

GLOSSA 



André Campra

Le carnaval de Venise

— Le Concert Spirituel Hervé Niquet —

GLOSSA 



André Campra
Le Carnaval de Venise
— Le Concert Spirituel Hervé Niquet —



André Campra

Le Carnaval de Venise

ISABELLE	Salomé Haller <i>dessus</i>
LÉONORE	Marina De Liso <i>bas-dessus</i>
RODOLPHE	Andrew Foster-Williams <i>basse-taille</i>
LÉANDRE	Alain Buet <i>basse-taille</i>
UN DES ARTS, UN MUSICIEN, UN ESCLAVON, UN MASQUE, LE CHEF DES CASTELLANS, UN GONDOLIER, ORFEO	Mathias Vidal <i>haute-contre</i>
EURIDICE	Sarah Tynan <i>dessus</i>
MINERVE, LA FORTUNE, UN'OMBRA FORTUNATA L'ORDONNATEUR, LE CARNAVAL, PLUTONE	Blandine Staskiewicz <i>bas-dessus</i> Luigi De Donato <i>basse</i>

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

Le Concert Spirituel
Hervé Niquet
direction

CD I [70:14]

01 **Ouverture** 2:01

PROLOGUE

02 **Scène 1 (L'ORDONNATEUR, LE CHOEUR)** *Hastez-vous* 1:06

03 **La descente de Minerve** 1:04

04 **Scène 2 (MINERVE)** *Je quitte sans regret* 1:10

05 **Récitatif (MINERVE)** *Pour attirer les yeux* 1:02

06 **Scène 3 (LE CHOEUR)** *Servons le fils* 1:22

07 **Air pour les Arts** 1:47

08 **Deuxième Air. Rondeau** 1:21

09 **Récitatif (L'ORDONNATEUR)** *Les Dieux seuls en ce jour* 1:24

10 **Premier Air** 0:45

11 **Second Air** 1:01

12 **Premier et second Passepied** 1:42

13 **Récitatif (MINERVE)** *Jeunes coeurs échapez à la fureur* 0:52

14 **Air (MINERVE, LE CHOEUR)** *Celebrez un Roy plein de gloire* 3:28

15 **Récitatif (MINERVE)** *Vous qui suivez mes pas* 0:22

16 **On reprend l'ouverture pour l'entracte** 2:02

ACTE PREMIER

17 **Scène 1 (LÉONORE)** *J'ay fait l'aveu* 3:39

18 **Scène 2 (ISABELLE, LÉONORE)** *Dans ce beau jour* 2:24

19 **Scène 3 (ISABELLE, LÉONORE, LÉANDRE)** *Puis-je croire* 3:06

20 **Scène 4 La Vénitienne** 1:31

21	La Villanelle	2:33
22	Scène 5 (LÉANDRE, ISABELLE) Vous brillez à mes yeux	4:26
23	La Vénitienne pour l'entracte	0:40

ACTE DEUXIÈME

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

CD II [58:47]

ACTE TROISIÈME

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

ORFEO NELL'INFERI, divertissement

09	Scena prima Sinfonia	2:27
10	Aria (PLUTONE, CORO) <i>Tartarei Numi, all'armi, all'armi</i>	2:03
11	Sinfonia	1:09
12	Scena seconda (ORFEO, PLUTONE) <i>Dominator dell'ombra</i>	1:34
13	Scena terza (ORFEO, CORO) <i>Vittoria, mio cuore</i>	3:07
14	Aria per gli Spirti folletti	1:02
15	Scena quarta (UN'OMBRA FORTUNATA) <i>Al lampo</i>	3:06

16	Scena quinta (EURIDICE) <i>Lungi da me, martiri</i>	2:45
17	Aria (EURIDICE) <i>Vezi, lusinghe, ministri di beltà</i>	1:52
18	Scena sesta (ORFEO, EURIDICE) <i>Deh! per pietà mira, Orfeo, chi t'adora</i>	0:39
19	Scena settima (PLUTONE, ORFEO, EURIDICE) <i>Fuggi temerario</i>	0:32
20	Scena ottava (PLUTONE) <i>Bella, non piangere</i>	1:40
21	Aria (PLUTONE, CORO) <i>Si canti, si goda</i>	2:58

LE BAL, dernier divertissement

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

André Campra *Le Carnaval de Venise*

by Benoît Dratwicki (I)
& Barbara Nestola (II)

I. ANDRÉ CAMPRA

From the Grand Siècle
to the Age of Enlightenment

Paris, 1699: the world was on the verge of a new century. But France seemed to be stuck in the seemingly never-ending reign of Louis XIV. Indeed, the Sun King's heyday was well and truly past. The famous artists who had conceived a new French art intended to support the ascent of the "greatest of kings" were all either dead or on their last legs: Molière, Corneille, Racine, Lebrun, Le Nôtre, Lully... The nation was gradually regenerating itself, but far away from the Court of Versailles, which inexorably was cutting itself off from modernity. Lalande, the champion of the motet, ruled over the king's chapel, leaving only a few crumbs of power to the inoffensive Marais and Couperin, who were busy writing the elaborate miniatures which they played themselves in the confined space of the salons. As for opera, it was awaiting the arrival of its hero. Since the death of Lully in 1687, many

more or less young composers had tried their hand at the tragédie lyrique genre: Collasse, Desmarest, Charpentier, Jacquet de La Guerre, and even the sons of Lully. But despite occasional successes, none of them succeeded in setting the tone and making the change that would take opera into a new century. It was not until a young and virtually unknown composer arrived in the capital from southern France, that opera took a new direction: with *L'Europe galante* (1697) and *Le Carnaval de Venise* (1699), Campra positioned himself as the most promising of opera composers, the one who might indeed succeed, at last, in blurring (if not obliterating) the memory of Lully.

André Campra stands firmly at the heart of French Baroque: even more than the other major figures of his time, he illustrates the continuity and evolution of a musical style that, from Lully to Gluck, earned France its prestige and uniqueness in the whole of Europe. Campra's oeuvre is a perfect mosaic of genres and forms showing not only how the splendour of the early years of Louis XIV's reign left its mark for a very long time, but also how the brief regency of Philippe d'Orléans and the accession of the young Louis XV opened up new perspectives for the art. In touch with his time, Campra adopted the "manner" of Lully and Lalande (found in many of his tragédies lyriques or grands motets), but eager for the innovations that were coming out of Italy, he also proved to be one of the most prolific in evoking

the homeland of Cavalli, Corelli and Scarlatti. With his opéras-ballets, he took the audiences of the Académie Royale to completely unknown exotic lands. Present in the sanctuaries (from Notre Dame to the Chapelle Royale, not forgetting the many convents in Paris), Campra was undoubtedly the greatest opera composer between the death of Lully and the early days of Rameau: with twenty or so works, including several immense successes, he made a lasting mark on his time as much through the dramatic violence of his tragédies lyriques as through his refined orchestration or the melodic wealth of the bravura arias he scattered here and there to enable the finest voices of the Académie Royale to shine. Campra, the man of the world, also composed one of the most important corpuses of French cantatas, which were performed in the salons of Paris and Versailles, and proved to be of lasting popularity. More than any other of his works, *Le Carnaval de Venise* shows up his original and engaging personality, at the turning point of centuries, styles and tastes. An invitation to travel from the Grand Siècle – the century of Louis XIV – to the eighteenth century and the Age of Enlightenment!

