



harmonia  
mundi

# Le Concert Royal de la Nuit

Ensemble Correspondances  
Sébastien Daucé

# Le Concert royal de la Nuit

d'après / after

“Ballet Royal de la Nuict, Divisé en quatre parties, ou quatre veilles  
Et dansé par Sa Majesté le 23. Fevrier 1653”

Textes

Isaac de BENSERADE (1613 ?-1691)

Musique de

Jean de CAMBEFORT (c.1605-1661), Antoine BOESSET (1587-1643)

Louis CONSTANTIN (c.1585-1657), Michel LAMBERT (1610-1696)

Francesco CAVALLI (1602-1676), Luigi ROSSI (1597-1653)

& anonymes

Reconstitution

Sébastien DAUCÉ

Ensemble Correspondances

Sébastien Daucé

# Le Concert royal de la Nuit

1		Ouverture	3'05		
<b>Première Veille   la Nuit</b>					
2		Récit de la Nuit : <i>Langouissante clarté, cachez-vous dessous l'onde</i> (JC)	3'24		
3		Récit des Heures : <i>Vous poussez le Soleil à bout</i> (JC)	1'42		
4		Récit de la Nuit : <i>Je descends pour charmer ses yeux et ses oreilles</i> (JC)	3'21		
5		Récit des Heures : <i>Tenez donc vos rideaux tirez</i> (JC)	1'22		
6		Entrée pour les Quatre heures - 2e air pour les mesmes	2'25		
7		Six Chasseurs - 2e air pour les mesmes	1'13		
8		Deux Bergers & deux Bergères - Quatre Païsans	1'33		
9		[Un Mercier et] deux Bandits - Air pour les mesmes en Carosse	1'07		
10		Deux Galands & deux Coquettes	2'22		
11		Récit de Mnémosyne : <i>Quelles beautés, ô mortels</i> (AB)	3'26		
La Cour des Miracles					
12		Egyptiens et Egyptiennes	1'38		
13		Les Boutiques se ferment	0'57		
14		Porteurs de chaises portant deux Bourgeoises	2'30		
Les mesmes Bourgeoises sont attaquées par des Filous - Deux Filoux					
<b>Seconde Veille   Vénus &amp; les Grâces</b>					
15		Entrée des Ombres (LC)	1'43		
16		Entrée des Parques, de la Vieillesse & de la Tristesse	1'19		
17		Récit de Vénus : <i>Fuyez bien loin, ennemis de la joye</i>	3'27		
18		1 <sup>er</sup> air pour les Jeux, les Ris, l'Hymen & le Dieu Comus - Deux Pages Roger, Bradamante & toute la compagnie	2'25		
19		Air pour les Grâces	1'19		
20		Dialogue des trois Grâces : <i>Admirons notre jeune et charmante déesse</i> (ML)	3'28		
Air pour les Grâces					
21		Les Nopces de Thétis, "Ballet en Ballet" - La Discorde	2'32		
La comédie muette d'Amphitruon					
22		Première entrée représentant le Premier Acte - 2 <sup>e</sup> air pour Sosie	1'32		
23		[Seconde entrée représentant le] Deuxième Acte			
[Troisième entrée représentant le] Troisième Acte					
[Quatrième entrée représentant le] Quatrième & dernier Acte					
[Amphitruon revient de son voyage]					
24		Quatre petites Espagnoles et un Espagnol	1'10		
25		Sarabande pour une Espagnolle [suivie des Italiens]	1'11		
26		Coro degl'Italiani : <i>Qual concorso indovino</i>	2'09		
Recitativo di Cintia : <i>Ed ecco, o Gallia invitta</i>					
Coro degl'Italiani : <i>Dopo belliche noie</i> (FC)					
27		Recitativo di Cintia : <i>Ma voi che piu tardate, inclite Dee?</i>	2'12		
Coro degl'Italiani : <i>O Gallia fortunata!</i> (FC)					
<b>Troisième Veille   Hercule amoureux</b>					
28		Récit de la Lune : <i>Moy dont les froideurs sont cognuës</i> (JC)	5'18		
29		Entrée pour Endimion	1'23		
30		Entrée pour la Lune	1'02		
31		Récit d'Endimion : <i>Noires forests, demeures sombres</i> (AB)	3'09		
32		Entrée pour Hercule amoureux	1'01		
33		Aria d'Ercole : <i>Come si beffa Amor, del poter mio!</i> (FC)	1'11		
34		Recitativo di Dejanira : <i>Misera, ohimè, ch'ascolto?</i> (FC)	2'02		
35		Aria di Dejanira : <i>Abi, ch'amarezza</i> (FC)	3'25		
Le Sabbat					
1		Aria di Venere & delle Grazie : <i>Se ninfa ai pianti</i> (FC)	4'44		
2		Aria di Giunone : <i>E vuol dunque Ciprigna</i> (FC)	4'48		
3		Les Coribantes - Air pour les mesmes	1'01		
4		Huict Ardens - 2 <sup>e</sup> air pour les mesmes	1'15		
5		Chœur des Sacrificateurs : <i>Gradisci, ô Rè</i> (FC)	1'15		
6		Un grand Homme - Quatre Monstres nains	2'15		
7		Une Magicienne & quatres vieilles Sorcières - Six Loups-garoux	2'17		
8		Chœur des Sacrificateurs : <i>Gradisci, ô Rè</i> (FC)	1'15		
9		Trois Curieux - 2 <sup>e</sup> air pour les mesmes - Des Hommes demy nuds	1'13		
10		Quatre Âmes errantes : <i>Dall'Occaso a gl'Eoi</i> (FC)	1'47		
11		Aria di Pasitea : <i>Mormorate</i> (FC)	1'42		
12		Coro di Aure & Ruscelli : <i>Dormi, dormi, o Sonno, dormi</i> (FC)	3'47		
13		Dialogo di Pasitea & Giunone : <i>O Dea, sublime Dea</i>	2'27		
Simphonie du Sommeil (FC)					
14		Aria di Giunone : <i>Vanne, e poichè spedita al Ciel'io torno</i> (FC)	0'53		
Simphonie pour l'envol de Junon					
<b>Quatrième Veille   Orphée</b>					
15		Dialogue du Sommeil & du Silence (JC)	3'53		
Les Songes					
16		Les quatre Demons du Feu, de l'Air, de l'Eau & de la Terre	2'58		
Les Songes furieux - Le combat des Songes - Le Songe du Flegmatique					
17		Récit des Dieux des Songes : <i>Quelle merveilleuse aventure ?</i> (AB)	3'28		
18		L'humeur Mélancolique	1'14		
19		Dialogue d'Orphée et des Hamadryades : <i>Suivez-nous</i> (AB)	2'29		
20		Passacaille pour Orphée (LR)	2'02		
21		Aria d'Euridice : <i>Che può far Citea</i> (LR)	1'42		
22		Coro delle Grazie : <i>Dormite, begl'occhi, dormite</i> (LR)	2'26		
23		Coro de Driadi & Euridice : <i>Ma che, son qui le Driadi</i> (LR)	1'42		
24		La morte d'Euridice : <i>Ohimè, Nutrice, io moro!</i> (LR)	3'42		
25		Coro di Driadi & Apollo : <i>Ah, piangete!</i> (LR)	5'49		
26		Fantaisie pour les Pleurs d'Orphée (LR)	3'05		
<b>Grand Ballet   Le Soleil</b>					
27		Récit de l'Aurore : <i>Depuis que j'ouvre l'Orient</i> (JC)	2'29		
Les Planètes					
28		Entrée du Roy représentant le Soleil levant - Entrée des Génies	2'38		
29		Coro dei Pianeti : <i>Quel grande Eroè</i> (FC)	1'28		
30		Duo d'Ercole & la Bellezza : <i>Così un giorno avverrà con più diletto</i> (FC)	0'47		
31		Coro dei Pianeti : <i>Virtù che soffre</i> (FC)	1'03		
32		Libertas (An.)	0'47		
33		Tutti : <i>All'impero d'Amore</i> (An.)	2'00		

# ENSEMBLE CORRESPONDANCES

	Solistes			Instrumentistes	
Violaine Le Chenadec	<i>dessus</i>	Une Heure, Cintia	Béatrice Linon	<i>premier violon</i>	Veilles 1, 2, Grand ballet
Caroline Weynants	<i>dessus</i>	Euridice	Alice Julien Laferrière	<i>&amp; haute-contre</i>	(Petite bande)
Caroline Meng	<i>dessus</i>	Giunone	Louis Créac'h	<i>premier violon</i>	Veilles 3, 4
Caroline Bardot	<i>dessus</i>	Vénus, Le Silence	Florian Verhaegen	<i>&amp; haute-contre</i>	(Petite bande)
Amandine Trenc	<i>dessus</i>	1 <sup>er</sup> âme errante	Kate Goodbehere	<i>Violon</i>	
Marie-Frédérique Girod	<i>dessus</i>	Pasitea, Bellezza	Sophie Iwamura	<i>Violon</i>	[haute-contre]
Lucile Richardot	<i>bas-dessus</i>	La Nuit, Venere	Matilde Pais	<i>Violon</i>	[haute-contre]
Dagmar Saskova	<i>dessus &amp; bas-dessus</i>	La Lune, Dejanira	David Wish	<i>Alto</i>	[taille]
Stephanie Leclerc	<i>bas-dessus</i>		Josèphe Cottet	<i>Alto</i>	[taille]   petite bande
Marie Pouchelon	<i>bas-dessus</i>	Apollo, 3 <sup>e</sup> âme errante	Etienne Floutier	<i>Ténor de viole</i>	[taille]
Stephen Collardelle	<i>haute-contre &amp; taille</i>	L'Aurore, Aura I	Mathilde Vialle	<i>Viole</i>	[quinte]   petite bande
Davy Cornillot	<i>taille</i>		Lucile Boulanger	<i>Viole</i>	[quinte]
Francisco Manalich	<i>taille</i>	Le Sommeil, Un suivant de Vénus	Alix Boivert	<i>Alto</i>	[quinte]
Constantin Goubet	<i>taille</i>	Aura II, 4 <sup>e</sup> âme errante	Antoine Touche	<i>Basse de violon &amp; basse de viole</i>	petite bande
Etienne Bazola	<i>basse</i>	Ercole	Cyril Poulet	<i>Basse de violon</i>	
Renaud Brès	<i>basse</i>	Ruscello	Steina Stefansdottir	<i>Basse de violon</i>	
Jeroen Bredewold	<i>basse</i>		Marjolaine Cambon	<i>Basse de violon &amp; basse de viole</i>	
Nicolas Brooymans	<i>basse</i>		Adrien Mabire	<i>Cornet 1 &amp; cornettino</i>	
			François Cardey	<i>Cornet 2</i>	
			Lucile Perret	<i>Flûtes</i>	
			Matthieu Bertaud	<i>Flûtes</i>	
			Johanne Maitre	<i>Hautbois (dessus) &amp; flûte</i>	
			Laura Duthuillé	<i>Hautbois (haute-contre) &amp; flûte</i>	
			Christophe Mazaud	<i>Hautbois (haute-contre) &amp; flûte</i>	
			Krzysztof Lewandowski	<i>Taille de hautbois &amp; basson</i>	
			Sandie Griot	<i>Saqueboute</i>	[quinte & basse]
			Jérémie Papasergio	<i>Basson, basse de flûte &amp; flageolet</i>	
			Anaïs Ramage	<i>Basson</i>	(chœurs italiens)
			Diego Salamanca	<i>Théorbe &amp; archiluth</i>	
			Thibaut Roussel	<i>Théorbe, guitare, tiorbino</i>	
			Ulrik Gaston Larsen	<i>Théorbe, luth, guitare &amp; colascione</i>	
			Arnaud de Pasquale	<i>Clavecin</i>	
			Sylvain Fabre	<i>Percussions</i>	

Sébastien Daucé

*Orgue, clavecin & direction*

# Le Ballet royal de la Nuit

## l'Aurore du Roi-Soleil

“Déjà seul je conduy mes chevaux lumineux  
Qui traînent la splendeur et l'éclat après eux,  
Une divine main m'en a remis les resnes,  
Une grande Déesse a soutenu mes drois,  
Nous avons mesme gloire, elle est l'Astre des Reines,  
Je suis l'Astre des Rois.”<sup>1</sup>

Tel apparut, au bout de cette merveilleuse nuit de février 1653, le jeune Louis XIV “représentant le Soleil levant”, tout scintillant d'or et de pierreries, à la reine Anne d'Autriche sa mère, au cardinal Mazarin, aux ambassadeurs et à toute la cour, ainsi qu'aux nombreux spectateurs qui s'étaient massés dans les gradins de la salle du Petit-Bourbon pour le voir danser “son” ballet :

“Ce jour là 23, fut dancé dans le petit Bourbon, pour la première fois, en présence de la Reyne, de Son Éminence et de toute la Cour, le Grand Balet Royal de la Nuit, divisé en 4 parties ou 4 veilles, dont la première est ouverte par cette nuit qui en fait le sujet, et composé de 43 entrées, toutes si riches, tant par la nouveauté de ce qui s'y représente, que par la beauté des récits, la magnificence des machines, la pompe superbe des habits, et la grâce de tous les Danceurs, que les spectateurs auroyent difficilement discerné la plus charmante, si celles où nostre jeune Monarque ne se faisoit pas moins connoistre sous ses vestemens, que le Soleil se fait voir au travers des nūages qui voilent quelques-fois la lumière, n'en eussent receu un caractère particulier d'éclatante majesté, qui en marquoit la différence : et faisoit dire par un sentiment très-juste, que si toutes les parties de ce rare divertissement ne se rapportoyent qu'à la gloire de ce Prince, ce n'estoit que par une nécessaire réflexion de celle qu'il leur communiquoit.”<sup>2</sup>

À l'aube, le ballet fut encore suivi d'un grand bal, offert par le roi aux gentilshommes et aux dames de la cour.

La Fronde, qui durant quatre ans avait menacé le pouvoir royal, venait enfin de cesser ; l'obscurité s'était dissipée et le jeune roi avait retrouvé toute sa légitimité. Il avait fait son entrée solennelle dans la capitale avec sa mère Anne d'Autriche le 21 octobre 1652, et les fêtes se multipliaient depuis le début de l'année. Mazarin lui-même y avait été triomphalement accueilli le 2 février. Le roi avait commencé à répéter son ballet le 9 février, et dès le 14, avait voulu essayer quelques-unes de ses entrées avec les machines inventées par l'ingénieur et scénographe italien Giacomo Torelli<sup>3</sup>.

Commandé par le roi, au plus tard à l'automne 1652<sup>4</sup>, le *Ballet royal de la Nuit* fut “ordonné” par le sieur Clément, intendant du duc de Nemours, qui “s'y surpassa luy-mesme, et il falloit posséder aussi bien que luy toute la science des Fêtes et des Représentations, pour imaginer de si belles choses”<sup>5</sup>. L'écriture du livret avait été confiée au poète Isaac de Benserade, qui avait déjà fourni quelques vers de ballet mais signa là son premier chef-d'œuvre en la matière. Plusieurs baladins et musiciens de la Musique du roi, qui retrouvaient là tout son lustre après avoir subi durant la Fronde les vicissitudes d'une cour exilée et désorganisée, joignirent leurs efforts pour fournir les récits vocaux, les entrées instrumentales destinées à soutenir les évolutions des danseurs et “régler” la chorégraphie, elle-même sublimée par des masques, peut-être d'Isaac de Lorge<sup>6</sup>, et des costumes somptueux traditionnellement attribués à l'atelier d'Henri de Gissey<sup>7</sup>.

Malgré tous les soins apportés à ces préparatifs, la première représentation fut marquée par un incendie “qui prit à une toile dès la première entrée et à la première heure de cette belle Nuit qui estoit représentée par le Roy”. Le sang-froid dont fit preuve le roi fut interprété comme un heureux présage, et ce feu “ne servit qu'à faire admirer la prudence et le courage de Sa Majesté, laquelle pour empêcher le désordre qui seroit arrivé, par la terreur que chacun avoit eue à son exemple, si Elle se fust effrayée, ne r'assura pas moins l'Assistance par sa fermeté [...]”. Tellement, que ce feu s'estant heureusement estint, laissa les esprits dans leur première tranquillité, et fut mesme interprété favorablement [...]”<sup>8</sup>.

De par l'âge du roi (15 ans), celui de la plupart des gentilshommes de sa cour dont il s'était entouré (son frère, âgé de 13 ans, dansait également) ainsi que par la présence d'enfants, recrutés parmi la progéniture des musiciens et baladins de la cour, le ballet était placé sous le signe de la jeunesse, du renouveau et donc de l'avenir.

Le succès du *Ballet royal de la Nuit* fut immense. Le chroniqueur Jean Loret, qui put assister à la première, se plaignit d'avoir été placé “si haut, si loin, si de côté” qu'il ne put d'abord “rien voir du tout” de toutes les merveilles du spectacle, ce qui le laissa “plein de courroux et d'envie”. Il prit néanmoins “quelque plaisir aux récits”, dont les “airs ravissans parvindrent jusqu'à [ses] oreilles”<sup>9</sup>. La presse fut telle que le roi dut encore danser son ballet les 25 et 27 février, 2, 4 et 6 mars : à cette représentation, malgré l'affluence aussi grande “que les autres précédents jours”, Loret fut “beaucoup mieux placé” – quoique toujours un peu de côté –, et put enfin jouir du spectacle<sup>10</sup>. Le 16 enfin,

“Ce fut pour la dernière fois  
Qu'on dansa durant la nuit brune,  
Où l'on voyoit Soleil et Lune,  
Ce balet pompeux et royal  
Qu'on dit qui n'ût jamais d'égal.”<sup>11</sup>

## L'art du ballet de cour

Le genre du ballet était alors déjà riche d'une histoire de plus de quatre-vingts ans. Genre emblématique des arts de la scène du premier XVII<sup>e</sup> siècle français, spectacle total alliant poésie, arts visuels, musique et danse, miroir d'une société aristocratique qui y mettait en scène ses préoccupations, ses passions, ses travers même, le ballet de cour était, depuis le premier exemple abouti du genre (*Ballet comique de la reine*, 1581), un spectacle total. Sous le prétexte plaisant du divertissement, il visait également des enjeux liés au pouvoir et devait exalter, à des niveaux divers et sous différentes formes, la grandeur de la monarchie. Toute la cour se devait de participer ou d'assister aux ballets dont les plus importants se dansaient en public depuis la fin des années 1620. Sous l'impulsion du cardinal de Richelieu, le genre était devenu un indispensable outil politique et de propagande qui contribua à l'émergence d'une véritable “mythologie royale” basée sur des sujets politico-allégoriques<sup>12</sup>. Dans les années 1640, la magnificence des ballets se vit renforcée par une scénographie plus ambitieuse, à l'imitation des pièces à machines dont le public parisien était de plus en plus friand. Avec l'arrivée à Paris de Giacomo Torelli en 1645, le genre put bénéficier de techniques innovantes venues d'Italie. Jusque-là dansés en procession, sans scénographie véritable – l'essentiel étant concentré dans les “figures”, les évolutions dansées, les costumes, les accessoires, les chars, les éclairages et autres artifices –, les ballets allaient intégrer de véritables dispositifs scéniques (décors à larges perspectives, machines ingénieuses, etc.) qui ajoutaient au merveilleux.

Peu de ballets cependant furent dansés à la cour durant la régence d'Anne d'Autriche<sup>13</sup>. Le roi, né en 1638, était trop jeune pour danser en public, et le genre s'effaça un temps devant l'opéra italien, que Mazarin tentait alors, sans grand succès, d'implanter à Paris. Pour satisfaire le goût des Français pour la danse, *La finta pazzo*, opéra de Francesco Saccati créé à Venise en 1641 et représenté devant la cour en 1645, et *L'Orfeo, tragicommedia per musica* de Luigi Rossi créée au Palais-Royal en 1647, furent néanmoins agrémentés de ballets et intermèdes

<sup>1</sup> *Ballet royal de la Nuit. Divisé en quatre Parties ou quatre Veilles. Et dansé par sa Majesté le 23. Février 1653*, Paris, Robert Ballard, 1653, p. 66 (dernière entrée, “Le Roy, représentant le Soleil levant”).

<sup>2</sup> *Gazette*, 1<sup>er</sup> mars 1653, p. 222-223.

<sup>3</sup> Voir Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002, p. 61.

<sup>4</sup> Les danseurs, parmi lesquels un certain Jean-Baptiste Lully, furent sollicités en novembre, au plus tard en décembre : voir Jérôme de La Gorce, *op. cit.*, p. 57.

<sup>5</sup> Claude-François Ménéstrier, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, René Guignard, 1682, p. 176-177.

<sup>6</sup> De Lorge figure parmi les danseurs du ballet. Dans *l'État de la France de 1657*, il est dit “inventeur des masques comme ceux de Venise, fournissant ceux de la Garderobe du Roy, Ingénieur, pour les balets de sa Majesté” : voir *État de la France (1644-1789) : la Musique : les institutions et les hommes*, éd. Érik Kocévár, *Recherches sur la Musique française classique*, XXX (1999-2000), Paris, Picard (coll. “La vie musicale en France sous les rois Bourbons”), 2003, p. 95.

<sup>7</sup> Ils pourraient également être dus aux peintres et dessinateurs Henri de Beaubrun, Louis Van der Bruggen, dit Hans, ou encore Nicolas Du Moustier : voir Marie-Françoise Christout, *Le ballet de cour de Louis XIV (1643-1672) : Mises en scène*, Paris, Picard, 2005 (2<sup>e</sup> éd.), p. 68. Tout comme Isaac de Lorge, tous trois dansaient dans le ballet.

<sup>8</sup> *Gazette*, 1<sup>er</sup> mars 1653, p. 223.

<sup>9</sup> Jean Loret, *La Muzé historique, ou recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps [...]*, 1653, éd. Jules Ravenel et Edmond-Valentin de La Pelouze, t. 1 (1650-1654), Paris, P. Jannet, 1857, p. 346-347 (lettre IX, du 1<sup>er</sup> mars).

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 348 (lettre X, du 8 mars).

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 353 (lettre XII, du 22 mars).

<sup>12</sup> Voir notamment les derniers grands ballets du règne : le *Ballet de la Marine* et le *Ballet des Triomphes* (1635), ou encore le *Ballet de la Prospérité des armes de la France* (1641).

<sup>13</sup> Voir l'index chronologique établie par Marie-Françoise Christout, *op. cit.*, p. 265 sqq.

à machines. Le *Ballet du Dérèglement des passions*, dansé le 23 janvier 1648 au Palais-Royal devant le jeune roi, alors âgé de 10 ans, fut le seul véritable ballet de cour de ces années<sup>14</sup>. Ce ballet quelque peu prémonitoire fut aussi le dernier divertissement significatif donné à la cour avant les troubles de la Fronde. Il fallut attendre que la révolte s'essouffle pour voir le ballet de cour se revivifier, au tout début des années 1650, sous la plume d'Isaac de Benserade, qui allait donner au genre, jusque-là peu considéré sur le plan littéraire, ses lettres de noblesse. C'est lui qui serait désormais chargé d'écrire les vers des ballets royaux, renouvelant le genre en opérant une synthèse des différents types de ballets du premier XVII<sup>e</sup> siècle : le ballet mélodramatique, à action suivie, le ballet-mascarade, et le ballet à entrées, vers lequel le genre avait lui-même évolué de manière décisive à la fin du règne de Louis XIII. Ce nouveau ballet s'articulait autour d'un sujet général, souvent allégorique ou dérivé de la Fable, décliné en autant d'actes ou de parties que celui-ci inspirait, chaque partie étant elle-même subdivisée en de diverses "entrées" constituant autant de tableaux variés. Chaque partie était généralement introduite par un récit qui en exposait le sujet, les actions et les passions qu'il suscitait, et laissait entrevoir ce qui allait y être dansé. Dans ce cadre formel, mieux défini et plus constant, Benserade sut perpétuer l'esprit à la fois noble et fantasque du ballet de cour en entremêlant éléments sérieux et plus légers, inspirés de la Fable et de références contemporaines, de la vie quotidienne, parfois représentés de manière détournée ou satirique. Ainsi le ballet de cour, jusque-là événement composite et polymorphe, trouva dès le début des années 1650 une nouvelle identité.

## Le roi danse

"Chacun sçait qu'il est nécessaire pour pollir un jeune Gentilhomme qu'il apren[n]e à monter à Cheval, à Tirer des armes, et à Danser. Le premier augmentant quelque chose à l'adresse, le second au courage, et l'autre à la grâce et à la disposition, et ses exercices servant en leurs temps, on les peut dire esgaux, puis que Mars n'est pas moins Dieu de la guerre lors qu'il se repose dans le sein de Vénus, que quand il tonne au milieu des Batailles. Et mesme les Roys, les Princes et grands Seigneurs prennant plaisir à ce divertissement, il ne peut estre que louable [...]"<sup>15</sup>

Comme le rappelle ici Monsieur de Saint-Hubert, la danse était nécessaire à l'"honnête homme". Exercice majeur de l'éducation aristocratique, elle convenait parfaitement aux princes, comme le souligne François de La Mothe Le Vayer :

"C'est donc mon opinion, que sans parler de la Danse militaire que les Anciens nommaient Pyrrhique, la commune est si propre à dresser le corps, à former la grâce, et à relever l'action d'un jeune Prince, qu'on ne doit nullement omettre de lui en faire prendre de leçons, de la façon dont on a accoustumé de les donner à ceux de sa naissance."<sup>16</sup>

Dès 1644, le jeune Louis XIV suivit ses premières leçons sous les conseils d'Henri Prévost, qui devait lui enseigner la danse jusqu'en décembre 1652<sup>17</sup>. Il semble que le roi montrât vite pour cet art un goût certain et de belles dispositions, et ses contemporains vantèrent tôt, avec peut-être un peu de complaisance, ses dons naturels et son application<sup>18</sup>. Suivant les pas de son père, qui avait compris tout le potentiel politique de cet art, il allait donc danser, et le ferait en public. Ce fut la première fois le 26 février 1651, dans le *Ballet de Cassandre*, dans lequel il représenta deux figures : un Chevalier de la Suite de Cassandre (3<sup>e</sup> entrée) et un Tricotet poitevin (11<sup>e</sup> entrée). L'"Avant-propos" de ce qui ne fut encore qu'une "mascarade en forme de ballet" laisse néanmoins entrevoir le programme du jeune roi :

"Ce titre et ces jours destinés à la réjouissance, leur sujet et l'âge de ceux qui s'y veulent égayer, vous font assez voir que l'on vous en bannit non-seulement tous les Aristarques et sévères censeurs des passe-temps, mais encore ceux qui voudroient chercher d'autres raisons dans cette action, et en tirer d'autres conséquences que le plaisir du Roy, lequel, pour se trouver moins meslé du sérieux bien qu'il soit parfait en son genre, on n'a pas mesuré à toutes les règles de l'art afin de laisser ce divertissement libre de ces loix qui captivent nos esprits et leurs donnent souvent la question pour nous faire plus paroistre : au lieu qu'on a icy pris et suivy un sujet vulgaire et ridicule tel qu'on le vouloit.

[...]

Qu'il vous suffise donc que cestui-ci est le premier de nostre jeune Monarque et duquel Sa Majesté a voulu s'acheminer par degrés à danser un jour contre ses ennemis des danses armées à la Pyrrichienne. Laissons-la cependant jouïr, parmi ses autres exercices de son âge, avant que le faix de sa couronne en un autre plus avancé, lui en empesche, ou du moins lui en diminue les plaisirs ; mes presses se trouvent toutes glorieuses, de ce qu'en obéissant à leur Souverain, elles ont l'honneur de continuer l'employ que leur a autrefois donné en de pareils sujets le Roy défunt son père de triomphante mémoire, et duquel toutefois, comme de tous ses devanciers, ce soleil levant (l'emblème et le patron des mouvemens les mieux réglés) nous fait espérer qu'il surpassera la gloire."<sup>19</sup>

Plus ambitieux fut le *Ballet du roy des Fêtes de Bacchus*, dansé moins de trois mois plus tard, les 2 et 4 mai, et dans lequel le roi "représenta" de nombreux personnages : un Filou traîneur (4<sup>e</sup> entrée), un Devin (8<sup>e</sup> entrée), une Bacchante (18<sup>e</sup> entrée), un Glacé (22 entrée), une Muse (30<sup>e</sup> et dernière entrée)<sup>20</sup>.

Puis, le 23 février 1653, ce fut le *Ballet royal de la Nuit*. Le roi, alors âgé de 15 ans, dansait pour la première fois dans la salle du Petit-Bourbon, salle habituelle des grands ballets royaux et des événements politiques. "Ballet royal" par sa taille<sup>21</sup> – avec ses quelque 43 entrées, il surpassait ses prédécesseurs – et les importants moyens mis en œuvre, le *Ballet de la Nuit* s'inscrit également, par son ambition symbolique et sa portée politique, dans la tradition du "ballet du roi". Dansé avec magnificence chaque année durant le Carnaval, le "ballet du roi" constituait depuis le règne d'Henri IV un véritable rituel monarchique. Entouré de gentilshommes choisis mais aussi de baladins professionnels, le souverain lui-même s'y mettait en scène afin de "représenter" à la cour et à ses sujets l'image la plus parfaite du prince vertueux. Au-delà du divertissement, d'une fantaisie parfois débridée, le "ballet du roi", qu'il fût mythologique, allégorique ou fantasque, cristallisait un arsenal symbolique au service d'un dessein politique sous-jacent qui s'exprimait à travers le sujet, sa "conduite", le choix des danseurs, mais aussi l'"appareil" – la scénographie –, éléments qui devaient se conjuguer pour exalter la puissance et la majesté royale. Il s'agissait de montrer par la danse, art aristocratique par excellence, et l'harmonie qu'elle symbolisait à travers le cadre savamment réglé et hiérarchisé du ballet, la légitimité de la personne royale, la force de sa politique et tous les bienfaits qu'elle apportait à ses peuples. L'image du souverain accompli, garant de l'ordre et de l'harmonie, s'exprimait dans le "grand ballet" final en une véritable apothéose chorégraphique et symbolique.

Deux ans avant le *Ballet royal de la Nuit*, le "jeune Louis", on l'a vu, avait dansé un premier "ballet du roi" : malgré ce titre et ses belles proportions (30 entrées), le *Ballet des Fêtes de Bacchus* s'apparentait encore, tout comme le *Ballet de Cassandre* qui l'avait précédé de quelques mois, au genre mascarade, et ne comportait pas véritablement la dimension politique propre au genre. Les feux de la Fronde, encore vifs, avaient peut-être incité à la prudence et à éviter toute provocation pour ne pas encourager davantage la rébellion. Peut-être aussi attendait-on la majorité du roi, qui ne serait proclamée que le 7 septembre 1651. La dimension politique et apologétique du *Ballet royal de la Nuit*, elle, était claire : il s'agissait de montrer à toute l'assistance la victoire du pouvoir légitime et de l'ordre sur la révolte et l'anarchie, en véhiculant l'image d'un jeune souverain conquérant, sûr de son autorité désormais affirmée.

<sup>14</sup> *Ballet du Dérèglement des passions de l'intérêt, de l'amour et de la gloire*, [Paris, s.n., 1648] [exemplaire consulté : BnF-Tolbiac, 8<sup>e</sup> Yf 1074]. La musique, à l'exception des récits chantés, en a été copiée en 1690 par André Danican Philidor : BnF-Musique, Rés. F 499 (le ballet y est daté par erreur de 1652).

<sup>15</sup> Nicolas (?) de Saint-Hubert, *La Manière de composer et faire réussir les ballets*, Paris, François Targa, 1641, repr. Genève, Minkoff, 1993, p. 1-2.

<sup>16</sup> François de La Mothe Le Vayer, *De l'Instruction de M<sup>r</sup> le Dauphin*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1640, "De la Danse" : cité par Emmanuel Bury, "L'éducation du roi : l'héritage antique", *Le prince et la musique : les passions musicales de Louis XIV*, éd. Jean Duron, Wavre, Mardaga (coll. "Études du centre de musique baroque de Versailles"), p. 68.

<sup>17</sup> Voir Emmanuel Bury, *art. cit.*, p. 47. Il fut remplacé par Jean Regnault, qui figure parmi les danseurs du *Ballet royal de la Nuit*.

<sup>18</sup> Sur la relation de Louis XIV à la danse, sa formation, ses capacités, voir notamment Rebecca Harris-Warrick, "Louis XIV et la danse", *Le prince et la musique : les passions musicales de Louis XIV*, *op. cit.*, p. 117-136 ; Philippe Beaussant, *Louis XIV artiste*, Paris, Payot, 1999, p. 22-28.

<sup>19</sup> Préface du *Ballet de Cassandre*, "Mascarade en forme de ballet dansé par le roy au palais-Cardinal le 26 février 1651" paru dans la *Gazette*, 1651, n° 27, p. 221-232 ; rééd. dans Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, Genève, J. Gay, 1968-1870, repr. Genève, Slatkine, 1968, t. VI, p. 267-299.

<sup>20</sup> *Ballet du Roy, des Fêtes de Bacchus. Dansé au Palais Royal le 2 & le 4, jour de may 1651*, Paris, Robert Ballard, 1651 ; un précieux exemplaire conservé à la BnF-Tolbiac, Rés. PD 74 (4), est augmenté de dessins aquarellés de costumes, peut-être attribuables au peintre et dessinateur Henri de Beaubrun (1603-1677) : voir Marie-Françoise Christout, *op. cit.*, p. 63, 268. Il était également prévu que le roi dansât également une Coquette, dans une entrée finalement supprimée. La musique instrumentale est conservée, de manière incomplète (17 entrées seulement) : BnF-Musique, Rés. F 498.

<sup>21</sup> En 1641, Saint-Hubert (*op. cit.*, p. 5) distinguait déjà les différentes catégories de ballets par leur taille : le "ballet royal", bien sûr, tient le premier rang : "Un grand Ballet que nous appellons un Ballet Royal est ordinairement de trente entrées".

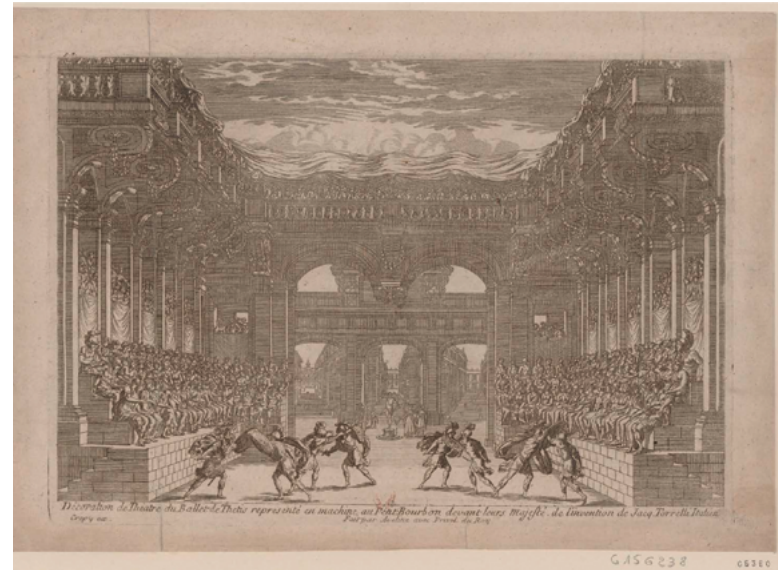
Toutes les caractéristiques du “ballet du roi” sont ici réunies. En premier lieu, le ballet s’appuie sur un sujet propice à la construction d’une véritable mythologie royale, forgée par l’entremêlement d’éléments tirés de la Fable ou de romans de chevalerie, de symboles, d’emblèmes et d’allégories, mais aussi de références contemporaines, sans oublier, en ce temps de Carnaval, la pure fantaisie, qui s’exprimait à travers les costumes et les masques, qui autorisaient aussi toutes les allusions, voire transgressions. Pour en renforcer la portée politique, le ballet fut dansé dans la salle de l’hôtel du Petit-Bourbon, située parallèlement à la Seine, entre le Louvre et l’église Saint-Germain-l’Auxerrois. Cette longue salle, la plus grande de Paris, était depuis la Renaissance un lieu symbolique de la mise en scène monarchique. Répondant aux critères des salles palatiales d’apparat<sup>22</sup>, elle servait aux grands divertissements de la cour, et plus généralement accueillait les grands événements publics liés à la politique royale. La relation du *Ballet du Triomphe de Minerve*, dansé en mars 1615, fournit de précieux renseignements sur ses dimensions et la manière dont elle était aménagée et décorée pour les ballets royaux :

“Cette salle est de dix-huit toizes de longueur sur huit de largeur [environ 36 x 16 m] : au haut bout de laquelle il y a encore un demy rond de sept toizes de profond sur huit toizes et demie de large [14 x 17 m], le tout en voûte semée de Fleurs de Lys. Son pourtour est orné de colonnes avecques leurs bases, chapiteaux, architraves, frizes et corniches d’ordre Dorique, et entre icelles corniches des arcades et niches. En tout ce pourtour y avoit douze cent flambeaux de cire blanche portez par des consolles et bras d’argent, qui y rendoient une telle clairté que ceux qui estoient entrez dès le jour pour voir le Ballet, croyoient qu’il ne fust point encore finy, bien qu’ils eussent quasi passé la nuict entière. Sur le parterre de ceste salle y avoit des tapis de Turquies, sur lesquels le ballet fut dancé : et de ceste sorte il ne s’y voyoit que riches peintures, sculptures, ou tapisseries.

