses much of its sweetness.

Rodolfo
Nothing shall stand in the way of my impatience;
Come, let us hasten to revenge!

Scene 3
Fortune appears, followed by a group of Gamblers of every nationality.

March of Fortune

Chorus of the Followers of Fortune
Let us all follow with faithful ardour,
For it is Fortune who summons us here;
Her power can fulfil our wishes.
All good things escort her,
It is she who makes us happy.

Fortune
I am the daughter of Fate, fickle and flighty,
Everything submits to my law.
Of all the gods whom the world reveres,
Who receives more praise than I?
I drag victory behind my chariot,
I smash splendid thrones at will;
And at any time, by some event,
I can perpetuate my fame.
Come, implore my aid, ye lovers
Overwhelmed by a sorry fate;
As I please, I bring the opportune moment;
Without me you go on waiting.

Entrée (dance) for the Followers of Fortune

Premier Air pour les Suivants de la Fortune [CD 1 : 29]

Second Air pour les Suivants de la Fortune [CD 1 : 30]

Un Masque
De tes rigueurs
Ny de tes faveurs,
Fortune inconstante,
Je ne crains rien, rien ne me tente,
Tout ton pouvoir
Ne fait ni ma crainte ni mon espoir.
Le bien qui peut enchanter mon ame
Est de bruler d'une constante flâme,
Et d'allumer de semblables feux.
Deux yeux
Touchants,
Charmants,
Elevent mon sort aux Cieux,
Sans cesse je les implore,
Je les adore,
Ce sont mes roys, ma fortune, & mes Dieux.

Reprise du second Air

Premier et second Canaries [CD 1 : 31]

La Fortune [CD 1 : 32]
Vos chants ont eu pour moy de sensibles douceurs,
Je reconnoîtray vôtre zéle ;
Vous avez par vos Jeux merité mes faveurs,
Venez où la Fortune en ce jour vous appelle.

Le Chœur
Allons où la Fortune en ce jour nous appelle.

First Air for the Followers of Fortune

Second Air for the Followers of Fortune

A Masker
I fear neither your severity
Nor your favours,
O fickle Fortune,
And nothing tempts me;
I neither fear nor trust in
Your mighty power.
The pleasure that can enchant my soul
Is to burn with a constant flame,
And to kindle similar fires.
Two eyes,
Touching,
Charming,
Make my fate heavenly;
Constantly I implore them,
I adore them:
They are my Sovereigns, my Fortune, my Gods.

The second Air is repeated

First and second Canaries

Fortune
I find your singing sweet and tender;
I shall recognise your zeal.
By your sporting you have earned my favours,
Come to where Fortune summons you this day.

Chorus
Let us go to where Fortune summons us this day.

Scène 4

Le Théatre change & représente une vûë de plusieurs Palais ou Balcons. Le reste de l'Acte se passe pendant la nuit.

Rodolphe, *seul* [CD 1 : 33]
De ses voiles épais, la nuit couvre les Cieux.
Je sçais que mon rival dans l'ardeur qui le presse,
Doit icy par ses Chants exprimer sa tendresse,
Pour l'observer, cachons-nous en ces lieux.

Rodolphe se retire dans un coin du Théâtre.

Scène 5

Léandre, *conduisant une Troupe de Musiciens, pour donner une Serenade à Isabelle* [CD 1 : 34]
Doux charme des ennuis, & des peines pressantes
Favorable divinité,
Sommeil ! qui dans la fausseté
De tes illusions charmantes
Nous fais goûter la verité
De cent douceurs les plus touchantes.
Viens verser sur cette beauté
De tes pavots les vapeurs les plus lentes,
Et fais que son cœur enchanté,
Joüisse du repos que ses yeux m'ont osté.

Deux Musiciens se joignent à Léandre, & chantent le Trio italien qui suit.

Trio italien [CD 1 : 35]
Luci belle, dormite.
Deh! per pietà, un momento cessate
Con i dardi
Di vostri sguardi
Di rinnovar al cor le mie ferite.

Scene 4

The scene changes to a view of several palaces and balconies. The rest of the Act takes place during the night.

Rodolfo, *alone*
Night veils the Heavens in darkness.
In the urgency of his love, I know that my rival
Will come here to express his love in song.
Let us step aside and watch.

Rodolfo withdraws to a corner of the stage.

Scene 5

Léandre, *leading a group of musicians, to serenade Isabella*
Sweet soother of troubles and pressing woes,
Gracious divinity, O Sleep!
You who in the falsity
Of your charming illusions
Enable us to enjoy the verity
Of a hundred most touching pleasures.
Come, shed upon this Beauty
Your poppies' most lingering vapours,
And grant that her enchanted heart
Enjoy the repose of which her eyes deprive me.

Two musicians join Léandre; they sing the following Trio in Italian.

Trio
Lovely eyes, go to sleep;
Pray, cease awhile, I beg you,
Stop darting,
O lovely eyes,
Glances that wound my heart.