II. LE CARNAVAL DE VENISE

From Italian-Style Comedy to
French-Style Revolution

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

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

Distorted by being taken out of context, those arias gave the impression that Italian opera did not represent much of a threat – on the contrary. Freed from the recitative, of which French ears had never been fond, these small fragments were perfect to triumph in the salons, private concerts, and even in the temple of French opera. The fin

de siècle atmosphere was conducive to change, and around 1690 a real revolution took place on the stage of the Académie Royale de Musique. The singing of Italian arias, set to music by French composers or to music borrowed from their Italian counterparts, became an increasingly frequent occurrence in performances there. Arias primarily, but also dialogues, then short scenes, appeared in opérasballets and especially in comédies lyriques, as well as in the tragédies en musique. Among those who encouraged that practice were Collasse (*Astrée*, 1691) and Charpentier (*Médée*, 1693), Desmarest (*Les Fêtes galantes*, 1698) and Stuck (*Méléagre*, 1705). The death of Lully in 1687 had something to do with that new trend, of course. As a composer who took the greatest care to ensure that the Italian melodramma did not take root in France, he would have been surprised to discover that even his operas were given a touch of exoticism through the addition of Italian arias. A sign that times – and, above all, tastes – had changed.

At the turn of the century, that Italian fashion had a name and was embodied in a specific form: the *aria da capo*, which was predominant in opera throughout Europe. It was Campra who was responsible for the regular presence of the Italian *aria da capo* in French operas from 1697 onwards, the year of the first performance of his operaballet *L'Europe galante*. Brilliant vocalises replaced the sweet melody of French singing and

provided entertaining moments both for the singers, who were able to display their virtuosity, and for audiences, who were treated to moments of joyful and exuberant vocality.

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

Le Carnaval de Venise (1699) is the work that best sums up, both dramatically and musically, those two aspects of modernity. The fact that the libretto is by François Regnard probably had something to do with it. He had written several plays for the Comédie-Italienne between 1688 and 1694, then works for the Comédie-Française between 1694 and 1708. His collaboration with Campra was to be his only experience in the field of musical theatre. It is nevertheless significant as an affirmation of the wave of “exoticism” that had begun to sweep France in 1697 with *L'Europe galante* – a fash-

ion that by the turn of the century placed Venice and the characters of the *commedia dell'arte* at the centre of the plots of *opéras-ballets* and *comédies lyriques*: in 1702 an *entrée* entitled *La Sérénade vénitienne* was added to *Fragmens de Monsieur de Lully* by Danchet and Campra; 1705 saw *La Vénitienne*, a *comédie lyrique* by La Barre, to a *libretto* by Houdar de La Motte; in 1710 Campra and Danchet returned to the theme of Venice and its carnival in *Les Fêtes vénitiennes*.

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

probably with the aim of presenting increasingly complex vocal pieces (including Italian *arie da capo*): Élisabeth Daneret and M. Touvenelle. Little is known about the latter, other than that he was an *haute-contre*; Élisabeth Daneret, on the other hand, was Gherardi's wife, and since her *début* in 1694 had regularly sung the Italian arias that were included in the *comédies lyriques*. In 1697 the *Comédie-Italienne* was disbanded and one part of the troupe returned to Italy. Gherardi died in 1700, shortly after the publication of *Le Théâtre-Italien*. Élisabeth Daneret joined the company of the *Académie Royale*, where, no doubt drawing on her experience, she distinguished herself in the performance of the Italian arias that were added to French operatic works. During the same years, other female singers gradually approached the Italian repertoire. A few of the *librettos* of works performed at the *Académie Royale* at that time, between the seventeenth and eighteenth centuries, bear the names of the performers and it is quite surprising to note that, during the first decade of the eighteenth century, almost all of the ladies in the company were capable of singing Italian arias, not only the *premières actrices*, but also the performers of secondary roles, such as the aforementioned Mlle Daneret.

The originality of *Le Carnaval de Venise* also lies in the fact that – unlike other works of the same type, which present a different subject in each act – it develops one continuous plot. Venice and its

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

The Italian scenes in *Le Carnaval de Venise* also pose the question of the interpretation of the male roles. If the inclusion of Italian arias was a practice that was already prevalent at that time, it must be noted that those arias were generally separate pieces, intended for female voices. But *Orfeo nell'inferi* includes not only the part of Eurydice, but also two quite important male roles, those of Pluto and Orpheus. Pluto is a *basse-taille* role, with two arias (*Bella non piangere* and *Si canti si goda*) and an accompanied recitative, *Ma qual nova armonia*. Orpheus, *haute-contre*, sings an accompanied recitative, *Dominator dell'ombre*, and an aria, *Vittoria mio core* (whose text, moreover, has the same first line as a very well-known aria by Giacomo Carissimi). The libretto of *Le Carnaval de Venise* does not give the names of the artists who took part.

If we look more closely, we realise that the challenges posed by *Le Carnaval de Venise* are not only of an aesthetic nature. The association of musical Italianism with characters of more lowly station was not only an artistic choice: at the end of the reign of Louis XIV, it reveals a strong political stance. Indeed, Venice – the Most Serene Republic – was then seen as embodying a utopian alternative to absolute power that was criticised by a part of the French intelligentsia. That aspect is particularly apparent in *Orfeo nell'inferi*. At the beginning of the scene Pluto and his entourage burst in to the sound of martial songs (*All'armi*,

all'armi!) – probably an allusion to the persistent militarism of Louis XIV. On hearing the enchanting music of Orpheus, the god of the underworld is immediately charmed: adopting the style of a comic character, he urges his people to laugh and sing with gaiety. The conservative cultural policy of the latter years of Louis's reign was also criticized by Regnard and Campra, supported by a coterie known as the *Cabale du Dauphin*. The prologue of *Le Carnaval de Venise* presents a eulogy of the Dauphin, son of Louis XIV: the latter had shown that he was disposed to embrace aspects of the arts that his father had ignored or rejected, such as Italian music, the Comédie-Italienne (which he encouraged the king to reinstitute); he was even among the patrons of Campra, who had never obtained the favour of Louis XIV. In celebrating that prince and his artistic tastes, the authors gave birth to a new model of musical theatre, capable of ostensibly sullyng the official image of power.

III. SYNOPSIS

Prologue

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

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

Act I

St Mark's Square in Venice.

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

Act II*The Ridotto, a gaming house in Venice.*

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

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

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

Act III

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

Leonora is torn between her love and her desire for revenge. Rodolfo arrives and announces that

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

Orfeo nell'inferi (divertissement)

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

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

The Ball (final divertissement)

The scene is set in a magnificent hall, where a ball is about to take place.

Carnival enters and calls upon the group of maskers of different nationalities accompanying him to rejoice and celebrate the victory of pleasure and love.

André Campra Le Carnaval de Venise

de Benoît Dratwicki (I)
& Barbara Nestola (II)

I. ANDRÉ CAMPRA du grand siècle au siècle des lumières

Paris, 1699. Le monde est à la veille d'un nouveau siècle. La France, pour autant, semble enlisée dans le long règne de Louis XIV qui n'en finit pas de s'achever. C'est un fait : les grandes heures du Roi Soleil sont bel et bien révolues. Les célèbres artistes qui avaient imaginé un nouvel art français destiné à soutenir l'ascension du « plus grand des rois » étaient tous morts ou mourants : Molière, Corneille, Racine, Lebrun, Le Nôtre, Lully... La nation se régénérait petit à petit, mais loin de la Cour et de Versailles qui, inexorablement, se coupait de la modernité. Champion du motet, Lalande régnait sur la chapelle du roi et ne laissait quelques miettes de son pouvoir qu'aux inoffensifs Marais et Couperin, qui s'affairaient aux miniatures ouvragées jouées par leur soin dans des salons confinés. Le théâtre lyrique attendait quant à lui son héros. Depuis la disparition de Lully, en 1687, nombre d'auteurs plus

ou moins jeunes s'étaient essayés à la tragédie lyrique : Collasse, Desmarest, Charpentier, Jacquet de La Guerre, les fils de Lully même... Mais, malgré des succès ponctuels, aucun ne parvenait à donner le ton et à prendre le virage permettant à l'opéra d'entrer, de plain-pied, dans un nouveau siècle. Il fallut attendre qu'un jeune méridional, quasiment inconnu, « monte » à la capitale, pour qu'une direction soit donnée : avec *L'Europe galante* (1697) et *Le Carnaval de Venise* (1699), Campra se positionnait comme le plus prometteur des auteurs lyriques, celui qui parviendrait peut-être, enfin, à estomper le souvenir de Lully (à défaut de l'effacer).