En l’un des bouts de la salle directement opposé au daiz de leurs Majestez, estoit eslevé un grand théâtre de six pieds de hauteur, de huit toizes de largeur [20 x 16 m], et d’autant de profondeur : en bas estoit une grande nuée qui cachoit toute la scène, afin que les spectateurs ne vissent rien jusques au temps nécessaire.”<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Voir Anne Surgers, “Ou le theatre pris pour cœleste Theatre” : scénographie et séance d’obligeante humeur dans la grande salle du Louvre”, *Les Fies des forêts de Saint-Germain, 1625 : un ballet royal de “Bouffonesque humeur”*, éd. Thomas Leconte, Turnhout, Brepols (coll. “Építome musical”), 2012, p. 147-150.  
<sup>23</sup> *Mercur françois*, t. IV, 1615, p. 7.

Les pourtours de la salle étaient garnis sur toute la hauteur d’échafauds et de gradins de bois richement décorés qui pouvaient accueillir de 2500 à 3000 personnes<sup>24</sup>. Les spectateurs surplombaient ainsi les évolutions des danseurs, qui se faisaient devant le “grand théâtre” de plain-pied et dans l’espace en U délimité par les gradins. Une gravure montrant une scène du ballet des *Noces de Thétis & Pelée*, dansé au Petit-Bourbon en 1654, un an après le *Ballet royal de la Nuit*, donne une idée de ces aménagements :



Décoration de Théâtre du Ballet de *Thétis* représenté en machine au Petit-Bourbon devant leurs Majestés de l’Invention de Jacq. Torrelli, italien, gravure de Pierre Aveline, d’après Israël Sylvestre, BnF-Estampes et photographie, Réserve Qb 201 (60) fol., p. 56 © Bibliothèque nationale de France.

Dans ce temple royal du divertissement et de l’image, tout concourut à la naissance du mythe. Dans la dernière entrée du ballet, Louis XIV, “représentant le Soleil levant”, rappelait qu’il avait écrasé la vaine ambition des princes frondeurs, et mettait en garde quiconque à l’avenir oserait se placer au travers de la route de l’“Astre des Rois” :

*En montant sur mon Char j’ay pris soin d’écartier  
 Beaucoup de Phaëtons qui vouloient y monter,  
 Dans ce hardy dessein leur ambition tremble,  
 Chacun d’eux reconnoist qu’il en faut trébucher,  
 Et qu’on verse toüjours si l’on n’est tout ensemble  
 Le Maistre, et le Cocher.*

<sup>24</sup> Voir Anne Surgers, *art. cit.*, p. 149.

L'ambition du monarque victorieux, jeune mais déjà fier et resplendissant de confiance, pouvait dès lors s'exprimer clairement :

*Je n'ay que depuis peu roulé sur l'Horison,  
Je suis jeune, et possible est-ce aussi la raison  
Qui m'exempte des maux que la beauté nous cause,  
De là naist le repos dont mon âme joiÿt :  
Car enfin tout me void, j'éclaire toute chose,  
Et rien ne m'ébloiÿt.*

## Un "balet pompeux et royal [...] qui n'ût jamais d'égal"

Au regard des autres ballets royaux du XVII<sup>e</sup> siècle, le *Ballet royal de la Nuit* est relativement bien conservé et documenté<sup>25</sup>. Outre plusieurs relations ou commentaires contemporains, un livret imprimé<sup>26</sup>, rehaussé de gravures représentant les décors et des scènes des quatre "veilles" et du "grand ballet" final, nous en fournit l'argument, les vers, la distribution, ainsi que de précieuses indications scénographiques. L'"appareil" du ballet nous est également connu à travers deux importantes séries de dessins, rehaussés de gouache ou aquarellés, montrant les riches costumes, masques, accessoires et attitudes des personnages, les magnifiques toiles peintes et autres dispositifs scéniques<sup>27</sup>. Une source précieuse, que nous devons à André Danican Philidor, "garde" de la bibliothèque de musique de Louis XIV et copiste infatigable, nous en transmet la musique<sup>28</sup>. Réalisée en 1690, soit près de quarante ans après le ballet, cette précieuse copie n'en est pas moins lacunaire : le dernier récit manque<sup>29</sup>, et le contrepoint des entrées instrumentales est réduit à sa plus simple expression, Philidor n'ayant copié, pour les huit premières entrées, que les parties extrêmes de dessus et de basse et le dessus seul pour le reste du ballet (cf. page ci-contre). Il y manque donc partout les trois parties intermédiaires de haute-contre, taille et quinte de violon si caractéristiques de l'orchestre français, ainsi que la basse pour la quasi-totalité des entrées : autant de parties essentielles qu'il convient donc de récrire si l'on veut restituer toute la richesse de cette écriture si particulière, à 5 parties "à la française" ; tâche ardue, à laquelle Sébastien Daucé s'est courageusement et brillamment attelé.

<sup>25</sup> Voir Marie-Françoise Christout, *op. cit.*, p. 68-74, 269.

<sup>26</sup> *Ballet royal de la Nuit. Divisé en quatre Parties ou quatre Veilles. Et dansé par sa Majesté le 23. Février 1653*, Paris, Robert Ballard, 1653 [exemplaire consulté : BnF-Tolbiac, Rés. Yf 1212]. Le livret figure également dans les *Œuvres de Monsieur de Benserade, Seconde partie*, Paris, Charles de Sercy, 1697, p. 14-71.

<sup>27</sup> Paris, Bibliothèque de l'Institut, Ms. 1004 in-fol. (119 dessins) ; Rothschild Collection, Waddesdon Manor, Aylesbury, Grande-Bretagne (129 dessins, dans un superbe album de 394 pages relié aux armes de Louis Hesselin). Voir aussi Marie-Françoise Christout, *op. cit.*, p. 68. Ces dessins ont été pour la plupart reproduits et analysés dans une récent ouvrage sur le ballet : *Le Ballet royal de la Nuit*, éd. Jennifer Thorpe & Michael Burden, Hillsdale, Pendragon Press, 2010.

<sup>28</sup> *Ballet royal de la Nuit divisé en quatre parties ou quatre veilles, dansé par sa Majesté le 23<sup>e</sup> février 1653/ recueilly par Philidor l'aîné en 1690*, BnF-Musique, Rés. F 501.

<sup>29</sup> Philidor a laissé à la place deux pages vides.

*Ballet royal de la Nuit divisé en quatre parties ou quatre veilles, dansé par sa Majesté le 23<sup>e</sup> février 1653/ recueilly par Philidor l'aîné en 1690*, BnF-Musique, Rés. F 501, p. 87 (dernière entrée, "Le Roy représentant le Soleil levant") © Bibliothèque nationale de France.



Les récits vocaux enfin furent imprimés en parties séparées (*Dessus, Haute-contre, Taille, Basse-contre, Basse-continue*) dans le *Second livre d'airs à quatre parties* de Jean de Cambefort, paru à Paris chez Robert Ballard en 1655<sup>30</sup> :



Jean de Cambefort, *Second livre d'airs à quatre parties*, Paris, Robert Ballard, 1655, partie de *Haute-contre*, (début du récit de la Nuit), BnF-Musique, Rés. Vmf 71 (20) © Bibliothèque nationale de France.

## La structure

Inscrit dans la tradition du ballet à entrées, le *Ballet royal de la Nuit* est structuré en quatre parties, judicieusement appelées “veilles”, chacune étant introduite par le récit chanté d’une ou plusieurs figures divines ou allégoriques, puis composée d’une succession d’entrées de ballet tour à tour nobles et fantasques, dans un plaisant mélange de sérieux et de grotesque, de louange et de satire, de mythologie et de politique contemporaine, de scènes peuplées d’allégories et d’êtres fantastiques, mais aussi de références à la vie quotidienne. Conformément à l’esprit des ballets de cour, le tout se fait dans un renversement, un dérèglement permanent, qui cependant épargne bien sûr tout ce qui touche à la figure royale, caution de stabilité, d’ordre et d’harmonie.

Présidée par l’allégorie de la Nuit entourée de ses douze Heures, la **1<sup>re</sup> veille** “comprend ce qui se passe d’ordinaire à la campagne et à la ville, depuis six heures du soir jusqu’à neuf”<sup>31</sup>, dans une atmosphère calme et sereine, autour d’abord de figures mythologiques (Protée, Néréides), puis animée d’occupations humaines familières, figurées dans des scènes de société.

Orchestrée par Vénus secondée par les Jeux, les Ris, l’Hymen et Comus, la **2<sup>e</sup> veille** “représente les divertissements qui règnent depuis neuf heures du soir jusques à minuit comme les Bals, Balets et Comédies”, par enchâssement. Le bal, tout d’abord, dont les protagonistes, Roger et Bradamante, Médor et Angélique, Marphise, Guidon, Richardet et Fleur d’Épine, sont tout droit sortis des romans de chevalerie, emblématiques de la culture aristocratique. La dérision n’est cependant pas loin, et tous dansent des “courantes figurées, et bransles à la vieille mode”. Dans un bel exemple de mise en abyme, procédé théâtral alors très goûté, tous ces héros assistent ensuite à un ballet, sur le sujet des noces de Thétis et Pelée, thème mythologique qui serait repris l’année suivante dans un opéra éponyme de Carlo Caproli, mêlé d’entrées de ballet et créé au Petit-Bourbon (14 avril 1654). Dans ce “ballet dans le ballet” pourtant la noce tourne au ridicule, et la cohorte de figures mythologiques paraît bien

dérégulée ; Janus, dieu au “double front” tente, évidemment sans succès, de mettre ordre à ce double jeu, avant que la Discorde n’achève “de mettre tout en confusion”. Après ce pauvre divertissement, on donne à nos héros de roman une comédie, “muette” car nécessairement pantomime, inspirée de Plaute : on y voit Amphitryon et son valet Sosie abusés par Jupiter et Mercure déguisés sous leurs traits pour séduire leurs amantes respectives, Alcmène et Bromia. Après cet épisode de *Commedia dell’arte*, l’ensemble s’achève par une sarabande, dans la tradition du théâtre musical espagnol, alors très apprécié en France.

Placée sous l’égide de la Lune (Diane), accompagnée de ses Étoiles, la **3<sup>e</sup> veille** entraîne insensiblement le spectateur vers les heures les plus mystérieuses et inquiétantes de la nuit, de minuit à trois heures, depuis l’endormissement du bel Endymion – dont la Lune est secrètement éprise – jusqu’aux plus funestes excès que favorise l’obscurité. Tableau central de tout le ballet, l’effrayant Sabbat, grouillant de “Démon, Sorciers, Loups-garoux et autres tels ministres” et qui occupe une bonne partie de cette veille, au plus sombre de la nuit, constitue l’allusion la plus évidente aux troubles de la Fronde.

La **4<sup>e</sup> veille** enfin est placée sous la double tutelle du Sommeil et du Silence qui, après avoir chanté les louanges du jeune monarque, suscitent les différents Songes que font naître les “quatre humeurs ou tempéramens du corps humain : le Colérique, le Sanguin, le Flegmatique, et le Mélancolique”. Sommeil paradoxal et contrasté, à l’image des passions qu’il engendre.

Peu à peu, l’obscurité se dissipe ; le monde se réveille. Précédée de l’Étoile du point du jour (dansée par le frère du roi, 13 ans) accompagnée de Génies, l’Aurore, “traînée dans un char superbe”, environnée de ses “douze Heures et accompagnée du Crépuscule qui tient en sa main une Urne qui respand la rosée”, annonce enfin le retour du Soleil. Celui-ci, de ses rayons bienfaisants, “d’abord dissipe les nuages” et les derniers relents de toutes ces agitations nocturnes, promettant “la plus belle et la plus grande journée du monde” par le retour d’une harmonie parfaite. Apothéose du spectacle, ce “**grand ballet**” final en révélait aussi la portée symbolique. Le roi, “représentant le Soleil levant” dans un costume étincelant d’or et de pierreries, y dansait entouré de vingt et un gentilshommes choisis parmi les plus fidèles et qui, sous les traits de Génies venus lui rendre hommage<sup>32</sup>, représentaient les plus belles qualités et vertus du prince le plus parfait, prêtes à inonder ses peuples, tels les rayons de l’astre bienfaiteur.

Comme dans tous les ballets, tous ces “tableaux” répondaient à plusieurs objectifs : au-delà des enjeux politiques, il s’agissait bien sûr de divertir, mais aussi de faire, à travers des scènes réalistes, idéalisées ou détournées, un portrait contrasté de la société. Par-delà cette peinture, se dessine encore en filigrane un portrait du jeune Louis XIV : l’on y voit ses inclinations, à travers ses passions (le bal, le ballet, la comédie), mais aussi son éducation, ses lectures et son goût pour la culture de son temps. S’il est politique et donne à voir toute l’ambition du jeune roi, le *Ballet royal de la Nuit* témoigne aussi, et malgré la dérision, de ce “goût délicat pour les savantes beautés” (Molière) qui allait en faire très tôt le monarque éclairé que l’on sait<sup>33</sup>.

## La musique

Il est souvent difficile de préciser les noms des compositeurs de la musique des ballets de cour du début du règne de Louis XIV. Pour le *Ballet royal de la Nuit*, seule l’identité de l’un d’eux est clairement avérée. Il s’agit de Jean de Cambefort (ca 1605-1661)<sup>34</sup>, qui fournit les récits et airs vocaux destinés à ouvrir chacune des quatre “veilles”. Originaire du sud de la France, Cambefort avait été “ordinaire” de la musique de Mazarin avant d’intégrer rapidement la Musique de la Chambre du roi dont il avait assez rapidement gravi tous les échelons, d’abord comme maître des enfants, dès novembre 1643, comme survivancier de François de Chancy<sup>35</sup>, puis de Jean-Baptiste

<sup>30</sup> On y trouve les Génies de l’Honneur, de la Grâce, de l’Amour, de la Valeur, de la Victoire, de la Faveur, de la Renommée, de la Magnificence, de la Constance, de la Prudence, de la Fidélité, de la Paix, de la Justice, de la Tempérance, de la Science, de la Clémence, de l’Éloquence, du Secret, de la Courtoisie, de la Vigilance, de la Gloire.

<sup>31</sup> Sur la formation du “goût délicat” du jeune roi, voir Anne-Madeleine Goulet, “Louis XIV et l’esthétique galante : la formation du goût délicat”, *Le prince et la musique : les passions musicales de Louis XIV, op. cit.*, p. 89-104.

<sup>32</sup> Sur ce compositeur, voir Henry Prunières, “Jean de Cambefort, surintendant de la musique du roi (....-1661)”, *L’Année musicale*, II (1912), p. 205-226.

<sup>33</sup> Paris, Archives nationales, Minutier central, XLV, 181, 17 novembre 1643.

<sup>30</sup> Pour une description physique de ce recueil, voir Laurent Guillo, *Pierre I Ballard et Robert III Ballard, Imprimeurs du roy pour la musique (1599-1673)*, [Sprimont], Mardaga (coll. “Études du Centre de musique baroque de Versailles”), 2003, vol. 2, p. 454-455 (1655-I).

<sup>31</sup> Les citations de cette section proviennent essentiellement du livret du ballet (Paris, Robert Ballard, 1653 : voir note 26) et de son “Avant-propos”.

Boesset en juillet 1651<sup>36</sup>, puis comme compositeur en 1648, en survivance de François Richard<sup>37</sup>. En juillet 1651 également, il avait atteint à la plus haute fonction en rachetant la survivance de la charge de surintendant détenue depuis 1625 par Paul Auger<sup>38</sup>.

Habituellement, la composition des récits des ballets royaux incombait au surintendant de la Musique de la Chambre en semestre. C'est donc probablement à ce titre que Cambefort, pourtant seulement survivancier, fournit la musique vocale du *Ballet royal de la Nuit*. On peut se demander pourquoi on lui aura confié cette tâche, alors même que deux autres surintendants en poste étaient tout à fait en droit de le faire. Peut-être doit-on y voir une conséquence indirecte de la Fronde sur la Musique de la cour, que les difficultés financières ne permettaient sans doute plus d'entretenir, du moins dans son intégrité. Paul Auger, qui déjà ne s'acquittait de sa charge qu'avec un zèle mesuré, en fit les frais et fut un temps écarté, semble-t-il entre 1649 et 1654<sup>39</sup>. On aura donc demandé à son survivancier, alors en pleine ascension, de s'acquitter de la tâche et de composer les cinq récits du ballet, qu'il allait ensuite faire imprimer au départ de son *Second livre d'airs à quatre parties* (Paris, Robert Ballard, 1655) ; la page de titre précise qu'il est alors "Sur-Intendant et Maître ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy". Cette édition authentique donc *a priori* l'attribution, mais certains récits apparaissent dans des sources, littéraires ou musicales, légèrement postérieures à la mort de Cambefort (1661) sous les noms de Michel Lambert<sup>40</sup> ou de Jean-Baptiste Boesset<sup>41</sup> : doit-on voir là une tentative de ce dernier de s'approprier, par jalousie, des œuvres qu'il n'aura pas écrites ? Il est vrai que les deux hommes ne s'appréciaient guère : dans une lettre adressée à Mazarin le 19 avril 1660, Cambefort n'hésita pas à dénoncer les agissements de son collègue, "lequel il y a huit ou neuf ans qu'il n'exerçoit plus ses charges[,] se reposant sur moy tant pour instruire les pages que pour conduire lesdites Musiques [du roi et de la reine]"<sup>42</sup>.

Chanté par la Nuit s'adressant au Soleil couchant, le premier récit ("Languissante clarté cachez-vous dessous l'onde") ouvre la 1<sup>re</sup> partie ou "veille" du ballet, mais aussi sert d'argument à tout le spectacle. Comme le souligne Claude-François Ménestrier, "le sujet de tout le ballet est exposé en ces deux vers [de la 2<sup>de</sup> strophe] : *Tout ce qui se passe en mes obscures veilles, / Va briller dans ces lieux en différents portraits*"<sup>43</sup>. La tessiture grave de bas-dessus choisie par Cambefort souligne avec noblesse le caractère mystérieux et envoûtant de l'allégorie principale du ballet. Le récit de la Nuit alterne avec un autre "récit", chanté en manière de réponse par ses douze Heures ("Vous poussez le Soleil à bout"), sous forme d'un chœur à 4 parties et basse continue finement ciselé. Après cette "ouverture" majestueuse, "Quatre de ces Heures se séparant des autres, représentent les quatre Parties ou quatre Veilles de la Nuit, et composent la première entrée", annonçant ainsi la structure même du ballet.

La 2<sup>e</sup> veille ne commence pas de manière traditionnelle par le récit chanté, mais par un "récit" déclamé ou pantomime, des trois Parques, de la Tristesse et de la Vieillesse, venues "à dessein de marquer le désordre des ténèbres et de la Nuit". Vénus surgit alors du ciel, "les interrompt et les chasse" ("Fuyez bien loin ennemis de la joie"), "et près avoir chanté elle fait danser des Jeux, les Ris, l'Hymen et le Dieu Comus, qu'elle introduit en leur place". Les sources musicales sont ici contradictoires. Dans son *Second livre d'airs à quatre parties* de 1655, Cambefort propose pour cette pièce une structure plus complexe que ne le suggère le livret, que semble suivre la copie du ballet réalisée par Philidor en 1690 : pour voix seule (dessus) et basse continue dans la copie de Philidor, le récit de Vénus est ponctué dans le recueil de 1655 par un chœur à 4 parties, qui reprend le premier vers de chaque strophe et chante intégralement la seconde partie du récit (vers 4-6). Ce chœur, qui n'est pas explicitement mentionné dans le livret,

fut peut-être ajouté au cours des représentations, pour représenter la suite de Vénus, formée par les allégories des Jeux, des Ris, de l'Hymen et de Comus. Il est également possible que Cambefort décidât de développer son récit, initialement pour voix seule, en vue de l'édition de 1655. De telles contradictions entre les livrets, imprimés avant la première (et donc d'éventuels changements), et les sources musicales ne sont pas rares.

Le récit de la Lune ("Moi dont les froideurs sont connues") introduit la 3<sup>e</sup> veille de manière *a priori* plus classique. L'allégorie cependant est "accompagnée des Estoilles, qui se retirent et la laissent se promenant et admirant les beautés d'Endimion" : comme pour celui de Vénus, ce récit dépasse sa fonction argumentaire, et l'allégorie elle-même, en prenant part à l'action qu'elle introduit, est ici bien plus qu'un simple truchement. Entorse discrète aux usages, qui donne cependant à ce récit de la Lune, astre complémentaire du Soleil, une importance particulière.

La 4<sup>e</sup> veille s'ouvre par un dialogue du Sommeil et du Silence ("Que j'étais en repos et que je dormais bien"), pour dessus, taille et basse continue. Après le récit de la Nuit et des Heures, il s'agit de la composition vocale la plus développée du ballet, conférant à cette 4<sup>e</sup> et dernière veille peuplée de Songes, à ces dernières heures avant le lever du jour, un relief particulier. Ce genre de récit en dialogue n'était pas une nouveauté, mais allait constituer l'une des grandes caractéristiques des ballets des années 1650-1660.

C'est enfin par le récit de l'Aurore ("Depuis que j'ouvre l'Orient") que s'ouvre le grand ballet final. On l'a dit, ce récit manque dans la copie du ballet réalisée en 1690 par Philidor : c'est donc aux *Airs à quatre parties* de 1655 de Cambefort ou aux versions manuscrites qui, on l'a vu, circulèrent peu après la mort du compositeur sous le nom de Michel Lambert ou de Jean-Baptiste Boesset, qu'il faut recourir.

Jusque-là, les "entrées" instrumentales des ballets royaux, œuvre collective, étaient habituellement composées par des Violons du roi. Ils étaient choisis selon leurs compétences en matière de composition et de danse – la plupart étaient aussi baladins –, car ils devaient être capables d'"ajuster les airs aux actions, aux mouvements, et aux passions que l'on doit représenter, parce que les airs sont pour les mouvements, et non pas les mouvements pour les airs comme dans les danses ordinaires"<sup>44</sup>. Dans ses copies du *Ballet des Fêtes de Bacchus* (1651) et du *Ballet des Plaisirs* (1655) notamment, réalisées en 1690 et dédiées à Louis XIV<sup>45</sup>, Philidor cite les noms de Mollier, Mazuel et Verpré comme compositeurs des "symphonies" des premiers ballets dansés par le jeune monarque, ouvrant ainsi la voie à Lully :

"Il faut avouer aussi que M<sup>rs</sup> Molier, Mazuel, et Verpré qui en composoient les symphonies avec M<sup>rs</sup> Camfort, Chansi, et Boisset qui estoient pour le vocal avoient déjà aperçu de loin des lumières du bon goût qui n'ont été découvertes entièrement que par l'illustre M<sup>r</sup> de Lully."

Auteur d'un recueil de chansons à danser (Paris, Pierre Ballard, 1640), Louis de Mollier (*ca* 1615-1688) était entré à la Musique du roi en 1644 à la mort de sa protectrice, la comtesse de Soissons, d'abord comme baladin, puis comme luthiste (1646), en survivance de François Richard. Il composa également des airs sérieux, comme en témoignent les *Recueils de vers mis en chant* édités par Bacilly dans les années 1660-1680. Le sieur Verpré, dont nous ne savons que très peu de choses, apparaît fréquemment dans les distributions entre 1648 (*Ballet du Dérèglement des passions*<sup>46</sup>) et 1663 (*Les Noces de villages*<sup>47</sup>). Quant à Michel Mazuel (1603-1676), apparenté à Jean-Baptiste Poquelin-Molière, il fut membre des Vingt-quatre Violons du roi de 1643 à 1674.

Mollier (souvent orthographié "Molière" dans les livrets, mais qui ne doit donc pas être confondu avec l'auteur dramatique) et Verpré figurent également parmi les danseurs du *Ballet royal de la Nuit* : le premier dansa cinq personnages ; le second, deux. Le nom de Mazuel n'apparaît pas. On ne peut exclure que d'autres musiciens-baladins présents dans la distribution aient pu contribuer à la musique et à la chorégraphie du ballet. Citons par exemple le nom de "Beauchamp", sans doute Pierre de Beauchamp, maître à danser et Violon du roi depuis 1634 au plus tard et futur compositeur des ballets (musique et danse) des *Fâcheux*, comédie de Molière donnée à Vaux-le-Vicomte en 1660 ; Beauchamp dansa dans le *Ballet royal de la Nuit* sept personnages différents. Parmi les musiciens susceptibles d'avoir participé à la composition des entrées et des "pas" du *Ballet royal de la Nuit*,

36 Paris, Archives nationales, Minutier central, XVI, 387, 21 juillet 1651 (acte découvert par Frédéric Michel, que nous remercions vivement pour nous avoir permis de le signaler).

37 Paris, Archives nationales, Minutier central, XCVI, 50, 11 mai 1648 ; acte transcrit par Catherine Massip, *La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin (1643-1661)*, Paris, Picard, 1976, p. 150-151. On trouvera dans cet ouvrage (p. 140-141) un relevé des principaux mouvements de charges au sein de la Musique de la Chambre du roi entre 1643 et 1661, qui fournit donc un état assez précis du corps au temps du *Ballet royal de la Nuit*.

38 Paris, Archives nationales, Minutier central, XVI, 387, 22 juillet 1651 (acte également découvert par Frédéric Michel).

39 Après un éphémère retour en grâce, à l'occasion du sacre de Louis XIV (1654), il se retira définitivement de la cour. Sur ce compositeur, voir Michel Le Moél, "Paul Auger, surintendant de la Musique du roi (1592-1660)", *Recherches sur la Musique française classique*, VIII (1968), p. 6-13.

40 C'est le cas du récit "Depuis que j'ouvre l'Orient", dans le *Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant*, 1<sup>re</sup> partie, Paris, Charles de Sercy, 1661 ("Récit de l'Aurore. M<sup>r</sup> Lambert"). Bien qu'il se fit dit "chanter ordinaire de la Chambre du Roy" dès 1645 et qu'il dansât plusieurs figures dans le *Ballet royal de la Nuit* (un Marchand et un Estropié dans la 1<sup>re</sup> veille, Pélée dans la 2<sup>e</sup> et un Forgeron dans la 4<sup>e</sup>), Lambert n'obtint de charge officielle à la cour qu'en 1661, date à laquelle il devint Maître de la Musique de la Chambre, en remplacement de Jean de Cambefort, décédé peu avant. C'est peut-être là l'origine de la confusion.

41 Notamment : BnF-Musique, Rés. Vma ms. 854, p. 207 ("Moi dont les froideurs sont connues") et 208 (Depuis que j'ouvre l'Orient"). Le premier récit est également attribué à Jean-Baptiste Boesset dans la *Suite de la première partie du Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant*, Paris, Charles de Sercy, 1661 (texte seul).

Signalons enfin que les textes des trois autres pièces vocales du ballet ("Languissante clarté", "Fuyez bien loin" et "Que j'étais en repos") ont été également réédités par Bertrand de Bacilly dans les *Recueils de vers mis en chant*, sous le nom de Cambefort pour les deux premiers (respectivement : *Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant*, 1<sup>re</sup> partie, Paris, Charles de Sercy, 1661, et *Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant, Seconde et nouvelle partie*, Paris, Robert Ballard, Pierre Bienfait, et l'auteur, 1668), mais de manière anonyme pour le troisième (*Suite de la seconde partie des plus beaux vers mis en chant*, [Paris, pour Robert Ballard, 1668]).

42 Cité par Henry Prunières, *art. cit.*, p. 214.

43 Claude-François Ménestrier, *op. cit.*, p. 260.

44 Claude-François Ménestrier, *op. cit.*, p. 205-206.

45 BnF-Musique, Rés. F 498 et Rés. F 506, respectivement.

46 Voir note 14.

47 *Les Noces de village. Mascarade ridicule. Dansé par sa Majesté à son Château de Vincennes*, Paris, Robert Ballard, 1663.

on peut encore mentionner quelques noms, en premier lieu desquels Louis Constantin. Né en 1585, membre des Vingt-quatre Violons depuis 1619, il avait été élu “roi” de la confrérie parisienne des Joueurs d’instruments en 1624, ce qui lui conféraient un statut important dans la bande royale, au sein de laquelle il demeura jusqu’à sa mort, en 1657. Les quelques œuvres qui lui sont clairement attribuées<sup>48</sup> témoignent d’un art consommé du contrepont. Citons encore le violoniste et baladin d’origine italienne Lazzaro Lazzarini, dit Lazarin, que l’on trouve musicien du Cabinet du roi en 1635 et qui fut “compositeur de la musique instrumentale” jusqu’à sa mort, survenue peu avant ou même durant les représentations du *Ballet royal de la Nuit* : le jour de la dernière représentation, le roi nomma à sa place un certain Giovanni Battista Lulli. Arrivé d’Italie en 1646, placé sous la protection d’Anne-Marie-Louise d’Orléans-Montpensier (la Grande Mademoiselle), “Baptiste”, comme on l’appela alors, s’était rapidement fait connaître par ses talents de baladin et de violoniste. Dans le *Ballet royal de la Nuit*, il dansa cinq figures différentes<sup>49</sup> et fut sans doute à la hauteur de sa réputation. Ce n’est pourtant pas directement comme danseur qu’il fut récompensé : le 16 mars 1653, jour de la dernière représentation du *Ballet royal de la Nuit*, le roi, “sur l’assurance qu’on lui a donné que [...] Baptiste s’était acquise en la composition de la musique”, le nomma “compositeur de sa musique instrumentale en lieu de feu Lazarin”<sup>50</sup>. Comme le souligne Jérôme de La Gorce, ce brevet confirme “le fait qu’à cette époque, Lully était bien compositeur, mais d’après les termes utilisés, il n’aurait pas encore eu l’occasion de faire entendre sa musique au jeune Louis XIV”<sup>51</sup>. Les aptitudes de baladin et de compositeur de musique de ballet étant liées, il est donc probable qu’il ait participé à la composition des entrées instrumentales du *Ballet royal de la Nuit* : la date et la nature du brevet royal n’étaient sans doute pas le fruit du hasard, et le Florentin devait dès lors rapidement s’imposer comme seul compositeur de la musique instrumentale des ballets royaux.

## Les interprètes

Si le livret fournit le nom de tous les gentilshommes, amateurs et baladins professionnels qui ont dansé dans le *Ballet royal de la Nuit*, aucune source ne précise de noms d’interprètes de la musique, ni pour les récits<sup>52</sup>, ni pour les entrées instrumentales. Les récits vocaux et les chœurs furent probablement confiés aux pages et chantes de la Musique de la Chambre du roi – qui jusque-là chantaient à la fois les personnages masculins et féminins –, ou à ces voix féminines invitées de plus en plus fréquemment à se produire auprès des chœurs officiels. Quatre chanteuses déjà étaient célèbres. Anne Chabanceau de La Barre (1628-1688), qui avait fait des débuts remarqués dans *L’Orfeo* de Rossi en 1647, était partie en 1652 pour la Suède, à l’invitation de la reine Christine ; elle ne revint en France qu’en 1654, et ne peut donc pas avoir chanté dans le *Ballet royal de la Nuit*. Mais peut-être entendit-on M<sup>lle</sup> de Saint-Christophe (ca 1625-après 1682), qui chantait à la cour depuis 1645 environ ; Hilaire Dupuy (1625-1709), belle-sœur du futur maître de la Musique de la Chambre Michel Lambert et qui, pensionnée par la Grande Mademoiselle, s’y produisit dès 1651 ; ou encore Anne Fontaux de Sercamanan (Cercamanan), qui à partir de 1656 au plus tard réjouit la cour de sa beauté et des charmes de sa voix<sup>53</sup>.

La musique instrumentale, quant à elle, était traditionnellement confiée à la “grande bande” des Vingt-quatre Violons de la Chambre. Habituellement répartis selon cinq registres caractéristiques (dessus, haute-contre, taille, quinte et basse de violon) qui conditionnent également l’écriture particulière de leur répertoire, les Vingt-quatre Violons, “qui servent quand le Roy leur commande : comme quand on danse un ballet, etc.”<sup>54</sup>, étaient le plus souvent placés sur un échafaud construit en marge de l’espace chorégraphique<sup>55</sup>. Mais le *Ballet royal de la Nuit* fut peut-être aussi l’un des premiers grands événements auxquels participèrent les Petits Violons. Attachée au Cabinet du roi et donc à la sphère la plus privée du souverain, cette formation était née vers 1648<sup>56</sup>. Initialement composée d’une dizaine de violons – selon les mêmes registres que la grande bande –, cette “petite bande” devait voir ses

effectifs rapidement s’étoffer à vingt et un en moyenne, soutenus par des hautbois et des bassons issus de l’Écurie. Selon les *États de la France*, ils jouaient “ordinairement dans tous les divertissemens de Sa Majesté, tels que sont les Sérénades, Bals, Balets, Comédies, Opera, Apartemens, et autres Concerts particuliers qui se font tant au souper du Roy, que dans toutes les fêtes magnifiques qui se donnent, ou sur l’eau, ou dans les jardins des Maisons Roïales”. On ne sait pas si, lors des ballets, les Petits Violons supplantaient les Vingt-quatre, si les deux bandes se joignaient ou encore jouaient en alternance durant le spectacle, souvent très long. Il est amusant de remarquer que parmi les plus jeunes danseurs du *Ballet royal de la Nuit* figuraient des enfants de violonistes des deux bandes : deux Charlot (“Charlot l’aîné”<sup>57</sup> et “le petit Charlot”<sup>58</sup>), sans doute parents de Claude et Prosper Charlot, respectivement membres des Vingt-quatre Violons depuis 1635 et Petit Violon depuis 1651 ; “le petit Chaudron”<sup>59</sup>, probablement apparenté à Guillaume Chaudron, qui fut membre des Vingt-quatre de 1631 à 1674 ; ou encore “le petit du Manoir”<sup>60</sup>, qui désigne peut-être le fils de Guillaume Dumanoir (1615-1697), l’un des Vingt-quatre de 1639 à 1654 avant d’être nommé par Louis XIV, le 4 janvier 1655, “25<sup>e</sup> Violon, “pour faire concerter la bande”.

Selon les besoins musicaux ou scéniques du ballet, d’autres membres de la Musique du roi pouvaient s’adjoindre au noyau constitué par les Violons et les chanteurs de la Musique de la Chambre, et notamment les douze “Violons, hautbois, saqueboutes et cornets” de l’Écurie, dont les musiciens étaient eux-mêmes polyvalents. Alors que les Violons étaient généralement cantonnés sur leur échafaud, les autres instruments, notamment ceux à vent ou à percussion, pouvaient être intégrés à l’action et intervenir dans l’espace chorégraphique aux côtés des personnages qu’ils accompagnaient. Dans le *Ballet royal de la Nuit*, on trouve ainsi mentionnés quelques instruments de scène : des flûtes et musettes (1<sup>re</sup> veille, 5<sup>e</sup> entrée) ; ou des percussions (des “Bassins d’airain, Timballes et Tambours de Biscayes” dans la 5<sup>e</sup> entrée de la 3<sup>e</sup> veille ; des enclumes dans la 9<sup>e</sup> entrée de la 4<sup>e</sup> veille).

On l’a dit, le succès, mais aussi l’impact du *Ballet royal de la Nuit* furent immenses. En 1682, Claude-François Méneestrier, grand amateur de ballets et théoricien du genre, garderait encore le souvenir ébloui du spectacle, se demandant “si jamais nôtre Théâtre représentera rien d’aussi accompli en matière de Ballet”<sup>61</sup>. Cette même année Louis XIV, qui avait cessé de danser dans des ballets en 1670 – sa politique et sa puissance, désormais affermisses, n’avaient plus besoin d’être ainsi représentées –, installait la cour et le gouvernement à Versailles. Dans ce palais tout entier dédié à sa gloire et à celle de l’Apollon solaire, protecteur des arts, pouvait s’épanouir l’étape ultime de cette mythologie royale que le *Ballet royal de la Nuit* avait initiée, près de trente ans plus tôt. En même temps cependant, le Soleil, alors à son zénith, amorçait déjà son déclin...

THOMAS LECONTE

48 Voir notamment : *La Pacifique de M<sup>e</sup> Constantin en 1636*, BnF-Musique, Rés. F 494, 3<sup>e</sup> section, p. 32-36 ; plusieurs pièces dans le manuscrit de suites instrumentales conservé à Uppsala : voir *Seventeenth-Century Instrumental Dance Music in Uppsala University Library Instr. mu. Is 409*, éd. Jaroslav J. S. Mráček, Stockholm, Reimers, 1976.

49 Un Berger (1<sup>re</sup> veille, 5<sup>e</sup> entrée), un Soldat (1<sup>re</sup> veille, 12<sup>e</sup> entrée), un Gueux de la Cour des Miracles (1<sup>re</sup> veille, 14<sup>e</sup> entrée), une Grâce dans la “première entrée” du “ballet en ballet” représentant les noces de Thétis (2<sup>e</sup> veille, 5<sup>e</sup> entrée), et enfin Sosie, dans la “comédie muette d’Amphitruon” (2<sup>e</sup> veille, 6<sup>e</sup> entrée).

50 Brevet retranscrit et commenté par Jérôme de La Gorce, *op. cit.*, p. 62-63.

51 *Ibid.*, p. 62.