Léandre, *appercevant quelqu'un au balcon d'Isabelle*
L'Amour me favorise, & je vois dans ces lieux
Une clarté nouvelle,
N'en doutez point mes yeux,
C'est l'Aurore, ou c'est Isabelle.

Scène 6

Isabelle, *sur un balcon* [CD 1 : 36]
Mi dice la speranza
Ch'il tormento
In contento
Si cangerà.
Tra le spine nascosa
Si trova la rosa,
Frà le pene amor trionferà.

Léandre
Quelle felicité peut égaler la mienne ?
Il faut quitter ce lieu charmant,
Un jaloux s'endort avec peine,
Mais il se réveille aisément.

Scène 7

Rodolphe, *sortant du lieu où il estoit caché* [CD 1 : 37]
Je me suis fait trop longtems violence
Je ne puis plus cacher mes transports furieux ;
Où donc est cet audacieux ?
Mais il fuit en vain ma présence ;
Avant que le Soleil paroisse dans ces lieux,
Les Ministres de ma vengeance,
Esteindront dans son sang ses feux injurieux.

Léandre, *noticing someone on Isabella's balcony*
Cupid favours me, and here I see
A new brightness;
Doubt it not, my eyes:
Dawn it is, or else it is Isabella.

Scene 6

Isabella, *on her balcony*
Hope tells me
That our pains
Will become
Pleasures.
Amidst cruel thorns
Blooms the fair rose,
Amidst suffering love will triumph.

Léandre
What bliss can equal mine?
We must leave this charming place,
One who is jealous has trouble sleeping
And is easily awakened.

Scene 7

Rodolfo, *coming out of hiding*
I have restrained myself for too long,
I can no longer hide my rage;
Where is that presumptuous fellow?
But he flees my presence in vain;
Before the sun rises in this place,
The ministers of my revenge
Shall extinguish his offensive flames with his blood.

Scène 8

Isabelle, *croyant parler à Léandre* [CD 1 : 38]
Je cede à mon impatience,
Et tandis que la nuit triomphe encor du jour,
Cher Leandre ! je viens conduite par l'Amour,
Vous dire de mes feux toute la violence.
Quel plaisir de tromper & les soins & les yeux,
D'un jaloux importun qui m'obséde en tous lieux !
Que je le hays ! que son amour me gesne ;
Rien n'est comparable à la haine
Que je ressens pour ce jaloux,
Que l'amour violent dont je brûle pour vous !

Rodolphe
Ingrate,

Isabelle
Ah Ciel !

Rodolphe
Ma voix t'estonne.
Je sçais les trahisons où ton cœur s'abandonne.

Isabelle
Si le sort trahit votre espoir
C'est à vous qu'il faut vous en prendre,
Pourquoy cherchez-vous à sçavoir
Ce qu'on ne veut pas vous apprendre ?

Rodolphe
O Dieux !

Isabelle
Ne m'aimez plus, rompez, rompez des nœux,
Qui ne sçauroient vous rendre heureux.

Scene 8

Isabella, *thinking she is speaking to Léandre*
I yield to my impatience,
And while night still triumphs over day,
Dear Léandre, I come driven by love,
To express all the passion of my flame.
What pleasure it is to elude the diligent eye
Of an irksome, jealous man, who is forever spying on me!
How I hate him! How his love annoys me!
Nothing is as strong as the hatred
I feel for that jealous one -
Except the passion I feel for you!

Rodolfo
Ingrate!

Isabella
Oh, Heavens!

Rodolfo
My voice takes you by surprise.
I know of the betrayals to which your heart gives way.

Isabella
If fate betrays your hope,
You have only yourself to blame.
Why do you seek to find out
What you are not meant to know?

Rodolfo
O Gods!

Isabella
Love me no more; break the ties
That could not make you happy.

Rodolphe
Puis-je briser la chaisne qui m'accable ?
Mon cœur par vos attraits s'est trop laissé charmer,
Si vous ne voulez pas m'aimer
Souffrez du moins que je vous trouve aimable.
Je veux vous adorer malgré moy, malgré vous ;
J'espere que le temps rendra mon sort plus doux.

Isabelle
Dans mes yeux vous avez pû lire
Le sort que vous gardoit mon cœur :
Jamais d'aucun regard flateur
Ay-je entrepris de vous seduire ?
Ah ! quand on ressent quelque ardeur,
Les yeux sont ils si longtemps à le dire !

Rodolphe
Pour rendre le calme à mes sens
Et pour payer l'amour dont mon ame est atteinte,
Dites que vous m'aimez, trompez-moi, j'y consens,
Cette fausse bonté, cette cruelle feinte,
Peut-estre calmeront les tourmens que je sens.

Isabelle
C'est une peine quand on aime
D'avoüer un penchant qu'on trouve plein d'appas,
Ce seroit un supplice extrême,
De declarer des feux que l'on ne ressent pas.

Rodolphe
Mon tendre amour, de vostre haine,
Ne sera-t'il jamais victorieux ?
Vous gardez le silence ; insensible, inhumaine !

Isabelle
L'Aurore va paroistre, il faut quitter ces lieux.