André Campra est résolument au cœur du baroque français : plus encore que les autres grandes figures de son temps, il illustre à la fois la permanence et l'évolution d'un style musical qui, de Lully à Gluck, valut à la France son prestige et sa singularité dans l'Europe entière. L'œuvre de Campra est une parfaite mosaïque de genres et de formes qui montre non seulement combien la splendeur des premières années du règne de Louis XIV marqua pour longtemps les esprits, mais aussi combien la brève régence de Philippe d'Orléans et l'avènement du jeune Louis XV ouvrirent à l'art des perspectives nouvelles. À l'écoute de son temps, Campra s'empare de la « manière » de Lully et Lalande – qu'on retrouve dans maintes tragédies lyriques ou grands motets – mais, avide des modernités venues d'Italie, il se montre aussi l'un des plus prolifiques à évoquer la patrie des

Cavalli, Corelli ou Scarlatti. Au gré de ses opéras-ballets, il transporte le public de l'Académie royale vers des contrées exotiques tout à fait inconnues. Présent dans les sanctuaires (de Notre-Dame à la Chapelle royale, en passant par maints couvents parisiens), Campra est incontestablement le plus grand auteur lyrique entre la mort de Lully et les débuts de Rameau : avec une vingtaine d'ouvrages, dont plusieurs immenses succès, il marque durablement son époque aussi bien par la violence dramatique de ses tragédies que par le raffinement de son orchestration ou la richesse mélodique des airs de bravoure qu'il dissémine çà et là afin de faire briller les plus belles voix de l'Académie royale. De la chapelle à la scène, le compositeur se révèle aussi homme du monde en signant l'un des plus importants corpus de cantates françaises qui, dans les salons de Paris et de Versailles, connaissent un engouement pérenne. C'est cette personnalité attachante et originale – à la croisée des siècles, des styles et des goûts – que *Le Carnaval de Venise* met, plus que toute autre œuvre, en relief. Une invitation à voyager du Grand Siècle au Siècle des Lumières !

II. LE CARNAVAL DE VENISE

entre comédie à l'italienne
et révolution à la française

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

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

Vu par le prisme de ces airs détachés, l'opéra italien n'avait rien de bien menaçant. Au contraire. Débarrassés du récitatif, véritable ennemi des oreilles françaises, ces petits fragments étaient

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

Au tournant du siècle, la mode italienne porte un nom et s'incarne dans une forme précise : l'*aria da capo*, qui prédomine dans l'opéra partout en Europe. C'est à Campra qu'on doit la présence

régulière d'airs italiens da capo dans les ouvrages français, à partir de son opéra-ballet *L'Europe galante* (1697). De brillantes vocalises remplacent la douce mélodie du chant français et offrent des moments de divertissement, tant pour les chanteurs qui peuvent déployer leur virtuosité, que pour le public, qui profite, le temps de quelques instants, d'une vocalité exubérante et enjouée. Si d'un point de vue musical les regards sont tournés vers l'Italie, du côté théâtral on récupère figures et situations avec lesquelles le public français était déjà familiarisé : les anciens personnages de la Comédie-Italienne deviennent les protagonistes des comédies ballets et des comédies lyriques. Les Isabelle, Léonore, Léandre, Octave, jadis bannis par Louis XIV (la Comédie-Italienne avait fermé ses portes par ordre du roi en 1697), reviennent en force... et en chantant. Jaloux, passionnés, amoureux, pleins de défauts – et donc réalistes – ils incarnent une alternative aux personnages mythologiques des tragédies lyriques et aux relations complexes qui les occupent.

Le *Carnaval de Venise* (1699) est l'œuvre qui synthétise le mieux ces deux aspects de la modernité, tant sur le plan dramatique que musical. Le fait que le livret soit de François Regnard n'y est sans doute pas étranger. Il avait été l'auteur de plusieurs pièces pour le théâtre de la Comédie-Italienne entre 1688 et 1694 puis, entre 1694 et 1708, d'ouvrages destinés à la Comédie-Française. Sa collaboration avec Campra reste sa seule expérience dans le domaine du théâtre musical. Elle

est toutefois significative parce qu'elle affirme la vague « exotique » inaugurée en 1697 avec *L'Europe galante*, mode qui au tournant du siècle plaça Venise et les personnages de la *commedia dell'arte* au cœur des intrigues d'opéras-ballets et de comédies lyriques : en 1702, une entrée intitulée *La Sérénade vénitienne* est ajoutée aux *Fragmens de Monsieur de Lully* de Danchet et Campra ; en 1705, voit le jour *La Vénitienne*, comédie lyrique de La Barre sur un livret de Houdar de La Motte ; en 1710, Campra et Danchet reviennent encore sur le thème de Venise et de son carnaval dans *Les Fêtes vénitiennes*.

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

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

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

Mazarin. Dans l'*Orfeo* (II, 9), le sommeil d'Euridice est accompagné par le trio *Dormite, begli occhi*. La proximité avec le modèle de Rossi, au-delà du choix d'un effectif de trois voix et du topos du sommeil, consiste dans le recours aux frottements harmoniques et aux dissonances comme moyen d'expression dramatique.

Les scènes italiennes du *Carnaval de Venise* posent par ailleurs la question des interprètes des rôles masculins. Si l'insertion d'airs italiens était une pratique déjà répandue à cette époque, il faut remarquer que cela concerne surtout des pièces détachées et destinées généralement aux voix de femmes. En revanche, *Orfeo nell'inferi* comporte, au-delà de celui d'Euridice, deux rôles masculins assez développés : Plutone et Orfeo. Plutone est un rôle de basse-taille à qui sont confiés deux airs (*Bella non piangere* et *Si canti si goda*) et le récitatif accompagné *Ma qual nova armonia*. Quant au rôle d'Orphée, pour haute-contre, il chante également un récitatif accompagné, *Dominator dell'ombra*, et un air, *Vittoria mio core* (qui reprend par ailleurs l'incipit littéraire d'un air très connu de Giacomo Carissimi). Le livret du *Carnaval de Venise* ne nous a pas transmis les noms des interprètes.

À bien y regarder, les enjeux du *Carnaval de Venise* ne sont pas qu'esthétiques. L'association de l'italianisme musical avec des personnages d'un rang inférieur ne répond pas uniquement à un choix artistique : à la fin du règne de Louis XIV,

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

III. SYNOPSIS

Prologue

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

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

Acte I

Le théâtre représente la place Saint-Marc de Venise.

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

Acte II

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

Rodolphe se lamente d'avoir été éconduit par Isabelle. Léonore lui dévoile qu'il est évincé par Léandre, aiguisant sa jalousie. Les deux jeunes gens décident d'unir leurs efforts pour se venger. Tandis qu'ils quittent la scène, l'action est inter-

rompue par la Fortune qui paraît, suivie d'une troupe de joueurs de toutes les nations.

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

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

Acte III

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

Rodolphe apprend à Léonore qu'elle est vengée : il a finalement retrouvé et tué Léandre. Celle-ci le reçoit fort mal, lui reproche son geste et le repousse. Un divertissement de castellans et de barquerolles les interrompt. Isabelle, à qui Rodolphe a appris la mort de son amant, se désole et veut mettre fin à ses jours. Mais Léandre surgit à temps pour la rassurer sur son sort : dans la nuit, Rodolphe s'est trompé de victime. Le couple décide de s'enfuir en profitant de la diversion cau-

sée par une représentation d'opéra. On voit alors descendre sur scène un théâtre tout entier, fermé d'une toile. Le rideau se lève : « Il Teatro rapresenta la Regia di Plutone ».