52 Les distributions vocales ne sont généralement pas précisées dans les livrets de ballets avant 1655.

53 Sur ces chanteuses, voir Marcelle Benoît (dir.), *Dictionnaire de la musique en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Fayard, 1992, p. 256 (Dupuy), 375 (Chabanceau de La Barre), 626 (Saint-Christophe), 639-640 (Sercamanan). Sur Anne Chabanceau de La Barre, voir aussi Lisandro Abadie, “Anne de La Barre (1628-1688) : biographie d’une chanteuse de cour”, *Revue de Musicologie*, 94/1 (2008), p. 5-44.

54 Voir *États de la France (1644-1789)*, *op. cit.*, p. 99 (1661).

55 En 1657, Michel de Marolles recommandait que cet échafaud fût orienté de manière à ce qu’ils pussent “voir commodément les Danseurs, et les Machines, quand il y en a, et que le sujet le requiert, afin d’y ajuster leurs concerts” : Michel de Marolles, *Suite des Mémoires [...]*, Paris, Antoine de Sommerville, 1657, 9<sup>e</sup> discours, “Du Ballet”, p. 170.

56 Elle s’éteignit avec Louis XIV, en 1715.

57 Un Enfant (1<sup>re</sup> veille, 10<sup>e</sup> entrée).

58 Une Lanterne (1<sup>re</sup> veille, 11<sup>e</sup> entrée), un Démon (3<sup>e</sup> veille, 7<sup>e</sup> entrée).

59 *Idem.*

60 *Idem.*

61 Claude-François Méneestrier, *op. cit.* p. 176.

**Ballet**  
Royal,  
De La Nuit.  
Divisé en quatre parties, ou  
quatre Vaux.  
Et dansé par sa Majesté le 23.  
Février 1653.

Recueilly par Philidor lainé Ordinaire.  
de la musique du Roy et garde de sa  
Bibliothèque de Musique Lan, 1705 /  
Pés. F. 520 <sup>a</sup>

*Ballet royal de la Nuit*, copie de Philidor, 1705, BnF Musique, Res. F 520, fol. 3  
© Bibliothèque nationale de France

## “Quelle merveilleuse aventure !”

Il y a quelque temps, tandis que j'étais à la recherche de répertoire pour une chanteuse de l'ensemble, j'ai découvert le magnifique récit de la Nuit. À la fois simple et somptueuse, cette musique m'a intrigué et j'ai commencé à tirer le fil d'une bobine qui se déroule depuis plus de trois années...

Si les historiens s'accordent aujourd'hui pour voir dans le *Ballet de la Nuit* l'un des spectacles les plus marquants du règne de Louis XIV, c'est qu'il l'a été sur de nombreux plans : politique, institutionnel, esthétique et musical. Pour la première fois dans l'histoire du genre, le livret est unifié et savamment déroulé en quatre veilles et un grand ballet final ; tous les niveaux de lecture et tous les arts s'accordent vers un même objectif : le lever du Soleil.

La **qualité des danseurs** est incontestable, qu'ils soient issus de la cour (le roi lui-même, son frère le jeune Monsieur, plusieurs ducs), des grands corps, ou de l'élite artistique du temps (Chambonnières, Mollier, Lully, Beauchamps, etc.). Tous les personnages, les scènes, les décors et les costumes mis en œuvre constituent un condensé de l'imaginaire sans bornes de ce Grand Siècle foisonnant. Les spectateurs de l'époque avaient en tête l'univers de ces personnages réels ou imaginaires dont on retrouve quelques exemples dans le *Dictionnaire de Furetière*<sup>62</sup> ; les scènes les plus sérieuses (celle de la Lune, du Sommeil & du Silence) côtoient les plus cocasses et débridées, celles où, par exemple, on voit des Singes dansant sur des boutiques devant des bourgeoises, pendant un combat de Filoux avec les gens d'armes... Déployant toute la science et l'invention possibles dans ses vers, jouant tour à tour sur le fantasque, le sérieux, le comique ou le burlesque, le grand **Isaac de Benserade** appelle aussi bien des références mythologiques, romanesques que contemporaines ; les vers – dont on suppose qu'ils étaient probablement lus par le public plutôt que déclamés – prennent un relief tout particulier quand par exemple un galant, incarné par Monsieur, frère du roi dit “Cadet d'assez bonne famille / Entre tous les Galands je brille”...

L'édition complète et posthume de l'œuvre de Benserade contient les vers du *Ballet de la Nuit*<sup>63</sup> avec quelques ajouts qui donnent des clés de lecture déjà perdues en 1697. “J'ai beaucoup d'avantage à paraître masquée / Et dans l'obscurité / Car de tout le Cadran je suis (sans vanité) / L'heure la plus marquée” : ces vers étaient attachés à une Heure, au début de la première veille, dansée par le Marquis de Genlis dont une note de l'éditeur nous apprend qu'il était *marqué* de petite vérole ! Des bergères, dansées par des hommes travestis<sup>64</sup>, Benserade dit “Ces bergères n'ont pas la mine fort modeste” : cette distance crée une complicité avec le spectateur et il est permis de se moquer (aimablement) de tout, y compris des illustres personnages qui dansent dans le ballet<sup>65</sup>, hormis du roi lui-même dont rien ne doit écorner l'image. Le grand maître de l'Artillerie du roi représentant Médor, en fait les frais : le poème qui double son entrée insiste sur une rime en “nez”, fait de nombreuses allusions à son physique et notamment à son nez ; l'édition de 1697 nous apprend qu'il l'avait camus ! La satire est parfois très ouvertement formulée ; le bel esprit de l'époque, des Scarron, Boileau et Voiture, se retrouve totalement dans les vers de Benserade et tous se doivent de l'apprécier, quand bien même il siffle à leur dépens.

Le paradoxe de ces vers est d'imposer la figure royale au-dessus de tous, tout en créant une proximité inédite entre le monarque et ses sujets, et entre toutes les couches de la société. Au fil des veilles, on voit ainsi coexister des coquettes, des chasseurs, des divinités, des bandits, des estropiés, des soldats, des Egyptiens<sup>66</sup>, etc.

La **dramaturgie du Ballet royal de la Nuit** est admirable à plusieurs titres. Sa construction donne un souffle exceptionnel au ballet, dépassant largement la fonction de divertissement. Elle n'exclut pas les épisodes de théâtre dans le théâtre, comme le ballet des Noces de *Thésis et Pelée* ou la *Comédie muette* des Italiens dans la seconde veille ; plus que des parenthèses, elle les intègre pleinement dans la dramaturgie générale. Ensuite, le sujet et la façon dont il est traité permettent de faire passer un message à tous les spectateurs (et à ceux à qui on rapportera ce spectacle). Un enfant, un courtisan chevronné, un étranger, un homme d'église, un bourgeois de la ville : tous comprennent à l'issue du spectacle que Louis est désormais le Soleil qui régit l'univers.

62 On découvre ainsi que les “bandits” sont plus que de simples voleurs : c'est le terme utilisé pour désigner les bandes d'Italiens ou de Napolitains, brigands armés des chemins, que les bergers et les paysans représentent deux mondes esthétiquement opposés, etc. Cf. Glossaire p.56

63 L'édition de 1697, outre une mise à jour orthographique, supprime néanmoins de nombreuses didascalies et le nom des danseurs.

64 Comme tous les personnages du ballet, à l'exception des petites Espagnolettes.

65 Le pauvre Marquis de Damville, vieillard de la cour, incarne la jeune Angélique et se vante de sa fraîcheur...

66 Terme générique désignant les gens du voyage.

Enfin, cette dramaturgie est exceptionnelle en ce qu'elle est un double parfait d'une liturgie de Sacre. C'est au cours de ce spectacle à la pompe extraordinaire, qu'est révélée la nature suprême du roi, de l'attente des quatre veilles au couronnement symbolique pendant le grand ballet. Et c'est probablement de ce parallèle que le *Ballet de la Nuit* tire une partie de son incroyable postérité : il symbolise l'avènement de Louis XIV, et le lie sans ambages au plus puissant des astres. *Le Ballet de la Nuit* est le sacre profane (le véritable sacre le liera à Dieu l'année suivante) qui marque le début du règne du Roi Soleil. Mais, au-delà du projet politique qui préside à la naissance de l'ouvrage, sa beauté transcende aujourd'hui totalement la propagande d'État et c'est sa liturgie qui impressionne par son rythme et son universalité.

Après les représentations de 1653, le *Ballet royal de la Nuit* ne tombe pas dans l'oubli, loin s'en faut. L'œuvre a profondément marqué son temps, et pendant près d'un siècle les critiques et les théoriciens la commentent et l'érigent au rang de modèle. Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, les historiens du règne de Louis XIV mentionnent le *Ballet royal de la Nuit* et analysent le moment-clé qu'elle représente dans l'histoire de France.

Plusieurs décennies après la création du ballet, Philidor, bibliothécaire du roi Louis XIV, entreprend l'archivage des musiques anciennes qui ont marqué le règne<sup>67</sup>. Ainsi commence-t-il à recopier le fameux *Ballet royal de la Nuit*, sur un beau papier réglé à cinq portées. Cette source manuscrite suit en tous points le déroulé du livret du ballet imprimé en 1653, et conservé lui-aussi à la Bibliothèque nationale de France. Concernant la musique vocale, constituée de cinq grands récits<sup>68</sup>, Philidor n'en donnait qu'une vision lacunaire. L'édition des airs de Jean de Cambefort, parue en 1655<sup>69</sup>, permet non seulement d'en identifier le compositeur, mais également de les retrouver dans leur état original. Sur la question des compositeurs du *Ballet royal de la Nuit*, hormis la certitude de l'attribution de la musique vocale à Cambefort, le mystère reste entier<sup>70</sup> (on pourra évoquer Mollier – qui danse le ballet – Constantin, Lazarin, Verpré, Mazuel ou encore Lambert).

Ces sources musicales se doublent de sources iconographiques d'une qualité exceptionnelle. Le livret montrait quelques belles gravures des décors qui sont complétées par deux collections de dessins probablement contemporains du ballet. On peut ainsi suivre le déroulement du ballet au fil des somptueux costumes dont peu manquent à l'appel. Une première série est aujourd'hui conservée à Waddesdon Manor<sup>71</sup>, près de Londres ; la deuxième est conservée à Paris, à la Bibliothèque de l'Institut à Paris<sup>72</sup>.

**La reconstitution musicale** a exigé un travail de recomposition conséquent qui a dépassé le travail technique de réécriture des parties intermédiaires, imposant des choix qui conditionnent nécessairement l'interprétation. La copie de Philidor, la seule qui nous soit parvenue pour les soixante-dix-sept danses qui composent les entrées du ballet, est elliptique (Philidor n'a copié que le premier dessus de violon.). Toutefois les premières danses comportent une basse, dont Philidor est très certainement l'auteur<sup>73</sup>.

Pour ce travail, je me suis inspiré de l'écriture à 5 parties à la française, classiquement utilisée à l'époque dans la musique de ballets mais aussi d'un exemple, plus ancien, de Prætorius<sup>74</sup>. Ces deux modèles – des danses composées dans l'urgence de la représentation d'un ballet, et une œuvre plus soignée, moins contrainte par le temps – se complètent totalement. Si toutes les danses sont dans le ton de sol, les caractères en sont néanmoins très contrastés : la longueur des phrases, leurs irrégularités, les ruptures rythmiques, les équivalences, tout leur confère un souffle sans comparaison possible avec les traditionnelles danses de bal.

Pour les airs chantés, j'ai parfois ajouté des parties instrumentales, selon les pratiques de l'époque, en prenant garde d'apporter un soin particulier au contrepoint, afin de rester dans le cadre modal du temps.

67 En réalité, Philidor compile les œuvres marquantes de l'histoire de la musique française depuis le règne d'Henri IV.

68 Ces "récits" sont parfois des dialogues, parfois de véritables scènes pouvant rassembler un grand nombre d'intervenants comme, par exemple, dans la scène de Vénus au début de la seconde veille.

69 Aujourd'hui conservée à la bibliothèque Mazarine, cf. texte de Thomas Leconte.

70 cf. le texte de Thomas Leconte.

71 Collection de Lord Rothschild, publiée en fac-similé par Jennifer Thorp et Michael Burden, Pendragon Press, 2010. Nous en reproduisons de nombreuses pages dans le présent ouvrage.

72 Cette série de dessins a probablement été copiée depuis la première, par une main moins experte.

73 J'ai choisi de conserver précisément toutes ces basses.

74 *Terpsichore*, 1612.

## Du Ballet au Concert royal de la Nuit

Comment imaginer de faire entendre aujourd'hui cette musique ? Après trois années de travail et de recherches, plongé dans cet univers onirique, la tentation d'une reconstitution était forte mais le faste et la splendeur qu'elle exigerait, et le grand mystère du déroulement du spectacle d'origine rendaient cette perspective impossible. En revanche, plusieurs idées se sont imposées, et en premier lieu celle de juxtaposer le ballet français et l'opéra italien. Ce pastiche permet de réintégrer une grande variété (perdue par l'absence de dimension visuelle), tout en faisant dialoguer des personnages qu'on retrouve d'une œuvre à l'autre, tantôt en français, tantôt en italien.

Deux opéras italiens, composés respectivement en 1647 et en 1662 par deux maîtres italiens invités par Mazarin à séjourner à Paris et à travailler pour la cour semblaient tout indiqués pour réaliser ce projet : l'*Orfeo* de Luigi Rossi et l'*Ercole amante* de Cavalli.

Le choix de l'*Ercole amante* vient du ballet lui-même puisque cet opéra reprend l'histoire d'Amphitruon et d'Alcmène<sup>75</sup> tournée en dérision par les comédiens italiens dans la seconde veille (*Comédie muette*). L'*Ercole* mobilise ainsi de nombreux personnages déjà présents dans le Ballet : la Lune, Vénus, les Grâces, le sommeil. Tous ces personnages ayant des caractères prédéterminés (par exemple, Vénus encouragera toujours l'amour et les plaisirs), on peut trouver une véritable continuité du ballet à l'opéra. La référence à Hercule, miroir du jeune Louis, donne à la fois l'image propagée du prince triomphant doublé d'un bourreau des cœurs, mais sous-entend également un regard plus sévère sur le héros. C'est par la voix de Déjanire, sa dernière épouse, que la critique se fait entendre lorsqu'elle évoque un monstre parricide aux crimes atroces. On voit surgir deux visions opposées de l'amour : celle de Vénus et des plaisirs à tout prix, et celle de Junon, qui ne conçoit le bonheur que dans le respect et la fidélité. Les trois Grâces assisteront Vénus dans son entreprise, tandis que Junon demandera l'aide du Sommeil.

L'*Orfeo*<sup>76</sup> vient en intermède au milieu des Songes de la dernière veille. Ici c'est Eurydice qui semble réconcilier ces deux visions de l'amour qui s'opposaient. Eurydice aime et est aimée de celui-ci qui va devenir son époux ; le destin lui est néanmoins contraire et elle meurt. Les pleurs d'Orphée se mêlent aux déplorations des Dryades, qui se consolent en voyant derrière toute cette noirceur l'avènement d'une lumière nouvelle, siège d'une gloire éternelle où repose désormais Eurydice. Le sommeil est donc la clé de toute l'énigme : c'est lui que Junon requiert pour lutter contre les charmes de Vénus, c'est encore lui qui endort Eurydice juste avant qu'elle ne se fasse piquer, donnant là encore une continuité entre le ballet et l'opéra.

Les intermèdes italiens ne font que renforcer la dramaturgie originale, très éloignée des règles du théâtre classique. La dialectique du rêve permet les enchaînements : on passe d'une idée, d'un personnage ou d'un événement au suivant avec évidence. Junon quitte ainsi la scène emmenant le Sommeil dans ses bras : la veille suivante s'ouvre sans changer de décor par le réveil de ce même Sommeil, mais dont les paroles n'ont plus de lien direct avec l'intrigue précédente.

À ces scènes italiennes, j'ai ajouté quelques airs plus anciens<sup>77</sup>, notamment de notre cher Antoine Boesset : c'était une pratique courante de reprendre les plus fameux airs anciens pour les disposer dans un nouveau ballet. Ce choix est d'abord légitimé par les textes de ces airs, s'intégrant parfaitement à l'intrigue du *Concert Royal*. Certains d'entre d'eux y trouvent – *a posteriori* – des liens forts avec notre sujet : le récit de Mnémosyne, "Quelles beautés", fut joué en 1621 pour le *Ballet de la Reine représentant le Soleil*, et sera repris dans le *Grand Ballet du Soleil* dansé en 1660, probablement pour le mariage de Louis XIV : il ne pouvait pas être absent de ce *Concert de la Nuit*. Il prend pourtant ici une nuance tout autre : après l'entrée des Coquettes, et en considérant leurs costumes, les vers se teintent d'un sens plus ironique ! Les Grâces, Endimion, Les Songes & Orphée s'intègrent naturellement dans la dramaturgie du ballet.

75 Ce sujet ne manquera pas d'inspirer Molière quelques années plus tard.

76 Les décors de l'*Orfeo* de Rossi, représenté à Paris en 1647, ont été en partie réutilisés pour le *Ballet royal de la Nuit*.

77 Une pièce provient également de la collection d'airs anciens de la "vieille cour" que Philidor a copiés. "Les Ombres", tirées du *Concert donné à Louis XIII* en 1627, dont Thomas Leconte a réalisé une édition en 2013 (CMBV).

Il a enfin fallu sélectionner une partie des danses du *Ballet de Nuit* : ce sont donc cinquante et une des soixante-dix-sept danses originales qui ont été retenues pour leur intérêt musical et dramaturgique, permettant de conserver l'essentiel du ballet original. Ce *Concert royal de la Nuit* présente ainsi une image quasi complète du *Ballet royal* : toute la musique vocale et les deux tiers de la musique instrumentale s'y retrouvent. On conserve du ballet ses mélanges de style, sa dramaturgie, au point de pouvoir suivre point pour point l'avant-propos original qu'en donne Benserade sans aucune incohérence<sup>78</sup>. Il faut imaginer une sorte de concert "jubilé" où Louis XIV, bien avant sa mort, aurait souhaité réentendre tout ce qui a fait les délices de ses premières années : le souvenir de ce grand ballet qu'il a dansé avec éclat, mais aussi la musique des Italiens de son parrain Mazarin...<sup>79</sup>

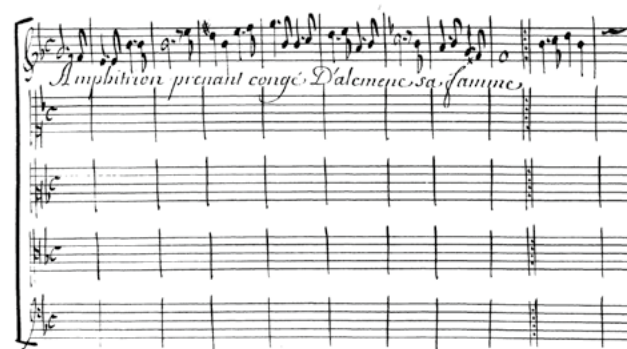
\*\*\*

Comment est-il possible qu'une œuvre d'une telle portée soit restée dans l'ombre jusqu'à aujourd'hui<sup>80</sup> ? Les historiens et les musicologues l'ont pourtant mentionnée ! Mais aucun musicien, depuis le renouveau du baroque, ne s'en est emparé. Plusieurs raisons peuvent être avancées. La première est liée à la source musicale lacunaire. La seconde est probablement contenue dans le genre même du ballet de cour dont on ignore encore presque tout de la pratique malgré les recherches des historiens de la danse et du musicologue Thomas Leconte qui tentent inlassablement d'en percer tous les mystères. Enfin, la musique des ballets de cour demande la réappropriation d'un langage tout à fait original dans lequel on retrouve, bien sûr, des éléments traditionnels des danses de la Renaissance, mais où le tour des airs est extrêmement original, où les ruptures rythmiques entraînent des équivalences souvent mystérieuses, où les questions relatives aux instruments à utiliser sont encore nombreuses et où l'épineuse question de l'ornementation doit encore être posée.

Quelle chance incroyable que vivre cette aventure pour des musiciens de 2015, passionnés de musique française du XVII<sup>e</sup> siècle ! Depuis les années 1960, les interprètes qui s'intéressent à la musique ancienne ont défriché tant et si bien qu'il est rare de travailler sur un répertoire encore "vierge" ; pouvait-on imaginer avoir cette chance avec l'une des plus grandes œuvres du répertoire, une œuvre qui a marqué le Grand Siècle et la postérité à ce point ? La vraie récompense, après toutes ces années de travail, a été de me rendre compte que cette musique et son univers parlaient aux musiciens d'aujourd'hui avec autant de force, et c'est à eux que j'exprime toute ma reconnaissance : tous ont accepté de faire de ce projet quelque chose d'exceptionnel, en s'éloignant de leurs zones de confort : les ornements habituels ont été mis de côté pour se plonger dans ceux de Millet et de Mersenne, les archets, en bande, se sont raccourcis, il a fallu passer en permanence d'un instruments à l'autre pour reconstituer les familles d'instruments, tous les chanteurs ont participé, seuls et ensemble, à un programme nouveau spécialement conçu pour chacun d'entre eux mais avec des difficultés et des spécificités les obligeant à prendre des risques importants.

Le grand projet de cette Nuit n'est pas terminé et nous avons tous hâte de voir un jour sur les planches tous les rêves qu'elle continue de porter...

SÉBASTIEN DAUCÉ



Amphitruon prenant congé d'Alceme sa femme



Un exemple de reconstitution musicale (en bas) à partir de la copie de Philidor (en haut)

<sup>78</sup> Cet avant-propos est reproduit dans ce livret.

<sup>79</sup> Louis XIV cultivait probablement cette nostalgie, et la musique en était probablement un baume ordinaire : ce "*Grand caprice que le roi demandait souvent*" de Lalande l'évoque.

<sup>80</sup> Seul le film "*Le roi danse*" (2000) du réalisateur Gérard Corbiau mentionne cet épisode de 1653 et fait entendre deux extraits du ballet (l'ouverture et l'*Entrée du Roy*).

# The Ballet Royal de la Nuit

## The Dawn of the Sun King

*Déjà seul je conduy mes chevaux lumineux  
Qui traissent la splendeur et l'éclat après eux,  
Une divine main m'en a remis les reines,  
Une grande Déesse a soutenu mes drois,  
Nous avons mesme gloire, elle est l'Astre des Reines,  
Je suis l'Astre des Rois.<sup>1</sup>*

Thus, at the end of that wondrous night in February 1653, did the young Louis XIV 'representing the rising Sun', all aglitter with gold and precious stones, appear to his mother Queen Anne of Austria, Cardinal Mazarin, the ambassadors and the entire court, and the numerous spectators who had gathered in the Salle du Petit-Bourbon to see him dance 'his' ballet. The event was reported in the *Gazette* dated 1 March 1653:

On this day, the 23rd, there was danced at the Petit Bourbon for the first time, in the presence of the Queen, His Eminence and all the Court, the Grand Royal Ballet of the Night, divided into four parts or watches, the first of which is opened by Night herself, who is the subject, and composed of forty-three *entrées*, all exceptionally rich, at once in the novelty of what they represent and in the beauty of the *récits*, the magnificence of the machines, the splendid pomp of the costumes, and the grace of all the dancers . . .

At dawn, the ballet was followed in its turn by a grand ball given by the King for the gentlemen and ladies of the court.

The Fronde rebellion, which for four years had threatened royal power in France, had at last come to an end; the dark clouds had parted and the young King had regained his full legitimacy. He had made his solemn entrance to the capital with his mother Anne of Austria on 21 October 1652, and festive events had multiplied since the start of the year. Mazarin himself had received a triumphal welcome to Paris on 2 February. The King had begun to rehearse his ballet on 9 February, and on the 14th he wished to practise some of his *entrées* with the machines invented by the Italian engineer and stage designer Giacomo Torelli.

Commissioned by the King in the autumn of 1652 at the latest, the *Ballet Royal de la Nuit* was 'organised' (*ordonné*) by Monsieur Clément, steward of the Duc de Nemours. The task of writing the libretto had been entrusted to the poet Isaac de Benserade, who had already provided verse for ballets but here produced his first masterpiece in the genre. Several *baladins* (dancers) and musicians from the Musique du Roi combined forces to furnish the vocal *récits* and the instrumental *entrées* intended to accompany the dancers' movements and 'regulate' the choreography, itself sublimated by masks (perhaps designed by Isaac de Lorge) and sumptuous costumes traditionally attributed to the workshop of Henri de Gissey. Despite all the care taken over these preparations, the first performance was marked by a fire 'which set a backcloth alight from the very first *entrée* and at the first Hour of this beautiful Night that was represented by the King'. The monarch's cool-headed reaction was interpreted as a good omen.

Given the age of the King (fifteen at the time) and most of the gentlemen of his court whom he gathered around him (his thirteen-year-old brother also danced) as well as the presence of children, recruited from the progeny of the court musicians and *baladins*, the ballet was dominated by youth, renewal and thus a sense of the future. The *Ballet Royal de la Nuit* enjoyed immense success. There was such a throng to see it that the King had to dance his ballet again on 25 and 27 February and 2, 4 and 6 March. Finally, on the 16th, *Ce fut pour la dernière fois / Qu'on dansa durant la nuit brune / Où l'on voyoit Soleil et Lune, / Ce balet pompeux et royal / Qu'on dit qui n'ut jamais d'égal.*<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Already I drive alone my shining horses / Which draw splendour and brilliance in their wake. / A divine hand gave me their reins; / A great goddess upheld my rights. / We possess the same glory: she is the Star of Queens, / I am the Star of Kings.

<sup>2</sup> It was the last time that, / On a dusky night / When Sun and Moon could be seen, / They danced that splendid royal ballet / Which is said never to have been equalled.

## The art of the ballet de cour

By that time, ballet already had a rich history going back more than eighty years. As the emblematic genre of the performing arts in France in the early seventeenth century, combining poetry, the visual arts, music and dance, mirroring an aristocratic society that depicted therein its preoccupations, its passions, even its failings, the *ballet de cour* had been a total spectacle ever since the first fully finished example, the *Ballet comique de la reine* (1581). Beneath the pretext of pleasant entertainment, it also dealt with issues related to the exercise of power and was intended, at different levels and in different forms, to exalt the grandeur of the monarchy. The whole court was expected to participate in or attend these ballets, the most important of which had been danced in public since the late 1620s. At the instigation of Cardinal Richelieu, the genre had become an indispensable tool of politics and propaganda, which contributed to the emergence of a veritable 'royal mythology' based on politico-allegorical subjects. In the 1640s, the magnificence of the court ballets was reinforced by more ambitious scenography, in imitation of the machine plays of which the Parisian public was increasingly fond. With the arrival of Giacomo Torelli in Paris in 1645, the genre was able to take advantage of innovative techniques imported from Italy. Hitherto danced in procession, without true scenography – attention being concentrated on the 'figures', the dance steps, the costumes, the accessories, the chariots, the lighting and other artifices – the ballets now incorporated genuine stage effects (one-point perspective sets, ingenious machinery, etc.) that enhanced their magic.

Nevertheless, few ballets were given at court during the regency of Anne of Austria. The King, born in 1638, was too young to dance in public, and the genre was eclipsed for a time by Italian opera, which Mazarin was then attempting, without much success, to establish in Paris. To satisfy the French taste for dance, however, ballets and interludes with machines were added to Francesco Saccati's opera *La finta pazza*, premiered in Venice in 1641 and performed at court in 1645, and *L'Orfeo*, Luigi Rossi's *tragicommedia per musica* given its first performance at the Palais Royal in 1647. The *Ballet du Dérèglement des passions, de l'intérêt, de l'amour et de la gloire*, danced at the Palais Royal before the ten-year-old King on 23 January 1648, was the only true *ballet de cour* of these years. This somewhat premonitory piece, with its title referring to 'the disturbance of the passions, self-interest, love and glory', was also the last significant entertainment given at court before the troubles of the Fronde. It was only when that revolt had died down that the *ballet de cour* enjoyed a revival, at the very start of the 1650s, under the pen of Isaac de Benserade, who was to establish the literary credentials of a genre hitherto little prized in that respect. From then on it was Benserade who was entrusted with writing the verse of the royal ballets, renewing the genre by effecting a synthesis of the different types of ballet of the first half of the seventeenth century: the *ballet mélodramatique* with continuous action, the *ballet-mascarade*, and the *ballet à entrées*, towards which the genre had evolved in decisive fashion at the end of Louis XIII's reign. This last type was built around a general subject, often allegorical or derived from fable, laid out in as many acts or parts as the theme inspired. Each part was in its turn subdivided into several 'entrées', thus providing a number of varied tableaux, and was generally introduced by a *récit*<sup>3</sup> setting out its theme and the actions and the passions to which the latter gave rise, and announcing the subjects of the dances to come. In this better-defined and more consistent formal framework, Benserade succeeded in perpetuating the spirit of the *ballet de cour*, at once noble and fantastical, by intermingling serious and lighter elements, inspired by fable and by contemporary references taken from everyday life, which he sometimes represented in indirect or satirical fashion. Thus the *ballet de cour*, until then a composite and polymorphous event, acquired a new identity in the early 1650s.

## The King dances

As Monsieur de Saint-Hubert reminds us, dance was a prerequisite for the *bonnête homme*: 'Everyone knows that, in order to polish a young gentleman, it is necessary for him to learn to ride, to use firearms, and to dance.' It was a major element in aristocratic education and was regarded as perfectly suited to princes.

The young Louis XIV took his first lessons in 1644 under the guidance of Henri Prévost, who was to be his dancing-master until December 1652. It would appear that the King soon showed an undoubted taste and considerable aptitude for the art of dancing, and his contemporaries, perhaps with a touch of complaisance, were quick to boast of his natural gifts and his diligence. Following the example of his father, who had understood the full political potential of the dance, he chose to practise that art, and to do so in public. The first time he did so was on 26 February 1651, in the *Ballet de Cassandre*, in which he represented two figures: Un Chevalier de la Suite de Cassandre (A knight of Cassandra's entourage, Third Entrée)

<sup>3</sup> A declaimed speech or (later) vocal solo; the term continued to be used more generally for solo passages in all the French vocal genres, including sacred music, until the late eighteenth century. (Translator's note)

and Un Tricotet poitevin (A dancer of the *tricotet* of Poitou, Eleventh Entrée). More ambitious was the *Ballet du roy des Fêtes de Bacchus*, danced less than three months later, on 2 and 4 May, in which the King 'played' numerous characters: Un Filou traîneur d'épée (A rascally swordsman, Fourth Entrée), Un Devin (A fortune-teller, Eighth Entrée), Une Bacchante (Eighteenth Entrée), Un Glacé (A frozen man, Twenty-second Entrée), Un Titan (Twenty-seventh Entrée), Une Muse (Thirtieth and final Entrée).

Then, on 23 February 1653, came the *Ballet Royal de la Nuit*. The King, aged fifteen at the time, was dancing for the first time in the Salle du Petit-Bourbon, the hall generally used for the great royal ballets and political events. A 'Ballet royal' in its length – with its forty-three entrées, it surpassed all its predecessors – and the substantial resources it deployed, the *Ballet de la Nuit* also belongs, by dint of its symbolic ambition and its political scope, to the tradition of the 'ballet du Roi'. Danced with magnificence each year during the Carnival, the *ballet du Roi* had constituted a veritable monarchic ritual since the reign of Henri IV. In these spectacles, surrounded by a select band of gentlemen but also by professional dancers (*baladins*), the sovereign himself took centre stage in order to 'represent' to the court and his subjects the most perfect image of the virtuous prince. Over and above its aspect as a sometimes extravagantly imaginative entertainment, the *ballet du Roi*, whether mythological, allegorical or fantastical, crystallised a symbolic arsenal in the service of an underlying political purpose that was expressed through the subject, the way it was treated, the choice of dancers, and also the 'appareil' (the scenography): all these elements must be combined to glorify royal power and majesty. By means of the dance, the aristocratic art par excellence, and the harmony it symbolised through the skilfully regulated and hierarchised framework of the ballet, the aim was to demonstrate the legitimacy of the royal person, the strength of his policies, and all the benefits he conferred on his people. The apologetic dimension of the *Ballet Royal de la Nuit* was manifest in so far as it celebrated the victory of the legitimate power and of order over revolt and anarchy by conveying the image of a masterful young sovereign, sure of an authority he had now consolidated.

All the characteristics of the *ballet du Roi* are present here. In the first place, the ballet is founded on a subject that lends itself to the construction of a veritable royal mythology, forged by intermingling elements taken from fable or the romances of chivalry, symbols, emblems and allegories, but also contemporary references, not forgetting, in that period of Carnival, pure fantasy, expressed through the costumes and the masks, which also made possible all kinds of allusions, indeed transgressions. To reinforce its political message, the ballet was danced in the hall of the Hôtel du Petit-Bourbon, situated alongside the Seine, between the Louvre and the church of Saint-Germain-l'Auxerrois. This long hall, the largest in Paris, had been a symbolic place for monarchic representation since the Renaissance and met all the criteria for a palatial stateroom. It was used for the large-scale entertainments of the court, and more generally was the venue for the great public events associated with royal policy. The hall's perimeter was equipped up to its full height with platforms and richly decorated wooden tiers which could accommodate between 2,500 and 3,000 people. Hence the spectators looked down on the movements of the dancers, who performed before the 'grand théâtre' at ground level and in the horseshoe-shaped space delimited by the tiers.

In this royal temple of entertainment and the image, everything worked towards the creation of myth. In the last *entrée* of the ballet, Louis XIV, 'representing the rising Sun', reminded all present that he had crushed the vain ambition of the rebellious princes, and issued a warning to all those who might in the future dare to stand in the way of the 'Star of Kings'.

### A 'splendid royal ballet which is said never to have been equalled'

In comparison with the other royal ballets of the seventeenth century, the *Ballet Royal de la Nuit* is relatively well preserved and documented. In addition to several contemporary reports or commentaries, a printed wordbook, illustrated with engravings depicting the decors and scenes from the four 'watches' and the concluding *grand ballet*, provides us with the scenario, the verse, the cast, and precious stage directions. The *appareil* of the ballet is also known to us thanks to two important sets of drawings, touched up with gouache or watercolours, that show the rich costumes, masks, accessories and attitudes of the characters, the magnificent painted backcloths, and other aspects of the decor. A precious source, which we owe to André Danican Philidor, 'keeper' of Louis XIV's music library and an indefatigable copyist, has preserved the music. Nevertheless, this invaluable copy made in 1690, nearly forty years after the ballet was produced, is incomplete: the final *écrit* is missing, and the counterpoint of the instrumental *entrées* is reduced to its simplest expression, since Philidor only copied the top and bottom parts (*dessus* and *bass*) for the first eight *entrées* (p.21), and the *dessus* alone for the rest of the ballet.

This means we lack throughout the three inner parts – *haute-contre*, *taille* and *quinte de violon* – so characteristic of the French orchestra, as well as the bass for almost all the *entrées*. All these essential parts have to be rewritten if one wished to reproduce the full richness of this specifically French five-part texture; an arduous task that has been bravely and brilliantly undertaken by Sébastien Daucé.

Finally, the vocal *écrits* were printed in separate parts (*Dessus, Haute-contre, Taille, Basse-contre, Basse-continue*) in the *Second livre d'airs à quatre parties* of Jean de Cambefort, published in Paris by Robert Ballard in 1655 (p.22). The *Ballet Royal de la Nuit*, following the tradition of the *ballet à entrées*, is divided into four parts, judiciously called 'veilles' (watches), each of them introduced by the *écrit* sung by one or more divine or allegorical figures, then composed of a succession of *entrées de ballet*, noble and whimsical by turns, in an agreeable blend of the serious and the grotesque, praise and satire, mythology and contemporary politics, scenes populated by allegories and fantastical beings, but also references to everyday life. In accordance with the spirit of the *ballets de cour*, the whole is characterised by constant reversal and disturbance of social norms, which however naturally excludes anything to do with the figure of the King, the guarantee of stability, order and harmony.

Presided over by the allegory of Night surrounded by her twelve Hours, the **First Watch** 'comprises the events that generally occur in town and country from six until nine o'clock in the evening'. After a calm and serene opening, initially featuring mythological figures such as Proteus and the Nereids, it grows more animated in depicting familiar human occupations and scenes from social life.

The **Second Watch** is orchestrated by Venus, assisted by Joys, Delights, Hymen and Comus, and 'represents the entertainments that reign from nine in the evening until midnight, such as balls, ballets and comedies' through a process of recursion. It begins with the ball, the protagonists of which, Ruggiero and Bradamante, Medoro and Angelica, Marfisa, Guido, Mandricardo and Fiordispina, come straight out of the romances of chivalry,<sup>4</sup> and as such are emblematic of aristocratic culture. Yet derision is never very far away, as we see when they all dance 'figured courantes and bransles in the old-fashioned style'. In a fine example of *mise en abyme*, a theatrical device very popular at the time, all these heroes then attend a ballet on the subject of the wedding of Peleus and Thetis, a mythological theme that would be taken up again the following year in Carlo Caproli's opera *Le nozze di Peleo e di Theti*, which was supplemented with *entrées de ballet* and premiered at the Petit-Bourbon on 14 April 1654. In this 'ballet within the ballet', however, the wedding ceremony veers towards the ridiculous, and the cohort of mythological figures seems decidedly dissolute; the 'two-faced' god Janus attempts, of course unsuccessfully, to restore order to this double action, until Discord completes the task of 'throwing everything into confusion'. After this wretched entertainment, our heroes of romance are presented with a comedy, described as 'mute' since it is necessarily mimed. Its basis derives from Plautus: we see Amphitryon and his manservant Sosia deceived by Jupiter and Mercury, who take on the likeness of the pair in order to seduce their respective wives, Alcmena and Bromia. After this episode of *commedia dell'arte*, the *entrée* ends with a sarabande in the tradition of Spanish musical theatre, then greatly appreciated in France.