Rodolfo
Can I break a chain that is too strong for me?
My heart has been taken in too much by your charms.
If you will not love me,
At least allow me to find you worthy of my love.
I will adore you despite myself, despite you,
And I hope that time will make my fate sweeter.

Isabella
In my eyes you could have read
The fate my heart reserved for you:
Never with a flattering look
Have I tried to mislead you!
Ah, when one feels some passion,
Are the eyes so long in saying so?

Rodolfo
In order to calm my senses
And to pay for the love with which my soul is smitten,
Say that you love me - deceive me, I am willing.
Perhaps that false pity, that cruel pretence
Will ease the pains I feel.

Isabella
It is painful enough, when one loves,
To confess to a fondness one finds full of charms;
It would be sheer torture
To declare a love one does not feel!

Rodolfo
Will my tender love never
Overcome your hatred?
You say nothing - you are insensitive, cruel!

Isabella
Day is about to dawn; you must leave.

Scène 9

Rodolphe, *seul* [CD 1 : 39]
Pour trouver un Amant qu'en vain ton cœur adore
La nuit n'a point d'horreur pour toy ;
Et tu crains avec moy
Le retour de l'Aurore.
Va, cours, chercher ce Rival odieux,
Qui de ton cœur s'est rendu maistre,
Tes mépris trop injurieux
Estouffent tout l'amour que j'ay pris dans tes yeux.
Mais mon juste dépit te fera bien connaistre,
Que si je sçais aimer, je hays encore mieux.

On reprend la Villanelle pour l'entracte [CD 1 : 40]

[Fin du Second Acte]

Acte troisième

Le Théâtre représente une Place de Venise environnée de Palais magnifiques, où se rendent quantité de Canaux couverts de Gondoles.

Scène 1

Léonore, *seule* [CD 11 : 01]
Transports de vengeance & de haine,
Succedez à l'Amour qui regnoit dans mon cœur.
Mon amant va perir, & sa mort est certaine,
Peut-estre en ce moment une main inhumaine...
Je tremble... je fremis d'horreur ;
Barbares... arrestez... vostre fureur est vaine,

Scene 9

Rodolfo, *alone*
To find a lover your heart loves in vain
Night holds no horror for you;
And with me you fear
The return of dawn.
Go, hurry, seek that odious rival,
Who has made himself master of your heart!
Your most offensive contempt
Smothers all the love I have taken in your eyes.
But my rightful anger will show you
That, if I know how to love, I hate even better!

The Villanella is repeated for the interlude

[End of the Second Act]

Act III

A square in Venice, with magnificent palaces on every side; canals, on which can be seen many gondolas, converge on the square.

Scene 1

Leonora, *alone*
O transports of vengeance and hatred,
Replace the love that reigned in my heart!
The ingrate shall perish, his death is certain.
Perhaps even at this moment a cruel hand...
I tremble... I shudder with horror.
Barbarians... stop... your fury is in vain:

L'ingrat que vous percez cause encor ma langueur.
Transports de vengeance & de haine,
Ne chassez point l'amour qui flatte encor mon cœur.
Mais, il vit pour une autre ! une pitié soudaine
Doit-elle s'opposer à mon dépit vangeur ?
Ministres qui servez le courroux qui m'entraîne,
Frapez... & qu'en mourant cet infidelle apprenne,
Que je l'immole à ma fureur.
Transports de vengeance & de haine,
Succedez à l'Amour qui regnoit dans mon cœur.

Scène 2

Rodolphe, Léonore

Rodolphe [cd ii : 02]
À la fin vous estes vangée :
J'ay servy le juste transport
De nostre tendresse outragée ;
Vostre ingrat ne vit plus, & mon Rival est mort.

Léonore
Il est mort ! justes Dieux ! ma bouche impitoyable
A prononcé l'arrest de son trépas.
Qu'ai-je fait, malheureuse, helas !

Rodolphe
Il ne vit plus : & le Ciel redoutable
S'il respiroit encor ne le sauveroit pas.

Léonore
Ô Ciel ! Tu l'as souffert, & ta main équitable
Ne punit point ces attentats :
Que fais-tu ? qui retient ton bras ?
Lance ta foudre épouvantable
Sur ce traistre, ou sur moy, fais voler ses éclats,
Tu ne sçaurois manquer de fraper un coupable.

I still languish with love for the ingrate you stab.
O transports of vengeance and hatred,
Do not drive out the love, which still delights my heart.
But oh, he lives for another!
Is a sudden pity to thwart my vengeful anger?
Ministers who serve the wrath that goads me,
Strike... and in dying let that traitor learn
That I sacrifice him to my fury!
O transports of vengeance and hatred,
Replace the love that reigned in my heart!

Scene 2

Rodolfo, Leonora

Rodolfo
At last you are avenged:
I have served the righteous anger
Of our offended love;
Your ingrate is no more, and my rival is dead.

Leonora
He is dead! Just gods! Unmercifully
My mouth pronounced his death sentence.
Oh, wretched, alas, what have I done?