Orfeo nell'inferi (divertissement)

Le rideau se lève sur le palais de Pluton. Les Vénitiens assistent à une représentation d'"Orphée aux enfers".

Prévenu de l'arrivée d'un mortel, Pluton alerte les dieux des enfers. Il est charmé par la musique d'Orphée, qui lui demande de lui rendre Eurydice. Pluton accepte à condition qu'il ne la regarde pas avant leur retour sur terre. Eurydice apparaît et supplie Orphée de la regarder. Il le fait et les démons les séparent pour toujours.

Le Bal (dernier divertissement)

Le théâtre change et représente une salle magnifique, préparée pour donner le bal.

L'opéra terminé, le Carnaval entre en scène et engage une troupe de masques de différentes nations à fêter la victoire des plaisirs et de l'amour.

André Campra Le Carnaval de Venise

von Benoît Dratwicki (I)
& Barbara Nestola (II)

I. ANDRÉ CAMPRA

vom »Grand Siècle«

zum Jahrhundert der Aufklärung

Paris im Jahr 1699. Die Welt steht an der Schwelle zu einem neuen Jahrhundert. Frankreich scheint völlig festgefahren in der langen Regierungszeit Ludwigs XIV., die einfach kein Ende nehmen will. Es ist unverkennbar: Die grandiosen Zeiten im Leben des Sonnenkönigs gehören längst der Vergangenheit an. Die berühmten Künstler, die eine neue französische Kunst eronnen hatten, um den Aufstieg des »größten aller Könige« zu unterstützen, waren tot oder lagen im Sterben: Molière, Corneille, Racine, Lebrun, Le Nôtre, Lully... Die Nation erholte sich allmählich, aber nur in großer Entfernung vom Versailler Hof, der sich uneinsichtig vor der Moderne verschloss. Lalande, der Meister der Motette, herrschte über die königliche Kapelle und überließ seinen nicht gerade angriffslustigen Kollegen Marais und Couperin nur winzige Bruchstücke seiner Macht. Sie gaben sich mit den kunstvollen Miniaturen zufrieden, die unter ihrer Obhut in den nicht-

öffentlichen Salons gespielt wurden. Auch die Oper wartete auf das Erscheinen eines neuen Helden. Seit dem Tod Lullys im Jahr 1687 hatte sich eine große Anzahl junger Komponisten an der *tragédie lyrique* versucht: Colasse, Desmarest, Charpentier, Jacquet de La Guerre und selbst Lullys Söhne... Aber trotz einzelner Erfolge gelang es keinem, wirklich tonangebend zu werden und die Oper sicher in das neue Jahrhundert zu geleiten. Erst einem jungen, nahezu unbekanntem Südfranzosen, der sozusagen in die Hauptstadt »aufstieg«, gelang es, eine neue Richtung anzugeben: Mit *L'Europe galante* (1697) und *Le Carnaval de Venise* (1699) errang André Campra den Rang des vielversprechendsten Opernkomponisten, und dadurch gelang es ihm vielleicht, die Erinnerungen an Lully verblassen zu lassen (ohne sie völlig auszulöschen).

André Campra befindet sich zweifelsfrei im Zentrum des französischen Barock: Noch stärker als andere bedeutende Künstler seiner Zeit ist er ein Beispiel für einen musikalischen Stil, der gleichzeitig auf der Stelle verharrte und sich dennoch weiterentwickelte – einen Stil, dem Frankreich von Lully bis Gluck seinen Ruhm und seine Einzigartigkeit in ganz Europa verdankte. Das Oeuvre Camparas ist ein vollendetes Mosaik der Gattungen und der Formen, das nicht nur zeigt, wie sehr und wie lange die glänzende Anfangszeit der Regentschaft Ludwigs XIV. prägend wirkte, sondern auch, wie nachhaltig die kurze Zeit der Régence unter Philipp von Orléans und die Thronbesteigung des jungen

Ludwig XV. auf künstlerischem Gebiet neue Perspektiven eröffneten. Ganz auf der Höhe seiner Zeit übernimmt Campra die *manière* eines Lully oder Lalande (die man in so mancher Oper oder großen Motette wiedererkennen kann), ist aber auch versessen auf die aus Italien stammenden Neuerungen; so erweist er sich als besonders ertragreich, wenn es darum geht, die Heimat Cavallis, Corellis oder Scarlattis musikalisch heraufzubeschwören. Mit seinen Ballettopern (frz. *opéra-ballet*) versetzt er sein Publikum in der Académie Royale in gänzlich unbekannte exotische Gegenden. Auch auf geistlichem Gebiet spielte Campra eine Rolle (er wirkte an Notre-Dame, der Chapelle Royale und in einigen Pariser Klöstern), aber er ist zweifellos der bedeutendste Opernkomponist in der Zeit zwischen dem Tod Lullys und dem Aufstieg Rameaus. Mit ungefähr 20 Werken, darunter mehrere ungemein erfolgreiche, übte er dauerhaften Einfluss auf seine Zeit aus, sei es durch die dramatische Gewalt seiner *tragédies lyriques*, sei es durch seine raffinierten Orchestrierungen oder durch den Melodienreichtum seiner Bravourarien, die er hier und da einstreute, um die schönsten Stimmen an der Académie Royale brillieren zu lassen. In der Kirche und auf der Bühne zuhause, erweist sich der Komponist aber auch als Mann von Welt, da er für einen der bedeutendsten Bestände französischer Kantaten verantwortlich zeichnet, die in den Pariser und Versailler Salons fortwährendes Entzücken auslösten. Diese fesselnde und originelle Persönlichkeit am Schnittpunkt der Jahrhunderte, der Stile und der Geschmäcker

wird durch den *Carnaval de Venise* mehr als durch jedes andere seiner Werke herausgehoben. Reisen Sie mit uns vom »Grand Siècle« in das Jahrhundert der Aufklärung!

II. LE CARNAVAL DE VENISE

zwischen einer Komödie à l'italienne
und der Revolution à la française

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

So formulierte es Jacques Chassebras de Cra-mailles, ein in Venedig lebender französischer Edelmann, in einem Artikel, der im März 1683 im *Mercur galant* erschien. Schon seit einigen Jahren fesselte er die Leser dieses berühmten Periodikums mit seinen ebenso faszinierenden wie detaillierten Beschreibungen des Karnevals von Venedig und seines wichtigsten Ereignisses: der Opernsaison. Da auf der Bühne der Académie Royale de Musique keine italienischen Opern aufgeführt wurden, nahmen diese in der Vorstellungswelt der Franzosen dank seiner Zusammenfassungen Gestalt an. Im *Mercur galant* ging man

sogar so weit, einzelne Arien aus den populärsten venezianischen Melodramen zu veröffentlichen, die Cramailles sorgfältig übersandte, damit sich das Publikum noch weiter mit dem Stil dieser Musik vertraut machen konnte.