Placed under the auspices of the Moon (Cynthia or Diana), accompanied by her Stars, the **Third Watch** imperceptibly leads the spectator into the most mysterious and unsettling hours of the night, from midnight to three in the morning, moving from the moment when fair Endymion – secretly loved by the Moon – falls asleep to the most appalling monstrosities that take place under cover of darkness. The central tableau of the whole ballet, the terrifying Black Sabbath, teeming with 'Demons, Sorcerers, Werewolves and other such ministers of the abominable ceremony', which occupies a considerable portion of this *veille*, at the darkest point of the night, constitutes the most obvious allusion to the troubles of the Fronde.

The **Fourth Watch**, finally, is placed under the joint influence of Sleep and Silence. After singing the young monarch's praises, they conjure up the various Dreams that give birth to the 'four humours or temperaments of the human body: the Choleric, the Sanguine, the Phlegmatic, and the Melancholic'. Sleep here is a paradoxical and contrasted experience, mirroring the passions it engenders.

Gradually the darkness is dispelled and the world awakens. Preceded by the Daystar (danced by the King's thirteen-year-old brother) with an entourage of Genii, Aurora (Dawn) now appears. She is 'drawn in a splendid chariot', surrounded by her 'twelve Hours and accompanied by Twilight, who holds in his hand an urn that scatters dew', and comes to announce that the Sun is at last returning. With his life-giving rays, the latter 'first disperses the clouds' and along with them the final remnants of all the nocturnal agitation we have witnessed, promising 'the most beautiful and the greatest day in the world' with the return of perfect harmony. This concluding *grand ballet* at once formed the apotheosis of the spectacle and revealed its symbolic purpose. The King, 'representing the rising Sun' in a costume sparkling with gold and precious stones, danced this number surrounded by gentlemen chosen from among those most faithful to him; in the guise of genii come to pay him homage, they symbolised the finest qualities and virtues of the most perfect of princes, which, like the rays of the benevolent star, he was ready to shower on his people.

<sup>4</sup> And more specifically from the *Orlando furioso* of Ariosto, whose Italian names are used here and in the translation of the text of the ballet. (Translator's note)



As in all the ballets of the time, these tableaux served several purposes: over and above the political issues they tackled, they were of course intended to entertain, but also, in their realistic, idealistic or satirical scenes, to offer a contrasted picture of society. Moreover, the work also hints at a portrait of the young Louis XIV: one can perceive his inclinations, through his passions (social dancing, the ballet, comedy), but also his education, his reading and his appetite for the culture of his time. Although it is undoubtedly a political work and reveals to the full the young King's ambition, the *Ballet Royal de la Nuit*, for all the element of derision it contains, also testifies to the 'delicate taste for cultivated beauties' (Molière) that was to make him, from an early age, the art-loving monarch whom posterity remembers.

## The music

It is often difficult to establish the names of the composers who wrote the music for the *ballets de cour* of the early years of Louis XIV's reign. For the *Ballet Royal de la Nuit*, we can only be sure of the identity of one of them, namely **Jean de Cambefort** (c.1605-61), who furnished the vocal *récits* and *airs* that open each of the four *veilles*. Cambefort was originally from the south of France. He had been *ordinaire de la musique* to Mazarin but soon transferred to the Musique de la Chambre du Roi and managed to climb the rungs of its hierarchy fairly rapidly: his first appointment was as *maître des enfants* (in charge of the choirboys), when he became the designated successor (*survivancier*) of François de Chancy in November 1643, then of Jean-Baptiste Boesset in July 1651; to this he added the post of *compositeur* in 1648, as *survivancier* of François Richard.

Also in 1651, he had obtained the top job by purchasing the *survivance* of the post of Surintendant de la Musique de Chambre du Roi, held by Paul Auger since 1625.

As a general rule, the composition of the *récits* of the royal ballets was the task of the Surintendant de la Musique de Chambre in whose quarter the performance fell.<sup>5</sup> It was therefore probably in that capacity that Cambefort, though still only a *survivancier*, provided the vocal music of the *Ballet Royal de la Nuit*. Sung by Night to the setting Sun, the first *écrit* ('Languissante clarté, cachez-vous dessous l'onde') opens the **First Veille** of the ballet, but also serves as the argument for the entire spectacle. As Claude-François Ménéstrier pointed out, 'the subject of the whole ballet is stated in these two lines [from the second strophe]: *Everything that occurs in my dark watches / Will shine brightly here in various portraits*'. The low tessitura of *bas-dessus* chosen by Cambefort underlines with nobility the mysterious, bewitching character of the principal allegory of the ballet. The *écrit* of Night alternates with another *écrit*, sung as if in answer by her twelve Hours ('Vous poussez le Soleil à bout'), in the form of a finely crafted chorus for four voices and continuo. After this majestic 'ouverture', 'Four of these Hours, standing apart from the others, represent the four parts or four watches of the Night, and compose the First Entrée', thus announcing the very structure of the ballet. The **Second Veille** does not begin in the traditional way with a sung *écrit*, but with a declaimed *écrit* or pantomime for the three Fates, Sadness and Old Age, who have come 'in order to show the disorder of darkness and Night'. Venus then comes down from the heavens, 'interrupts them and chases them away' ('Fuyez bien loin ennemis, de la joye'), 'and, after she has sung, she bids the Joys and Delights, Hymen and the god Comus to dance, introducing them at the appropriate place'. The musical sources are contradictory here. In his *Second livre d'airs à quatre parties* of 1655, Cambefort presents a more complex structure for this piece than is suggested by the wordbook, which seems to be the source for the copy of the ballet made by Philidor in 1690: whereas it is scored for solo voice (*dessus*) and continuo in that manuscript, the *écrit* of Venus is punctuated in the collection of 1655 by a four-part chorus, which repeats the first line of each strophe and sings the second part of the *écrit* (lines 4-6) in its entirety. This chorus, which is not explicitly mentioned in the wordbook, was perhaps added during the run of performances to represent the followers of Venus, formed by the allegorical figures of the Joys, the Delights, Hymen and Comus. It is also possible that Cambefort decided to develop his *écrit*, initially for solo voice, with an eye to the edition of 1655. Such contradictions between the wordbooks and the musical sources are by no means rare, since the former were printed before the first performance (and thus before possible last-minute changes took place).

The *écrit* of the Moon ('Moy dont les froideurs sont cognuës') introduces the **Third Veille** in what seems *a priori* a more classical fashion. But the allegorical character is 'accompanied by the Stars, which withdraw and leave her walking [alone] and admiring the beauties of Endymion': like that of Venus, this *écrit* transcends its plot function, and the allegory itself, in so far as it also participates in the action it introduces, is much more here than a mere narrative mouthpiece. This discreet bending of the rules confers particular importance on the *écrit* of the Moon, which has a role complementary to the Sun.

<sup>5</sup> As with many posts in seventeenth-century France, that of Surintendant de la Musique was held by four different persons in rotation, each of them carrying out his duties for three months at a time. (Translator's note)

The **Fourth Veille** opens with a dialogue between Sleep and Silence ('Que j'étois en repos and que je dormais bien'), for *dessus, taille* and continuo. After the *écrit* for Night and the Hours, this is the most substantial vocal composition of the ballet, giving special prominence to this fourth and last *veille* peopled by Dreams in the final hours before daybreak. This type of *écrit* set in dialogue was not a novelty, but it was to constitute one of the major characteristics of the ballets of the 1650s and 1660s. Finally, the *écrit* for Dawn ('Depuis que j'ouvre l'Orient') ushers in the concluding *grand ballet*.

Up to the time of this work, the instrumental *entrées* of the royal ballets were normally composed collectively by members of the King's band of twenty-four string players, the Violons du Roi. They were chosen for their expertise in composition and dancing – most were also *baladins* – since they had to be capable of 'adjusting the tunes to the actions, the movements, and the passions that are to be represented, because the tunes are written to fit the movements, and not the movements to fit the tunes as in ordinary dances'. Philidor mentions the names of Mollier, Mazuel and Verpré as composers of the individual 'symphonies' in the first ballets danced by the young monarch.

The author of a collection of *chansons à danser* (Paris: Pierre Ballard, 1640), Louis de Mollier (c.1615-88) had entered the Musique du Roi in 1644 on the death of his patron, the Comtesse de Soissons, initially as a *baladin*, then as a lutenist (1646), having been designated *survivancier* to François Richard. He also composed *airs sérieux*, as is confirmed by the *Recueils de vers mis en chant* published by Bacilly between 1660 and 1690. 'Le Sieur Verpré', of whom we know very little, appears frequently in lists of musicians between 1648 (*Ballet du Dérèglement des passions*) and 1663 (*Les Noces de village*). Michel Mazuel (1603-76), a relative of Jean-Baptiste Poquelin-Molière, was a member of the Vingt-quatre Violons du Roi from 1643 to 1674.

Mollier (often written 'Molière' in the wordbooks, but not to be confused with the playwright) and Verpré also figure among the dancers of the *Ballet Royal de la Nuit*: the former danced five characters; the latter, two. Mazuel's name does not appear. We cannot exclude the possibility that other musician-*baladins* listed in the cast also contributed to the music and the choreography of the ballet. For example, the name 'Beauchamp' probably refers to Pierre de Beauchamp, dancing-master and Violon du Roi from 1634 at the latest, who was later to compose the ballets (music and dance) of *Les Fâcheux*, a comedy by Molière performed at Vaux-le-Vicomte in 1660; Beauchamp danced seven different characters in the *Ballet Royal de la Nuit*. One might also mention the Italian violinist and *baladin* Lazzaro Lazzarini, known as Lazarin, who is listed as a musician in the Cabinet du Roi in 1635 and was a 'composer of instrumental music' until his death, which occurred shortly before or even during the run of the *Ballet Royal de la Nuit*: on the day of the last performance, the King appointed to his position a certain Giovanni Battista Lulli. 'Baptiste', as he was then called, had arrived from Italy in 1646 under the protection of Anne-Marie-Louise d'Orléans-Montpensier (La Grande Mademoiselle) and had soon made a name for himself thanks to his talents as a dancer and violinist. He danced five different characters in the *Ballet Royal de la Nuit* and doubtless lived up to his reputation. But he was not rewarded directly as a dancer: on 16 March 1653, the very day of the last performance of the *Ballet Royal de la Nuit*, the King, 'on the assurance he had been given that . . . Baptiste had acquired [experience] in the composition of music', appointed him 'composer of his instrumental music in place of the late Lazarin'. As Jérôme de La Gorce points out, this patent confirms 'the fact that, by this period, Lully was already a composer, but the terms in which it is couched suggest that he had not yet had a chance to get the young Louis XIV to listen to his music'. Since the skills of *baladin* and composer of ballet music were linked, it is likely that he too participated in writing the instrumental *entrées* of the *Ballet Royal de la Nuit*: the date and nature of the royal patent were doubtless not the product of coincidence, and from that time on the Florentine would quickly establish himself as the sole composer of instrumental music for the royal ballets.

## The performers

While the wordbook gives the names of all the gentlemen, amateurs and professional *baladins* who danced in the *Ballet Royal de la Nuit*, no source specifies the names of those who performed the music, either of the *récits* or of the instrumental *entrées*. The **vocal récits and the choruses** were probably assigned to the boys and men (*pages* and *chantres*) of the Musique de la Chambre du Roi – who had hitherto sung both the male and the female characters – or else to the female voices who were more and more regularly invited to perform with the *chantres*. The **instrumental music** was traditionally allotted to the 'Grande Bande' of the Vingt-quatre Violons de la Chambre. Normally divided among the five characteristic registers (*dessus, haute-contre, taille, quinte* and *basse de violon*) that determined the specific texture of their repertory, the Twenty-four Violins, 'who serve when the King commands it, for instance when a ballet is danced, etc.', were most often placed on a platform erected to the side of the dance floor. But the *Ballet Royal de la Nuit* may also have been one of the first great events in which the Petits Violons took part.

This ensemble, attached to the Cabinet du Roi and thus to the sovereign's most private sphere, was formed around 1648. Initially composed of some ten strings – laid out in the same registers as the Grande Bande – this 'Petite Bande' was soon to see its strength increased to an average of twenty-one players, bolstered by oboists and bassoonists from the Écurie du Roi. According to the *États de la France*, they normally played 'at all His Majesty's entertainments, such as serenades, balls, ballets, comedies, operas, chamber concerts [*Appartemens*], and other private concerts that are performed both at the King's supper and at all the magnificent festivities that are given either on the waters or in the gardens of the royal houses'. We do not know whether, for ballet performances, the Petits Violons replaced the Vingt-quatre, the two bands joined forces, or they played in alternation during the spectacle, which was often very long. As the musical or dramatic needs of the ballet dictated, other members of the Musique du Roi could supplement the core forces made up of the Violons du Roi and the singers of the Musique de la Chambre, especially the twelve 'violins, oboes, sackbuts and cornets' of the Écurie, whose musicians were themselves capable of playing all these instruments. Whereas the Violons were generally confined to their platform, the other instruments, notably the wind and percussion, could be incorporated in the action and intervene in the dancing area alongside the characters they accompanied. Hence, in the *Ballet Royal de la Nuit*, a few onstage instruments are mentioned: recorders and musettes (First *Veille*, Fifth Entrée) and percussion ('Bassins d'airins, Timballes et Tambours de Biscayes' – bronze cymbals, kettledrums and tambourines – in the Fifth Entrée of the Third *Veille*; anvils in the Ninth Entrée of the Fourth *Veille*).

\*\*\*

As we have seen, the *Ballet Royal de la Nuit* enjoyed immense success, but it also made a lasting impact. In 1682, Claude-François Ménestrier, a great lover of ballets and theorist of the genre, still remembered the dazzling effect of the spectacle, wondering 'if ever our theatre will again present anything as accomplished in the realm of ballet'. In that same year Louis XIV, who had ceased to dance in ballets in 1670 – his policies and his power, now firmly consolidated, had no further need to be represented in such a fashion – moved the court and the government to Versailles. In that palace wholly dedicated to his glory and that of Phoebus Apollo, protector of the arts, the royal mythology that the *Ballet Royal de la Nuit* had inaugurated more than thirty years earlier was to enjoy its final flowering. Yet, at the same moment, the Sun, then at its zenith, was already beginning its decline . . .

THOMAS LECONTE  
Translation: Charles Johnston

## 'What a marvellous adventure!'

The famous *Ballet Royal de la Nuit*, danced by His Majesty Louis XIV at the age of fifteen, was performed on seven evenings early in 1653, in the Salle du Petit-Bourbon at the Louvre Palace. It enjoyed general success: the aristocracy, present in large numbers, the ambassadors of Europe, but also the bourgeois of the city of Paris acclaimed this great spectacle whose enchantments made a lasting impression.

To make a lasting impression: that was precisely the grand project of Mazarin, who had just returned to power after the disturbances of the Fronde rebellion. Commissioned by the cardinal in person, this ballet project had been conceived at the highest levels of state as a promotional tool for royal power: the intention was to impose respect on the high-ranking personages of the kingdom, to impress the Parisians who were present, and to disseminate this message elsewhere in the world through the intermediary of the foreign representations.

If today's historians are in agreement that the *Ballet de la Nuit* was one of the key spectacles of Louis XIV's reign, that is because it was influential in numerous respects: political, institutional, aesthetic and musical. For the first time in the history of the genre, the libretto is unified and skilfully laid out in four *veilles* (the watches of the night) and a concluding *grand ballet*; all the levels of interpretation and all the arts move towards a single goal: the rising of the Sun.

The quality of the **dancers** was indisputable, whether they came from the court (the King himself, his younger brother 'Monsieur', several dukes), the great departments of state, or the artistic elite of the time (Chambonnieres, Mollier, Lully, Beauchamps, etc.). The many and varied characters, the scenes, the sets and costumes featured in the work encapsulate the limitless imagination of the fertile Grand Siècle.

The **poetry** that accompanied the royal ballet was by the illustrious Isaac de Benserade, who already had a high reputation as a writer in 1653, and who was to excel in both the *ballet de cour* genre and the *précieux* register. Deploying the widest possible range of learning and invention in his verse, playing by turns on the whimsical, the serious, the comic and the burlesque, Benserade calls on references from mythology, romance and contemporary life. The paradox of his verse is that it sets the royal figurehead above all else, while at the same time creating an unprecedented proximity between the monarch and his subjects, and between every layer of society. During the *veilles*, we see coquettes, hunters, divinities, bandits, cripples, soldiers, 'Egyptians'<sup>6</sup> and so on rubbing shoulders with one another.

**The subject of the Ballet**, in the course of four *veilles* each representing one of the three-hour watches of the night, is everything that happens during the hours of darkness while honest people sleep. We are shown everyday scenes at dusk when country- and city-dwellers return home, then the awakening of a singular, shady world that animates the 'Belly of Paris' (the criminal and beggar district known as the Court of Miracles). After this comes the time of entertainments, comedies and pleasures placed under the auspices of Venus: here is dancing, comedy, and an assortment of characters from the world of the romances. The third *veille* portrays the Moon Goddess (Cynthia/Diana) descending from the heavens to join her lover Endymion. The dark, moonless night generates an awe-inspiring Black Sabbath ceremony, a pagan rite that attracts all sorts of monsters and malefic characters. The last *veille* gradually restores calm and takes the spectators through Dreams that symbolise the different passions of the soul and prepare them for their awakening.

After this multi-coloured nocturnal journey, Aurora (Dawn) descends from her chariot to announce a light that no one could have seen or even imagined previously: 'The Sun that follows me is young Louis!'

<sup>6</sup> The generic term used at the time for Roma and Travellers.

**The dramaturgy of the *Ballet Royal de la Nuit*** is exceptional in several respects. Its structure gives the ballet outstanding continuity, so that it far exceeds the function of a *divertissement*. It does not exclude episodes that constitute a play within the play. The subject and the way it is handled convey a message to all the spectators (and those who would subsequently receive accounts of the event). A child, a seasoned courtier, a foreigner, a churchman, a burgher: everyone understood at the end of the performance that Louis was henceforth the Sun that rules the universe. Finally, this dramaturgy is exceptional in that it offers a perfect replica of a coronation liturgy. It was in the course of this spectacle, with its extraordinary pomp, that the supreme nature of the King was revealed, through the increasing expectation of the four *veilles* to the symbolic coronation during the *grand ballet*. And it is probably from this parallel that the *Ballet de la Nuit* draws part of its incredible posterity: it symbolises the accession of Louis XIV, and quite explicitly links him to the most powerful of stars. The *Ballet de la Nuit* is the secular coronation (the actual coronation was to bind him to God the following year) that marks the beginning of the reign of the Sun King.

**After the performances of 1653, the *Ballet Royal de la Nuit* was not forgotten:** the work is mentioned whenever Louis XIV is discussed, even though it was never revived after 1653. At the end of the seventeenth century, Philidor copied out the first violin part; this is all that remains of the instrumental music today. We do not know who composed these pieces, though possible candidates are Mollier (who danced the ballet), Constantin, Lazardin, Verpré, Mazuel and Lambert. The vocal music has been discovered in a book of *airs* by Jean de Cambefort published in 1655. These musical sources are supported by iconography of quite exceptional quality. The wordbook of 1653 included several fine engravings of the sets, and these are complemented by two collections of drawings which are probably contemporary with the ballet. We are thus able to follow the unfolding of the ballet through a succession of sumptuous costumes, only a few of which are missing from the illustrations.

As will be seen from the foregoing, the **musical reconstruction** demanded a substantial degree of recomposition that went beyond the technical task of rewriting the inner parts, imposing choices that necessarily condition the interpretation. I took as the basis for this process the five-part texture that was standard in French ballet music of the time, but also the earlier example of Praetorius's *Terpsichore* (1614). These two models – dances written to a tight deadline for the performance of a ballet, and a more carefully composed work, less subject to time constraints – are entirely complementary.

## From the *Ballet* to the *Concert Royal de la Nuit*

How should this music be presented to an audience today? After three years of work and research immersed in this oneiric universe, I was of course strongly tempted to attempt a literal reconstruction, but the lavish forces and splendour it would demand and the great mystery that still surrounds the question of how the original spectacle was actually performed made this an impossible prospect. Several ideas did seem viable, however, and the most persuasive was that of juxtaposing the French ballet with Italian opera. This exercise in pastiche makes it possible to reintroduce a wide variety that would otherwise have been lost through the absence of a visual dimension, while also allowing dialogue, sometimes in French and sometimes in Italian, between characters found in both works.

Two Italian operas, composed in 1647 and 1662 respectively by two Italian masters whom Cardinal Mazarin had invited to visit Paris and work for the court, were the obvious choice for the realisation of this project: Luigi Rossi's *Orfeo* and Cavalli's *Ercole amante*.

The choice of *Ercole amante* stems from the ballet itself, since Cavalli's opera includes the story of Amphitryon and Alcmene, which is mocked by the Italian actors in the second *veille* (*Comédie muette*, i.e. pantomime). Hence *Ercole amante* makes use of numerous characters already present in the *Ballet*: the Moon, Venus, the Graces, Sleep. It presents two opposing visions of love: that of Venus, who advocates pleasure at any price, and that of Juno, who can only conceive of happiness in a context of respect and fidelity. The Three Graces will assist Venus in her enterprise, while Juno will seek the help of Sleep (Somnus).

The numbers from *Orfeo* appear as an interlude in the middle of the Dreams of the final *veille*. Here it is Eurydice who seems to reconcile the two previously opposing conceptions of love. She loves and is loved by Orpheus, who is to become her husband; yet fate is against her, and she dies. Orpheus' tears mingle with the laments of the Dryads, who console themselves by glimpsing, behind all this dark despair, the coming of a new light, the seat of eternal glory where Eurydice now reposes. Thus Sleep is the key to the whole puzzle: it is to him that Juno turns to combat the charms of Venus, and he who puts Eurydice to sleep just before the snake bites her.

To these Italian scenes I added a number of earlier *airs*, notably by Antoine Boesset who is so dear to the hearts of Correspondances: it was common practice to reuse the most celebrated older *airs* for insertion in a new ballet.

Finally, I had to make a selection from the dances of the *Ballet Royal de la Nuit*: fifty-one of the seventy-seven original dances were chosen for their musical and dramatic interest, preserving the essence of the original ballet. Hence this *Concert Royal de la Nuit* presents a virtually complete picture of the *Ballet Royal*: all the vocal music and two-thirds of the instrumental music are to be found here. We have retained the stylistic heterogeneity and the dramaturgy of the ballet, so that it is possible to read Benserade's original preface without any sense of inconsistency. One may imagine a sort of 'jubilee' concert at which Louis XIV, well before his death, might have wished to hear once more everything that had delighted him in the early years of his reign: there would have been the memory of this large-scale ballet he had danced with such brilliance, but also the music of the Italians employed by his godfather Mazarin.

How unbelievably lucky we were, as musicians of 2015 with a passionate love of seventeenth-century French music, to experience this adventure! Since the 1960s, performers with an interest in early music have opened up so much repertory that it is rare to be able to work on what is still 'virgin territory'; could one have imagined it was possible to have that good fortune with one of the greatest works in the repertory, one that had such a profound influence on the Grand Siècle and on posterity?

The real reward, after all these years of work, was to realise that this music and its world spoke so eloquently to musicians of today, and I would like to express my warmest gratitude to them. All the participants agreed to make this project something truly outstanding by moving out of their comfort zones: they abandoned the usual decoration to steep themselves in the ornaments of Millet and Mersenne; all the string players shortened their bows; the musicians had to move constantly from one instrument to another in order to reconstitute the families of instruments; all the vocalists, separately and as a group, sang a new programme specially conceived for each of them, but with difficulties and specificities that obliged them to take considerable risks.

The great project of the *Concert Royal de la Nuit* is not over yet, and we are all impatient to see the dreams it continues to carry within it brought to the stage some day . . .

SÉBASTIEN DAUCÉ  
Translation: Charles Johnston

# „Welch staunenswertes Abenteuer!“

**Das berühmte Ballet royal de la Nuit**, das Seine Majestät Ludwig XIV. im Alter von 15 Jahren tanzte, wurde Anfang 1653 in sieben Soireen in der Salle du Petit Bourbon des Palais du Louvre aufgeführt. Es war ein durchschlagender Erfolg: die zahlreich erschienenen Angehörigen der höfischen Gesellschaft, die Gesandten aus ganz Europa, aber auch die Bürger der Stadt Paris waren begeistert von diesem höfischen Schaustück, das mit seiner märchenhaften Ausstattung bleibenden Eindruck machte.

Eindruck machen, genau das war es, was Mazarin im Sinn hatte, der nach den Aufständen der Fronde gerade wieder an die Macht gekommen war. Das von ihm selbst in Auftrag gegebene Ballett war ein auf höchster staatlicher Ebene als ein Mittel der Propaganda für die Macht des Königs ersonnenes Projekt: es ging darum, den Großen des Königreichs Respekt einzuflößen, die anwesenden Pariser zu beeindrucken und diese Botschaft durch die ausländischen Vertretungen in der Welt zu verbreiten. Die Historiker sind sich heute einig, dass das *Ballet de la Nuit* als eines der eindrucksvollsten höfischen Schaustücke der Regierungszeit Ludwigs XIV. anzusehen ist, und zwar in mehrfacher Hinsicht: politisch, institutionell, ästhetisch und musikalisch.

Zum ersten Mal in der Geschichte der Gattung gibt es ein durchgeplantes Gesamlibretto mit einer wohlüberlegten Gliederung in vier Wachen und ein abschließendes Grand Ballet; alle darstellerischen und künstlerischen Kräfte sind auf ein Ziel ausgerichtet: den Sonnenaufgang.

Am Können der **Tänzer**, ob aus den Reihen der höfischen Gesellschaft (der König selbst, sein Bruder, der junge Monsieur, mehrere Herzöge), der Staatsorgane oder der künstlerischen Elite der Zeit (Chambonnieres, Mollier, Lully, Beauchamps etc.), kann es keinen Zweifel geben. Alle Personen der Handlung, die Szenerie, die Ausstattung und die Kostüme, die aufgeboten wurden, sind ein verdichtetes Abbild der Vorstellungswelt ohne Grenzen dieses anbrechenden Grand Siècle.

Die **Verse** zu diesem königlichen Ballett schrieb der berühmte Isaac de Benserade, der schon 1653 ein anerkannter Dichter war und der nicht nur in dieser Gattung, sondern auch in der hohen Literatur Hervorragendes leistete. Benserade, der sein ganzes Können und seinen ganzen Einfallsreichtum in diese Verse legte, wendet die Dinge abwechselnd ins Phantastische, Ernsthafte, Komische oder Possenhafte mit Anleihen bei der Mythologie, der Romanliteratur und Anspielungen auf das Zeitgeschehen.

Widersprüchlich sind diese Verse insofern, als die Gestalt des Königs allem übergeordnet ist, während gleichzeitig eine nie dagewesene Nähe zwischen dem Monarchen und seinen Untertanen und zwischen allen Gesellschaftsschichten hergestellt wird. So treten in den einzelnen Wachen nebeneinander Kokotten, Jäger, Gottheiten, Straßenräuber, Krüppel, Soldaten, Ägypter<sup>7</sup> u.a. auf.

**Gegenstand des Balletts** ist die Nacht, und im Verlauf der vier Wachen, jede symbolische drei Stunden umfassend, wird dargestellt, was bei Nacht vorgeht, wenn die braven Leute schlafen. Es wird das alltägliche Geschehen in der Abenddämmerung gezeigt, wenn auf dem Land und in der Stadt die Menschen von der Arbeit kommen und nach Hause gehen, und wie eine Welt der Ausgestoßenen lebendig wird, die die dunklen Hinterhöfe von Paris bevölkern (Armenasyl). Dann beginnt die Zeit der Lustbarkeiten, der Lustspiele und der Vergnügungen im Zeichen der Venus: der Ball, die Komödie, und als Gäste sind alle möglichen Romangestalten geladen. Star der dritten Wache ist Luna, die Mondgöttin, die vom Himmel herabsteigt, um ihren Geliebten Endymion zu treffen. Diese finstere, mondlose Nacht wird zum Schauplatz eines eindrucksvollen Hexensabbats, eines heidnischen Rituals, an dem alle möglichen Dämonen und unheilvollen Gestalten beteiligt sind. Die letzte Wache stellt allmählich die Ruhe wieder her und lässt den Zuschauer an den Träumen teilhaben, die Ausdruck der verschiedenen Leidenschaften der Seele sind und auf das Erwachen vorbereiten.

Nach dieser vielfarbigem Reise durch die Nacht erscheint Aurora in ihrem Wagen und kündigt ein Licht an, wie man es nie zuvor gesehen hat und wie man es sich nicht einmal vorzustellen vermochte: „Der junge Louis ist die Sonne, die auf mich folgt!“

<sup>7</sup> Gattungsbegriff zur Bezeichnung fahrenden Volks

**Die Dramaturgie des Ballet royal de la Nuit** ist in mehrfacher Hinsicht ungewöhnlich. Der Handlungsaufbau verhilft dem Ballett zu einer Aussagekraft, die weit über seine Funktion als Unterhaltung hinausgeht. Selbst Episoden von Theater auf dem Theater fehlen nicht. Die Thematik und die Art ihrer Behandlung lässt Raum für eine Botschaft an alle Zuschauer (und die, denen von dieser Prachtsoiree berichtet wird). Ob Kind, altdedierter Höfling, ausländischer Besucher, Kirchenmann oder Bürger der Stadt: jeder hat am Ende der prunkvollen Aufführung begriffen, dass Louis von nun an die Sonne ist, die das Universum lenkt. Ungewöhnlich ist diese Dramaturgie schließlich insofern, als sie die perfekte Nachbildung einer Krönungsliturgie ist. Im Laufe des Stücks mit seinem Höchstmaß an Pomp und Schaugepränge wird das über alles erhabene Wesen des Königs offenbar, von der gespannten Erwartung der vier Wachen bis zur symbolischen Krönung im Grand Ballet. Und es ist wahrscheinlich diese Parallele, die dem *Ballet de la Nuit* mit zu seiner unglaublichen Langlebigkeit verholfen hat: es ist Sinnbild der Thronbesteigung Ludwigs XIV. und setzt ihn ohne Umschweife mit dem machtvollsten der Gestirne gleich. Das *Ballet de la Nuit* ist die weltliche Krönung (die tatsächliche Krönung, die ihn Gott verpflichtete, folgte ein Jahr später), und mit ihr beginnt die Herrschaft des Sonnenkönigs.

**Nach den Aufführungen von 1653 ist das Ballet royal de la Nuit nicht in Vergessenheit geraten:** sooft von Ludwig XIV. die Rede ist, wird das Werk erwähnt, obwohl es seit 1653 nie wieder gespielt worden ist.

Ende des 17. Jahrhunderts fertigte Philidor eine Abschrift von der Stimme der ersten Violine an: das ist alles, was von der Instrumentalmusik übriggeblieben ist. Wer die Komponisten waren (Mollier – der als Tänzer mitwirkte – Constantin, Lazarin, Verpré, Mazuel oder auch Lambert), ist nicht bekannt. Die Vokalmusik ist in einem 1655 erschienenen Buch mit Airs von Jean de Cambefort aufgefunden worden. Diese Quellen der Musik werden durch ikonographische Quellen ergänzt, die außergewöhnlich anschaulich und gut erhalten sind. Das Libretto von 1653 enthielt einige schöne Stiche von den Bühnenbildern, und es sind zwei Sammlungen mit Zeichnungen überliefert, die wahrscheinlich gleichzeitig mit dem Ballett entstanden. Anhand der prächtigen Kostüme, die fast vollständig abgebildet sind, kann man den Ablauf des Balletts nachvollziehen.

Für die **musikalische Rekonstruktion** war also umfassende Neukomposition erforderlich, und diese Arbeit ging weit über die rein technisch-methodische Ergänzung der Mittelstimmen hinaus und verlangte Entscheidungen, die zwangsläufig Folgen für die Interpretation haben. Ich habe mich bei dieser Arbeit vom Kompositionsstil französischer Fünfstimmigkeit leiten lassen, wie er damals in der Ballettmusik üblich war, aber auch von einem älteren Stil, nämlich dem des Komponisten Praetorius. Diese beiden Vorbilder – Tänze, die unter dem Zeitdruck einer Ballettaufführung komponiert wurden, und ein sorgfältiger und mit mehr Ruhe geschriebenes Werk – ergänzen sich bestens.

## Vom Ballet zum Concert Royal de la Nuit

Wie soll man diese Musik heute zu Gehör bringen? Nach drei Jahren forschender und praktischer Arbeit, in denen ich mich in diese Traumwelt vertieft habe, war die Versuchung groß, eine Rekonstruktion zu wagen, aber der Aufwand und die Prachtentfaltung, die dazu erforderlich gewesen wäre, und das ungelöste Rätsel des originalen Ablaufs dieser Prachtsoireen ließ diesen Plan undurchführbar erscheinen. Es drängten sich jedoch noch andere Einfälle auf, insbesondere der einer Verknüpfung von französischem Ballett und italienischer Oper. Dieses Pasticcio bringt etwas von der Vielfalt zurück (die durch das Fehlen des Schaelements verlorengegangen war), zumal die Personen, die in beiden Werkformen auftreten, einmal französisch und dann wieder italienisch singen.

Zwei italienische Opern, 1647 und 1662 von zwei italienischen Meistern komponiert, die Mazarin nach Paris geholt hatte und die für den Hof arbeiteten, waren prädestiniert für die Verwendung in diesem Projekt: *Orfeo* von Luigi Rossi und *L'Ercole amante* von Cavalli.

Die Entscheidung für *L'Ercole amante* ergibt sich aus dem Ballett selbst, denn diese Oper knüpft an die Geschichte von Amphitryon und Alkmene an, die in der zweiten Wache von den italienischen Komödianten ins Lächerliche gezogen wird (*Comédie muette*). *L'Ercole* bringt mehrere Personen ins Spiel, die im Ballett ohnehin eine Rolle spielen: die Mondgöttin, Venus, die Grazien, der Schlaf. Es geht darin um den Widerstreit zweier gegensätzlicher Auffassungen von der Liebe: die der Venus und des Vergnügens um jeden Preis und die der Juno, derzufolge Glück nur bei gegenseitiger Achtung und Treue möglich ist. Die drei Grazien sind die Gehilfinnen der Venus, während Juno die Hilfe des Schlags in Anspruch nimmt.

*Orfeo* ist als Zwischenspiel in die Träume der letzten Wache eingefügt. Hier sieht es so aus, als könne Eurydike diese gegensätzlichen Vorstellungen von der Liebe in Einklang bringen. Eurydike liebt und wird geliebt von dem, der ihr Gemahl sein wird; aber das Schicksal ist ihr feindlich gesinnt, und sie stirbt. Die Tränen des Orpheus vermischen sich mit den Klagen der Dryaden, die sich damit trösten, dass hinter dieser Finsternis ein neues Licht aufgeht, der Ort ewiger Herrlichkeit und Ruhestätte Eurydikens. Der Schlaf ist der Schlüssel zur Lösung des Rätsels: ihn macht sich Juno dienstbar, um die Verführungskünste der Venus zu bekämpfen, und er ist es auch, der Eurydike unmittelbar, bevor sie gebissen wird, in den Schlummer fallen lässt.

Diesen italienischen Opernszenen habe ich einige ältere *Airs* beigegeben, insbesondere solche unseres verehrten Antoine Boesset: es war gängige Praxis, die berühmtesten *Airs* früherer Zeit in einem neukomponierten Ballett zu verwenden.

Zuletzt musste noch unter den Tänzen des *Ballet de la Nuit* eine Auswahl getroffen werden: von den 77 Tänzen des Originals wurden die 51 musikalisch und dramaturgisch interessantesten übernommen, so dass das Originalballett im Kern erhalten ist. Das *Concert royal de la Nuit* ist somit ein fast vollständiges Abbild des *Ballet royal*: es umfasst die gesamte Vokalmusik und zwei Drittel der Instrumentalmusik. Es wird das Stilgemisch des Balletts übernommen und seine Dramaturgie, so dass man die Vorrede Benserades ohne Verständnislücken lesen kann. Man kann es sich als eine Art „Jubiläums“-Konzert vorstellen, das man für Ludwig XIV. hätte veranstalten können, der in vorgerücktem Alter gerne noch einmal gehört hätte, was in Jugendjahren sein ganzes Glück gewesen war: die Erinnerung an dieses Grand Ballet, das er so glanzvoll getanzt hatte, aber auch die Musik der Italiener seines Paten Mazarin...

Es ist für Musiker von 2015, die sich für die französische Musik des 17. Jahrhunderts begeistern, ein wirklicher Glücksfall, bei diesem Abenteuer mitzuwirken. Seit den 1960er Jahren haben die Interpreten, die sich für die alte Musik interessieren, das Repertoire so gut und so gründlich beackert, dass man nur noch selten die Möglichkeit hat, sich „jungfräuliches“ Repertoire zu erarbeiten; wer hätte gedacht, dass ausgerechnet eines der berühmtesten Werke des Repertoires, ein Werk, das in so hohem Maße kennzeichnend ist für die Epoche des Grand Siècle und die Folgezeit, Gelegenheit dazu bieten würde?