Rodolfo
He is no more, and redoubtable Heaven
Would not save him if he still breathed.

Leonora
You allowed this, O Heaven, and yet your equitable hand
Punishes not such criminal acts!
What are you doing? Who restrains your arm?
Hurl your dreadful thunderbolt
At this traitor, or at me; let its brilliance fly,
You cannot fail to strike one who is guilty.

Ensemble:
Léonore
C'est toy qui luy perces le cœur.

Rodolphe
C'est vous qui luy percez le cœur.

Léonore
Cruel, dis-moi quel est son crime ?

Rodolphe
Vous demandiez une victime.

Ensemble:
Léonore
Devois-tu croire mon ardeur ?
C'est toy qui luy perces le cœur.

Rodolphe
Deviez-vous armer ma fureur ?
C'est vous qui luy percez le cœur.

Rodolphe
Calmez les déplaisirs dont vostre ame est saisie ;
Pour oublier leur perfidie
Aimons-nous, unissons nos cœurs,
Et que l'amour formé de nos communs malheurs
Soit le fruit de la jalousie.

Léonore
Que je m'unisse à toy,
Monstre sorty de l'infernal empire !
Va... fuy... je fremis d'effroy
Que le jour que je voy,
Que l'air que je respire,
Me soient communs avec toy.

Together:
Leonora
You stabbed him through the heart.

Rodolfo
You stabbed him through the heart.

Leonora
Cruel one, tell me, what was his crime?

Rodolfo
You wanted a victim.

Together:
Leonora
Did you have to believe I was in earnest?
You stabbed him through the heart.

Rodolfo
Did you have to arm my fury?
You stabbed him through the heart.

Rodolfo
Calm the distress that grips your soul;
Let us love each other, unite our hearts,
In order to forget their treachery;
Let love formed by our common misfortunes
Be the fruit of jealousy.

Leonora
I, marry you,
Monster from hell!
Go... Flee... I shudder
With horror to think
That I see the same daylight,
Breathe the same air as you!

Scène 3

Rodolphe [cd ii : 03]
Laissons de ses regrets calmer la violence.

On entend un bruit de réjoüissance.

Mais le party victorieux
Du combat que le peuple a donné dans ces lieux
Vient montrer sa réjoüissance.
Allons faire sçavoir à l'objet qui m'offence
Un trépas dont son cœur sera saisi d'effroy :
Je pers le prix de ma vengeance,
Si l'ingrate l'apprend d'un autre que de moy.

Scène 4

Divertissement de Castellans & de Barqueroles, avec le Fifre & le Tambourin. Les Castellans & les Nicolotes sont deux partis opposez dans Venise, qui donnent pendant le Carnaval pour divertir le Peuple un combat à coups de poings pour se rendre maîtres d'un Pont. Le party victorieux se promene dans toute la Ville, avec des cris de joye & des acclamations publiques.

Marche des Gondoliers [cd ii : 04]

Le Chef des Castellans
Nous triomphons sur les eaux, sur la terre,
Nous meslons dans nos jeux l'image de la guerre.
Meslons aussi dans ce beau jour,
Qui nous comble de gloire,
Des Chansons d'amour
Aux Chants de victoire,
Des Chansons d'amour
Au Son du Tambour.

Scene 3

Rodolfo
Let us leave her to calm the vehemence of her remorse.

Sounds of rejoicing are heard.

The victorious party in the fight
Given before the people here
Is coming to show its joy.
Let us go and inform Isabella, who betrayed me,
Of a death that will fill her heart with terror:
My revenge will lose its value
If the ingrate learns of it from someone else.

Scene 4

A divertissement provided by Castellani and Boatmen, with pipe and tabor. During Carnival in Venice, two opposing parties, the Castellani and the Nicolotti, entertain the people by fighting with their fists for mastery of one of the bridges. The winning side then parades through the city to cheering and cries of joy.

March of the Gondoliers

Leader of the Castellani
We triumph on water and on land,
And in our sporting we include the image of war.
So on this fine day, which heaps glory upon us,
Let us mingle
Love songs
With our songs of victory,
Love songs
To the sound of the drum.

Le Chœur
Nous triomphons sur les eaux, sur la terre,
Nous meslons dans nos jeux l'image de la guerre.
Meslons aussi dans ce beau jour,
Qui nous comble de gloire,
Des Chansons d'amour
Aux Chants de victoire,
Des Chansons d'amour
Au Son du Tambour.

Des Castellans & des Castellanes témoignent par leur Danse la joye qu'ils ont de leur victoire.

Gavotte [cd ii : 05]

Un Gondolier
Entre la crainte & l'esperance,
Sur le sein de Neptune on est à tous moments,
L'empire de l'amour n'a pas plus de constance,
Et l'on y voit floter les malheureux Amants
Entre la crainte & l'esperance.

Le Party victorieux recommence sa Danse.

Reprise de la Gavotte

Entrée de Gondoliers & de Gondolières.