Durch das Prisma dieser losgelösten Arien betrachtet, hatte die italienische Oper nichts sonderlich Bedrohliches an sich, ganz im Gegenteil. Wenn man sie von den Rezitativen trennte, diesem Feind aller französischen Ohren, dann konnten diese kleinen Fragmente ohne Weiteres Salons, Konzerte und sogar den Tempel der französischen Oper erobern. Die Atmosphäre am fin de siècle war für Neuerungen aufgeschlossen, und gegen 1690 konnte man auf der Bühne der Académie Royale beinahe eine Revolution beobachten. Bei den dortigen Aufführungen kamen immer häufiger Arien in italienischer Sprache auf die Bühne, die von französischen Komponisten stammten oder von italienischen Kollegen übernommen worden waren. Zunächst handelte es sich nur um Arien, aber dann kamen auch Dialoge und schließlich kleine Szenen hinzu, die sich als Einschübe vor allem innerhalb von Ballettopern oder *comédies lyriques* entwickelten, aber es gab sie auch in *tragédies lyriques*. Zu denjenigen, die diese Praxis förderten, gehörten Collasse (*Astrée*, 1691), Charpentier (*Médée*, 1693), Desmarest (*Les Fêtes galantes*, 1698) und Stuck (*Méléagre*, 1705). Auch Lully, der so verbissen darüber gewacht hatte, dass das italienische Melodrama nicht in Frankreich Fuß fassen konnte, blieb nach seinem Tod im Jahr 1687

von dieser neuen Modeströmung nicht verschont: Seine Opern wurden durch die Ausführung italienischer Arien mit einem Hauch von Exotik angereichert. Die Zeiten hatten sich geändert, und vor allem der Geschmack hatte sich weiterentwickelt.

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

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

ler Fehler und dadurch realistisch, und so boten sie eine Alternative zu den mythologischen Figuren der *tragédies lyriques* mit ihrem komplexen Beziehungsgeflecht.

Le Carnaval de Venise (1699) ist das Werk, das diese beiden Aspekte der Modernität am besten miteinander verbindet, ebenso sehr auf der dramatischen wie auf der musikalischen Ebene. Dass das Libretto von François Regnard stammt, spielt dabei sicherlich auch eine Rolle. Er verfasste zwischen 1688 und 1694 mehrere Stücke für das Theater der Comédie-Italienne und schrieb von 1694 bis 1708 Werke für die Comédie-Française. Die Zusammenarbeit mit Campra ist seine einzige Erfahrung auf dem Gebiet des Musiktheaters. Dennoch ist sie bedeutsam, denn sie bestätigt die »exotische« Mode, die im Jahr 1697 mit L'Europe galante ihren Anfang genommen hatte und die zur Jahrhundertwende die Stadt Venedig und ihre Commediadell'arte-Figuren mitten in die Intrigen der Ballettopern und der *comédies lyriques* versetzte: 1702 wurde den *Fragmens de Monsieur de Lully* von Danchet und Campra ein *Entrée* mit dem Titel *La Sérénade vénitienne* vorangestellt; 1705 entstand *La Vénitienne*, eine *comédie lyrique* von La Barre nach einem Libretto von Houdar de La Motte; und 1710 kamen Campra und Danchet mit *Les Fêtes vénitiennes* noch einmal auf das Thema Venedig mit seinem Karneval zurück. Aber die Verbindung zwischen der Comédie-Italienne und Stücken in italienischer Manier, die die

Werke Campras und seiner Zeitgenossen charakterisieren, geht weit über die Aufnahme bestimmter dramatischer Situationen hinaus. Die Einfügung italienischer Arien in französische Opern ist tatsächlich eine Praxis, die vom Sprechtheater inspiriert, wenn nicht gar übernommen wurde. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kamen nacheinander mehrere Commedia-dell'arte-Truppen nach Paris, deren bekannteste wohl die Comédie-Italienne war. Obwohl der überwiegende Teil der Stücke auf improvisierten Szenen beruhte, veröffentlichte Evaristo Gherardi, einer der Komödianten der Truppe, eine sechsbändige Sammlung mit dem Titel *Le Théâtre-Italien*, die auch mehrere Komödien aus dem Repertoire der Kompagnie enthielt. In jedem Band fügte Gherardi auch die Partituren italienischer und französischer Arien hinzu, die zu den Komödien gesungen wurden. Die italienischen Komödianten waren auch Musiker: Sie konnten perfekt Instrumente wie Gitarre oder Laute spielen und verstanden sich aufs Singen. Gegen Ende des Jahrhundert stießen noch zwei professionelle Sänger (Élisabeth Danneret und M. Touvenelle) zu der Truppe hinzu, zweifellos um komplexere Vokalstücke (wie etwa italienische Da-capo-Arien) zu Gehör bringen zu können. Über Touvenelle ist nicht viel bekannt, außer dass er *haute-contre* (also in sehr hoher Tenorlage) sang. Élisabeth Danneret war die Ehefrau Gherardis und sang seit ihrem Debüt im Jahr 1694 regelmäßig italienische Arien zur Ergänzung der Komödien. 1697 wurde die Comédie-Italienne aufgelöst und

ein Teil der Truppe kehrte nach Italien zurück. Gherardi verschwand im Jahr 1700, kurz nach der Veröffentlichung des *Théâtre-Italien*. Élisabeth Daneret fand Aufnahme in die Truppe der Académie Royale und tat sich – wohl aufgrund ihrer großen Erfahrung – durch ihre Interpretation italienischer Arien hervor, die in die französischen Opern eingefügt wurden. Zu dieser Zeit begannen auch andere Sängerinnen damit, sich das italienische Repertoire nach und nach zu erschließen. Die Textbücher der Werke, die um die Jahrhundertwende in der Académie Royale aufgeführt wurden, enthalten zum Teil die Namen der Künstler, und es ist frappierend festzustellen, dass im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts so gut wie alle weiblichen Mitglieder des Ensembles dazu in der Lage waren, italienische Arien zu singen, unabhängig davon, ob es sich um *premières actrices* oder um Nebendarstellerinnen wie Mme Daneret handelte.

Die Originalität des *Carnaval de Venise* liegt auch darin, dass in diesem Stück eine durchgängige Handlung entwickelt wird (im Unterschied zu anderen Werken des gleichen Genres, deren Sujet sich von Akt zu Akt ändert). Venedig und der Karneval bilden den Hintergrund für die Liebeswirren der Figuren Isabelle und Léandre. Auf der Flucht vor ihren Verfolgern und Rivalen finden sie in einem Theater Zuflucht, wo man gerade im Begriff steht, eine italienische Oper aufzuführen. Die italienische Szene im dritten Akt, *Orfeo nell'inferi*, ist ein schönes Beispiel für eine *Mise en abyme*, in

der eine Episode aus dem Orpheusmythos wieder aufgenommen wird: der Abstieg in die Unterwelt, auf dem Orpheus Pluton dazu bewegen will, Eurydike wieder auf die Erde zurückkehren zu lassen. Es handelt sich um einen ganz offensichtlichen Bezug auf die erste italienische Oper, die für den französischen Hof geschrieben wurde: *Orfeo* von Luigi Rossi nach einem Libretto von Francesco Buti aus dem Jahr 1647. Dank zahlreicher »Fragmente«, die in handschriftlicher oder in gedruckter Form im Umlauf waren, blieb Rossis Oper den Franzosen in sehr guter Erinnerung und wurde auch zu Campras Zeiten immer noch sehr geschätzt. Den Blick auf die Vergangenheit zu richten, war in der Tat eine typisch französische Besonderheit: Während man sich in Italien um nichts anderes als um die »zeitgenössische« Musik kümmerte, stellte die musikalische Vergangenheit in Frankreich eine Inspirationsquelle dar, die man respektierte und der man immer wieder Ehre erwies. Ein weiterer augenzwinkernder Hinweis auf die Musik Rossis ist das italienische Terzett aus dem zweiten Akt *Luci belle, dormite* (II, 5). Als Campra dieses Stück komponierte gab es in der zeitgenössischen italienischen Oper so gut wie keine Terzette. Ganz anders in den italienischen Opern von Rossi oder Cavalli, die zur Zeit Kardinal Mazarins in Frankreich aufgeführt wurden. In Rossis *Orfeo* (II, 9) wird Euridices Schlaf mit dem Terzett *Dormite, begli occhi* begleitet. Die Nähe zu Rossis Vorbild zeigt sich nicht nur in der Besetzung mit drei Stimmen und der Wahl des Schlafes als Topos, sondern da-

rüber hinaus auch im Rückgriff auf harmonische Reibungen und auf Dissonanzen als dramatisches Ausdrucksmittel.