Die schönste Belohnung nach all diesen Jahren harter Arbeit war für mich die Erkenntnis, dass diese Musik und ihr Klangcharakter die Musiker von heute immer noch ebenso machtvoll anspricht, und ihnen sage ich Dank: sie waren bereit, dieses Projekt zu etwas ganz Besonderem zu machen, und sie mussten dazu ihre Komfortzone verlassen: man ließ die gängigen Verzerrungen beiseite und machte sich mit denen von Millet und Mersenne vertraut, die Bogenstriche im Ensemblespiel wurden kürzer, es musste für die Vollständigkeit der Instrumentenfamilien ständig von einem Instrument zum anderen gewechselt werden, alle Sänger waren solistisch und im Ensemble vor neue Aufgaben gestellt, die speziell auf jeden von ihnen zugeschnitten waren, mit Schwierigkeiten und Besonderheiten, durch die sie gezwungen waren, hohe Risiken einzugehen.

Das anspruchsvolle Projekt dieser Nacht ist noch nicht abgeschlossen, und es drängt uns, alle Träume, die es nach wie vor in sich birgt, eines Tages auf der Bühne zu sehen...

SÉBASTIEN DAUCÉ  
*Übersetzung Heidi Fritz*

## 1 | 1. Ouverture

### PREMIÈRE VEILLE : LA NUIT

*Depuis six heures du soir jusques à neuf.<sup>1</sup>*

*La Scene ou décoration du Theatre est un paysage esloigné d'où paroist la mer, & un autre au milieu d'un Rocher battu des flots.*

- 2 | *Le Soleil se couche & la Nuit s'avance peu à peu sur un Char tiré par des Hiboux, & accompagnée des douze Heures qui respondent au Récit qu'elle fait. Quatre de ces Heures se separant des autres, representent les quatre Parties ou quatre Veilles de la Nuit, & composent la premiere Entrée.*

### 2. Récit de la Nuit

#### LA NUIT

*Langouissante clarté, cachez-vous dessous l'onde,  
Faites place à la Nuit la plus belle du monde,  
Qui dessus l'horizon s'achemine à grands pas,  
C'est moy de qui l'on prise & la noirceur & l'ombre,  
Et j'ay mille agréments dans mon Empire sombre,  
Qu'en toute sa splendeur le jour mesme n'a pas.*

### 3 & 4. Récit des Heures

- 3 | *UNE HEURE & CHEUR DES HEURES*  
*Vous poussez le Soleil à bout,  
Et vous pourriez régner partout ;  
Mais une REINE & ses Vertus célèbres  
Détruisent vos ténèbres :  
Son divin lustre efface vos flambeaux,  
De tous les yeux ses yeux sont les plus beaux,  
Et de toutes les mains ses mains sont les premières :  
Nuit, pouvez-vous durer parmi tant de Lumières ?*

<sup>1</sup> Tous les textes en italiques sont issus du livret original du Ballet royal de la Nuit.

## 1. Overture

### FIRST WATCH: NIGHT

*From six until nine o'clock in the evening.<sup>1</sup>*

*The scene or decor of the theatre consists of a distant landscape from which the sea may be perceived, and another with in its midst a rock lashed by the waves.*

- The Sun is setting, and Night gradually advances in a chariot drawn by owls, and accompanied by the twelve Hours who reply to her Solo. Four of these Hours, who stand apart from the others, represent the four parts or four Watches of Night, and compose the first Entry.*

### 2. Solo of Night

#### NIGHT

*Languishing light, hide yourself beneath the billows;  
Make way for the loveliest Night of the world,  
Who is approaching with great strides above the horizon.  
It is I, whose darkness and shadows are so highly prized,  
And I have myriad delights in my sombre realm  
That, for all his splendour, Day does not possess.*

### 3 and 4. Solo of the Hours

*AN HOUR, CHORUS OF HOURS*  
*You repulse the Sun  
And you might well reign everywhere;  
But a QUEEN and her celebrated virtues  
Annihilate your darkness:  
Her divine lustre extinguishes your torches,  
Of all eyes, her eyes are the fairest,  
And of all hands, her hands are pre-eminent.  
Night, can you survive amid such dazzling light?*

<sup>1</sup> All the texts in italics come from the original wordbook of the Ballet Royal de la Nuit.

## 1. Ouverture

### ERSTE WACHE: DIE NACHT

*Von sechs bis neun Uhr abends<sup>1</sup>*

*Das Bühnenbild zeigt eine abgelegene Gegend mit Blick auf das Meer und eine zweite inmitten einer vom Meer umspülten Felsenküste.*

- Die Sonne geht unter, und die Nacht hält nach und nach Einzug auf einem von Eulen gezogenen Wagen, begleitet von den zwölf Stunden, die im Wechsel mit ihr ihre Récits singen. Vier dieser Stunden, die aus ihren Reihen hervortreten, stellen die vier Teile oder vier Wachen der Nacht dar und bilden die erste Entrée.*

### 2. Récit der Nacht

#### DIE NACHT

*Dahinsiechendes Tageslicht, verbergt Euch in den Tiefen des Meeres,  
macht Platz für die Nacht, die schönste der Welt,  
die mit großen Schritten über den Horizont heraufzieht,  
meine Schwärze und meine Dunkelheit weiß man zu schätzen,  
und ich habe tausend Annehmlichkeiten in meinem finsternen Reich,  
die der Tag in seiner ganzen Pracht nicht hat.*

### 3. & 4. Récit der Stunden

*EINE STUNDE und CHOR DER STUNDEN*  
*Ihr verdrängt die Sonne  
und Ihr könntet überall herrschen;  
doch eine KÖNIGIN und ihre vielgerühmte Tugend  
machen Eure Finsternis zunichte:  
ihr göttlicher Glanz lässt Eure Fackeln verblassen,  
von allen Augen sind ihre Augen die schönsten,  
von allen Händen sind ihre Hände die huldrlichsten:  
Nacht, könnt Ihr vor solchem Leuchten bestehen?*

<sup>1</sup> Alle kursiv gedruckten Texte sind dem Originallibretto des Ballet royal de la Nuit entnommen.

## 5. Récit de la Nuit

### 4 | LA NUICT

*Je descends pour charmer ses yeux et ses oreilles,  
Et tout ce qui se passe en mes obscures veilles,  
Va briller dans ces lieux en différents portraits :  
Amants, ne craignez rien de votre Confidante,  
Je sçay ce qu'il faut taire, & suis assez prudente  
Pour ne pas découvrir icy tous mes Secrets.*

## 6. Récit des Heures

### LES HEURES

5 | *Tenez donc vos rideaux tirez sur les crimes que vous souffrez,  
Et cachez bien vostre desordre extrême devant la vertu mesme.  
Son divin lustre efface vos flambeaux,  
De tous les yeux ses yeux sont les plus beaux.  
Et de toutes les mains ses mains sont les premières :  
Nuit pouvez-vous durer parmy tant de lumieres ?*

### 6 | 7. Entrée pour les Quatre heures

#### 8. 2<sup>e</sup> Air pour les mesmes

### 7 | 9. Six Chasseurs

*Six Chasseurs las & fatiguez, & que la Nuit appelle au  
repos, arrivent sonnans de leurs cors ; & font paroistre sur un  
cheval le Cerf qu'ils ont pris, conduit par un Valet de limier  
avec une laisse de Chiens.*

#### 10. 2<sup>e</sup> air pour les mesmes

### 8 | 11. Deux Bergers & deux Bergères

*Deux Bergers & deux Bergeres reviennent des champs joiüans  
de leur flustes & de leurs musettes, & conduisans chacun leurs  
troupeaux au village à cause de la Nuit.*

#### 12. Quatre Païsans

### 9 | 13. [Un Mercier et] deux Bandits

*Des Bandis qui volent un Mercier sur le chemin.*

#### 14. Air pour les mesmes en Carosse

*Le théâtre change de face, & deux boutiques paroissent de  
chaque costé avec des Marchands & des Marchandes ; deux  
Galands & deux Coquettes arrivent du Cours en Carosse,  
& mettent pied à terre pour achepter des rubans & des  
confitures : Cependant le Cocher tourne, & apres qu'ils ont  
dansé, les vient advertir qu'il est tard. Tandis qu'ils remontent  
en carosse, l'on void danser sur les boutiques divers animaux.*

### 10 | 15. Deux Galands & deux Coquettes

Pour rendre hommage à ces coquettes, en réalité des hommes travestis en Précieuses, aux appas contestables, la déesse de la Mémoire leur dresse un ironique panégyrique.

## 5. Solo of Night

### NIGHT

*I descend to charm her eyes and ears,  
And all that comes to pass in my obscure Watches  
Will shine forth here in diverse portraits.  
Lovers, have no fear of your confidante:  
I know what must be passed over in silence, and am prudent  
enough  
Not to reveal all my secrets here.*

## 6. Solo of the Hours

### THE HOURS

*Then continue to draw a veil over the crimes you permit,  
And conceal well your extreme disorder from Virtue herself.  
Her divine lustre extinguishes your torches,  
Of all eyes, her eyes are the fairest,  
And of all hands, her hands are pre-eminent.  
Night, can you survive amid such dazzling light?*

### 7. Entry for the Four Hours

#### 8. Second Dance for the same

### 9. Six Huntsmen

*Six Huntsmen, weary and exhausted, whom Night calls to rest,  
arrive sounding their horns, and display the body of a stag they  
have killed, which is placed over the back of a horse led by a  
kennel groom with a pack of leashed hounds.*

#### 10. Second Dance for the same

### 11. Two Shepherds and two Shepherdesses

*Two Shepherds and two Shepherdesses return from the fields  
playing their pipes and musettes, and leading their respective  
flocks back to the village for the night.*

#### 12. Four Peasants (IV)

### 13. [A Draper and] two Bandits

*Two Bandits rob a Draper on the highway.*

#### 14. Dance for the same in a coach

*The scene changes: two shops appear on either side with  
Shopkeepers, male and female. Two Gallants and two Coquettes  
arrive from court in a coach, from which they descend in order  
to buy ribbons and sweetmeats. While they do so, the Coachman  
turns his carriage round. After they have danced, he comes to  
warn them that it is late. As they climb back into the coach,  
various animals are seen dancing on the stalls of the shops.*

### 15. Two Gallants and two Coquettes

The Goddess of Memory pays ironic tribute to these coquettes, in reality men disguised as *précieuses* of somewhat questionable charms.

## 5. Récit der Nacht

### DIE NACHT

*Ich sinke herab, ihre Augen und ihre Ohren zu betören,  
und alles, was in meinem albewährten Dunkel geschieht,  
wird an diesem Ort in verschiedenen Porträts erstrahlen:  
ihr Liebenden, fürchtet nichts von eurer Vertrauten,  
ich weiß, was es zu verschweigen gilt, und trage Sorge,  
dass nicht alle meine Geheimnisse hier aufgedeckt werden.*

## 6. Récit der Stunden

### DIE STUNDEN

*So breitet denn Eure Schleier über die Untaten, die ihr duldet,  
und lasst den Inbegriff der Tugend Eure Verderbtheit nicht sehen:  
ihr göttlicher Glanz lässt Eure Fackeln verblissen,  
von allen Augen sind ihre Augen die schönsten,  
von allen Händen sind ihre Hände die huldreichsten:  
Nacht, könnt Ihr vor solchem Leuchten bestehen?*

### 7. Entrée der vier Stunden

#### 8. 2. Air derselben

### 9. Sechs Jäger

*Sechs Jäger, ihre Hörner blasend, kehren müde und erschöpft  
zur Nachtruhe heim; auf einem Pferd stellen sie den Hirsch  
zur Schau, den sie erlegt haben, von einem Stallknecht an der  
Hundeleine geführt.*

#### 10. 2. Air derselben

### 11. Zwei Schäfer und zwei Schäferinnen

*Zwei Schäfer und zwei Schäferinnen, auf ihren Flöten und dem  
Dudelsack spielend, kehren von den Weiden zurück und treiben  
ihre Herden für die Nacht ins Dorf.*

#### 12. Vier Bauern (IV)

### 13. (Ein Kurzwarenhändler und) zwei Straßenräuber

*Räuber, die einen Kurzwarenhändler auf der Straße berauben.*

#### 14. Air derselben in der Kutsche

*Das Bühnenbild wechselt, und es sind auf jeder Seite der Bühne  
zwei Läden mit Krämern und Krämerinnen zu sehen; zwei  
Kavaliere und zwei aufgezputzte Damen kommen in einer Kutsche  
des Wegs und steigen aus, um Bänder und Süßigkeiten zu kaufen:  
unterdessen wendet der Kutscher das Gefährt, und nachdem sie  
getanzt haben, macht er ihnen Zeichen, dass es schon spät sei.  
Während sie wieder in die Kutsche steigen, sieht man verschiedene  
Tiere, die in den Läden tanzen.*

### 15. Zwei Kavaliere und zwei aufgezputzte Damen

Als Huldigung an diese Damen, die in Wirklichkeit als putzsüchtige Frauenzimmer verkleidete Männer von zweifelhaftem Liebreiz sind, widmet ihnen die Göttin der Erinnerung ein ironisches Loblied.

11 | 16. Récit de Mnémosyne

Quelles beautés, ô mortels,  
Méritent mieux des autels  
Que celles que nous voyons ?  
Leurs charmes sont tels,  
Qu'il faut que le Soleil  
Cache ses rayons.

Leur beau nom qui vient d'aymer,  
Ne vous doit point enflamer  
D'un feu qui fait soupirer :  
Pourriés-vous charmer  
Le coeur d'une beauté qu'il faut adorer ?

Il paroist à leurs regards,  
Qu'autre Dieu que le Dieu Mars  
Ne pouvoit les acquérir,  
Leurs yeus pleins de dards  
Sçavent l'art de blesser, et non de guérir.

**La Cour des Miracles [17-21]**

La Nuit est tombée et l'obscurité du théâtre fait place à la *Cour des Miracles*, où se rendent le soir toute sorte de Gueux & Estropiez, qui en sortent sains & gaillards pour danser leur Entrée, apres laquelle ils donnent une Serenade ridicule au Maistre du lieu.

12 | 17. Egyptiens et Egyptiennes

Quatre Egyptiens & deux Egyptiennes, prennent l'occasion de la Nuit pour faire leur mestier ; & vont de boutique en boutique disans la bonne aventure, & emportant de chacune quelque chose.

13 | 18. Les Boutiques se ferment

Les Boutiques se ferment, & les Marchands & Marchandes font leur retraite en dansant. Trois Allumeurs de Lanternes viennent pour les abaisser, & pour allumer les Chandelles, suivis de quatre Lanternes, qui s'ouvrent & se ferment.

14 | 19. Porteurs de chaises portant deux Bourgeoises

Deux Bourgeoises reviennent de la Ville en Chaise, & sont rencontrées par deux Filoux qui les attaquent, les Porteurs s'enfuient : Deux Soldats surviennent qui leur font quitter prise : Les Filles s'échappent, & l'Entrée finit par un Combat.

20. Les memes Bourgeoises sont attaquées  
par des Filoux

21. Deux Filoux

Fin de la première Partie.

16. Solo of Mnemosyne

What beauties, O mortals,  
Are more deserving of altars  
Than those we behold?  
Their charms are such  
That the Sun  
Must hide his rays.

Their fair name, which comes from love,  
Must not set you aflame  
With a passion that draws sighs:  
Could you charm  
The heart of a beauty who must be adored?

It would seem from their glances  
That no other god than Mars  
Could steal their hearts:  
Their eyes full of darts  
Know the art of wounding, and not of healing.

**The Court of Miracles [17-21]**

Night has fallen, and the darkness on stage gives way to the *Court of Miracles*, where all sorts of Beggars and Cripples go in the evening, emerging strong and healthy<sup>2</sup> to dance their Entry, after which they offer a burlesque serenade to the Master of that place.

17. Gypsy Men and Women

Six Gypsies, four men and two women, seize the opportunity of nightfall to ply their trade; they go from shop to shop telling fortunes and taking something from each of them.

18. The Shops close

The shops close, and the Shopkeepers depart dancing. Three Lamplighters come to lower the lamps and light the candles inside, followed by four Lanterns that open and close.

19. Sedan Chair Porters carrying two Bourgeoises

Two Bourgeoises return from town in sedan chairs and encounter two Rogues who attack them. The Porters run away. Two Soldiers appear on the scene and force the Rogues to desist. The Young Women make their escape, and the Entry ends with a combat.

20. The same Bourgeoises are attacked by Rogues

21. Two Rogues

End of the First Part.

16. Récit der Mnemosyne

Welche Schönheiten, ihr Sterblichen,  
sind anbetungswürdiger  
als die, die wir hier sehen?  
So überwältigend ist ihre Anmut,  
dass die Sonne nicht umhin kann,  
ihre Strahlen zu verbergen.

Ihr schöner Name, der von lieben kommt,  
sollte euch nicht mit einer Glut  
entflammen, die euch seufzen lässt:  
könntet ihr das Herz einer Schönheit betören,  
zu der ihr anbetend aufschauen müsst?

In ihren Blicken ist zu lesen,  
dass kein anderer Gott als der Gott Mars  
es vermochte, sie für sich zu gewinnen,  
ihre Augen voller Pfeile beherrschen  
die Kunst zu verletzen, nicht die zu heilen.

**Das Armenasy! (17-21)**

Es ist Nacht geworden, und aus dem Dämmerlicht der Bühne taucht das *Armenasy! auf*, in das sich am Abend alle möglichen Bettler und Krüppel begeben, die gesund und vergnügt wieder herauskommen, um ihre Entrée zu tanzen; danach bringen sie dem Vorsteher des Asyls ein groteskes Ständchen dar.

17. Ägypter und Ägypterinnen

Vier Ägypter und zwei Ägypterinnen gehen im Schutz der Nacht ihrem Gewerbe nach; sie ziehen von Laden zu Laden und sagen die Zukunft voraus, und sie nehmen aus jedem etwas mit.

18. Die Läden schließen

Die Läden schließen, und die Krämer und Krämerinnen gehen tanzend nach Hause. Drei Laternenanzünder kommen, um die Straßenlaternen herunterzudrehen und die Kerzen anzuzünden, auf sie folgen vier Laternen, die an- und ausgehen.

19. Sänfenträger, die zwei Bürgerinnen tragen

Zwei Bürgerinnen kommen in Sänften aus der Stadt zurück, sie geraten an zwei Diebe, die sie berauben, die Sänfenträger flüchten: Zwei Soldaten kommen dazu, und sie lassen von ihnen ab: die jungen Frauen laufen davon, und die Entrée endet in einer Prügelei.

20. Eben diese Bürgerinnen werden von Dieben überfallen

21. Zwei Diebe

Ende des ersten Teils.

<sup>2</sup> This is, of course, the 'miracle' that earned this seedy part of Paris its nickname. (Translator's note)



## SECONDE VEILLE : VÉNUS & LES GRÂCES

*Representant les divertissemens du Soir, depuis les neuf heures jusques à minuit.*

*Les trois Parques, la Tristesse, & la Vieillesse, viennent à dessein de marquer le desordre des tenebres & de la Nuit, & apres avoir dansé elles entreprennent un Recit ; Mais Venus descend du Ciel qui les interromp & les chasse ; Et apres avoir chanté elle fait danser les Jeux, les Ris, l'Hymen & le Dieu Comus, qu'elle introduit en leur place.*

### 15 | 22. Entrée des Ombres

### 16 | 23. Entrée des Parques, de la Vieillesse & de la Tristesse

#### 24. Récit de Vénus

### 17 | VENUS

*Fuyez bien loin, ennemis de la joye,  
Tristes objets, faut-il que l'on vous voye  
Parmy tout ce qu'Amour a d'aymable & de doux ?  
Il n'est pas juste ce me semble,  
Que vous soyez meslez ensemble  
Mon fils, et vous.*

*Jeune LOUIS, le plus Grand des Monarques,  
Dans quelque temps vous porterez des marques  
De ce Dieu dont jamais on n'évite les coups ;  
Il faut céder à sa puissance,  
Et que vous fassiez connaissance  
Mon fils, et Vous.*

### 18 | 25. 1<sup>er</sup> air pour les Jeux, les Ris, l'Hymen & le Dieu Comus [Néréides, I]

#### 26. Deux Pages

*Deux Pages viennent preparer la sale du bal, & arranger les sieges : Roger ameine Bradamante accompagnée d'un Escuyer & d'une suivante, & luy veut donner le passe-temps de la soirée [...].*

#### 27. Roger, Bradamante & toute la compagnie.

*Toute la compagnie estant arrivée, le Bal se commence [...]  
Les Grâces rejoignent Vénus pour y participer.*

### 19 | 28. Air pour les Grâces [Médor & Angélique, II]

#### 29. Dialogue des trois Grâces

## SECOND WATCH: VENUS AND THE GRACES

*Representing the entertainments of the evening from nine o'clock to midnight.*

*The three Fates, Sadness and Old Age, come in order to show the disorder of darkness and Night, and after dancing they embark on a Speech. But Venus descends from the heavens to interrupt them and chase them away. After she has sung, she bids the Joys and Delights, Hymen and Comus to dance, introducing them at the appropriate place.*

### 22. Entry of the Shades

### 23. Entry of the Fates, Old Age and Sadness

#### 24. Solo of Venus

### VENUS

*Fly far from here, enemies of joy!  
Sad objects, must you be seen  
Among all Love possesses that is pleasant and sweet?  
It is not right, methinks,  
For you to be together,  
My son and you.*

*Young LOUIS, greatest of Monarchs,  
Some time from now you will bear the marks  
Of that god whose blows one can never elude;  
One must yield to his might,  
And you must become acquainted,  
My son and you.*

### 25. First Dance for the Joys, the Delights, Hymen and Comus

#### 26. Two Pages

*Two Pages enter to make the ballroom ready and arrange the seats. Ruggiero leads in Bradamante accompanied by a Squire and a Lady-in-Waiting, and wishes to offer her a recreation for the evening. [...]*

#### 27. Ruggiero, Bradamante and the whole company

*Once all the company has arrived, the ball commences. [...] The Graces join Venus to take part in it.*

### 28. Dance for the Graces

#### 29. Dialogue of the three Graces

## ZWEITE WACHE: VENUS UND DIE GRAZIEN

*Die Lustbarkeiten am Abend, von neun Uhr bis Mitternacht.*

*Die drei Parzen, die Traurigkeit und das Alter treten auf als Ausdruck der vom Dunkel der Nacht bewirkten Verstörung, und nachdem sie getanzt haben, machen sie Anstalten, einen Récit vorzutragen. Aber Venus steigt vom Himmel herab und hindert sie daran und vertreibt sie, und nachdem sie gesungen hat, führt sie die Spielfreude, das Lachen und den Gott Komos herein und fordert sie auf zu tanzen.*

### 22. Entrée der Schatten

### 23. Entrée der Parzen, des Alters und der Traurigkeit

#### 24. Récit der Venus

### VENUS

*Hebt euch hinweg, ihr Feinde der Freude,  
ihr traurigen Gestalten, müssen wir euch hier sehen  
inmitten all der Sanftmut und Liebenswürdigkeit Amors?  
Es ist nicht recht, so will es mir scheinen,  
dass ihr euch zueinander gesellt,  
ihr und mein Sohn.*

*Junger LOUIS, Erhabenster aller Herrscher,  
Ihr werdet schon bald die Narben dieses Gottes tragen,  
dessen Anschlägen man niemals entgeht;  
man muss sich seiner Macht fügen,  
und Ihr werdet Bekanntschaft machen müssen,  
Ihr und mein Sohn.*

### 25. 1. Air der Spielfreude, des Lachens, des Hymenaios und des Gottes Komos (Nereiden, I)

#### 26. Zwei Pagen

*Zwei Pagen richten den Ballsaal her und stellen die Stühle auf:  
Roger führt Bradamante herein, die in Begleitung eines Knappen und einer Zofe ist, und will ihr Kavalier für den Abend sein (...)*

#### 27. Ruggiero, Bradamante und die ganze Gesellschaft

*Die Gesellschaft ist vollzählig, der Ball beginnt (...) Die Grazien gesellen sich zu Venus, um daran teilzunehmen.*

### 28. Air der Grazien (Medoro und Angelica, II)

#### 29. Dialog der drei Grazien

20 | LES TROIS GRÂCES

Admirons notre jeune et charmante déesse,  
Parlons de sa beauté, parlons de son esprit.  
N'avons-nous pas l'honneur de nous mêler sans cesse,  
Dans tout ce qu'elle fait, dans tout ce qu'elle dit ?  
Nous ne sommes que trois, il en est cent chez elle  
Dont l'attachement est plus doux.  
L'on en voit plus de cent qui sont à cette belle  
À meilleur titre que nous.  
Marchons toujours sur ses divines traces  
Sans l'abandonner d'un pas.  
Ah ! Qu'elle a bien d'autres grâces  
Qui ne l'abandonnent pas.

[Reprise de l'air pour les Grâces]

*Après le bal, arrive un Ballet pour le divertissement  
de l'assemblée.*

21 | 30. Les Noces de Thétis, "Ballet en Ballet"

31. La Discorde

Interrompant cette comédie, *La Discorde vient à dessein  
de mettre tout en confusion.* On donne alors un autre  
programme :

La comédie muette d'Amphitryon [32-39]

22 | 32. Première entrée représentant le Premier Acte

*Amphitryon commence avec Sosie son valet, il fait venir  
Alcmene sa femme, pour luy apprendre le sujet du voyage  
qu'il est obligé de faire, & en mesme temps il en prend  
congé.*

33. 2<sup>e</sup> air pour Sosie

23 | 34. [Seconde entrée représentant le] Deuxième Acte

*Jupiter entre avec Mercure, & luy declare l'amour qu'il a  
pour Alcmene, ils consultent comme ils la pourront persuader,  
& resolvent de se metamorphoser, Jupiter en Amphitryon &  
Mercure en Sosie, & aussi-tost Mercure luy montre des habits  
propres pour executer ce dessein.*

35. [Troisième entrée représentant le] Troisième Acte

*Alcmene revient avec Bromia sa servante, à qui elle se plaint  
de l'absence de son Mary, & cependant on voit venir Jupiter  
& Mercure metamorphosé, l'un en Amphitryon & l'autre en  
Sosie : Alcmene trompée par l'apparence les reçoit avec joye,  
Jupiter entre avec elle dans le logis, & Mercure demeure à  
la porte.*

THE THREE GRACES

Let us admire our young and charming goddess;  
Let us speak of her beauty, let us speak of her wit.  
Have we not the honour of being constantly involved  
In all she does, in all she says?  
We are but three; there are a hundred in her service  
Whose attachment to her is sweeter still.  
One may see more than a hundred who have a greater right  
To belong to her than we.  
Let us always walk in her divine footsteps  
Without leaving her company for a moment.  
Ah, how many other graces she has  
Who do not relinquish her!

[Reprise of the Dance for the Graces]

*After the ball comes a Ballet for the entertainment of the  
assembled company.*

30. The Wedding of Thetis, 'Ballet within the Ballet'

31. Discord

Interrupting this comedy, *Discord comes to throw everything  
into confusion.* After this, another programme is performed:

The Mute Comedy of Amphitryon [32-39]

32. First Entry representing the First Act

*Amphitryon begins the ballet with Sosia, his servant, and then  
summons Alcmene, his wife, to tell her of the journey he is obliged  
to make; at the same time he takes his leave of her.*

33. Second Dance for Sosia

34. [Second Entry representing the] Second Act

*Jupiter enters with Mercury, and tells him of his love for Alcmene.  
They discuss how she may be persuaded, and resolve to transform  
their appearance, Jupiter into Amphitryon and Mercury into  
Sosia; at once Mercury shows him the garments appropriate for  
carrying out this scheme.*

35. [Third Entry representing the] Third Act

*Alcmene returns with her servant Bromia, to whom she laments  
her husband's absence. During this time we see Jupiter and  
Mercury coming, metamorphosed into Amphitryon and Sosia  
respectively. Deceived by their appearance, Alcmene joyfully  
welcomes them. Jupiter enters the house with her while Mercury  
remains at the door.*

DIE DREI GRAZIEN

Lasst uns unsere junge, liebreizende Göttin bewundern,  
lasst uns von ihrer Schönheit sprechen, von ihrem Geist.  
Haben wir nicht die Ehre, ständig um sie zu sein  
bei allem, was sie tut, bei allem, was sie sagt?  
Wir sind nur drei, zu Hause gibt es hundert,  
deren Zuneigung noch süßer ist.  
Mehr als hundert nennt diese Schöne ihr Eigen,  
und sie sind es mehr noch als wir.  
Lasst uns immer auf ihren göttlichen Spuren wandeln,  
ohne einen Schritt von ihr zu weichen.  
Ach, sie nennt noch viel mehr Grazien ihr Eigen,  
die nicht von ihr weichen.

(Wiederholung des Air der Grazien)

*Nach dem Ball gibt es ein Ballett zur Unterhaltung der  
Abendgesellschaft.*

30. Die Vermählung der Thetis, „Ballett im Ballett“

31. Die Zwietracht

Das Schauspiel wird gestört von der *Zwietracht, die mit  
dem Vorsatz erscheint, allgemeine Verwirrung zu stiften. Man  
enschließt sich deshalb, ein anderes Stück zu spielen.*

Die Comédie muette Amphitryon (32-39)

32. Erste Entrée als Erster Akt

*Amphitryon tritt mit seinem Diener Sosia auf; er lässt seine Frau  
Alcmene kommen, um ihr mitzuteilen, warum er eine Reise  
machen muss, und nimmt Abschied von ihr.*

33. 2. Air des Sosia

34. (Zweite Entrée als) Zweiter Akt

*Jupiter erscheint mit Merkur und entdeckt ihm seine Liebe  
zu Alcmene; sie beraten, wie sie sie geneigt machen könnten,  
und beschließen, fremde Gestalt anzunehmen, der eine die  
Amphitryons, der andere die Sosias, und Merkur zeigt ihm  
sogleich die geeigneten Gewänder, um diesen Plan in die Tat  
umzusetzen.*

35. (Dritte Entrée als) Dritter Akt

*Alcmene erscheint mit ihrer Dienerin Bromia, der sie ihr Leid  
klagt wegen der Abwesenheit ihres Mannes; unterdessen sieht  
man Jupiter und Merkur kommen, der eine in der Gestalt  
Amphitryons, der andere in der Gestalt Sosias; Alcmene lässt sich  
von dem äußeren Anschein täuschen und heißt sie voller Freude  
willkommen, Jupiter geht mit ihr ins Haus, Merkur wartet vor  
der Tür.*

**36. [Quatrième entrée représentant le] Quatrième & dernier Acte**

*Le véritable Sosie revient de son voyage, & pensant entrer en la maison d'Alcmene, en est empêché par son semblable qu'il rencontre à la porte, estonné de le voir il fait plusieurs actions pour l'esprouver.*

**37. [Amphitryon revient de son voyage]**

*Amphitryon cependant retourne frappe[r] à la porte, Jupiter déguisé en Amphitryon regarde par la fenestre, le véritable Amphitryon surpris de se voir se met en colère, & impatient entre par cette fenestre : Sosie qui le voit veut y entrer & le suivre, Mercure déguisé le retient, & enfin y entrent tous deux : Bromia, servante d'Alcmene dans la peur met la teste à cette fenestre, pour reconnoître s'il ne vient plus personne, descend, sort par la porte regardant aux advenues : Et enfin les deux Amphitryons & les deux Sosies sortent : Blefaro, qui ne cognoist pas ces Dieux déguisez, les veut accorder avec les autres : Mais Jupiter & Mercure se découvrent & se font reconnoître : A l'instant, les véritables Amphitryon & Sosie, Alcmene, Bromia & Blefaro, leur font soumission qui finit la Comédie. Les violons cessent pour incontinent apres sonner une Sarabande, sur laquelle dansent quatre petites Espagnoles & un Espagnol, pour achever le divertissement de l'assemblée du Bal.*

**24 | 38. Quatre petites Espagnoles et un Espagnol**

Une dernière sarabande espagnole clôt la comédie : les acteurs de la Commedia dell'Arte sont alors rejoints par une toute une assemblée d'Italiens, fraîchement débarqués à Paris. Tous sont venus pour une grande fête et des réjouissances en l'honneur de sa Majesté Anne, reine de France. C'est Cintia [la Lune] qui s'adresse à Elle au nom de toute l'assemblée, sous la forme d'un brillant compliment.

**25 | 39. Sarabande pour une Espagnolle [suivie des Italiens]**

**40. Coro degl'Italiani**

**26 | CORO**

Qual concorso indovino  
Oggi al mar più vicino  
Dal festoso Parigi noi raunò  
Dal gemino emisfero,  
Noi, che del franco impero vantiamo  
Il nobile giogo, o i bei vestigi?

**41. Recitativo di Cintia**

CINZIA  
Ed ecco, o Gallia invita,  
I tuoi pregi più grandi ed immortali.  
Mira del primo ciel ne' puri argenti,  
Come in tempio d'onor lampe lucenti,  
L'idea delle maggior stirpi reali.

**CHCEUR**

Quel destin bienheureux  
Qui des deux hémisphères aujourd'hui  
Nous amène aux rivages  
Les plus proches de Paris en fête,  
Nous qui de l'Empire français  
Célébrons le joug, ou le souvenir ?

**41. Récitatif de Cintia**

LA LUNE  
Voici donc, ô France invaincue,  
Tes mérites les plus grands et les plus immortels.  
Vois dans le plus pur argent du premier des cieux,  
Dans les temples d'honneur aux leurs éclatantes,  
L'image des plus grandes familles royales.

**36. [Fourth Entry representing the] Fourth and Last Act**

*The real Sosia returns from his journey. He makes to enter Alcmenes house, but is prevented from doing so by his look-alike, whom he meets at the door. Astonished at the sight, he makes several movements to test his reactions.*

**37. [Amphitryon returns from his journey]**

*In the meantime Amphitryon too has returned and knocks at the door, at which Jupiter disguised as Amphitryon looks through the window. The real Amphitryon, surprised to see 'himself', becomes angry and impatiently enters by that same window. Sosia, seeing this, tries to go in after him, but the disguised Mercury holds him back, and finally they enter together. Alcmenes's servant Bromia fearfully puts her head out of the same window to be sure that no one else is coming, then comes out and leaves by the door looking towards the entrances. And finally the two Amphitryons and the two Sosias come out. Blepharo, who does not recognise these gods in their disguise, attempts to reconcile them with their doubles. But Jupiter and Mercury reveal themselves in their true guise and are recognised. The real Amphitryon and Sosia, along with Alcmenes, Bromia and Blepharo, at once make obeisance to them, and this ends the Comedy. The violins stop playing, then immediately strike up a Sarabande, to which four little Spanish Women and a Spanish Man dance, thus completing the entertainment of those attending the Ball.*

**38. Four Little Spanish Women and a Spanish Man**

A Spanish sarabande concludes the comedy. After this, the actors of the *Commedia dell'Arte* are joined by a large group of Italians who have just arrived in Paris. They have all come for a joyous festival in honour of Her Majesty Queen Anne of France. It is Cynthia [the Moon] who addresses her in the name of the assembled company with dazzling compliments.

**39. Sarabande for a Spanish Woman [followed by the Italians]**

**40. Chorus of Italians**

**CHORUS**

What prophetic concourse  
Has brought us together today  
From the two hemispheres  
To the waters close by festive Paris,  
We who can boast of the yoke or the fine remnants  
Of French domination?

**41. Recitative of Cynthia**

THE MOON  
And here, O unvanquished France,  
Are your greatest and most immortal merits.  
Behold in the pure silver gleam of the supreme heavens,  
Like shining lights in the temple of honour,  
The images of the greatest royal lineages.

**36. (Vierte Entrée als) Vierter Akt**

*Der echte Sosia kehrt von seiner Reise zurück und will in das Haus Alkmenes eintreten, wird aber von seinem Ebenbild, das ihm an der Tür entgegentritt, daran gehindert; sein Anblick verwundert ihn, und er macht mehrere Versuche, ihn auf die Probe zu stellen.*

**37. (Amphitryon kehrt von seiner Reise zurück)**

*Unterdessen ist auch Amphitryon zurückgekehrt und klopft an die Tür; der als Amphitryon verkleidete Jupiter schaut aus dem Fenster, der echte Amphitryon ist überrascht, sich selbst zu sehen, und wird wütend; unwillig steigt er durch das Fenster hinein: Sosia sieht das und will ihm auf demselben Weg folgen, der verkleidete Merkur hindert ihn daran, und schließlich fallen beide hinein: Bromia, die Dienerin Alkmenes, streckt erschrocken den Kopf aus dem Fenster, um zu sehen, ob noch jemand kommt, sie verschwindet wieder und kommt durch die Tür heraus, um nachzusehen, was vor sich geht: schließlich kommen beide Amphitryons und beide Sosias heraus: Blesaro, der die verkleideten Götter nicht erkennt, will vermitteln, aber Jupiter und Merkur geben sich zu erkennen: augenblicklich werfen sich ihnen die echten Amphitryon und Sosia, Alcmene, Bromia und Blesaro zu Füßen, und damit endet die Komödie. Die Violinen verstummen sogleich, nachdem sie eine Sarabande gespielt haben, auf die vier kleine Spanierinnen und ein Spanier getanzt haben, und damit endet die Unterhaltung der Abendgesellschaft.*

**38. Vier kleine Spanierinnen und ein Spanier**

Mit einer letzten spanischen Sarabande endet die Komödie: zu den Schauspielern der Commedia dell'Arte gesellt sich dann eine Schar Italiener, die gerade in Paris angekommen sind. Sie sind gekommen, um an einem großen Fest und den Volksbelustigungen zu Ehren ihrer Majestät Anne, Königin von Frankreich, teilzunehmen. Cintia (die Mondgöttin) wendet sich im Namen der gesamten Abendgesellschaft mit einer feierlichen Glückwunschsadresse an sie.