Rigaudon [cd ii : 06]

Un Barquerole
Embarquez-vous, amans sans faire resistance.
Embarquez-vous, l'Empire de l'Amour est doux :
C'est une mer toûjours sujette à l'inconstance,
Que quelque orage à tout moment vient agiter,
Malgré ces maux le calme de l'indiference
Est encor plus cent fois à redouter.

Chorus
We triumph on water and on land,
And in our sporting we include the image of war.
So on this fine day, which heaps glory upon us,
Let us mingle
Love songs
With our songs of victory,
Love songs
To the sound of the drum.

Some of the Castellani, men and women, dance in celebration of their victory.

Gavotte

A Gondolier
Between fear and hope,
We sail at all times on Neptune's breast.
Cupid's realm has no more constancy:
Lovers too are forever wavering
Between fear and hope.

The victorious Castellani perform their dance again.

Repeat of the Gavotte

Entrée (dance) for the Gondoliers

Rigaudon

A Boatman
Embark, lovers, do not resist;
Embark, for Cupid's realm is sweet:
Like a sea, ever subject to fickleness,
It can at any time grow stormy;
Yet despite such ills, calm indifference
Is a hundred times more to be dreaded.

Le Chœur
Tout rit à nos desirs,
Ne songeons qu'aux plaisirs.
Que le vent gronde,
Que la mer soûleve ses flots,
Que le Ciel en feu leur réponde
Nous goûtons ici le repos.

Scène 5

Isabelle, *seule* [CD II : 07]
Mes yeux, fermez-vous à jamais,
Ou ne vous ouvrez plus que pour verser des larmes.
Le jour est pour moi desormais
Un sujet de peine & d'allarmes.
Mes yeux, fermez-vous à jamais,
Ou ne vous ouvrez plus que pour verser des larmes.
Je suis coupable de vos charmes,
J'ay trop fait briller mes attraits,
Et je veux par les mesmes armes
Me punir des maux que j'ay faits.
Mes yeux, fermez-vous à jamais,
Ou ne vous ouvrez plus que pour verser des larmes.
Mais que servent, helas ! ces regrets superflus ?
Cher Leandre, tu ne vis plus.
Quand tu descends pour moy dans la nuit éternelle,
Doit-il m'estre permis de voir encor le jour ?
Non, non ! pour me rejoindre à cet Amant fidelle,
La plus affreuse mort me paroistra trop belle.
Et ce fer doit ouvrir un chemin à l'Amour.

Elle tire son Stilet pour s'en fraper.

Chorus
Everything is propitious to our desires;
Let us have thoughts only of pleasure.
The wind may roar,
The sea cause its waves to swell,
And the blazing heavens respond:
Here we enjoy repose.

Scene 5

Isabella, *alone*
Close for ever, my eyes,
Or open but to shed tears.
Henceforth my days will be marked
By sorrow and anxiety.
Close for ever, my eyes,
Or open but to shed tears.
I am to blame for your charms,
I made your attractions shine too brightly,
And I will use the same weapons
To punish myself for the wrongs I have committed.
Close for ever, my eyes,
Or open but to shed tears.
But alas, what use are these unnecessary regrets?
Dear Léandre, you are no more.
When for my sake you descend into eternal darkness,
Am I to be permitted to go on seeing the light of day?
No, no, to be reunited with this faithful lover,
The most frightful death seems to me all too beautiful
And this dagger must open up a path to love.

She draws her dagger, intending to kill herself.

Scène 6
Léandre, Isabelle

Léandre, *luy arrestant le bras* [CD II : 08]
Ciel ! que voulez-vous entreprendre ?

Isabelle
Dois-je en croire mes yeux ? est-ce vous, cher Leandre ?

Léandre
Quelle aveugle transport vous arrache le jour ?

Isabelle
Le bruit de vostre mort causoit seul mes allarmes.
Mon sang versé mieux que les larmes
Vous alloit prouver mon amour.

Léandre
Quoi ! Vous mourriez pour moi ? Dieux ! quelle Barbarie
De vostre sort hastoit le cours ?
Helas ! toute ma vie
Ne vaut pas un seul de vos jours.
Un jaloux que la rage anime
Vient de faire éclater son barbare couroux,
Il a porté les mains sur une autre victime,
Et la nuit & l'amour m'ont sauvé de ses coups.

Isabelle
Je revois enfin ce que j'aime,
L'excés de mon bonheur peut-il se concevoir ?
Je crains que le plaisir extréme,
Que je sens à vous voir
Ne fasse sur mes jours l'effet du desespoir.

Scene 6
Léandre, Isabella

Léandre, *restraining her arm*
Heavens! What are you about to do?

Isabella
Am I to believe my eyes? Is it you, dear Léandre?

Léandre
What blind fury snatches life from you?

Isabella
The rumour of your death was the sole cause of my alarm.
The shedding of my blood, more than my tears,
Was to have proved my love to you.

Léandre
What! You were about to die for me? Gods!
What barbarity was hastening the course of your fate?
Alas, the whole of my life
Is not worth even one of your days!
A jealous man, prompted by rage,
Has given vent to his barbarous wrath;
He laid hands on the wrong man,
And darkness and love saved me from his blows.