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

Bei genauerem Hinsehen geht es bei *Carnaval de Venise* nicht nur um rein ästhetische Fragen. Die »Italianisierung« der Musik mit der Einführung von Personen niederen Standes ist keine rein künstlerische Entscheidung: Zum Ende der Regie-

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

III. HANDLUNG

Prolog

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

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

1. Akt

Die Bühne stellt den Markusplatz in Venedig dar.

Isabelle und Léonore brüsten sich mit ihren perfekten Liebhabern. Zu ihrer Verblüffung müssen sie feststellen, dass es sich dabei um ein und denselben Kavalier handelt: nämlich um den jungen Léandre. Aufgefordert sich für eine der beiden zu entscheiden, wendet dieser sich Isabelle zu. Die verärgerte Léonore geht ab und gelobt Rache. Plötzlicher Auftritt einer lebhaften Schar von Böhmen, Armeniern und Slaven.

2. Akt

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

Rodolphe beklagt sich darüber, dass Isabelle ihm einen Korb gegeben hat. Léonore enthüllt ihm, dass er von Léandre ausgestochen wurde, was

seine Eifersucht noch steigert. Die beiden jungen Leute beschließen, sich mit gemeinsamen Kräften zu rächen. Sie verlassen die Szene. Es erscheint Fortuna, gefolgt von einer Gruppe von Gauklern aus allen Nationen.

Die Szene ändert sich, es öffnet sich der Blick auf mehrere Palazzi mit ihren Balkonen. Der Rest des Aktes spielt in der Nacht.

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

3. Akt

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

Rodolphe teilt Léonore mit, dass sie gerächt sei: Er habe Léandre schließlich gefunden und getötet. Sie nimmt diese Nachricht sehr schlecht auf, macht ihm Vorwürfe und weist ihn zurück. Sie werden

von einem vergnügten Zug mit »Castelans« [Bewohner eines venezianischen Stadtviertels] und »Barqueroles« [Bootsführer] unterbrochen. Isabelle, der Rodolphe vom Tod ihres Freundes Kunde gebracht hat, ist verzweifelt und will ihrem Leben ein Ende setzen. Aber Léandre erscheint gerade noch rechtzeitig, um sie über sein Schicksal zu beruhigen: Im Dunkel der Nacht hat Rodolphe aus Versehen einen anderen Mann getötet.

Von einem Vorhang bedeckt, wird ein komplettes Theater auf die Bühne heruntergelassen. Das Paar nutzt das Durcheinander, das durch diesen Umbau entsteht, und flieht. Der Vorhang hebt sich und die Bühne stellt das Reich Plutons dar.

Orfeo nell'inferi (Divertissement)

*Der Vorhang hebt sich im Palast des Pluto.
Die Venezianer besuchen eine Aufführung von
„Orpheus in der Unterwelt“.*

Gewarnt durch die Ankunft eines Sterblichen, alarmiert Pluto die Götter der Unterwelt. Er ist bezaubert von der Musik des Orpheus, der ihn bittet, Eurydike zu ihm zurückzubringen. Pluto stimmt zu, unter der Bedingung, dass er sie nicht ansieht, bis sie wieder auf der Erde sind. Eurydike erscheint und bittet Orpheus, sie anzuschauen. Er tut es und die Dämonen trennen sie für immer.

Der Ball (abschließendes Divertissement)

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

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

Le Carnaval de Venise

Opera-ballet in a prologue and three acts

first performed on stage at the Académie Royale de Musique in Paris on 28 February 1699.

Music by André Campra **Libretto by Jean-François Regnard**

The scene is set in Venice.

PROLOGUE

THE ORDINATOR

MINERVA

AN ATTENDANT OF DANCE – AN ATTENDANT OF MUSIC

CHORUS OF ARTISANS – CHORUS OF THE DIVINITIES WHO PRESIDE OVER THE ARTS

DRAMA, IN THREE ACTS

LÉANDRE, a young French gentleman

ISABELLA, a young Venetian lady

LEONORA, a young Venetian lady

RODOLFO, a young Venetian nobleman

A COMPANY OF BOHEMIANS, ARMENIANS & SCLAVONIANS

FORTUNE – A GROUP OF GAMBLERS OF DIFFERENT NATIONALITIES, FOLLOWERS OF FORTUNE

A BAND OF CASTELLANI, & BOATMEN

ORFEO NELL'INFERI (Divertissement)

PLUTO

ORPHEUS – EURYDICE

A HAPPY SHADE – CHORUS OF GODS OF THE UNDERWORLD – CHORUS OF FAMILIAR SPIRITS

THE BALL (final Divertissement)

CARNIVAL – GROUPS OF MASKERS

01 Ouverture

PROLOGUE

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

Scène 1

02 L'ORDONNATEUR

Hâtez-vous, préparez ces lieux,
Ne perdez pas des moments précieux.

LE CŒUR

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

L'ORDONNATEUR

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

LE CŒUR

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

03 La descente de Minerve

L'ORDONNATEUR

Quelle divinité s'empresse
À descendre des cieus,
Minerve paroît à nos yeux.

Scène 2

04 MINERVE

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

L'ORDONNATEUR

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

LE CŒUR

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

05 MINERVE

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

Scène 3

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

06 CHŒUR DES DIVINITÉS DES ARTS

Servons le fils du plus grand roy du monde,
C'est un employ digne des Dieux.

Entrée de Genies qui président aux Arts.

07 Air pour les Arts

08 Deuxième Air. Rondeau

UN DES ARTS

Qu'Amour dans nos festes

Fasse ses conquêtes,

Où ce Dieu n'est pas,

Trouve-t-on des appas ?

Venez, cœurs sensibles

Dans ces lieux paisibles,

Il garde pour vous,

Les plaisirs les plus doux...

Qu'Amour, &c.

Il cause des larmes,

Des soins, des allarmes,

Mais, ses biens parfaits,

Nous vangent de ses traits...

Qu'Amour, &c.

09 L'ORDONNATEUR

Les Dieux seuls en ce jour auront-ils l'avantage,

De divertir le Maistre de ces lieux ?

Entre les mortels & les Dieux

Il faut que ce bien se partage.

Joignons nos voix, nos jeux & nos désirs,

Que l'on laisse aux Mortels le soin de ses plaisirs.

Et dans le temple de Mémoire,

Les Dieux prendront soin de sa gloire.

Joignons nos voix &c.

Les Genies des Arts recommencent leur Danse.

10 Premier Air

11 Second Air

12 Premier et second Passeped

13 MINERVE

Jeunes cœurs échapez à la fureur de Mars,

Venez, venez de toutes parts

Faire au champ de l'amour les moissons les plus
belles ;

Venez vous délasser de vos travaux guerriers,

Faites icy des conquêtes nouvelles,

Les Myrthes quelquefois valent bien des Lauriers.

14 Celebrez un Roy plein de gloire ;

Ses travaux vous ont fait un repos précieux.

Mille exploits éclatants consacrent sa memoire,

Il sçait à ses Drapeaux enchaîner la victoire.

La Paix descend pour luy des Cieux.

LE CHŒUR

Celebrons un Roy plein de gloire,

Ses travaux nous ont fait un repos précieux.

Mille exploits éclatants consacrent sa mémoire,

Il sçait à ses Drapeaux enchaîner la victoire.

La Paix descend pour luy des Cieux.

15 MINERVE

Vous qui suivez mes pas, remplissez mon attente,

Montrez par les attraits d'un spectacle pompeux

Tout ce que Venise a de jeux

Dans la Saison la plus charmante.