**39. Sarabande einer Spanierin (gefolgt von den Italienern)**

**40. Chor der Italiener**

**CHOR**

Welche glückliche Fügung  
führt uns von beiden Hemisphären  
heute an die Gestade  
nahe dem festlich geschmückten Paris,  
die wir uns des Jochs der französischen Herrschaft  
oder der Erinnerung daran rühmen dürfen?

**41. Récit der Cintia**

LUNA  
Hier siehst du, o unbesiegttes Frankreich,  
deine erhabensten und unvergänglichen Taten,  
siehst im reinsten Silber des höchsten Himmels,  
in den Ehrentempeln im hellen Schimmer  
das Abbild der hehren königlichen Geschlechter.

**42. Chœur des Italiens**

CHEUR  
Après les soucis de la guerre  
Voici donc les plus douces joies !  
Que des délices si rares et si incomparables  
Ô France, épanouissent ton cœur autant que ton royaume.

**43. Récitatif de Cintia**

LA LUNE  
Et vous, suprêmes déesses, que tardez-vous ?  
Venez vous incliner devant  
ANNE, l'illustre reine.

**44. Chœur des Italiens**

CHEUR  
Ô France fortunée !  
Riche déjà de tant de victoires,  
La gloire suprême de la paix et de l'Hymen  
Te fait heureuse au-delà de tout espoir ;  
Et pour qu'à ton contentement  
La joie sans cesse ajoute encore :  
Voici qu'on peut déjà apercevoir  
Tes gloires nouvelles, par l'enfant royal qui naîtra,  
Et ce double soleil te fera doublement resplendir,  
Ô France heureuse.

**42. Coro degl'Italiani**

CORO  
Dopo belliche noie  
Oh, che soavi gioie!  
A dolcezza sì rare oltre ogni segno.  
Gallia dilata il cor non men ch'il regno.

**43. Recitativo di Cintia**

27 | CINZIA  
Ma voi che più tardate, inclite Dee ?  
Uscite ad inchinare  
ANNA, la gran Regina.

**44. Coro degl'Italiani**

CORO  
O Gallia fortunata!  
Già per tante vittorie,  
Di pace e d'imenei l'ultime glorie  
Ti fanno oltre ogni speme oggi beata ;  
E a fin ch'a tuoi contenti  
Gioia ognor s'argomenti,  
Ecco ch'in te si vede,  
Alba di nove Glorie, un regio erede  
Per splendor più di doppio sole ornata,  
O Gallia fortunata.

*Fin de la seconde Partie.*

**42. Chorus of Italians**

CHORUS  
After the troubles of war,  
Ah, what sweet joys!  
May these rare and incomparable delights,  
O France, swell your heart and your realm.

**43. Recitative of Cynthia**

THE MOON  
But why do you tarry, illustrious goddesses?  
Come and bow before  
ANNE, the great Queen.

**44. Chorus of Italians**

CHORUS  
O fortunate France!  
Already, thanks to so many victories,  
The supreme glories of peace and marriage  
Make you blissful beyond all expectation;  
And, that still greater joy  
May be added to your contentment,  
One may already glimpse in you  
The dawn of new glories, a royal heir  
That you may be still more resplendent, adorned by a double  
Sun,  
O fortunate France.

*End of the Second Part.*

**42. Chor der Italiener**

CHOR  
Nach den Leiden des Krieges,  
werden dir nun die süßesten Freuden zuteil!  
Mögen so denkwürdige und unvergleichliche Wonnen  
dein Herz wie auch dein Königreich erfreuen.

**43. Récit de Cintia**

LUNA  
Doch ihr, höchste Göttinnen, was säumt ihr?  
Kommt und verneigt euch vor  
ANNE, der erlauchten Königin.

**44. Chor der Italiener**

CHOR  
O glückliches Frankreich,  
das schon so viele Siege errang,  
die schönste Zier des Friedens und der Vermählung  
beglückt dich mehr, als zu hoffen war;  
und auf dass zu deiner Zufriedenheit  
die Freude sich noch vermehre,  
wird man schon deiner künftigen Triumphe gewahr  
durch das königliche Kind, das geboren wird,  
und diese doppelte Sonne lässt dich doppelt erstrahlen,  
o glückliches Frankreich.

*Ende des zweiten Teils*

### TROISIÈME VEILLE : HERCULE AMOUREUX

*Depuis minuit jusques à trois Heures devant le jour.*

La Nuit avait promis de dévoiler ce qui constitue son empire par différents portraits : après Vénus & les Grâces, c'est celui du séducteur Hercule à qui tout cède, qui occupe cette troisième veille.

*La Lune dans son Char fait le Récit, & est accompagnée des Estoilles, qui se retirent & la laissent se promenant & admirant les beautés d'Endimion.*

#### 45. Récit de la Lune

#### 28 | LA LUNE

*Moy dont les froideurs sont cognuës,  
Hélas ! J'ayme à la fin, & je tombe des Nuës  
Pour voir ce beau Berger qui me donne la Loy :  
Douce & paisible Nuit, de tes plus sombres voiles  
Cache bien mes desseins & moy,  
Et dérobe ma honte à toutes les Estoilles.*

*Mais mon coeur est-il donc possible  
Que tu sois devenu à l'Amour devenu si sensible,  
Et que mes chastes voeux se soient évanouïs ?  
Il faut suivre ses Loix, on ne peut les enfreindre,  
Vous y viendrez Jeune LOUIS,  
Où les Dieux ont cédé, les Rois ont lieu de craindre.*

#### 29 | 46. Entrée pour Endimion

#### 30 | 47. Entrée pour la Lune

*La Lune amoureuse d'Endimion descend du Ciel & approche de luy, une nuée les dérobe à la veüe des spectateurs.*

#### 48. Récit d'Endimion -

31 | *Noires forests, demeures sombres  
Où le Soleil ne luit que rarement,  
Que je me plais parmi vos ombres  
Et qu'elles flattent bien les plaintes d'un amant.*

*Depuis le jour que ma cruelle  
M'eust fait savoir l'arrêt de mon trépas,  
Toute clarté me fut mortelle  
Et le flambeau du jour n'eust pour moi plus d'appas.*

*Ptolémée et Zoroastre deux grands Astrologues observent les  
mouvements du Ciel avec de longues Lunettes, & croyent que  
la Lune s'est retirée en terre par quelque enchantement.*

### THIRD WATCH: HERCULES IN LOVE

*From midnight until three hours before daybreak.*

Night earlier promised to reveal what goes on in her realm by showing a number of different portraits: after Venus and the Graces, it is the portrait of the seducer Hercules, to whom all women yield, that occupies this third Watch.

*The Moon performs the Solo from her chariot, and is accompanied by the Stars, which then withdraw and leave her walking the earth and admiring the beauties of Endymion.*

#### 45. Solo of the Moon

#### THE MOON

*I, whose frigidity is well known,  
Alas, I too love at last, and I come down from the clouds  
To see the handsome Shepherd to whom I am in thrall:  
Sweet, peaceful Night, with your darkest veils  
Hide well my intentions and myself,  
And conceal my shame from all the Stars.*

*Yet, my heart, can it be possible  
That you have become so susceptible to Love,  
And that my chaste vows have melted away?  
One must follow his Laws, one cannot break them.  
You too will discover that, young LOUIS:  
Where even the Gods have yielded, Kings have cause to fear.*

#### 46. Entry for Endymion

#### 47. Entry of the Moon

*The Moon, in love with Endymion, descends from the heavens and approaches him. A cloud conceals them from the spectator's view.*

#### 48. Solo of Endymion -

*Dark forests, sombre abodes  
Where the Sun seldom shines,  
How I love to be among your shadows,  
And how well they flatter a lover's complaints!*

*Since the day my cruel fair  
Pronounced my sentence of death,  
All brightness is fatal to me  
And the torch of day has held no delights.*

*Ptolemy and Zoroaster, two eminent Astrologers, observe the  
movements of the heavens with long telescopes, and believe the  
Moon has withdrawn into the Earth by some enchantment.*

### DRITTE WACHE: DER VERLIEBTE HERKULES

*Von Mitternacht bis drei Uhr vor Tagesanbruch*

Die Nacht hatte angekündigt, sie werde durch verschiedene Porträts offenbaren, wie ihr Reich beschaffen ist: nach Venus und den Grazien ist nun das des Verführers Herkules, der sich alles unterwirft, Gegenstand dieser dritten Wache.

*Die Mondgöttin trägt in ihrem Wagen den Récit vor; sie wird von den Sternen begleitet, die sich zurückziehen, als sie aussteigt und die Schönheit Endymions bewundert.*

#### 45. Récit der Mondgöttin

#### LUNA

*Ich, deren Herzenskälte allbekannt ist,  
ach, ich liebe endlich und steige aus den Wolken,  
diesen schönen Schäfer zu sehen, meinen Gebieter:  
süße und friedvolle Nacht, decke deine dunkelsten  
Schleier über mein Tun und über mich  
und verbirg meine Schande vor den Sternen.*

*Aber, mein Herz, ist es denn möglich, dass du  
plötzlich für die Liebe so empfänglich bist,  
und dass mein Keuschheitsgelübde zerrann?  
Man muss sich ihr fügen, darf ihr Gesetz nicht übertreten,  
das werdet auch Ihr, junger LOUIS, erfahren:  
was die Götter bezwang, müssen die Könige fürchten.*

#### 46. Entrée des Endymion

#### 47. Entrée der Mondgöttin

*Die in Endymion verliebte Mondgöttin steigt vom Himmel herab und nähert sich ihm, eine Wolke entzieht sie den Blicken der Zuschauer.*

#### 48. Récit des Endymion

*Ihr düsteren Wälder, lichtloser Aufenthalt,  
in den nur selten ein Sonnenstrahl dringt,  
wie wohl ist mir in eurem Dunkel,  
und wie schmeichelt es eines Liebenden Klagen.*

*Seit dem Tag, da meine Gausame  
mich wissen ließ, dass ich nicht altern kann,  
ist jede Heiligkeit tödlich für mich,  
und das Licht des Tages ist für mich ohne Reiz.*

*Ptolemäus und Zoroastres, zwei bedeutende Astrologen,  
beobachten mit langen Fernrohren die Bewegungen der Gestirne  
und glauben, ein Zauber habe bewirkt, dass der Mond sich auf  
die Erde zurückgezogen hat.*

L'histoire d'Amphitryon et d'Alcmène, racontée plus haut par les comédiens italiens de la suite de Vénus, comporte aussi une dimension tragique : de cette union adultère non consentie naît Hercule, enfant demi-dieu. Hercule est vexé de voir pour la première fois ses amours contrariées. Déjanire, épouse d'Hercule, paraît alors : trompée et humiliée, elle dresse de son mari un portrait qui nuance cruellement l'image du jeune roi victorieux. Vénus reparait sur la scène, et chante cette fois en italien : pour elle, aucun amour ne peut être contrarié, et s'il le faut, elle usera de ses sortilèges. Surgit alors Junon, furieuse : elle ne peut admettre que Vénus fasse fi des nœuds sacrés du mariage et fera tout pour rompre ses subterfuges destructeurs. Comme Déjanire, elle a connu les pires outrages de la part de Jupiter et ne veut pas voir Hercule, son fils, s'inscrire dans cette noire lignée.

32 | 49. Entrée pour Hercule amoureux [Protez, I]

50. Air d'Hercule

HERCULE

Comme Amour se rit de toute ma puissance !  
Moi à qui cède le Monde entier  
Une fillette me bravera ? Oh Dieu !  
Comme Amour se rit de toute ma puissance !

Ah Cupidon, je me demande  
Pourquoi donc le Ciel te tolère ?  
L'horrible règne de Pluton  
N'a pas plus criminel que toi !

51. Récitatif de Déjanire

DÉJANIRE

Malheureuse, hélas, qu'ai-je entendu ?  
Je ne sais si je dois être plus jalouse  
Comme mère ou comme épouse  
Car le péril est aussi grand  
Pour le nœud conjugal et pour mon cher enfant.  
Au moins de ces deux maux,  
En souffrant l'un puissé-je échapper à l'autre :  
Mon Dieu, quel sort cruel s'attache à mes jours  
Je souffre doublement mes maux,  
Et ma mort ne suffirait pas à les éviter.  
Ô présages funestes :  
Hercule n'a d'élans que de férocité,  
Tuer son fils ne serait pas  
Le premier de ses crimes atroces !  
Oh, comme mal à propos,  
Je me suis laissée  
Conduire en ces lieux  
Où le Destin a forgé pour moi l'Enfer.  
À présent, hélas, je me rends compte  
Qu'il valait mieux rester pleurant et soupirant  
À Calydon pour un outrage incertain  
Plutôt que de souffrir ici  
L'horrible mal d'en être sûre.

50. Aria d'Ercole

33 | ERCOLE

Come si beffa Amor, del poter mio!  
A me, cui cede il mondo,  
Farà contrasto una donzella? Oh Dio!  
Come si beffa Amor del poter mio!

Ah Cupido, io non so già  
Perché il Ciel soffrir ti deggia,  
Di Pluton l'orrida reggia  
Un di te più reo non ha!

34 | 51. Recitativo di Dejanira

DEIANIRA

Misera, ohimè, ch'ascolto?  
Non so se più gelosa  
Esser dea come madre o come sposa,  
Che comune è 'l periglio  
Alla mia fede coniugale e al figlio.  
Almen, con soffrir l'uno,  
Schivar l'altro potessi: oh dio, qual sorte  
Prefisse iniquo fato a miei natali  
Ch'io soffra a doppio i mali,  
Né per schivarne alcun basti mia morte.  
O presagi funesti:  
Ercol spirti non ha se non feroci,  
E non serian già questi  
I di lui primi parricidi atroci!  
Come mal mi lasciai,  
Strascinar da' miei guai  
A quest'eubee contrade  
Ove il destin mi fabricò l'inferno.  
Ora, ah! lassa, discerno  
Quanto meglio era entro le patrie mura  
Di Calidonia sospirar piangendo  
Miei dubbi oltraggi che con duol più orrendo  
Esserne più sicura.

The story of Amphitryon and Alcmene, mimed earlier by the Italian actors of Venus' entourage, also contains a tragic dimension: this non-consensual adulterous union resulted in the birth of the demigod Hercules.

Hercules is vexed to see his advances repulsed for the first time. Dejanira, Hercules' wife, enters: deceived and humiliated, she paints a portrait of him that casts a cruel light on the image of the victorious king. Venus reappears on the scene, now singing in Italian: for her, no love can be frustrated, and if necessary she will use her spells. Then a furious Juno bursts in: she cannot allow Venus to flout the sacred bonds of marriage and will do all she can to wreck her destructive schemes. As for Dejanira, has suffered the most humiliating outrages from Jupiter and does not wish to see his son Hercules follow in the same dismal tradition.

49. Entry of Hercules in Love

50. Aria of Hercules

HERCULES

How Love laughs at all my might!  
I, to whom the whole world submits,  
Will a girl defy me? Oh God!  
How Love laughs at all my might!

Ah, Cupid, I cannot fathom  
Why Heaven tolerates you.  
The horrible realm of Pluto  
Contains none more wicked than you!

51. Recitativo of Dejanira

DEIANIRA

Wretch that I am, alas, what do I hear?  
I know not if I should be more jealous  
As a mother or as a wife,  
For the danger is equally great  
For my conjugal bond and for my son.  
If only, at least, in suffering one of these evils,  
I might escape the other! Oh God, what fate  
Did wicked Fortune attach to my birth  
That I should suffer my woes twice over,  
And even my death would not suffice to avert them?  
Oh dire omens!  
Hercules' passions are nothing if not violent,  
And this would not be the first time  
He committed a dreadful parricide!  
Ah, how ill advised I was  
To let myself be dragged by my troubles  
To these Euboean shores  
Where Destiny has created a living Hell for me!  
Now, alas, I perceive  
How much better it was to sigh and weep  
In my native city of Calydon  
Over an uncertain betrayal, rather than be sure of it  
Amid grief still more horrible.

Die Geschichte von Amphitryon und Alcmene, wie die italienischen Komödianten aus dem Gefolge der Venus sie an früherer Stelle erzählt haben, hat auch einen tragischen Aspekt: aus der unfreiwilligen ehebrecherischen Verbindung geht weil seine Annäherungsversuche zum ersten Mal abgewiesen werden. Erscheint Deianeira, die junge Gemahlin des Herkules: betrogen und gedemütigt, stellt sie ein Bildnis auf, das ihr schonungslos den siegreichen jungen König vor Augen führt. Venus erscheint erneut auf der Bühne, diesmal singt sie italienisch: nach ihrer Überzeugung darf keine Liebe zurückgewiesen werden, und notfalls wendet sie ihre Zauberkünste an. Da erscheint die wütende Juno: sie kann es nicht zulassen, dass Venus das heilige Band der Ehe missachtet, und ist entschlossen, alles zu tun, um ihre Machenschaften und zerstörerischen Pläne zu durchkreuzen. Wie Deianira, hatte sie von Jupiter die ärgsten Kränkungen hinnehmen müssen und sie will nicht, dass sein Sohn Herkules in derselben unheilvollen Weise in seine Fußstapfen tritt.

49. Entrée des amoureux d'Hercule (Proteus, I)

50. Air des Herkules

HERKULES

Wie Amor meine Macht verlacht!  
Mir, dem die ganze Welt zu Füßen liegt,  
soll ein Mädchen trotzen? O Gott!  
Wie Amor meine Macht verlacht!

Ach, Cupido, ich frage mich,  
warum der Himmel dich gewähren lässt.  
Die Schreckensherrschaft Plutos  
ist nicht frevelhafter, als du es bist!

51. Récit der Deianeira

DEIANEIRA

Unglückliche, ach, was musste ich hören?  
Ich weiß nicht, ob ich eifersüchtiger sein soll  
als Gemahlin oder als Mutter,  
denn die Gefahr ist gleich groß  
für das Band der Ehe und mein geliebtes Kind.  
Könnte ich wenigstens einem der Übel,  
wenn ich das andere ertrage, entinnen:  
o Gott, welch grausames Schicksal ist mir beschieden,  
dass ich dieses zweifache Übel erleide,  
und mein Tod reichte nicht aus, es abzuwenden.  
O unheilvolle Vorzeichen:  
Hercules kennt nur den Drang der Grausamkeit,  
seinen Sohn zu töten, wäre nicht  
das erste seiner widerwärtigen Verbrechen!  
Ach, wie falsch war es doch, meine Schritte  
in diese Gegend zu lenken,  
wo das Schicksal für mich die Hölle ersann.  
Jetzt, weh mir, muss ich erkennen,  
ich wäre besser, über eine befürchtete Schmach  
weinend und seufzend in Kaledonien geblieben,  
als hier die furchtbare Qual  
zu erleiden, dessen sicher zu sein.

**52. Air de Déjanire**

DÉJANIRE  
 Combien amère,  
 Malheur à moi,  
 La certitude du lien rompu.  
 Hélas, combien  
 La jalousie  
 A vidé l'Erèbe de ses furies  
 Pour qu'elles remplissent mon âme.  
 Si l'Amour pouvait redoubler  
 Ses peines et ses tourments  
 Et se priver seulement  
 Des soupçons, des trahisons,  
 L'amour ne serait que douceur.  
 Combien amère...

**53. Air de Vénus et des grâces**

VÉNUS  
 Quand une nymphe insensible  
 Aux pleurs des vrais amants  
 Refuse d'accorder  
 La moindre pitié,  
 La faute n'en est pas  
 Au dieu Amour.

LES GRÂCES  
 Quand une nymphe insensible...

VÉNUS  
 Il n'est rocher si rude,  
 Il n'est monstre si froid  
 Dans la mer immense  
 S'il est aimé  
 qui n'aime également.

LES GRÂCES  
 Il n'est rocher si rude...

VÉNUS  
 Tout Empire a ses rebelles,  
 Toute loi ses transgresseurs,  
 Mais à ceux-ci comme à ceux-là  
 Une force adéquate en impose,  
 Aussi, par un enchantement  
 (Car c'est la force qui convient  
 Là où règne l'Amour)

**35 | 52. Aria di Dejanira**

DEIANIRA  
 Ahi, ch'amarezza,  
 Meschina me  
 È la certezza di rotta fè.  
 Ahi, come ohimè  
 La Gelosia  
 Di Furie l'Erebo impoverì  
 E l'alma mia ne riempì.  
 S'in amor si raddopiassero  
 Tutt'i guai, tutt'i tormenti  
 E ch'in lui solo  
 Mancassero i sospetti e i tradimenti,  
 Fora amor tutto dolcezza.  
 Ahi ch'amarezza...

Le décor change et représente la grotte du Sommeil.

**53. Aria di Venere & delle Grazie**

1 | VENERE  
 Se ninfa ai pianti  
 Di veri amanti  
 Non mai pieghevole  
 Niega mercè,  
 Di ciò colpevole  
 Amor non è.

LE GRAZIE  
 Se ninfa ai pianti...

VENERE  
 Scoglio sì rigido,  
 Mostro sì frigido  
 Non regge il mar  
 Ch'amato al pari  
 non deve amar.

LE GRAZIE  
 Scoglio sì rigido...

VENERE  
 Ogn'impero ha ribelli,  
 Trasgressori ogni legge,  
 Or come questi e quelli  
 Giusta forza corregge,  
 Sì con soave incanto  
 (Ch'al dominio d'Amore  
 Forza è la più conforme)

**52. Aria of Dejanira**

DEJANIRA  
 Ah, what bitterness it is  
 (Woe is me!)  
 To be sure that loving faith has been broken!  
 Alas, how  
 Jealousy  
 Has robbed Erebus of his Furies  
 And filled my soul with them!  
 If only one could double  
 The pains and torments of love  
 And be relieved merely  
 Of its suspicions and betrayals,  
 Then love would be naught but sweetness.  
 Ah, what bitterness it is . . .

**53. Aria of Venus and the Graces**

VENUS  
 If an inflexible nymph  
 Denies all pity  
 To the tears  
 Of true lovers,  
 The fault does not lie  
 With the God of Love.

THE GRACES  
 If an inflexible nymph . . .

VENUS  
 There is no rock so hard,  
 No monster so cold  
 In the sea  
 That, if it is loved  
 Will not love in its turn.

THE GRACES  
 There is no rock so hard . . .

VENUS  
 Every empire has its rebels,  
 Every law its transgressors,  
 But just as all such  
 May be corrected by adequate force,  
 So by means of a sweet enchantment  
 (For that is the most appropriate force  
 In the domain of Love)

**52. Air der Deianeira**

DEIANEIRA  
 Wie bitter ist doch,  
 ach, ich Elende,  
 die Gewissheit der zerrissenen Bande.  
 Wie hat doch, weh mir,  
 die Eifersucht  
 den Erebos seiner Furien entleert,  
 damit sie nun meine Seele erfüllen.  
 Könnte die Liebe ihre Schmerzen  
 und ihre Qualen verdoppeln  
 und sich nur des Argwohns enthalten,  
 so wäre die Liebe eitel Freude.  
 Wie bitter ist doch...

**53. Air der Venus und der Grazien**

VENUS  
 Wenn eine Nympe, die unempfindlich ist  
 für die Tränen wahrhaft Liebender,  
 sich weigert, auch nur im mindesten  
 Erbarmen zu zeigen,  
 ist das nicht die Schuld  
 des Gottes Amor.

DIE GRAZIEN  
 Wenn eine Nympe, die unempfindlich ist...

VENUS  
 Kein Fels ist so hart,  
 kein Ungeheuer so kalt  
 im unendlichen Ozean, dass es,  
 wird es geliebt,  
 nicht ebenso liebt.

DIE GRAZIEN  
 Kein Fels ist so hart...

VENUS  
 Jede Herrschaft hat ihre Rebellen,  
 jedes Gesetz die, die es brechen,  
 doch gegen die einen wie die anderen  
 gibt es Mittel und Wege,  
 wenn es sein muss, durch einen Zauber,  
 (denn wo Amor herrscht,  
 ist Gewalt durchaus angebracht).

J'espère à ton profit vaincre la rigueur  
 Qu'un sort mauvais,  
 À mon fils toujours contraire,  
 Pour ton tourment a mis au cœur d'Iole.  
 Et Le doux effet de mes paroles,  
 Ce soir tu le goûteras au Jardin des fleurs.  
 Vas là où je t'ai dit, attends-moi, fais qu'Iole  
 Elle-même s'y rende avant le soir tombé;  
 Pour moi, munie de toutes les armes  
 Par lesquelles j'entends vaincre sa cruauté,  
 J'aurai précédé ses pas avec diligence  
 Et j'aurai préparé avant qu'elle n'arrive  
 Un de mes traits, acéré et ardent  
 Qui saura bien pour toi la poindre et la brûler.  
 Trait invisible,  
 Trait imparable  
 Si fort il sera,  
 Qu'à l'insensible  
 Plaie incurable  
 Il infligera.  
 Que toute tristesse à présent  
 Soit donc bannie de ton cœur,  
 Car en amour le ciel agréé  
 L'allégresse qui en retour  
 Attire aisément les plaisirs.

VÉNUS & HERCULE

Fuyez à tire d'aile  
 Loin du si bel Empire  
 Du petit dieu archer  
 Peines, chagrins et pleurs.

LES GRÂCES

Qu'ainsi dans son Royaume  
 Pleuvent les seules joies  
 Et qu'enfin l'on revoie  
 Les jours de l'Âge d'Or.

VÉNUS & HERCULE

Que la froide fierté  
 Disparaisse  
 Et que toute amertume  
 Se change en douceur !

54. Air de Junon

JUNON

Ainsi Vénus voudrait donc,  
 Pour tourner contre moi ses efforts  
 Et m'infliger le plus cuisant outrage  
 Protéger celui [l'Amour] qui toujours fit le projet  
 De m'offenser ouvertement,  
 Celui qui à travers ses origines impures  
 M'offensa avant même d'exister ?

Superare a tuo pro spero il rigore  
 Che maligna fortuna,  
 Sempre al mio figlio avversa,  
 D'Iole in sen per tuo tormento aduna.  
 E godrai de' miei detti,  
 Oggi al giardino de' fiori i dolci effetti.  
 Vanne al loco e m'attendi e fa ch' Iole  
 Pur vi si renda pria che manchi il sole;  
 Ch'io dell'armi provvista  
 Onde sua ferità vincer presumo,  
 Preverrò diligente i di lei passi  
 Per dispor quivi pria ch'ella vi giunga  
 Rovente, acuto strale  
 Che per te l'arda e pungo.  
 Strale invisibile,  
 Ch' inevitabile  
 Tal forza avrà,  
 Ch'all' insensibile  
 Piaga insanabile  
 Imprimerà.  
 Sì dunque, ogni tristezza  
 Sia dal tuo cor sbandita,  
 Ch'in amor l'allegrezza  
 Come al ciel più gradita  
 Con più felicità le gioie invita

VENERE & ERCOLE

Fuggano a vol  
 Dal bell' impero  
 Del nume arciero  
 Le pene e 'l duol.

LE GRAZIE

E in lui così  
 Gioie sol piovino  
 E si rinnovino  
 Quegli aurei di.

VENERE & ERCOLE

Struggasi il gel  
 D'ogni fierezza,  
 Ogni amarezza  
 Si cangi in miel!

54. Aria di Giunone

2 | GIUNONE

E vuol dunque Ciprigna,  
 Per far contro di me gl'ultimi sforzi  
 De' più pungenti oltraggi,  
 Favorir chi le voglie ebbe sì intese  
 Ad offendermi ognora,  
 Che ne gl'impuri suoi principi ancora  
 Prima d'esser m'offese ?

I hope on your behalf to vanquish the cruel indifference  
 That spiteful Fortune,  
 Always unfavourable to my son,  
 Has placed in Iole's heart to torment you.  
 And today you will enjoy the sweet fruits of my words  
 In the flower garden.  
 Go there and wait for me, and ensure that Iole too  
 Comes there before sunset;  
 As for me, equipped with all the weapons  
 With which I intend to overcome her resistance,  
 I will be sure to precede her there  
 In order, before she arrives, to prepare  
 A sharp red-hot arrow  
 That will pierce and burn her for you.  
 That arrow, invisible  
 And inescapable  
 Will be so powerful  
 That on the heartless girl  
 It will inflict  
 An incurable wound.  
 Come, then, let all sadness  
 Be banished from your heart,  
 For since, in love, joy  
 Is more agreeable to Heaven,  
 It more readily attracts pleasures.

VENUS, HERCULES

Fly swiftly away  
 From the delightful realm  
 Of the little archer god,  
 Ye pains and sorrows!

THE GRACES

And thus, in his domain,  
 Let only joys rain down  
 And let golden days  
 Return once more!

VENUS, HERCULES

Let the ice of haughty pride  
 Be melted,  
 And let all bitterness  
 Be changed to honey!

54. Aria of Juno

JUNO

So now Cypris,  
 Directing towards me her supreme efforts  
 At smarting outrage,  
 Would favour one [Hercules] who has always aimed  
 To insult me?  
 One who by his impure origins  
 Insulted me even before he was born?

Ich hoffe, zu deinem Wohl die Hölle zu besiegen,  
 die ein widriges, meinem Sohn  
 feindlich gesinntes Schicksal  
 zu deinem Kummer in Ioles Herz gesenkt hat.  
 Sie süße Wirkung meiner Worte wirst du  
 heute Abend im Blumengarten kosten.  
 Geh dorthin, wie ich dir sagte, erwarte mich,  
 Sorge, dass auch Iole vor der Nacht kommt.  
 Ich selbst werde, mit allen Waffen ausgestattet,  
 durch die ich ihre Grausamkeit besiegen will,  
 mich beelen, vor ihr dort zu sein,  
 und werde, bevor sie kommt, alles vorbereiten,  
 dass einer meiner spitzen und feurigen Pfeile  
 sie durchbohrt und für dich entflammt.  
 Ein unsichtbarer, ein unausweichlicher Pfeil,  
 aber so wirksam, dass er der Fühllosen  
 eine unheilbare Wunde  
 zufügen wird.  
 Alle Traurigkeit soll nun  
 Aus deinem Herzen verbannt sein,  
 denn in der Liebe verleiht der Himmels  
 die Unbeschwertheit, die wiederum  
 die Freuden nach sich zieht.

VENUS UND HERKULES

Fleht in Windeseile  
 aus dem schönen Reich  
 des bogenspannenden Gottes,  
 Schmerzen, Kummer und Tränen.

DIE GRAZIEN

Damit es in seinem Reich  
 nichts anderes als Freuden regnet  
 und sie endlich anbrechen  
 die goldenen Tage.

VENUS UND HERKULES

Der kalte Hochmut,  
 er verschwinde,  
 und alle Bitterkeit  
 verwandle sich in Wonne!

54. Air der Juno

JUNO

So ist nun also Venus entschlossen,  
 sich mit aller Kraft gegen mich zu stellen und,  
 um mir die ärgste Niederlage beizubringen,  
 den (Amor) zu schützen, der stets darauf aus war,  
 mich in aller Offenheit zu verhöhnen,  
 der mich durch seine unreinen Grundsätze  
 beleidigte, bevor es ihn gab,  
 und bevor er überhaupt anfang zu atmen,  
 von dem Wunsch beseelt war, mir zu schaden?



Et, avant même de respirer  
 Respira le désir de me nuire,  
 Et après avoir reçu de moi son immortalité  
 Avec une ingrate insolence,  
 Il osa me blesser en voulant me tuer.  
 Ah ! J'ai compris tous leurs desseins  
 Et je n'attendrai pas  
 Qu'on me devance pour les déjouer.  
 Hyllus comme Iole  
 Brûlent d'un amour partagé,  
 Et ce n'est que pour m'offenser  
 Que l'inique Déesse s'oppose  
 À ce qu'Hymen les unisse.  
 Même, elle tente  
 Pour m'outrager suprêmement  
 De défaire le nœud conjugal  
 Qui lie Hercule à Déjanire  
 Afin qu'Iole aujourd'hui même  
 Se soumette à la monstrueuse étreinte  
 De celui qui tua son père.  
 Mais par quel art, Oh Dieux ? Par un art indigne  
 D'une âme aussi bien vile que divine.  
 Mais en Amour ce qu'on dérobe  
 N'est plus un bonheur d'amour  
 C'est une aventure sans goût  
 Quand l'autre ne s'offre ou ne consent.  
 En Amour ce que l'on dérobe  
 N'est plus un bonheur d'amour ;  
 Quand un plaisir agréable  
 Ne se donne volontiers à l'autre  
 Il change tout à fait de nature  
 Comme si chaque don était épicé de haine  
 En Amour ce que l'on dérobe  
 N'est plus un bonheur d'amour.  
 Mais cessons, par d'inutiles plaintes  
 De perdre un temps si précieux pour agir !  
 Allons, emportez-moi, ô Vents,  
 Jusqu'à la Grotte du Sommeil ; & qu'escortée  
 De vos souffles pestilentiels, mon Trône déverse partout  
 Pompe del mio furor, fiamme e tempeste.  
 Célébrant ma fureur avec éclat, les éclairs et les tempêtes.

Chi pria di spirar l'aure  
 Spirò desio di danneggiarmi, e dopo  
 Aver dal petto mio  
 Trattati i primi alimenti al viver suo,  
 Con ingrata insolenza  
 D'uccidermi tentando osò ferirmi.  
 Ah! Ch'intesi i disegni.  
 Ma non sia ch'à disfarli altri m'insegnì.  
 Ardon Illo e Iole,  
 Di reciproco affetto  
 E sol per mio dispetto  
 L'iniqua dea non vuole  
 Ch'Imeneo li congiunga.  
 Anzi, procura  
 Per mio scorno maggiore  
 Ch'il nodo maritale ond'è ristretto  
 Ercole e Deianira alfin si rompa  
 A ciò ch'Iole a questi,  
 Del di lei genitore empio omicida,  
 Con mostruosi amplessi oggi s'innesti.  
 E con qual'arte, oh dio? Con arti indegne  
 D'ogn'anima più vil nonché divina.  
 Ma in amor ciò ch'altri fura  
 Più d'amor gioia non è,  
 È un' insipida ventura  
 Ciò ch'egli in dono ovver pietà non diè.  
 In amor ciò ch'altri fura  
 Più d'amor gioia non è,  
 Se non vien da grata arsura  
 Volontaria all'altrui fè,  
 Cangi affatto di natura  
 Come condita d'odio ogni mercè,  
 In amor ciò ch'altri fura  
 Più d'amor gioia non è.  
 Ma che più con inutili lamenti  
 Il tempo scarso alla difesa io perdo  
 Sù, portatemi, o Venti,  
 Alla grotta del Sonno, e d'aure infeste  
 Corteggiato il mio tron, versi per tutto,  
 Pompe del mio furor, fiamme e tempeste.  
 La furie et les incantations maléfiques de Junon sous  
 un ciel sans lune ouvrent la voie à une *Nuit de Sabbat* :  
 on voit alors surgir toute sorte de démons infernaux, de  
 monstres nains, de sorcières et de sacrificateurs organisant  
 une cérémonie sombre aux allures de rite païen.

Who before he even breathed the air  
 Already breathed the desire to harm me, and after  
 Having received from my breast  
 His first nourishment,  
 With ungrateful insolence  
 Dared to wound me as if trying to kill me?  
 Ah! I have understood their schemes,  
 And I do not need anyone to tell me how to frustrate them.  
 Hyllus and Iole burn  
 With mutual love,  
 And it is only to vex me  
 That the wicked Goddess does not wish  
 To let Hymen unite them.  
 Indeed, she is attempting,  
 In order to humiliate me still more,  
 To break the conjugal knot  
 That binds Hercules to Dejanira,  
 So that Iole, this very day,  
 Will fall into the monstrous embrace  
 Of her father's merciless killer.  
 And with what art, oh Gods? With arts unworthy  
 Of any soul, whether base or divine.  
 But, in love, that which is stolen from another  
 Is no longer a joy of love;  
 It is but a flavourless venture  
 When the other does not grant it as a gift or favour.  
 In love, that which is stolen from another  
 Is no longer a joy of love;  
 If one's faith is not freely pledged  
 To the other out of agreeable passion,  
 That completely changes its nature,  
 As if each gift were spiced with hate.  
 In love, that which is stolen from another  
 Is no longer a joy of love.  
 But why, with my futile laments, am I wasting  
 What little time I have to defend my cause?  
 Come, carry me, O Winds,  
 To Somnus' cave; and let my throne,  
 Surrounded by malignant breezes, rain down everywhere  
 Lightning and storms, celebrating my fury.  
 Juno's rage and malefic incantations beneath a moonless sky  
 lead into a *Black Sabbath*: we now see appearing all sorts of  
 infernal demons, monstrous dwarfs, witches and sacrificers,  
 who organise a grim ceremony resembling a pagan rite.