Isabella
At last I see again the man I love.
Is it possible to conceive of such happiness?
The joy I feel at seeing you
Is as extreme as the despair
That almost made me take my life.

Léandre
Vivons pour nous aimer, vivons malgré l'envie,
Nous triomphons des jaloux & du sort ;
Que nostre crainte soit suivie
Du plus tendre transport.
Aimez-moy, tout vous y convie :
Si vous vouliez donner vostre sang à ma mort,
Helas ! que pourriez-vous refuser à ma vie ?

Ensemble
Suivons nos doux emportements,
Aimons-nous d'une ardeur nouvelle,
Quand l'amour au jour nous rappelle,
Nous luy devons tous nos moments.

Léandre
Fuyons un lieu funeste à de tendres Amants.

Isabelle
Je fais mon bonheur de vous suivre,
Je vous allois chercher dans le sein du trépas,
Lorsque pour moy l'amour vous fait revivre,
Qui pourroit m'empescher de voler sur vos pas ?

Léandre
On doit donner au peuple une fête galante
Où d'Orphée aux enfers on chante la descente
Un Bal pompeux doit suivre ces plaisirs,
Le tumulte & la nuit serviront nos desirs.
Je vais en ce lieu vous attendre,
Un Vaisseau par mes soins dans le port doit se rendre
Pour nous porter en des climats plus doux,
Où nous pourrons braver les fureurs des jaloux ;
Et goûter les douceurs de l'hymen le plus tendre.

Léandre
Let us live to love each other, let us live in spite of envy,
We triumph over those who are jealous and over fate;
Let our fear be followed
By the most tender delight.
Love me; everything bids you to do so:
If you wanted to shed your blood for my death,
Ah, what could you refuse my life?

Together
Let us give way to our sweet passions
And with new ardour love each other.
When the God of Love restores us to life,
We owe every moment to him.

Léandre
Let us flee a place that is fatal for tender lovers.

Isabella
It makes me supremely happy to follow you;
I was about to seek you in the bosom of death,
When for me the God of Love brought you back to life.
Who could prevent me from hastening in your footsteps?

Léandre
On this auspicious day a public entertainment
Is to be given, retracing the legend of Orpheus;
Those delights are to be followed by a magnificent ball.
The noise and darkness will serve our purpose.
I shall wait for you here; I have arranged
For a boat to come into the harbour
To take us to more pleasant climes,
Where we can brave the fury of the jealous
And enjoy the comforts of a most loving marriage.

Pendant que les Violons joüent l'entre-Acte, on voit descendre un Théatre fermé d'une toille, qui occupe toute l'étenduë du premier. Ce qui reste d'espace jusqu'à l'Orquestre contient plusieurs rangs de Loges pleines de differentes personnes placées pour voir un Opera.

[Fin du Troisième Acte]

Orfeo nell'inferi

Il Teatro rappresenta la Reggia di Plutone.

Scena prima

Sinfonia [cd 11 : 09]

Plutone, *fra Numi Infernali* [cd 11 : 10]
Tartarei Numi, all'armi, all'armi.

Coro
All'armi, all'armi.

Plutone
Un Mortal insolente,
Al dispetto della sorte,
Passa vivo nel regno della morte
Per turbarmi,
All'armi.

Coro
All'armi, all'armi.

While the violins play the interlude, the scene changes. A complete new set descends, of the same dimensions as the previous one, and concealed by curtains. In the remaining space before the orchestra there are several rows of boxes, where various persons are seated, waiting to see an opera.

[End of the Third Act]

Orpheus in the Underworld

Pluto's palace.

Scene 1

Symphony

Pluto, *amidst gods of the underworld*
Gods of the underworld, to arms!

Chorus
To arms, to arms!

Pluto
In defiance of destiny,
An insolent Mortal
Enters alive the realms of death,
Which troubles me.
To arms!

Chorus
To arms, to arms!

Plutone
Freme il Tartaro,
Geme l'Erebo,
Stride Cerbero.
Tartarei Numi,
All'armi.

Coro
All'armi, all'armi.

Si sente una Sinfonia pianissima [cd 11 : 11]

Plutone
Ma qual nuova Armonia,
Qual soave sinphonia,
Dal cor di Plutone
L'ira depone?

Scena seconda
Orfeo, Plutone

Orfeo [cd 11 : 12]
Dominator dell'ombre,
Al tuo soglio Amor m'invita:
Euridice è morta,
Ahi! dure pene!
O toglimi la vita,
O rendimi al mio bene.

Plutone
Tropo da te si prega,
Ma se amor le vuol, Pluto nol nega.
Parti: ma con tal patto,
Che non miri Euridice,
Sin ch'al regno del giorno
Il varco ti sia fatto.

Pluto
Tartarus trembles,
Erebus moans,
Cerberus roars.
Gods of the underworld,
To arms!

Chorus
To arms, to arms!