16 On reprend l'ouverture pour l'entracte

ACTE PREMIER

Le Théâtre représente la Place S. Marc de Venise.

17 Scène 1

Ritournelle

LÉONORE

J'ay fait l'aveu de l'ardeur qui m'enflame,
L'Amour a vaincu la fierté,
Cet aveu qui m'a tant coûté,
D'un nouveau trouble agite encor mon ame.
Amour, toy qui peux tout charmer,
Pourquoi faut-il sous ton empire,
Qu'on ait tant de plaisir d'aimer,
Et qu'on risque tant à le dire ?
Je cherche en vain de toutes parts.
Leandre ne vient point s'offrir à mes regards.
Depuis qu'il connoist ma foiblesse,
Je ne voy plus le mesme empressement ;
Helas ! ce qui devoit animer un Amant
Fait bien souvent expirer sa tendresse.
Amour, toy qui peux tout charmer,
Pourquoi faut-il sous ton empire,
Qu'on ait tant de plaisir d'aimer,
Et qu'on risque tant à le dire ?
Isabelle paroît, un secret mouvement
Augmente ma crainte fatale :
Ciel ! n'est-ce point une rivale ?
Ah ! qu'un cœur amoureux est jaloux aisément.

Scène 2

18 ISABELLE

Dans ce beau jour où tout enchante,
Je viens donner quelques moments
Aux jeux, aux spectacles charmants,

Qu'icy la Saison nous présente.

LÉONORE

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

ISABELLE

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

LÉONORE

A vous faire un pareil aveu
Cette confidence m'engage,
Et pour un Etranger, j'ay senty naistre un feu,
Que son cœur avec moi partage.
De ses tendres regards je me sens enchanter ;

ISABELLE

A ses discours flateurs je n'ai pû resister ;

LÉONORE

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

ISABELLE

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

LÉONORE

Apprenez-moy le nom de cet Amant fidelle :

ISABELLE

Nommez-moi cet objet de vostre amour nouvelle,

LÉONORE ET ISABELLE, ensemble

C'est Leandre.

Qu'entens-je ? ô Dieux !

LÉONORE

Le perfide !

ISABELLE

L'ingrat !

LÉONORE

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

ISABELLE

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

LÉONORE

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

Scène 3

19 **ISABELLE**

Puis-je croire que vostre cœur,
Pour une autre que moi soupire ?

LÉONORE

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

LÉANDRE

Quand je vous vois ensemble,
L'Amour qui dans vos yeux, tous ses charmes
rassemble,
Est également triomphant ;

Entre deux beaux objets, qui tous deux savent plaire,
Le choix est difficile à faire,
Et l'un de l'autre me deffent.

LÉONORE

Explique-toy sans artifice !

ISABELLE

Il est temps enfin de parler !

LÉONORE

Il ne faut plus dissimuler !

LÉANDRE

Quelle contrainte ! quel supplice !
De vos tendres regards j'ay senty les attraits,
Je vous aimay, charmante Leonore ;
Mais des yeux plus puissants encore
Ont soumis mon cœur à leurs traits ;
C'est Isabelle que j'adore
Pour ne changer jamais.

LÉONORE

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

ISABELLE

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

LÉONORE

Jouis de ta victoire orgueilleuse Rivale,
Insulte encor à mon malheur ;
Et toy, perfide Amant, crois-tu voir dans mon cœur
Dissiper en regrets ma tendresse fatale ?
Non, ingrat ! je prétens que mon courroux égale
Et surpasse encor mon ardeur.
Je veux qu'à ma vengeance offert en sacrifice

L'un ou l'autre perisse,
J'en atteste le Ciel, en ce funeste jour
La haine vangerà l'amour.

LÉANDRE (à Isabelle)

Que ces vains projets de vengeance
Ne servent qu'à serrer nos nœux.
De divers Etrangers une troupe s'avance,
Ecoutez leurs concerts, prenons part à leurs jeux.

Scène 4

Une Troupe de Bohemienes, d'Armeniens & d'Esclavons, avec des guitares, vient dans la Place 5. Marc, prendre part aux plaisirs du Carnaval.

20 La Vénitienne

UN ESCLAVON

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

LE CHŒUR

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

UN ESCLAVON

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

LE CHŒUR

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

UN ESCLAVON

Grata mercé di costante fé,
Indarno vien a consolar me,

Col foco non voglio più scherzar,
Amor per me gioco non è,
Voglio rider e non avvampar.

LE CHŒUR

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

La Troupe continuè les jeux & danse la Villanelle.

21 La Villanelle

UN MUSICIEN DE LA TROUPE

Formons s'il est possible,
Les plus doux concerts,
Ce séjour est paisible
Dans le sein des Mers.

LE CHŒUR

Formons s'il est possible, &c.

LE MUSICIEN

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

LE CHŒUR

Formons s'il est possible, &c.

LE MUSICIEN

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

LE CHŒUR

Formons, s'il est possible, &c.

22 Scène 5

Ritournelle

LÉANDRE

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

ISABELLE

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

LÉANDRE

Ne craignez rien de ses fureurs.

ISABELLE

Je crains plus de vostre inconstance ;

LÉANDRE

Ah ! que cette crainte m'offense.

ISABELLE

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

LÉANDRE

De ce tendre discours que mon ame est ravie !

ISABELLE

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

LÉANDRE

L'Amour armé de la constance
Ne craint ni Rivaux ni Jaloux,
Si nos Cœurs sont d'intelligence

Rien n'est à redouter pour nous.
D'un rival importun tromper la vigilance
C'est goûter par avance
Ce que l'Amour a de plus doux.

ISABELLE

Brûlerez-vous pour moy d'une flamme sincere ?

LÉANDRE

Pouvez-vous vous connoistre, & me le demander ?

ISABELLE

La conquête d'un Cœur est plus aisée à faire
Qu'elle n'est facile à garder.

LÉANDRE

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

ENSEMBLE

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

23 La Vénitienne pour l'entracte

ACTE DEUXIÈME

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

Scène 1

Rodolphe, seul

24 RODOLPHE

Vous qui ne souffrez point les peines
Qui déchirent les Cœurs jaloux,

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

Scène 2

25 LÉONORE

Malgré toute l'ardeur qui regne dans vostre ame,
On vous seduit, on trahit vostre flame.

RODOLPHE

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

LÉONORE

Un autre Amant sans resistance,
Remporte le prix le plus doux,
Que méritoit vostre constance.

RODOLPHE

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

LÉONORE

L'affront est égal entre nous ;
Je veux partager la vengeance.
Un Ingrat me juroit de vivre sous mes loix,
Je me flatois de ce bonheur extrême,
On se laisse aisement tromper par ce qu'on aime,
Lors que l'on est trompé pour la première fois.

À ce perfide Amant Isabelle à sçû plaire,
Et Leandre à ses yeux...

RODOLPHE

O Ciel ! que dites-vous ?

26 ENSEMBLE

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

LÉONORE

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

RODOLPHE

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

ENSEMBLE

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

RODOLPHE

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

27 Scène 3

Marche de la Fortune

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

CHŒUR DE SUIVANTS DE LA FORTUNE

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

28 LA FORTUNE

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

Entrée de Suivants de la Fortune.

29 Premier Air pour les Suivants de la Fortune

30 Second Air pour les Suivants de la Fortune

UN MASQUE

De tes rigueurs
Ny de tes faveurs,
Fortune inconstante,
Je ne crains rien, rien ne me tente,

Tout ton pouvoir
Ne fait ni ma crainte ni mon espoir.
Le bien qui peut enchanter mon ame
Est de bruler d'une constante flâme,
Et d'allumer de semblables feux.
Deux yeux
Touchants,
Charmants,
Elevent mon sort aux Cieux,
Sans cesse je les implore,
Je les adore,
Ce sont mes roys, ma fortune, & mes Dieux.