Und nachdem er durch mich Unsterblichkeit erlangte,  
 wagt sie es, undankbar und frech,  
 mich zu kränken, und versucht mich zu vernichten.  
 Ach, ich verstehe, welche Pläne sie verfolgen,  
 und ich hoffe nicht mehr darauf,  
 dass man mir zu Hilfe kommt, sie zu vereiteln.  
 Hyllus und Iole  
 sind in Liebe zueinander entbrannt,  
 und es ist nur der Wunsch, mich zu brüskieren,  
 der die boshafte Göttin veranlasst,  
 sich ihrer Vermählung zu widersetzen.  
 Mehr noch, sie macht den Versuch,  
 um mich vollends lächerlich zu machen,  
 das Band der Ehe aufzulösen,  
 das Herkules an Deianeira fesselt,  
 damit sich Iole noch heute  
 der ungeheuerlichen Umarmung dessen fügt,  
 der ihren Vater getötet hat.  
 Und durch welche Künste, o Götter? Die schönsten  
 Künste einer göttlichen, doch schändlichen Seele.  
 Aber in der Liebe ist das, was man raubt,  
 kein Liebesglück mehr,  
 es ist ein schales Abenteuer,  
 wenn der andere sich nicht willig hingibt.  
 In der Liebe ist das, was man raubt,  
 kein Liebesglück mehr;  
 wenn lustvolles Erleben dem anderen  
 nicht aus freien Stücken gewährt wird,  
 verändert es völlig sein Wesen,  
 als seien die Freuden mit Hass getränkt.  
 In der Liebe ist das, was man raubt,  
 kein Liebesglück mehr.  
 Doch verlieren wir durch nutzlose Klagen  
 nicht wertvolle Zeit, um zu handeln!  
 So tragt mich denn, ihr Winde,  
 zur Grotte des Schlafs, und es geiße mein Thron,  
 begleitet von eurem übelriechenden Atem,  
 als Zeichen meines Zorns Blitze und Unwetter aus.  
 Die Wut und die Verwünschungen Junos setzen unter einem  
 mondlosen Himmel einen *Hexensabbat* in Gang: es tauchen  
 alle möglichen Dämonen der Hölle auf, zwergenhafte  
 Missgeburten, Hexen und Opferpriester, die eine düstere  
 Zeremonie nach Art eines heidnischen Rituals abhalten.

3 | **55. Les Coribantes**

*Six Coribantes avec leurs Bassins d'airins, Timbales et Tambours de Biscaye, prétendent de rompre le sort, & par leur bruit appeler la Lune au Ciel, qui en effect y revient après avoir quitté le Berger Endimion.*

**56. Air pour les mesmes**

4 | **57. Huict Ardens**

*Huict Ardens qui paroissent la nuit*

**58. 2<sup>e</sup> air pour les mesmes**

59. [Chœur des Sacrificateurs]

Gradisci, o re,  
Il caldo pianto  
Ch'in mesto ammanto  
Afflitta gente  
Dal cor dolente  
Spargon per te.  
Tua sepoltura  
I fiori riceva  
Che selva oscura  
Germogliar fè;  
Il sangue beva  
Che per man monda  
Vacca infeconda  
Svenata diè.

6 | **60. Un grand Homme**

*Un grand Homme monté sur un Bouc, commande à huict petits Demons de sa suite, d'avertir les Sorciers du Sabat.*

**61. Quatre Monstres nains**

*Quatre monstres nains sortent de quatre Coquilles de Limassons, & sont enlevés en l'air.*

7 | **62. Une Magicienne & quatre vieilles Sorcières**

*Une Magicienne & quatre vieilles Sorcières aislées, se graissent en dansant et sont enlevées au Sabat.*

**63. Six Loups-garoux**

*Six Loups-garoux qui vont au Sabat.*

8 | **64. Chœur des Sacrificateurs**

Gradisci, ô Rè [...]  
Reçois, ô Roi [...]

9 | **65. Trois Curieux**

**65. Trois Curieux**

**66. 2<sup>e</sup> air pour les mesmes**

**55. The Corybants**

*Six Corybants, with their bronze cymbals, kettledrums and tambourines, attempt to break the spell and summon the Moon back to the heavens with the noise they make. And she does indeed return there after taking leave of the shepherd Endymion.*

**56. Dance for the same**

27. **Eight Will-o'-the-wisps**

*Eight Will-o'-the-wisps that appear at night*

**58. Second Dance for the same**

59. [Chorus of Sacrificers]

Accept, O King,  
The hot tears  
That, clad in mourning cloaks,  
An afflicted people  
With sorrowful hearts  
Shed for you.  
May your burial ground  
Receive the flowers  
That grew  
In a dark forest;  
May it drink the blood  
Of a barren cow  
Slaughtered by  
A pure hand.

**60. A Tall Man**

*A Tall Man astride a ram orders eight little Demons from his entourage to warn the sorcerers that the Sabbath is beginning.*

**61. Four Monstrous Dwarfs**

*Four Monstrous Dwarfs emerge from four snail shells, and are carried off through the air.*

**62. A Sorceress and four old Witches**

*A Sorceress and four old winged witches smear themselves with herbs as they dance, and are carried off to the Sabbath.*

**63. Six Werewolves**

*Six Werewolves make their way to the Sabbath.*

**64. CHORUS OF SACRIFICERS**

Accept, O King . . .

*The stage backcloth opens and shows the Sabbath; three Curious Men arrive hoping to see it, but before they can reach the place everything disappears.*

**65. Three Curious Men**

**66. Second Dance for the same**

**55. Die Korybanten**

*Sechs Korybanten mit ihren Bronzebecken, Pauken und Baskentrommeln geben sich alle Mühe, den Bann zu brechen und durch ihren Lärm den Mond an den Himmel zurückzurufen; tatsächlich kehrt die Mondgöttin zurück, nachdem sie den Schäfer Endymion verlassen hat.*

**56. Air derselben**

57. **Acht Irrlichter**

*Acht Irrlichter, die bei Nacht zum Vorschein kommen.*

**58. 2. Air derselben**

59. (Chor der Opferpriester)

Nimm an, o König,  
die heißen Tränen,  
die im Trauerschleier  
eine betäubte Menge  
mit leidendem Herzen  
für dich vergießt.  
Deine Grabstätte  
empfang die Blumen,  
die ein dunkler Wald  
hervorgebracht hat;  
sie trinke das Blut,  
das eine reine Hand  
einer unfruchtbaren Kuh  
entströmen ließ.

**60. Ein großer Mann**

*Ein großer Mann, auf einem Ziegenbock reitend, gibt acht zwergenhaften Dämonen seines Gefolges den Befehl, die Hexenmeister des Hexensabbats zu rufen.*

**61. Vier zwergenhafte Missgeburten**

*Vier zwergenhafte Missgeburten entsteigen vier Schneckenhäusern und erheben sich in die Lüfte.*

**62. Eine Zauberin und vier alte Hexen**

*Eine Zauberin und vier geflügelte alte Hexen besudeln sich tanzend und erheben sich zum Hexensabbat in die Lüfte.*

**63. Sechs Werwölfe**

*Sechs Werwölfe auf dem Weg zum Hexensabbat.*

**64. Chor der Opferpriester**

*Der Bühnenhintergrund öffnet sich und zeigt den Hexensabbat; drei Neugierige kommen herbei, um zuzusehen, aber bevor sie den Ort erreichen, verschwindet alles.*

**65. Drei Neugierige**

**66. 2. Air derselben**

*Une Maison en feu, le Tocsin sonne, et l'on voit sortir  
Hommes demy nuds, & femmes échevelées qui emportent  
leurs enfants ; après avoir tout jeté par les fenestres.*

#### 67. Des Hommes demy nuds

*Deux Larrons viennent avec seaux & crocs comme pour  
esteindre le feu, mais en effect pour voler, & sont surpris par  
les Archers du Guet qui les emmènent prisonniers.*

En conclusion de ce Sabbat infernal, quatre âmes errantes  
se plaignent de la noirceur de la nuit.

#### 68. Quatre Âmes errantes

De l'Occident à l'Orient,  
La terre entière pleure:  
Car aujourd'hui le soleil des héros  
Hélas, a éteint sa lumière !

#### 10 | 68. Quatre Âmes errantes

Dall'Occaso a gl'Eoi,  
Ah non sia chi non pianga,  
Ch'oggi il sol degl'eroi  
Estinto, ohimè, rimanga !

*Le Théâtre change et représente la grotte du Sommeil. Fidèle  
à sa promesse, Junon gagne la grotte du Sommeil et demande  
à Pasithée, qui en est la gardienne, de le lui prêter pour  
mettre en œuvre sa  
vengeance. Elle emporte ainsi le Sommeil dans son  
char, et remonte au Ciel, prête à assumer auprès de  
Jupiter l'outrage qu'elle prépare à Hercule.*

#### 69. Air de Pasithée

PASITHÉE  
Murmurez,  
Ô ruisseaux,  
Soupirez,  
Ô Zéphyr,  
Et par vos murmures et par vos soupirs,  
Doux enchantements de l'oubli  
Qui pouvez chasser les soucis,  
Invitez le Sommeil au sommeil.  
Qui aime vraiment,  
Désire davantage  
Le contentement pour l'objet  
Qu'il aime que le sien.  
C'est ainsi que je mets mon contentement  
Nuit et jour  
Tout mon plaisir dans le repos  
De mon aimable époux.  
Murmurez...

#### 11 | 69. Aria di Pasithea

PASITHEA  
Mormorate,  
O fumaticelli,  
Sussurrate,  
O venticelli,  
E col vostro sussurro e mormorio,  
Dolci incanti dell'oblio  
Ch'ogni cura fugar ponno,  
Lusingate al Sonno il sonno.  
Chi davver ama,  
Vieppiù il diletto  
Del caro oggetto  
Ch'el proprio brama,  
Quindi è ch'io posi  
La notte e 'l die  
Le contentezze mie  
Del consorte gentil ne' bei riposi.  
Mormorate...

#### 70. Chœur des Zéphyr et Ruisseaux

#### 70. Coro di Aure & Ruscilli

*A house on fire. The tocsin rings, and we see emerging from  
within Half-naked Men and dishevelled women carrying their  
children, after they have thrown all their possessions through the  
windows.*

#### 67. Half-naked Men

*Two Thieves come with buckets and hooks as if to extinguish the  
fire, but in fact to steal. They are caught by the City Watchmen,  
who lead them off as prisoners.*

To conclude this devilish Sabbath, four Wandering Souls  
complain of the darkness of the night.

#### 68. Four Wandering Souls

From West to East  
There is no one who does not weep,  
For today the Sun of Heroes  
Is extinguished, alas!

*True to her promise, Juno reaches the cave of Somnus  
(Sleep) and asks Pasithea, who is the god's keeper, to lend him to  
her as the instrument of her vengeance.  
Thus she is able to carry Somnus away in her  
chariot, and mounts to the heavens once more, ready  
to assume responsibility before Jupiter for the outrage  
she is preparing for Hercules.*

#### 69. Aria of Pasithea

PASITHEA  
Murmur,  
O streams,  
Whisper,  
O Zephyrs,  
And with your whispering and murmuring,  
You sweet enchantments of oblivion  
That can chase all cares away,  
Lull Somnus to sleep.  
Those who truly love  
Desire the pleasure  
Of the dear beloved  
More than their own.  
That is why,  
Night and day,  
I take delight  
In the repose  
Of my gentle husband.  
Murmur . . .

#### 70. Chorus of Brooks and Breezes

*Ein brennendes Haus, die Sturmglocke läutet und man sieht  
halbnackte Männer herausstürzen und zerzauste Frauen mit  
Kindern auf dem Arm, nachdem sie alles aus dem Fenster  
geworfen haben.*

#### 67. Halbnackte Männer

*Zwei Diebe kommen mit Eimern und Hacken, als wollten sie  
das Feuer löschen, aber in Wirklichkeit wollen sie stehlen, und sie  
werden von den Bogenschützen der Wache erwischt und verhaftet.*

Zum Abschluss dieses höllischen Hexensabbats klagen vier  
verlorene Seelen über die Schwärze der Nacht.

#### 68. Vier verlorene Seelen

Vom Abendland bis zum Morgenland  
ist keiner, der nicht weinte,  
denn heute ist die Sonne der Helden,  
weh mir, für immer erloschen.

*Getreu ihrem Versprechen, tritt Juno ein in die Grotte des Schlags  
und bittet Pasithea, seine  
Hüterin, ihn an sie auszuleihen, um ihre Rache ins  
Werk zu setzen. Sie entführt den Gott des Schlags  
in ihrem Wagen und erhebt sich mit ihm in den  
Himmel, entschlossen, bei Jupiter die geplante  
Bestrafung des Herkules durchzusetzen.*

#### 69. Air der Pasithea

PASITHEA  
Murmelt,  
ihr Bäche,  
flüstert,  
ihr Zephyre,  
und wiegt mit eurem Murmeln, eurem Flüstern,  
süßer Zauber des Vergessens,  
der die Sorgen zu vertreiben vermag,  
den Gott des Schlags in den Schlaf.  
Wer wahrhaft liebt,  
der ersehnt umso mehr  
das Wohlergehen dessen,  
den er liebt als sein Eigen.  
Darum finde ich mein Wohlgefallen  
bei Nacht und bei Tag  
und all meine Freude  
in der Ruhe meines geliebten Gemahls.  
Murmelt...

#### 70. Chor der Zephyre und Bäche

CHCEUR DES ZÉPHYRS ET RUISSEAUX

Dors, dors, ô Sommeil, dors,  
 Dans les bras de Pasithée,  
 Une nymphe ne pouvait connaître  
 Une passion plus conforme à la tienne :  
 Dors, dors, ô Sommeil, dors.  
 Au-dessus de toi les Amours eux-mêmes  
 Lentement balancent leurs ailes ;  
 Que de ton cœur, ô dieu serein,  
 La Jalousie demeure loin  
 Avec ses essaims de noirs soupçons,  
 Dors, dors, ô Sommeil, dors.

[Juno descend du Ciel.]

71. Dialogo de Pasithée & Junon

PASITHÉE

Déesse sublime, quel est le nouveau désir  
 Qui t'amène aujourd'hui  
 Dans mon humble demeure ?

JUNON

Mon zèle pour mon propre honneur,  
 Et pour la foi d'autrui qui m'est sacrée,  
 Et contre qui  
 On fomente fraude et violence.  
 C'est pour m'opposer à ce dessein  
 Que pour une heure tout au plus  
 J'aurais besoin d'emmener le Sommeil avec moi.

PASITHÉE

Quoi ! De nouveau tu veux exposer ce bien  
 Qui m'est précieux au courroux de Jupiter ?  
 Non, non, cela jamais.

JUNON

Ne crains rien Pasithée,  
 Je n'ai d'autre pensée  
 Que de m'en servir contre des mortels  
 Déjà soumis à son empire.

PASITHÉE

Et tu peux m'en assurer ?

JUNON

Si tu le veux je te le jure  
 Sur son frère le fleuve Léthé.

PASITHÉE

Il suffit, Junon, mes volontés s'en remettent à ton désir  
 souverain.

JUNON

Alors, confie-le-moi, Déesse, doucement...

12 | CORO DI AURE E RUSCELLI

Dormi, dormi, o Sonno, dormi,  
 Fra le braccia a Pasitea,  
 Ninfa haver non ti potea  
 Più d'affetti a' tuoi conformi, :  
 Dormi, dormi, o Sonno, dormi.  
 Sovr'a te gl'amori istessi  
 Lente movano le piume;  
 E al tuo cor, placido nume,  
 Gelosia mai non appressi  
 De' suoi rei sospetti i stormi,  
 Dormi, dormi, o Sonno dormi.

[Giunone scende dal cielo.]

13 | 71. Dialogo di Pasitea & Giunone

PASITEA

O dea, sublime dea,  
 E qual nuovo desio  
 A quest'umile albergo oggi ti mena?

GIUNONE

Zelo dell'onor mio,  
 E della fede altrui a me già sacra  
 E di sacrarsi, a cui  
 E frodi e violenze alfin prepara.  
 Onde per fare a ciò schermo innocente,  
 Sol per una brev'ora  
 Di condur meco il Sonno uopo mi fora.

PASITEA

Ohimè, di Giove all'ire,  
 Di nuovo esporre ogni mio ben vorrai?  
 No, ciò non fia più mai.

GIUNONE

Non temer, Pasitea,  
 Che solo è mio pensiero  
 Di valerme di lui con men che numi  
 Di già soggetti al di lui pigro impero.  
 E di ciò m'assicuri?

PASITEA

E di ciò m'assicuri?

GIUNONE

S'ancor vuoi che te 'l giuri,  
 Sul germano di lui, lo stigio Lete.

PASITEA

Basta, Giuno: quiete son già mie voglie  
 Al tuo desir sovrano.

GIUNONE

Porgilo dunque a me, diva, pian, piano...

CHORUS OF BROOKS AND BREEZES

Sleep, sleep, O Somnus, sleep,  
 In Pasithea's arms;  
 No nymph could have a passion  
 Better suited to yours:  
 Sleep, sleep, O Somnus, sleep.  
 Above you, the cupids themselves  
 Slowly flap their wings;  
 Serene God, may Jealousy  
 Never enter your heart  
 With its swarms of evil suspicions.  
 Sleep, sleep, O Somnus, sleep.

[Juno descends from the heavens.]

71. Dialogo of Pasithea and Juno

PASITHEA

O Goddess, sublime Goddess,  
 What new desire brings you  
 To my humble dwelling today?

JUNO

My zeal in defending my own honour,  
 And the good name of two women already dedicated to me  
 Or about to be so, against whom  
 Trickery and violence are afoot.  
 It is to act as an innocent defence against this  
 That for an hour at most  
 I need to take Somnus away with me.

PASITHEA

What, would you once more expose my beloved  
 To the wrath of Jupiter?  
 No, that can never be!

JUNO

Have no fear, Pasithea,  
 I intend only  
 To use him against those of less than divine stature  
 Who are already subject to his slothful powers.

PASITHEA

Can you assure me of that?

JUNO

If you wish, I will swear it  
 Upon his brother, Stygian Lethe.

PASITHEA

That will suffice, Juno: I am ready to comply  
 With your sovereign will.

JUNO

Then entrust him to me, Goddess, gently, gently . . .

CHOR DER ZEPHYRE UND BÄCHE

Schlafe, schlafe, Gott des Schlafes, schlafe  
 in den Armen Pasithea's;  
 eine deiner würdigere Leidenschaft  
 könnte eine Nymphe nicht haben:  
 schlafe, schlafe, Gott des Schlafes, schlafe.  
 Dir zu Häupten bewegen  
 selbst die Amoretten sachte ihre Flügel;  
 möge deinem Herzen, sanftmütiger Gott,  
 die Eifersucht stets fern sein  
 mit ihren Wallungen finsterner Argwohns,  
 schlafe, schlafe, Gott des Schlafes, schlafe.

[Juno steigt vom Himmel herab.]

71. Dialog der Pasithea und der Juno

PASITHEA

O Göttin, erhabene Göttin,  
 welch neuerliches Begehren führt dich  
 heute in meine bescheidene Behausung?

JUNO

Meine Sorge um meine eigene Ehre  
 und um die Treue einer anderen,  
 die mir heilig ist und gegen die  
 zu Betrug und Gewalt angestiftet wird.  
 Um diese Pläne zu vereiteln,  
 wäre es vonnöten, dass für ein Stündchen  
 ich den Gott des Schlafes mit mir nehme.

PASITHEA

Was? Du willst erneut mein Liebstes,  
 das mir teuer ist, dem Zorn Jupiters aussetzen?  
 Nein, das wird nicht noch einmal geschehen.

JUNO

Du hast nichts zu fürchten, Pasithea,  
 ich habe nichts anderes im Sinn,  
 als mich seiner gegen Sterbliche zu bedienen,  
 die ohnehin seiner Herrschaft unterliegen.

PASITHEA

Und das kannst du mir versichern?

JUNO

Wenn du willst, schwöre ich es  
 bei deinem Bruder, dem Lethe-Fluss.

PASITHEA

Das genügt, Juno: mein Wille fügt sich  
 deinem herrschaftlichen Begehren.

JUNO

So vertraue ihn, Göttin, mir an, sachte, sachte...

72. **Simphonie du Sommeil**

73. **Air de Junon**

Allons ! Et puisqu'au Ciel je dois m'en retourner  
Pour prévenir la colère de Jupiter,  
Fais que j'entre là-haut couronnée de lauriers.

74. **Simphonie pour l'envol de Junon**

72. **Simphonie du Sommeil**

14 | 73. **Aria di Giunone**

Vanne, e poiché spedita al Ciel'io torno  
Ad oviare in ciò l'ire di Giove,  
Fa' ch'io vi giunga il crin di lauri adorno.

74. **Simphonie pour l'envol de Junon**

*Fin de la troisième partie*

**QUATRIÈME VEILLE : ORPHÉE**

*Depuis trois Heures apres minuit, jusques à six que le Soleil se lève.*

*Le Sommeil & le Silence font le Recit, & puis se couchent à l'entrée de la Grotte d'où sortent les Songes.*

75. **Dialogue du Sommeil & du Silence**

15 | **LE SOMMEIL**

*Que j'étois en repos & que je dormois bien.*

**LE SILENCE**

*Et moy j'étois paisible, & je ne disois rien.*

**TOUS DEUX ENSEMBLE**

*Par quelle bizarre aventure,  
Dont l'univers doit estre émerveillé,  
Vient-on troubler en nous l'ordre de la Nature ?*

**LE SOMMEIL**

*Qui vous a fait parler ?*

**LE SILENCE**

*Qui vous a réveillé ?*

**LE SOMMEIL**

*Le digne Nom du plus grand Roy du monde,  
Tout jeune encore, & déjà tout parfait,  
Qui devient tel sur la terre & sur l'Onde  
Qu'on ne sçauroit dormir au bruit qu'il fait.*

**LE SILENCE**

*Ce mesme Nom par un effort extrême  
Me fait sa gloire aux Astres égaler,  
Et devient tel que le Silence mesme  
Ne sçauroit plus s'empescher d'en parler.*

72. **Symphony of Sleep**

73. **Aria of Juno**

Let us be off! And since I must swiftly return to heaven  
To ward off Jupiter's anger,  
Let me arrive there with my brow decked with laurels.

74. **Symphony as Juno flies off**

*End of the third part*

**FOURTH WATCH: ORPHEUS**

*From three o'clock in the morning until six, when the Sun rises.*

*Sleep and Silence perform their Dialogue, then lie down at the entrance to the cave from which the Dreams emerge.*

75. **Dialogue of Sleep and Silence**

**SLEEP**

*How I well I was resting! How soundly I was sleeping!*

**SILENCE**

*And I was peaceful and saying nothing.*

**BOTH**

*By what strange event,  
Which must make the universe marvel,  
Has someone come to disturb the order of Nature in us?*

**SLEEP**

*What made you speak?*

**SILENCE**

*What woke you up?*

**SLEEP**

*The worthy name of the greatest King in the world,  
Still very young encore, yet already perfect,  
Who grows so famous on land and sea  
That it is impossible to sleep through the echoes of his deeds.*

**SILENCE**

*That same name, through a supreme effort,  
Makes his glory equal the stars,  
And grows so splendid that even Silence  
Can no longer forbear to speak of it.*

72. **Sinfonia des Schlafs**

73. **Air der Juno**

Fahren wir! Und da ich in den Himmel zurückkehren muss,  
um dem Zorn Jupiters zu entgehen,  
lass mich lorbeerbekränzt dort oben erscheinen.

74. **Sinfonia zum Abgang der Juno**

*Ende des dritten Teils*

**VIERTE WACHE: ORPHEUS**

*Von drei Uhr nach Mitternacht bis zum Sonnenaufgang um sechs Uhr.*

*Der Schlaf und die Stille tragen den Récit vor und legen sich dann am Eingang der Grotte nieder, aus der die Träume hervorkommen.*

75. **Dialog des Schlafs und der Stille**

**DER SCHLAF**

*Wie gut ich ruhte und wie gut ich schlief.*

**DIE STILLE**

*Und ich war still und sagte nichts.*

**BEIDE ZUSAMMEN**

*Durch welche Begebenheit,  
die das Universum verwundern muss,  
stört man in uns die Ordnung der Natur?*

**DER SCHLAF**

*Wer hat Euch zum Sprechen gebracht?*

**DIE STILLE**

*Wer hat Euch geweckt?*

**DER SCHLAF**

*Der erlauchte Name des edelsten Königs der Welt,  
ganz jung noch und schon vollkommen,  
der zu Wasser und zu Lande so groß wird, dass man  
bei dem Aufsehen, das er erregt, nicht schlafen kann.*

**DIE STILLE**

*Eben dieser Name lässt mich in einem Willensakt  
seine Herrlichkeit mit den Sternen vergleichen,  
denn er wird so groß, dass selbst die Stille  
nicht umbin kann, von ihm zu sprechen.*

TOUS DEUX ENSEMBLE  
*Joignons nos discours & nos veilles  
Pour le publier hautement,  
Et chantons dignement  
De ce jeune LOUIS les naissantes merveilles.*

LES SONGES [76-81]

16 | 76. Les quatre Demons du Feu, de l'Air, de l'Eau & de la Terre

*Les quatre Demons du Feu, de l'Air, de l'Eau & de la Terre, qui représentent les quatre humeurs ou temperamens du corps humain : le Colérique, le Sanguin, le Flegmatique, & le Melancholique, d'où naissent les différents Songes.*

77. Les Songes furieux

*Le Songe du Colérique, représenté par des Furieux qui luy apparaissent.*

78. Le combat des Songes

*Le mesme Songe exprimé par des avanturiers Turcs et Chrétiens, qui combattent les uns contre les autres.*

79. Le Songe du Flegmatique

*Le Songe du Flegmatique, d'où vient la stupidité & la peur, exprimé par un misérable, épouvanté de deux Ombres qui le suivent par tout & qu'il ne peut éviter.*

17 | 80. Récit des Dieux des Songes

Quelle merveilleuse aventure ?  
Les Songes hostes de la Nuit  
Fuyoient la lumière & le Bruit.  
Et contre l'ordre de nature,  
Au lieu du Palais du Sommeil,  
Ils trouvent celui du Soleil.

Portés sur l'aisle du silence  
Ils venoyent troubler les esprits  
À qui de jour Mars ou Cypris  
Font ressentir leur violence,  
Et vouloyent mesmes, ô grand Roy,  
Dans ton Louvre semer l'effroy.

18 | 81. L'humeur Mélancolique

*L'humeur Mélancolique s'exprime en la personne d'un Poète & d'un Philosophe, dont l'un fait voir sa Maistresse telle que la représente le Berger extravagant, & dont l'autre s' imagine la Metempsicose, figurée par une femme qui change de forme.*

BOTH  
*Let us combine our speech and our wakefulness  
To publish it abroad,  
And let us hymn in worthy fashion  
The nascent wonders of young LOUIS.*

THE DREAMS [76-81]

76. The four Demons of Fire, Air, Water and Earth

*The four Demons of Fire, Air, Water and Earth, who represent the four Humours or Temperaments of the human body – the Choleric, the Sanguine, the Phlegmatic and the Melancholic – that give rise to diverse Dreams.*

77. The Furious Dreams

*The Dream of the Choleric, represented by Furious Men who appear to him.*

78. Combat of the Dreams

*The same Dream expressed by Turkish and Christian Adventurers, who fight against each other.*

79. The Dream of the Phlegmatic

*The Dream of the Phlegmatic, the source of stupidity and fear, depicted by a miserable wretch, terrified by two Shades that follow him everywhere and which he cannot avoid.*

80. Solo of the Gods of Dreams

What a marvellous adventure is this!  
The Dreams, the guests of Night,  
Have fled from light and noise.  
And, contrary to the order of Nature,  
Instead of the Palace of Sleep,  
Find that of the Sun.

Borne on the wing of Silence,  
They came to trouble minds  
That by day are subject  
To the violence of Mars or Cypris,  
And they even intended, O great King,  
To sow terror in your Louvre.

81. The Melancholic Humour

*The Melancholic Humour is depicted in the persons of a Poet and a Philosopher, the first of whom shows his mistress as she is represented by the extravagant Shepherd, while the second imagines a Metempsychosis, symbolised by a woman who changes form.*

BEIDE ZUSAMMEN  
*Vereinigen wir unser Sprechen und Wachen,  
es laut und deutlich zu verkünden,  
und besingen wir sie angemessen,  
die künftigen Wundertaten dieses jungen LOUIS.*

DIE TRÄUME (76-81)

76. Die vier Geister des Feuers, der Luft, des Wassers und der Erde

*Die vier Geister des Feuers, der Luft, des Wassers und der Erde, die für die vier Körpersäfte oder Temperamente des Menschen stehen, das cholericische, das sanguinische, das phlegmatische und das melancholische, denen die verschiedenen Träume entspringen.*

77. Die Alpträume

*Der Traum des Cholericers, dargestellt durch Wüteriche, die ihm erscheinen.*

78. Der Kampf der Träume

*Derselbe Traum, dargestellt durch türkische und christliche Abenteurer, die gegen einander kämpfen.*

79. Der Traum des Phlegmatikers

*Der Traum des Phlegmatikers, dem Dummheit und Furcht entspringt, dargestellt von einem Furchtsamen, der sich über zwei Schatten entsetzt, die ihm überallhin folgen und denen er nicht entrinnen kann.*

80. Récit der Götter der Träume

Welch staunenswertes Abenteuer!  
Die Träume, Gäste der Nacht,  
fliehen das Licht und den Lärm.  
Und gegen die Ordnung der Natur  
finden sie sich statt im Palast des Schlafs  
in dem der Sonne ein.

Auf den Flügeln der Stille  
kommen sie und verwirren den Geist,  
den bei Tag Mars und Kypris  
ihre Gewalt fühlen lassen,  
und wollen selbst, o großer König,  
in deinem Louvre Schrecken verbreiten.

81. Das melancholische Temperament

*Das melancholische Temperament findet in der Person eines Dichters und eines Philosophen seinen Ausdruck, von denen der eine seine Gebieterin nach Art des schwärmerischen Schäfers beschreibt, und der andere sich die Metempsychose (Seelenwanderung) vorstellt, verkörpert von einer Frau, die ihre Gestalt wechselt.*

Après l'évocation des différentes passions par les Songes, le théâtre fait place à Orphée, dernier des trois portraits qu'avait annoncé la Nuit. En parallèle à celle d'Hercule, son histoire paraît réconcilier les deux visions de l'amour qui opposaient Vénus et Junon : Eurydice aime Orphée qu'elle s'apprête à épouser. *À l'empire d'amour, qui peut résister ?* Le sommeil qui précède la Noce sera pourtant de mauvais augure : la belle sera piquée par un serpent et en mourra sans qu'Orphée ni Mercure n'aient pu empêcher ce drame ; les Dryades, ses sœurs, l'accompagnent vers l'Orient où elle brillera d'une lumière éternelle.

#### 19 | 82. Dialogue d'Orphée & des Hamadryades

LA TROUPE D'ORPHÉE  
Suivez-nous belles nymphes des bois,  
Qui vous cachez sous cette écorce !

LES HAMADRYADES  
Qui nous attire avecques tant de force ?

LA TROUPE D'ORPHÉE  
Ce sont les accords charmants de nos douces voix.

LES HAMADRYADES  
Où nous conduisez-vous ?

LA TROUPE D'ORPHÉE  
Vers le plus grand des Roys.

ENSEMBLE  
Allons donc tous ensemble, accordons nos voix  
En l'honneur du miracle des Roys.

LA TROUPE D'ORPHÉE  
Quittez-vous à regret les beaux lieux  
Où vous retenoyent vos racines ?

LES HAMADRYADES  
Que d'attraits ! Que de beautez divines !

LA TROUPE D'ORPHÉE  
Un bien plus charmant objet va ravir vos yeux.

LES HAMADRYADES  
Et que verrons-nous de plus ?

LA TROUPE D'ORPHÉE  
Un roy chery des Dieux.

ENSEMBLE  
Allons donc tous ensemble, accordons nos voix,  
En l'honneur du miracle des Roys.

#### 20 | 83. Passacaille pour Orphée

After the evocation of the different passions by the Dreams, the scene changes to show Orpheus, the last of the three portraits announced by Night. Paralleling the story of Hercules, this new episode appears to reconcile the two visions of love that set Venus and Juno at loggerheads: Eurydice loves Orpheus, whom she is preparing to marry. 'Who can resist the power of Love?' But the slumber that precedes the wedding ceremony augurs badly: the fair one will be bitten by a serpent and die, with neither Orpheus nor Mercury able to prevent the tragedy; the Dryads, her sisters, accompany her to the Orient where she will shine with an eternal light.

#### 82. Dialogue of Orpheus and the Hamadryads

COMPANIONS OF ORPHEUS  
Follow us, fair wood-nymphs,  
Who hide beneath this bark!

HAMADRYADS  
What attracts us so powerfully?

COMPANIONS OF ORPHEUS  
The charming strains of our melodious voices.

HAMADRYADS  
Where are you leading us?

COMPANIONS OF ORPHEUS  
To see the greatest of Kings.

TOGETHER  
Let us then go all together, let us tune our voices  
In honour of the miracle of Kings.

COMPANIONS OF ORPHEUS  
Will you be reluctant to leave the fair place  
Where your roots held you fast?

HAMADRYADS  
What delights it possesses! What divine beauties!

COMPANIONS OF ORPHEUS  
A sight more charming yet will ravish your sight.

HAMADRYADS  
And what more will we see there?

COMPANIONS OF ORPHEUS  
A King beloved of Heaven.

TOGETHER  
Let us then go all together, let us tune our voices  
In honour of the miracle of Kings.

#### 83. Passacaille for Orpheus

Nach der Veranschaulichung der verschiedenen Leidenschaften durch die Träume gehört die Bühne Orpheus, dem letzten der drei Porträts, die die Nacht angekündigt hatte. Im Unterschied zu dem von Herkules scheint seine Geschichte die gegensätzlichen Vorstellungen von der Liebe, wie Venus und Juno sie vertreten, in Einklang zu bringen: Eurydike liebt Orpheus und wird seine Gemahlin. *Der Macht der Liebe, wer kann ihr widerstehen?* Der Schlummer vor der Hochzeit ist jedoch unheilvoll: die Schöne wird von einer Schlange gebissen und stirbt, ohne dass Orpheus oder Merkur diese Tragödie verhindern könnten; die Dryaden, ihre Schwestern, begleiten sie gen Osten, wo sie als ewiges Licht leuchten wird.

#### 82. Dialog des Orpheus und der Hamadryaden

DIE GEFÄHRTEN DES ORPHEUS  
Folgt uns, ihr schönen Nymphen der Wälder,  
die ihr euch unter dieser Baumrinde verbergt!

DIE HAMADRYADEN  
Wer lockt uns so machtvoll?

DIE GEFÄHRTEN DES ORPHEUS  
Es ist der bezaubernde Klang unserer lieblichen Stimmen.

DIE HAMADRYADEN  
Wohin führt ihr uns?

DIE GEFÄHRTEN DES ORPHEUS  
Zum erhabensten der Könige.

ZUSAMMEN  
So lasst uns zusammen gehen und unsere Stimmen vereinen  
zu Ehren des wunderbarsten der Könige.

DIE GEFÄHRTEN DES ORPHEUS  
Verlasst ihr mit Bedauern diesen schönen Ort,  
mit dem ihr durch eure Wurzeln verwachsen seid?

DIE HAMADRYADEN  
Welcher Zauber! Welch göttliche Schönheit!

DIE GEFÄHRTEN DES ORPHEUS  
Noch viel Zaubenhafteres wird eure Augen entzücken.

DIE HAMADRYADEN  
Und was wird das sein, das wir dann sehen?

DIE GEFÄHRTEN DES ORPHEUS  
Einen König, den der Himmel liebt.

ZUSAMMEN  
So lasst uns zusammen gehen und unsere Stimmen vereinen  
zu Ehren des wunderbarsten der Könige.

#### 83. Passacaglia des Orpheus

**84. Air d'Eurydice**

EURYDICE  
 Que peut faire Vénus, brûlante de fureur,  
 Si l'Amour est en ma faveur ?  
 Dans les champs de l'air  
 Tout armé d'éclairs,  
 Que le destin  
 Furieux  
 Menace autant qu'il veut,  
 Non, non je ne crains rien,  
 Le carquois  
 De l'Éther  
 N'a pas de flèche  
 Qui puisse me nuire  
 Quand Amour avec moi,  
 Se bat contre les Astres.

Mais je ne vois ici aucune des Dryades ;  
 Le désir de danser  
 M'a guidée en avance en ce lieu :  
 Nous attendrons un peu.  
 Et il me semble que ce sol herbeux  
 M'invite au sommeil :  
 Voyons si votre chant  
 Peut m'inviter au repos.

**85. Chœur des Grâces**

CHCEUR  
 Dormez, beaux yeux, dormez.  
 Même si vous blessez  
 Vous faites moins de mal  
 Quand vous frappez en paix.  
 Dormez, beaux yeux, dormez.

**86. Chœur des Dryades & Eurydice**

UNE DES GRÂCES  
 Mais, voici les Dryades, Eurydice,  
 Chasse tout espoir de sommeil !

EURYDICE  
 Debout donc, à la danse !  
 Au pouvoir d'Amour  
 Qui ne cédera,  
 Si devant lui cède  
 Toute déité ?

CHCEUR DES DRYADES  
 Au pouvoir d'Amour  
 Qui ne cédera,  
 Si devant lui cède  
 Toute déité ?

**21 | 84. Aria d'Euridice**

EURYDICE  
 Che può far Citerea, di sdegno accesa  
 S'Amor è in mia difesa?  
 Dell'aria nei campi  
 Armato di lampi,  
 Il fato  
 Sdegnato  
 Minacci che può,  
 Non temo, nò, nò,  
 Non ha la faretra  
 Dell'etra,  
 Quadrelle  
 Da nuocermi, affè,  
 Ch'Amor con le stelle,  
 Guerreggia per me.