A symphony is heard, played very softly

Pluto
But what new harmonies,
What sweet symphony
Makes anger vanish
From Pluto's heart?

Scene 2
Orpheus, Pluto

Orpheus
Master of the shades,
Love brings me to your throne:
Alas, harsh grief,
Eurydice is dead!
Either take my life
Or give me back my beloved.

Pluto
You ask too much; but if it is the will
Of the God of Love, Pluto shall not refuse.
Go! But on one condition:
You must not look upon Eurydice
Until you are back
In the realm of light.

Scena terza

Orfeo [cd 11 : 13]
Vittoria, mio cuore
Ha vinto amore,
Il riso, il canto
Al duol succede,
Al dolce incanto
D'un vago ciglio l'Inferno cede.

Coro
Il riso, il canto
Al duol succede,
Al dolce incanto
D'un vago ciglio l'Inferno cede.

Aria per gli Spirti folletti [cd 11 : 14]

Scena quarta

Un'Ombra fortunata [cd 11 : 15]
Al lampo
D'un bel volto resista chi puo';
Penetra il Ciel un vago sembiante,
E dell'Inferno stesso s'apre le porte.

Scena quinta

Euridice [cd 11 : 16]
Lungi da me, martiri,
Doglie, pianti e sospiri.
In braccio del mio bene,
Torno a calmar del mesto cor le pene.

[cd 11 : 17]
Vezzi, lusinghe, ministri di beltà,

Scene 3

Orpheus
Victory, my heart!
Love has prevailed!
Smiles and singing
Follow grief.
The underworld yields
To the sweet charm of two lovely eyes.

Chorus
Smiles and singing
Follow grief.
The underworld yields
To the sweet charm of two lovely eyes.

Air for the Familiar Spirits

Scene 4

A Happy Shade
Resist who may radiant attractions
Of a beautiful face;
A fair countenance enters the Heavens with ease,
And even gains admittance to Hell.

Scene 5

Eurydice
Sufferings, sighs,
Woes and tears, begone!
To the arms of my beloved
I return to ease the pains of a sad heart.

Charms, enticements, beauty's ministers,

Vi chiamo, venite.
Quel riso che diletta,
Quel sguardo ch'alletta
Al volto insegnate.

Scena sesta
Orfeo, Euridice

Orfeo passa senza mirar Euridice.

Euridice [cd ii : 18]
Deh! per pietà mira, Orfeo, chi t'adora.

Orfeo *guardando Euridice*
Euridice, mio ben, ti vedo ancora!

Scena settima
Plutone, Orfeo, Euridice

Plutone [cd ii : 19]
Fuggi temerario,
Che del decreto mio,
Violasti la fé,
Qui rimanga Euridice.

Sù ch'un diligente stuol
Porti quel perfido
A riveder il sol;
Così Pluto lo vuol.

Orfeo
O rigor! o crudeltà!

Euridice
Crime d'amore merta pietà?

Demoni portano Orfeo.

I am calling to you, come.
Show on your faces,
The laughter that delights,
The look that entices.

Scene 6
Orpheus, Eurydice

Without looking at her, Orpheus leads Eurydice.

Eurydice
Oh, Orpheus, have pity, look upon one who adores you!

Orpheus, *looking at Eurydice*
Eurydice, my love, I see you once more!

Scene 7
Pluto, Orpheus, Eurydice

Pluto
Begone, rash mortal!
Should you violate
My decree,
Eurydice will remain here.

Let a diligent throng
Take this miscreant up
To see the Sun once more.
This is Pluto's command!

Orpheus
Oh, harshness! Oh, cruelty!

Eurydice
Is a crime of love undeserving of mercy?

Demons carry Orpheus away.

Scena ottava

Plutone [cd ii : 20]
Bella, non piangere,
Cessi il cordoglio,
Non si puo' frangere
Con pianti e gemiti un cor di scoglio.
Ma per fugar sua noia,
Spirti d'Averno mostrate la gioia.

[cd ii : 21]
Si canti, si goda,
Si balli, si rida,
Non si parli di dolor,
Dove splende la face d'amor.

Coro
Si canti, si goda,
Si balli, si rida,
Non si parli di dolor,
Dove splende la face d'amor.

Le Bal, dernier divertissement

Le Théâtre représente une Salle magnifique préparée pour donner le Bal. Le Carnaval paroist conduisant avec luy une Troupe de Masques de différentes Nations.

Marche du Carnaval [cd ii : 22]

Le Carnaval [cd ii : 23]
L'Hyver a beau s'armer d'Aquilons furieux,
Et fixer des torrents la course vagabonde,

Scene 8

Pluto
Fair lady, weep no more,
Cease your grieving;
With tears and moans
One cannot break a heart of stone.
But to drive away her sadness,
Spirits of Avernus, show her your gladness.

Let there be singing and rejoicing
Dancing and laughter,
And no more talk of sorrow
Where Cupid's torch shines so brightly.

Chorus
Let there be singing and rejoicing
Dancing and laughter,
And no more talk of sorrow
Where Cupid's torch shines so brightly.