Ma qui non vedo delle Driadi alcuna,  
 Il desio della danza  
 Me guidò pria del tempo in questo loco:  
 Attenderem un poco.  
 Ma par in ver che questo suolo erboso  
 M'inviti alla quiete:  
 Vediam se il vostro canto  
 Lusingarmi sapesse or al riposo.

**85. Coro delle Grazie**

22 | CORO  
 Dormite, begl'occhi, dormite.  
 Che se ben tant'impagate,  
 Più dolce è il mal che fate  
 Qualora in pace ferite.  
 Dormite, begl'occhi, dormite.

**86. Coro de Driadi & Euridice**

23 | UNA GRAZIA  
 Mais, voici les Dryades, Eurydice,  
 Chasse tout espoir de sommeil !

EURYDICE  
 Orsù dunque, alla danza!  
 All'impero d'Amore  
 Chi non cederà,  
 S'a lui cede il valore  
 D'ogni deità ?

CORO  
 All'impero d'Amore  
 Chi non cederà,  
 S'a lui cede il valore  
 D'ogni deità ?

**84. Aria of Eurydice**

EURYDICE  
 What can Venus do, though burning with rage,  
 If Love is on my side?  
 In the battlefields of the air,  
 Armed with lightning flashes,  
 Let Fate  
 In his fury  
 Threaten as much as he likes,  
 I am not frightened, no, no!  
 The quiver  
 Of the Ether  
 Has no arrows  
 That can harm me, I am sure,  
 When Love wages war at my side  
 Against the stars.

But I see none of the Dryads here.  
 My eagerness to dance  
 Has brought me to this place too early:  
 We will wait a little.  
 Yet, in truth, this grassy ground seems  
 To invite me to rest:  
 Let us see if your singing  
 Can lull me to sleep now.

**85. Chorus of Graces**

CHORUS  
 Sleep, fair eyes, sleep.  
 Though you are well able to wound,  
 The hurt you cause is gentler  
 When you strike in repose.  
 Sleep, fair eyes, sleep.

**86. Chorus of Dryads and Eurydice**

ONE OF THE GRACES  
 But the Dryads are here, Eurydice:  
 Renounce all hope of sleep!

EURYDICE  
 Up, then, to the dance!  
 Who will not yield  
 To the power of Love,  
 If the strength of every deity  
 Gives way to it?

CHORUS OF DRYADS  
 Who will not yield  
 To the power of Love,  
 If the strength of every deity  
 Gives way to it?

**84. Air der Eurydike**

EURYDIKE  
 Was kann die entrüstete Venus tun,  
 wenn Amor mich schützt?  
 Mag in Feld und Wald,  
 mit Blitzen bewehrt,  
 das Schicksal  
 erbittert  
 noch so heftig drohen,  
 nein, nein, ich fürchte mich nicht,  
 der Köcher  
 des Äthers  
 hat keinen Pfeil,  
 der mir schaden könnte,  
 wenn Amor für mich  
 gegen die Sterne kämpft.

Doch sehe ich hier noch keine der Dryaden,  
 der Wunsch zu tanzen  
 hat mich vor der Zeit hierher geführt:  
 so will ich denn ein Weilchen warten.  
 Und wie mir scheint, lädt mich  
 die grasbewachsene Erde zum Schlummer ein:  
 ich will sehen, ob euer Gesang  
 mich verlocken kann, ein wenig zu ruhen.

**85. Chor der Grazien**

CHOR  
 Schlaft, ihr schönen Augen, schlaft.  
 Ob ihr gleich verwundet,  
 fügt ihr doch weniger Leid zu,  
 wenn ihr still das Herz durchbohrt.  
 Schlaft, ihr schönen Augen, schlaft.

**86. Chor der Dryaden und der Eurydike**

EINE DER GRAZIEN  
 Doch sieh, Eurydike, da sind die Dryaden,  
 denke nun nicht mehr an Schlaf!

EURYDIKE  
 Wohlan denn, auf zum Tanz!  
 Wer vermag es, der Macht  
 Amors zu widerstehen,  
 streckt vor ihm doch  
 jede Gottheit die Waffen?

CHOR DER DRYADEN  
 Wer vermag es, der Macht  
 Amors zu widerstehen,  
 streckt vor ihm doch  
 jede Gottheit die Waffen?



EURYDICE  
Pluton, qui croyait son royaume  
Si brûlant,  
A éprouvé par lui  
Un enfer plus ardent.

CHŒUR DES DRYADES  
Au pouvoir d'Amour  
Qui ne cèdera,  
Si devant lui cède  
Toute déité ?

### 87. La mort d'Eurydice

EURYDICE  
Nourrice, hélas, je meurs !  
Je meurs, et déjà mes yeux  
Commencent (Ah ! Malheur !)  
À se couvrir de brouillards funestes.  
N'as-tu envoyé personne  
À la recherche de mon époux ? Ah ! Regarde  
Donc s'il vient, si je pouvais le revoir  
Avant de m'éteindre tout à fait,  
Je mourrai au moins contente.  
Orphée, mon doux Orphée,  
Le sort contraire a pu, hélas,  
Rendre bien courts nos moments de joie,  
Mais il ne pourra jamais faire que mon âme  
Ne t'aime et ne soit tienne à jamais.  
On ne l'aperçoit pas encore ? Ah ! Les ténèbres  
Se font toujours plus denses sur mes yeux !  
Ô Nymphes ! Ô Cieux ! Ô Dieux !  
On pourrait donc refuser  
À ma mort, l'ultime réconfort  
De voir au moins Orphée une dernière fois ?  
Je meurs ! Orphée, mon bien ne vient pas ?  
Reçois ici mon suprême adieu.

### 88. Chœur des Dryades & Apollon

CHŒUR DES DRYADES  
Ah, pleurez ! Versez des larmes,  
Rives de la Thrace,  
Hélas, privés  
De l'éclat de la Beauté  
Ah, pleurez ! Ah, versez des larmes !

APOLLON (PHÉBUS)  
Ô lois sévères du Ciel,  
Que de ne pas pouvoir  
Presser maintenant ma course !  
C'est pourquoi il n'est pas permis,  
Eurydice,  
De t'apporter aucun secours.

EURIDICE  
Pluto, che sì cocente  
Il suo regno stimò,  
Un inferno più ardente  
Pur da lui provò.

CORO  
All'impero d'Amore  
Chi non cederà,  
S'è lui cede il valore  
D'ogni deità ?

Un serpent pique Euridice.

### 87. La morte d'Euridice

24 | EURYDICE  
Ohimè, Nutrice, io moro!  
Io moro, e di già queste  
Mie luci s'incominciano (ahi, destino!)  
A coprir di caligini funeste.  
Non inviaste alcuna a cercar  
Del mio sposo? Deh! Mira  
Dunque se viene, e pur ch'io lo riveda  
Pria ch'affatto sia spenta,  
Morirò almen contenta.  
Orfeo, mio dolce Orfeo,  
Ha ben potuto, ohimè, nemica sorte  
Far del nostro gioir l'ore si corte,  
Ma non potrà già far che l'alma mia  
In eterno non t'ami e tua non sia.  
E non si scorge ancora ? Ahi, che più sempre  
S'addensano le tenebre a' miei lumi !  
O Ninfe ! O Ciel ! O Numi !  
E negar si potria  
Al mio morir questo ultimo conforto,  
D'una sol volta almen veder Orfeo?  
Ah! Ch'io moro! E non giunge?  
Orfeo, ben mio, prendi l'estremo addio.

### 88. Coro di Driadi & Apollo

25 | CORO DI DRIADI  
Ah, piangete! Ah, lagrimate,  
Tracie rive,  
Ohimè, prive  
D'ogni pregio di beltate  
Ah, piangete ! Ah, lagrimate !

APOLLO  
O del Ciel leggi severe,  
Non potere  
Affrettar hora il mio corso !  
Onde avvien che non mi lice,  
Eurydice,  
Apportarti alcun soccorso.

EURYDICE  
Pluto, who thought his kingdom  
So scorchingly hot,  
Suffered an even fierier inferno  
Thanks to Love.

CHORUS OF DRYADS  
Who will not yield  
To the power of Love,  
If the strength of every deity  
Gives way to it?

A serpent bites Eurydice.

### 87. The Death of Eurydice

EURYDICE  
Alas, Nurse, I am dying!  
I am dying, and already  
My eyes begin (ah, what a fate!)  
To be veiled with fatal mists.  
Have you sent no one  
To seek my husband? Ah, look  
To see if he is coming, for if I may see him again  
Before my life has ebbed away completely,  
At least I will die contented.  
Orpheus, my gentle Orpheus,  
Hostile Fate, alas,  
Has made our hours of joy so short,  
But can never make my soul  
Not love you and be yours for evermore.  
Can no one see him yet? Ah! The darkness  
Grows ever thicker before my eyes!  
O Nymphs! O Heavens! O Gods!  
Can I be refused,  
As I die, the final consolation  
Of at least seeing Orpheus once more?  
Ah! I die! Does he not come?  
Orpheus, my beloved, receive my last farewell.

### 88. Chorus of Dryads and Apollo

CHORUS OF DRYADS  
Ah, mourn! Ah, weep,  
Thracian shores,  
Alas, deprived  
Of all Beauty's radiance,  
Ah, mourn! Ah, weep!

APOLLO (PHOEBUS)  
Oh, severe laws of Heaven,  
That I am unable  
To hasten my course now!  
That is why I am not permitted,  
Eurydice,  
To render you any aid.

EURYDIKE  
Pluto, der glaubte, sein Reich  
sei so überaus heiß,  
musste durch ihn eine ungleich  
sengendere Hölle erleiden.

CHOR DER DRYADEN  
Wer vermag es, der Macht  
Amors zu widerstehen,  
streckt vor ihm doch  
jede Gottheit die Waffen?

Eurydike wird von einer Schlange gebissen.

### 87. Eurydikes Tod

EURYDIKE  
Amme, weh mir, ich sterbe!  
Ich sterbe, und meine Augen  
fangen schon an (ach, welches Unglück!),  
sich mit todbringenden Schleiern zu bedecken.  
Hast du noch niemanden ausgesandt,  
meinen Gatten zu holen? Ach, Sorge doch,  
dass der kommt, könnte ich ihn wiedersehen,  
bevor ich ganz erloschen bin,  
ich würde wenigstens zufrieden sterben.  
Orpheus, mein liebster Orpheus,  
ein widriges Geschick hat, weh mir,  
unsere Augenblicke des Glücks so verkürzt,  
aber es wird niemals erwirken, dass meine Seele  
dich nicht liebt und nicht dein ist für immer.  
Ist er noch nicht zu sehen? Ach, das Dunkel  
wird dichter vor meinen Augen!  
O Nymphen! O Himmel! O Götter!  
So will man mir denn bei meinem Tod  
den allerletzten Trost verweigern,  
wenigstens Orpheus noch einmal zu sehen?  
Ich sterbe! Und Orpheus kommt nicht?  
Mein Liebster, ich sage dir mein letztes Lebewohl.

### 88. Chor der Dryaden und Apollon

CHOR DER DRYADEN  
Ach, weint! Ach, vergießt Tränen,  
ihr Flüsse Thrakiens,  
die ihr, weh mir, beraubt seid  
der Schönheit schönster Zier.  
Ach, weint! Ach, vergießt Tränen!

APOLLO / PHOEBUS  
O strenge Gesetze des Himmels,  
die es mir verwehren,  
jetzt meinen Lauf zu beschleunigen!  
Darum ist es mir nicht erlaubt,  
Eurydike,  
dir zu Hilfe zu kommen.

CHŒUR DES DRYADES  
Ah, pleurez ! Versez des larmes,  
Rives de la Thrace,  
Hélas, privés  
De l'éclat de la Beauté  
Ah, pleurez ! Ah, versez des larmes !

APOLLON  
Hélas, voici que la Terre  
S'entr'ouvre  
Pour te saisir dans l'horreur sombre !  
Et, bien que je sois un Dieu,  
Mon cœur  
Est saisi lui aussi de douleur.

CHŒUR DES DRYADES  
Ah, pleurez ! Versez des larmes,  
Rives de la Thrace,  
Hélas, privés  
De l'éclat de la Beauté !  
Ah, pleurez ! Ah, versez des larmes !

APOLLON / PHÉBUS  
Mais qui sait ? Peut-être mon fils  
Saura-t-il te soustraire  
Aux griffes du malheur.  
Âme pure, va, cependant,  
Va en paix,  
Honorée par mes pleurs !

CHŒUR DES DRYADES  
Va en paix, car l'obscur  
Sépulture  
Est pour une innocente  
Un clair Orient de gloire immortelle !

CORO DI DRIADI  
Ah, piangete! Ah, lagrimate,  
Tracie rive,  
Ohimè, prive  
D'ogni pregio di beltate  
Ah, piangete ! Ah, lagrimate !

APOLLO  
Ohimè, lasso, ecco la terra,  
Si disserra  
Per rapirti al cupo orrore!  
E se ben Nume son io,  
Il cor mio  
Pur rapito è dal dolore.

CORO DI DRIADI  
Ah, piangete! Ah, lagrimate,  
Tracie rive,  
Ohimè, prive  
D'ogni pregio di beltate  
Ah, piangete! Ah, lagrimate!

APOLLO  
Ma chissà? Forse il mio figlio  
Dall'artiglio  
Ti trarrà d'ogni sventura.  
Onorata del mio pianto,  
Vanne intanto,  
Vanne in pace, anima pura!

CORO DI DRIADI  
Vanne in pace, ché l'oscura  
Sepoltura  
A un'innocente  
È di gloria immortal chiaro Oriente!

**26 | 89. Fantaisie pour les Pleurs d'Orphée**

*Fin de la quatrième partie*

**GRAND BALLET : LE SOLEIL**

**27 |** *L'Aurore paroît dans son Char environné des douze Heures de jour, & accompagnée du Crépuscule qui tient en sa main une Urne qui respand la rosée. Mais elle se retire après avoir chanté, voyant arriver le Soleil suivi des Genies qui luy rendent hommage, & c'est ce qui compose le grand Ballet.*

**90. Récit de l'Aurore**

CHORUS OF DRYADS  
Ah, mourn! Ah, weep,  
Thracian shores,  
Alas, deprived  
Of all Beauty's radiance,  
Ah, mourn! Ah, weep!

APOLLO  
Alas, woe is me, behold: the Earth  
Opens up  
To engulf you in dark horror!  
And, although I am a God,  
My heart too  
Is seized by grief.

CHORUS OF DRYADS  
Ah, mourn! Ah, weep,  
Thracian shores,  
Alas, deprived  
Of all Beauty's radiance,  
Ah, mourn! Ah, weep!

APOLLO  
But who knows? Perhaps my son  
Will manage to snatch you  
From the clutches of misfortune.  
In the meantime, honoured by my lament,  
Go in peace,  
Go in peace, pure soul!

CHORUS OF DRYADS  
Go in peace, for the dark  
Tomb,  
For an innocent,  
Is the shining Orient of immortal glory!

**89. Fantasia for the Tears of Orpheus**

*End of the fourth part*

**GRAND BALLET: THE SUN**

*Aurora appears in her chariot, surrounded by the twelve Hours of the day, and accompanied by Twilight, who holds in his hand an urn that scatters dew. But she withdraws after her song, having seen the Sun arriving, followed by Genii who pay him homage; and this composes the Grand Ballet.*

**90. Solo of Aurora**

CHOR DER DRYADEN  
Ach, weint! Ach, vergießt Tränen,  
ihr Flüsse Thrakiens,  
die ihr, weh mir, beraubt seid  
der Schönheit schönster Zier.  
Ach, weint! Ach, vergießt Tränen!

APOLLO / PHOEBUS  
Weh mir, ich Unglücklicher, seht,  
wie die Erde einen Spalt weit sich öffnet,  
dich in den finsternen Schrecken zu reißen!  
Und obwohl ich ein Gott bin,  
ist auch mein Herz  
von Schmerz überwältigt.

CHOR DER DRYADEN  
Ach, weint! Ach, vergießt Tränen  
Ihr Flüsse Thrakiens,  
die ihr, weh mir, beraubt seid  
der Schönheit schönster Zier.  
Ach, weint! Ach, vergießt Tränen!

APOLLO / PHOEBUS  
Aber, wer weiß? Vielleicht wird mein Sohn  
dich den Klauen des Unheils  
entreißen können.  
Geh, geehrt von meinen Tränen,  
geh einstweilen hin,  
unschuldige Seele, geh hin in Frieden!

CHOR DER DRYADEN  
Geh hin in Frieden,  
denn das finstere Grab  
ist für eine Unschuldige  
strahlender Aufgang ewigen Glücks!

**89. Fantasia der Tränen des Orpheus**

*Ende des vierten Teils*

**GRAND BALLET: DIE SONNE**

*Aurora erscheint in ihrem Wagen, umgeben von den zwölf Stunden des Tages und begleitet von der Morgendämmerung, die einen Krug in der Hand hält, aus dem sie den Morgentau ausgießt. Aber sie zieht sich zurück, nachdem sie gesungen hat, als sie die Sonne kommen sieht, in ihrem Gefolge die Genien, die ihr huldigen, und sie alle treten zusammen zum Grand Ballet.*

**90. Récit der Aurora**

#### L'AURORE

*Depuis que j'ouvre l'Orient  
Jamais si pompeuse et si fière,  
& jamais d'un air si riant  
Je n'ay brillé dans ma carrière  
Ni précédé tant de lumière.  
Quels yeux en la voyant n'en seroient éblouïs ?  
Le Soleil qui me suit c'est le jeune LOUIS.*

*La troupe des Astres s'enfuit  
Dès que ce grand Astre s'avance,  
Les foibles clartés de la Nuit  
Qui triomphoient en son absence  
N'osent soutenir sa présence ;  
Tous ces volages feux s'en vont évanouïs,  
Le Soleil qui me suit c'est le jeune LOUIS.*

#### 28 | 91. Entrée du Roy représentant le Soleil levant

#### 92. Entrée des Génies

#### 93. Coro dei Pianeti

29 | CORO DEI PIANETI  
Quel grande Eroo  
Che già laggiù tanto penò,  
Sposo della Beltà  
Per goder nozze eterne al Ciel volò.  
Virtù che soffre  
Alfin mercede impetra  
E degno campo a suoi trionfi è l'etra.

#### 94. Duo d'Ercole & la Bellezza

30 | LA BELLEZZA & ERCOLE  
Così un giorno avverrà con più diletto  
Che della Senna in su la riva altera  
Altro gallico Alcide arso d'affetto  
Giunga in pace a goder bellezza iberà.  
Ma noi dal ciel traem viver giocondo  
E per tal coppia sia beato il mondo.

#### 95. Coro dei Pianeti

31 | CORO DEI PIANETI  
Virtù che soffre  
Alfin mercede impetra  
E degno campo a suoi trionfi è l'etra.

#### 32 | 96. Libertas

#### 97. Tutti

33 | All'impero d'Amore  
Chi non cederà,  
S' à lui cede il valore  
D'ogni deità?

#### AURORA

*In all the time I have heralded the East,  
Never in my career have I shone  
So splendidly and proudly,  
Never with so smiling an aspect,  
Never have I preceded such brilliant light.  
What eyes, seeing it, would not be dazzled?  
The Sun that follows me is young LOUIS.*

*The company of stars flees away  
As soon as this great star advances;  
The dim glimmers of Night  
That triumphed in his absence  
Dare not withstand his presence;  
All these fleeting lights vanish:  
The Sun that follows me is young LOUIS.*

#### 91. Entry of the King representing the Rising Sun

#### 92. Entry of the Genii

#### 93. Chorus of Planets

CHORUS OF PLANETS  
That noble Hero,  
Who suffered such a painful end on Earth,  
Flew up to Heaven to enjoy eternal wedlock  
As husband of Beauty.  
Suffering virtue  
Obtains its reward in the end,  
And the Ether is a worthy domain for its triumph.

#### 94. Duet of Hercules and Beauty

HERCULES, BEAUTY  
Thus one joyful day it will come to pass  
That on the noble banks of the Seine  
A new, French Alcides, ardently in love,  
Will peacefully enjoy a Spanish Beauty.  
While we live out our happy life in the Heavens,  
The Earth will be a blissful abode for that new couple.

#### 95. Chorus of Planets

CHORUS OF PLANETS  
Suffering virtue  
Obtains its reward in the end,  
And the Ether is a worthy domain for its triumph.

#### 96. Libertas

#### 97. All

Who will not yield  
To the power of Love,  
If the strength of every deity  
Gives way to it?

*Translation: Charles Johnston*

#### AURORA

*Seit ich den Sonnenaufgang eröffne,  
habe ich nie so prächtig und stolz  
und nie mit so heiterer Miene  
in meiner ganzen Laufbahn geleuchtet  
und bin nie so großem Licht vorausgegangen.  
Welche Augen wären von ihm nicht geblendet?  
Der junge LOUIS ist die Sonne, die auf mich folgt.*

*Der Sterne Schar entflieht,  
sobald dieses erhabene Gestirn sich nähert,  
die schwachen Lichter der Nacht,  
die in seiner Abwesenheit triumphierten,  
können seine Gegenwart nicht ertragen;  
alle diese flüchtigen Lichter verblassen, verschwinden,  
der junge LOUIS ist die Sonne, die auf mich folgt.*

#### 91. Entrée des Königs in Gestalt der aufgehenden Sonne

#### 92. Entrée der Genien

#### 93. Chor der Planeten

DER CHOR DER PLANETEN  
Dieser edle Held, der sich einst  
auf Erden so plagen musste,  
verliebt in die Schönheit,  
ist zur ewigen Hochzeit in den Himmel entrückt.  
Tugend, die leiden muss,  
wird schließlich belohnt,  
der Himmel ist der Ort ihres Triumphs.

#### 94. Duett des Herkules und der Schönheit

HERKULES UND DIE SCHÖNHEIT  
So wird es eines Tages zu aller Wohlgefallen geschehen,  
dass von den stolzen Ufern der Seine  
ein französischer Alcide mit brennendem Herzen  
in Frieden an einer iberischen Schönheit Gefallen hat.  
Wir im Himmel haben unsere Freude,  
und ihnen ist die Erde ein glücklicher Aufenthalt.

#### 95. Chor der Planeten

CHOR DER PLANETEN  
Tugend, die leiden muss,  
wird schließlich belohnt,  
der Himmel ist der Ort ihres Triumphs.

#### 96. Libertas

#### 97. Alle

Wer vermag es, der Macht  
Amors zu widerstehen,  
streckt vor ihm doch  
jede Gottheit die Waffen?

*Übersetzung Heidi Fritz*



Fondé à Lyon en 2008, **Correspondances** réunit chanteurs et instrumentistes sous la direction du claveciniste et organiste Sébastien Daucé. Inspiré par la poésie de Baudelaire, Correspondances tisse des liens entre la musique et les autres arts.

L'ensemble redécouvre les œuvres de compositeurs connus comme Marc-Antoine Charpentier et revivifie celles de musiciens moins joués aujourd'hui, mais célébrés en leur temps, tels qu'Antoine Boesset ou Étienne Moulinié. Leurs sonorités modernes peuvent aussi émouvoir nos sensibilités d'aujourd'hui.

Dès sa création, Correspondances se spécialise dans l'interprétation du répertoire français sacré du XVII<sup>e</sup> siècle, comme en témoignent ses trois premiers disques : "O Maria !" (Charpentier, Zig-Zag Territoires, 2010) cumule les distinctions de la presse spécialisée : Choc de Classica et Diapason découverte, \*\*\*\* de Fono Forum. Le deuxième opus de l'ensemble constitue la toute première anthologie sacrée d'Antoine Boesset ("L'Archange et le Lys", Zig-Zag Territoires, 2011).

En octobre 2013, le troisième enregistrement paraît chez harmonia mundi et renoue avec Charpentier : il est salué par un Diapason d'or, un *ffff* de Télérama, et un *Choc* de l'année de Classica... Succès renouvelé avec un nouvel enregistrement consacré à Étienne Moulinié en 2014 et d'un volume dédié aux *Leçons de Ténèbres* de Lalande avec la soprano Sophie Karthäuser littéralement plébiscité tant en France qu'à l'étranger (2015).

Correspondances est l'invité des salles de concerts et festivals les plus prestigieuses en France comme à l'étranger. L'ensemble donne également des concerts pour les radios française (Radio France), suisse (Radio Suisse Romande) et allemandes (Bayerischer Rundfunk, NDR, WDR). Ses concerts le conduisent aussi en Angleterre, au Benelux, en Italie, au Japon et en Colombie.

La Fondation Orange est le mécène principal de Correspondances. L'ensemble est aidé par la Fondation Bullukian et reçoit le soutien du Ministère de la Culture (DRAC Rhône-Alpes), la Région Rhône-Alpes et la Ville de Lyon. Correspondances bénéficie des aides de la SPEDIDAM, l'ADAMI et le FCM. L'ensemble est associé depuis 2015 au CCR d'Ambrony et est membre de la FEVIS.

Organiste, claveciniste, **Sébastien Daucé** est animé par le désir de faire revivre un répertoire foisonnant et peu connu, celui de la musique sacrée et profane du XVII<sup>e</sup> siècle français.

Pendant sa formation au département de musique ancienne du CNSM de Lyon, il bénéficie de l'enseignement de Françoise Lengellé et d'Yves Rechsteiner, en clavecin et basse continue.

Sollicité comme continuiste, il joue sous la direction de Gabriel Garrido (Ensemble Elyma et Académie Baroque d'Ambrony), Raphaël Pichon (Ensemble Pygmalion), Toni Ramon (Maîtrise de Radio France), Françoise Lasserre (Akadèmia), Geoffroy Jourdain (Les Cris de Paris), Hartmut Haenchen, Mikko Franck (Orchestre philharmonique de Radio France) ou encore Kenneth Weiss (dont il a été l'assistant lors des académies 2006 et 2007 du festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence).

C'est en 2008 qu'il fonde Correspondances, réunissant auprès de lui chanteurs et instrumentistes épris du répertoire français sacré du Grand Siècle.

Parallèlement à ses activités de musicien, Sébastien Daucé enseigne au Pôle Supérieur de Paris-Boulogne. Son travail de pédagogue s'appuie également sur des activités de recherche : il est ainsi amené à publier aux Éditions des Abbesses, en collaboration avec William Christie, trois opéras de Marc-Antoine Charpentier.

Sébastien Daucé est artiste associé de la Fondation Royaumont.

Founded in Lyon in 2008, **Correspondances** brings together a group of singers and instrumentalists under the direction of the harpsichordist and organist Sébastien Daucé. Taking its name and its inspiration from the poetry of Baudelaire, Correspondances forges links between music and the other arts.

The ensemble rediscovers the works of well-known composers like Marc-Antoine Charpentier and brings back to life those of figures less known today but famous in their own time, such as Antoine Boesset and Étienne Moulinié. The modern sound of their music can still touch our sensibilities today.

From the start Correspondances has specialised in performing the French sacred repertory of the seventeenth century, as is shown by its first three discs. 'O Maria!' (Charpentier, Zig-Zag Territoires, 2010) received several distinctions from the specialised press, including 'Choc de *Classica*', 'Diapason Découverte' and \*\*\*\* in *Fono Forum*. The ensemble's second CD was the first ever anthology of sacred music by Antoine Boesset ('L'Archange et le Lys', Zig-Zag Territoires, 2011).

In October 2013, the group's third recording appeared on *harmonia mundi* and was once again devoted to Charpentier: it was greeted with a Diapason d'Or, *ffff* in *Télérama* and a 'Choc' of the year from *Classica*, among other accolades. Since then, it has enjoyed new successes with a new recording devoted to Étienne Moulinié in 2014 and a recording of the *Leçons de Ténèbres* of Lalande with the soprano Sophie Karthäuser that has received universal acclaim in France and abroad since its release in 2015.

Correspondances is invited to appear at the leading French and foreign concert halls and festivals. The group gives concerts for radio stations in France (Radio France), Switzerland (Radio Suisse Romande) and Germany (Bayerischer Rundfunk, NDR, WDR). Its concerts have also taken it to the UK, Benelux, Italy, Japan and Colombia.

The Fondation Orange is principal patron of Correspondances. The ensemble also receives aid from the Fondation Bullukian and support from the French Ministry of Culture (DRAC Rhône-Alpes), the Région Rhône-Alpes, and the Ville de Lyon. Correspondances receives grants from the SPEDIDAM, the ADAMI and the FCM. The ensemble is associated to the Festival d'Ambronay and is a member of FEVIS.

The organist and harpsichordist **Sébastien Daucé** is fired with the urge to revive an abundant yet little-known repertory, the sacred and secular music of seventeenth-century France.

During his training in the Early Music Department of the CNSM de Lyon, he was taught by Françoise Lengellé and Yves Rechsteiner in the harpsichord and basso continuo classes.

Now a sought-after continuist, he has played under the direction of Gabriel Garrido (Ensemble Elyma and Ambronay Baroque Academy), Raphaël Pichon (Ensemble Pygmalion), Toni Ramon (Maîtrise de Radio France), Françoise Lasserre (Akadèmia), Geoffroy Jourdain (Les Cris de Paris), Hartmut Haenchen, Mikko Franck (Orchestre Philharmonique de Radio France) and Kenneth Weiss (whose assistant he was at the 2006 and 2007 sessions of the academy of the Aix-en-Provence Festival).

In 2008 he formed the ensemble Correspondances, assembling around him singers and instrumentalists with a passion for the French sacred repertory of the Grand Siècle.

Alongside his activity as a performing musician, Sébastien Daucé teaches at the Pôle Supérieur de Paris-Boulogne. His teaching work also draws on source research: he has already published three operas by Marc-Antoine Charpentier for Éditions des Abbesses in collaboration with William Christie.

Sébastien Daucé is an associate artist of the Fondation Royaumont.

**Correspondances**, 2008 in Lyon gegründet, ist ein Vokal- und Instrumentalensemble, das von dem Cembalisten und Organisten Sébastien Daucé geleitet wird. Angeregt durch die Dichtung Baudelaire, stellt Correspondances Verbindungen zwischen der Musik und den anderen Künsten her.

Das Ensemble widmet sich der Wiederentdeckung von Werken bekannter Komponisten wie Marc-Antoine Charpentier, aber es erweckt auch Werke von heute weniger gespielten, zu ihren Lebzeiten aber berühmten Musikern wie Antoine Boesset oder Etienne Moulinié zu neuem Leben. Ihre modernen Klanggestalten können uns auch heute noch tief berühren.

Seit seiner Gründung ist Correspondances auf das Repertoire der französischen geistlichen Musik des 17. Jahrhunderts spezialisiert, wie die ersten drei Einspielungen des Ensembles zeigen: *O Maria!* (Charpentier, Zig-Zag Territoires, 2010) ist mit Auszeichnungen der Fachpresse überhäuft worden: Choc der Zeitschrift *Classica* und Diapason découverte, \*\*\*\* der Zeitschrift *Fono Forum*. Die zweite Einspielung des Ensembles ist die allererste Aufnahme einer Auswahl geistlicher Musik von Antoine Boesset (*L'Archange et le Lys*, Zig Zag Territoires, 2011).

Die dritte CD mit Werken von Charpentier erschien im Oktober 2013 bei *harmonia mundi*: sie wurde mit einem Diapason d'or ausgezeichnet, einem *ffff* *Télérama*, einem Choc de l'année von *Classica*... Großen Anklang fand auch eine neue Einspielung mit Werken von Étienne Moulinié (2014) und eine Aufnahme der *Leçons de Ténèbres* von Lalande mit der Sopranistin Sophie Karthäuser (2015), die in Frankreich, aber auch im Ausland ein durchschlagender Erfolg war.

Correspondances tritt in Frankreich und im Ausland auf. Das Ensemble war auch mehrfach mit Rundfunkkonzerten in Frankreich (Radio France), der Schweiz (Radio Suisse Romande) und Deutschland (Bayerischer Rundfunk, NDR, WDR) zu hören. Konzerte führten es auch nach England, Benelux, Italien, Japan und Kolumbien.

Correspondances wird in erster Linie von der Fondation Orange gefördert, aber auch von der Fondation Bullukian, vom Ministère de la Culture (DRAC Rhône-Alpes), der Région Rhône-Alpes und der Stadt Lyon. Correspondances genießt die Unterstützung von SPEDIDAM, ADAMI und FCM und ist Mitglied von FEVIS.

Der Organist und Cembalist **Sébastien Daucé** ist von dem Wunsch beseelt, ein reiches und wenig bekanntes Repertoire, das Repertoire der französischen geistlichen und weltlichen Musik des 17. Jahrhunderts neu zu entdecken.

Er hat am CNSM Lyon im Fachbereich Alte Musik bei Françoise Lengellé und Yves Rechsteiner (Cembalo und Basso continuo) studiert.

Er ist ein gefragter Continuist und hat unter der Leitung von Gabriel Garrido (Ensemble Elyma et Académie Baroque d'Ambronay), Raphaël Pichon (Ensemble Pygmalion), Toni Ramon (Maîtrise de Radio France), Françoise Lasserre (Akadèmia), Geoffroy Jourdain (Les Cris de Paris), Hartmut Haenchen, Mikko Franck (Orchestre Philharmonique de Radio France) und Kenneth Weiss (als sein Assistent bei den Akademien 2006 und 2007 des Festival d'Art Lyrique in Aix-en-Provence) gespielt.

2008 gründete er das Ensemble Correspondances und scharte Sänger und Instrumentalisten um sich, die sich für das Repertoire der französischen geistlichen Musik des Grand Siècle begeistern.

Neben seiner Musikertätigkeit unterrichtet Sébastien Daucé am Pôle Supérieur Paris-Boulogne. Ein Schwerpunkt seiner Lehrtätigkeit ist die Musikforschung. So hat er in Zusammenarbeit mit William Christie im Verlag Éditions des Abbesses drei Opern von Marc-Antoine Charpentier herausgegeben.

Sébastien Daucé ist der Fondation Royaumont in einer künstlerischen Partnerschaft verbunden.



## Discographie

Also available digitally / Disponible également en version digitale

MARC-ANTOINE CHARPENTIER

### Litanies de la Vierge

Miserere H.193

Annunciate Superi H.333

Motets pour la Maison de Guise

CD HMC 902169



MICHEL-RICHARD DE LALANDE

### Leçons de Ténèbres

Troisièmes leçons du Mercredi,

du Jeudi et du Vendredi

Miserere & plain chant

with Sophie Karthäuser, soprano

CD HMC 902206



ÉTIENNE MOULINIÉ

### Meslanges

pour la chapelle d'un prince

CD HMC 902194



Sébastien Daucé et l'ensemble Correspondances  
tiennent à remercier vivement :

Thomas Leconte  
Valérie de Wispeleare et les auteurs des textes du livret  
Olivier Bettens  
Nelly Poidevin, Odile Edouard, Marianne Muller  
M. Orest Ranum

MC2 Grenoble, Jean-Paul Angot, Antoine Pecqueur, Aurélie Réguillon,  
Jean-Luc Thorant et toute son équipe technique ;  
Alice Baudoin & Jean-François Brun  
Barbara Nestola et Jean-François Lattarico  
pour leurs traductions et leurs relectures de Rossi et Cavalli  
Emmanuelle & Patrick Ayrton ; Claire Julien-Laferrière  
Philippe Humeau & Jérôme Lejeune  
Laurent Dublanchet

Fondation  
Orange



Rhône-Alpes



VILLE DE VINCENNES



Cet enregistrement a bénéficié du soutien  
de la Fondation Orange, mécène principal de Correspondances,  
du programme Artistes Adami 365,  
du dispositif d'aide à la filière phonographique du FCM  
et de la région Rhône-Alpes,  
avec l'aide du Conservatoire municipal de la Ville de Vincennes  
L'ensemble est aidé par la Fondation Bullukian.  
Il reçoit le soutien du Ministère de la Culture (DRAC Rhône-Alpes)  
au titre de l'aide aux ensembles conventionnés,  
de la Région Rhône-Alpes et de la Ville de Lyon.  
Il reçoit également le soutien régulier de la Spedidam, de l'Adami et du FCM.  
L'ensemble Correspondances est associé depuis 2015 au CCR d'Ambronay  
et est membre de la FEVIS.



harmonia mundi s.a., Mas de Vert, F-13200 Arles © 2015  
Enregistrement janvier-février 2015 à Grenoble, MC2  
Production exécutive : Jonathan Foraison (Correspondances),  
Christian Girardin (harmonia mundi)  
Direction artistique & montage : Alban Moraud  
Prise de son : Alban Moraud assisté de Alexandra Evrard  
Coach italien : Barbara Nestola  
Couverture : *Louis XIV costumé en soleil*  
Partition : reconstitution Sébastien Daucé © 2015  
Projet de costume pour le Ballet royal de la Nuit  
Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes  
Autres images de costumes du Ballet Royal de la Nuit :  
Waddesdon, The Rothschild Collection (The National Trust),  
Bequest of James de Rothschild - Photos : Imaging Services Bodleian Library  
Photos artistes : Thomas Dorn for harmonia mundi © 2015  
© The National Trust, Waddesdon Manor, 2015  
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions  
Maquette Atelier harmonia mundi  
Imprimé en Autriche

\*\*\*\*

Ce programme a donné lieu à une première version donnée en 2013  
au festival Musique & Mémoire et au festival d'Ambronay.

[harmoniamundi.com](http://harmoniamundi.com)

HMC 952223.25