The Ball, final divertissement

The scene is set in a magnificent hall, where a ball is about to take place. Carnival appears, leading a company of Maskers of different nationalities.

Carnival March

Carnival
Winter may arm himself with furious, icy winds
And freeze the torrent's winding course,

En vain ses noirs frimas pour attrister le monde,
Dérobent le flambeau qui brille dans les Cieux.
Si tost que je parois je bannis la tristesse ;
J'ouvre la porte aux jeux, aux festins, à l'amour,
A mon départ le plaisir cesse,
Et pour mieux s'y livrer on attend mon retour.

Vous qui m'accompagnez, montrez vostre allégresse,
Par vos jeux, par vos chants, celebrez ce beau jour.

Les Masques commencent un Bal serieux.

Bourrée [CD II : 24]

Premier et deuxième menuet en rondeau [CD II : 25]

Le Carnaval [CD II : 26]
Je veux joindre à ces jeux une nouvelle Danse,
Venez, aimables enjoüments,
Redoublez en ces lieux nostre réjoüissance
Par de nouveaux déguisements.
Dans ce temps de plaisir, le plus sage s'oublie,
Et permet un peu de folie.

On tire un rideau, & l'on voit arriver du fond du Théâtre un Char magnifique traisné par des Masques Comiques, & rempli de figures de mesme caractere, qui se meslent en dansant avec les masques serieux.

Chaconne [CD II : 27]

Air des Masques chinois [CD II : 28]

Euridice [CD II : 29]
Per piacer al mio ben,
Amori, volate mi in sen.
Fuggite, martiri,
Fuggite, sospiri,

In vain with chilling hand he numbs the world,
Hiding from view the Sun that shines in the Heavens.
As soon as I appear, I banish sadness;
I welcome sporting, feasts and love.
Then when I depart the pleasure is over
And all await my return for more enjoyment.

You who accompany me, manifest your joy;
Through your sporting and songs, celebrate this fine day.

The Maskers begin to perform serious dances.

Bourrée

First and second Menuet en rondeau

Carnival
To these pastimes let me add a new dance.
Come, delightful pleasantries,
Redouble our merriment here
With new disguises.
In this time of pleasure even the wisest forgets himself
And gives in to a little folly.

A curtain is drawn aside to reveal a magnificent Carnival float at the back of the stage, crowded with and drawn by Comic Maskers. These mingle, dancing, with the serious maskers.

Chaconne

Air of the Chinese Maskers

Eurydice
To please my beloved,
Cupids, fly to my breast.
Begone, painful sufferings!
Begone, grievous sighs!

Non più turbar dell'alma il bel seren.

Forlana [CD II : 30]

Le Carnaval [CD II : 31]
Chantez, dansez, profitez des beaux jours,
L'heureux temps des plaisirs ne dure pas toûjours.

Le Chœur
Chantons, dansons, profitons des beaux jours,
L'heureux temps des plaisirs ne dure pas toûjours.

Le Carnaval
La raison vainement voudroit vous interdire
Des passe-temps si doux,
Les moments que l'on passe à rire,
Sont les mieux employez de tous.

Le Chœur
Chantons, dansons, profitons des beaux jours,
L'heureux temps des plaisirs ne dure pas toûjours.
La raison vainement voudroit vous interdire
Des passe-temps si doux,
Les moments que l'on passe à rire,
Sont les mieux employez de tous.
Chantons, dansons, profitons des beaux jours,
L'heureux temps des plaisirs ne dure pas toûjours.

[Fin]

Disturb no more the serenity of my soul.

Forlane

Carnival
Sing and dance, make the most of these fine days;
This time of happiness and pleasure does not last forever.

Chorus
Let us sing and dance, make the most of these fine days;
This time of happiness and pleasure does not last forever.

Carnival
Reason in vain would forbid you
Such sweet pastimes.
The moments we spend in laughter,
Are the best spent moments of all.

Chorus
The moments we spend in laughter,
Are the best spent moments of all.
Reason in vain would forbid you
Such sweet pastimes.
The moments we spend in laughter,
Are the best spent moments of all.
The moments we spend in laughter,
Are the best spent moments of all.

[The End]

English translation © 2011 Mary Pardoe

LE CONCERT SPIRITUEL
42, rue du Louvre
75001 Paris
France

tel +33 (0)1 40261131 fax +33 (0)1 40139135
Aude Massiet du Biest, Executive Director (audemassietdubiest@concertspirituel.com)
Isabelle Pichon-Varin, Head of Production Department (isabelle@concertspirituel.com)
Manon Pailler, Production and Stage Manager (manon@concertspirituel.com)
Juliana Richard, Development Manager (juliana.richard@concertspirituel.com)

www.concertspirituel.com

produced by:

Glossa Music, s.l.
Timoteo Padrós, 31
E-28200 San Lorenzo de El Escorial
info@glossamusic.com / www.glossamusic.com

for:

MusiContact GmbH
Carl-Benz-Straße, 1
D-69115 Heidelberg
info@musicontact-germany.com / www.musicontact-germany.com