Reprise du second Air

31 Premier et second Canaries

32 LA FORTUNE

Vos chants ont eu pour moy de sensibles douceurs,
Je reconnoîtray vôtre zèle ;
Vous avez par vos Jeux mérité mes faveurs,
Venez où la Fortune en ce jour vous appelle.

LE CHŒUR

Allons où la Fortune en ce jour nous appelle.

Scène 4

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

33 RODOLPHE

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

Rodolphe se retire dans un coin du Théâtre.

Scène 5

*Léandre, conduisant une Troupe de Musiciens,
pour donner une Serenade à Isabelle*

34 LÉANDRE

Doux charme des ennuis, & des peines pressantes
Favorable divinité,
Sommeil ! qui dans la fausseté
De tes illusions charmantes
Nous fais goûter la verité
De cent douceurs les plus touchantes.
Viens verser sur cette beauté
De tes pavots les vapeurs les plus lentes,
Et fais que son Cœur enchanté,
Jouisse du repos que ses yeux m'ont osté.

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

35 TRIO ITALIEN

Luci belle, dormite.
Deh! per pietà, un momento cessate
Con i dardi
Di vostri sguardi
Di rinnovar al cor le mie ferite.

Léandre, apercevant quelqu'un au balcon d'Isabelle.

LÉANDRE

L'Amour me favorise, & je vois dans ces lieux
Une clarté nouvelle,
N'en doutez point mes yeux,
C'est l'Aurore, ou c'est Isabelle.

Scène 6

36 ISABELLE

Mi dice la speranza
Ch'il tormento

In contento

Si cangerà.

Tra le spine nascosa

Si trova la rosa,

Frà le pene amor trionferà.

LÉANDRE

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

Scène 7

37 RODOLPHE

Je me suis fait trop longtems violence
Je ne puis plus cacher mes transports furieux ;
Où donc est cet audacieux ?
Mais il fuit en vain ma présence ;
Avant que le Soleil paroisse dans ces lieux,
Les Ministres de ma vengeance,
Esteindront dans son sang ses feux injurieux.

Scène 8

38 LÉANDRE

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

RODOLPHE

Ingrate,

ISABELLE

Ah Ciel !

RODOLPHE

Ma voix t'estonne.

Je sçais les trahisons où ton Cœur s'abandonne.

ISABELLE

Si le sort trahit votre espoir

C'est à vous qu'il faut vous en prendre,

Pourquoy cherchez-vous à sçavoir

Ce qu'on ne veut pas vous apprendre ?

RODOLPHE

O Dieux !

ISABELLE

Ne m'aimez plus, rompez, rompez des nœux,

Qui ne sçauraient vous rendre heureux.

RODOLPHE

Puis-je briser la chaisne qui m'accable ?

Mon Cœur par vos attraits s'est trop laissé harmer,

Si vous ne voulez pas m'aimer

Souffrez du moins que je vous trouve aimable.

Je veux vous adorer malgré moy, malgré vous ;

J'espere que le temps rendra mon sort plus doux.

ISABELLE

Dans mes yeux vous avez pû lire

Le sort que vous gardoit mon Cœur :

Jamais d'aucun regard flateur

Ay-je entrepris de vous seduire ?

Ah ! quand on ressent quelque ardeur,

Les yeux sont ils si longtemps à le dire !

RODOLPHE

Pour rendre le calme à mes sens

Et pour payer l'amour dont mon ame est atteinte,

Dites que vous m'aimez, trompez-moi, j'y consens,

Cette fausse bonté, cette cruelle feinte,

Peut-estre calmeront les tourmens que je sens.

ISABELLE

C'est une peine quand on aime

D'avouer un penchant qu'on trouve plein d'appas,

Ce seroit un supplice extrême,

De declarer des feux que l'on ne ressent pas.

RODOLPHE

Mon tendre amour, de vostre haine,

Ne sera-t'il jamais victorieux ?

Vous gardez le silence ; insensible, inhumaine !

ISABELLE

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

Scène 9

39 RODOLPHE

Pour trouver un Amant qu'en vain ton Cœur adore

La nuit n'a point d'horreur pour toy ;

Et tu crains avec moy

Le retour de l'Aurore.

Va, cours, chercher ce Rival odieux,

Qui de ton Cœur s'est rendu maistre,

Tes mépris trop injurieux

Estouffent tout l'amour que j'ay pris dans tes yeux.

Mais mon juste dépit te fera bien connoistre,

Que si je sçais aimer, je hays encore mieux.

40 On reprend la Villanelle pour l'entracte

CD II

ACTE TROISIÈME

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

Scène 1

01 LÉONORE

Transports de vengeance & de haine,
Succédez à l'Amour qui regnoit dans mon Cœur.
Mon amant va perir, & sa mort est certaine,
Peut-estre en ce moment une main inhumaine...
Je tremble... je fremis d'horreur ;
Barbares... arrêtez... vostre fureur est vaine,
L'ingrat que vous percez cause encor ma
langueur.

Transports de vengeance & de haine,
Ne chassez point l'amour qui flatte encor mon
Cœur.

Mais, il vit pour une autre ! une pitié soudaine
Doit-elle s'opposer à mon dépit vangeur ?
Ministres qui servez le courroux qui m'entraîne,
Frapez... & qu'en mourant cet infidelle apprenne,
Que je l'immole à ma fureur.

Transports de vengeance & de haine,
Succédez à l'Amour qui regnoit dans mon Cœur.

Scène 2

02 RODOLPHE

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

LÉONORE

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

RODOLPHE

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

LÉONORE

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

Ensemble:

LÉONORE

C'est toy qui luy perces le Cœur.

RODOLPHE

C'est vous qui luy percez le Cœur.

LÉONORE

Cruel, dis-moi quel est son crime ?

RODOLPHE

Vous demandiez une victime.

Ensemble:

LÉONORE

Devois-tu croire mon ardeur ?
C'est toy qui luy perces le Cœur.

RODOLPHE

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

RODOLPHE

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

LÉONORE

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

Scène 3

03 RODOLPHE

Laissons de ses regrets calmer la violence.
On entend un bruit de réjouissance.
Mais le party victorieux
Du combat que le peuple a donné dans ces lieux
Vient montrer sa réjouissance.
Allons faire sçavoir à l'objet qui m'offence
Un trépas dont son Cœur sera saisi d'effroy :
Je pers le prix de ma vengeance,
Si l'ingrate l'apprend d'un autre que de moy.

Scène 4

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

04 Marche des Gondoliers

LE CHEF DES CASTELLANS

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

LE CHŒUR

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

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

05 Gavotte

UN GONDOLIER

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

Le Party victorieux recommence sa Danse.

Reprise de la Gavotte

Entrée de Gondoliers & de Gondolières.

06 Rigaudon

UN BARQUEROLE

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

LE CHŒUR

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

Scène 5

07 ISABELLE

Mes yeux, fermez-vous à jamais,
Ou ne vous ouvrez plus que pour verser des larmes.
Le jour est pour moi désormais
Un sujet de peine & d'allarmes.
Mes yeux, fermez-vous à jamais,
Ou ne vous ouvrez plus que pour verser des larmes.
Je suis coupable de vos charmes,
J'ay trop fait briller mes attraits,
Et je veux par les mesmes armes
Me punir des maux que j'ay faits.
Mes yeux, fermez-vous à jamais,
Ou ne vous ouvrez plus que pour verser des larmes.
Mais que servent, hélas ! ces regrets superflus ?
Cher Leandre, tu ne vis plus.
Quand tu descends pour moy dans la nuit

éternelle,
Doit-il m'estre permis de voir encor le jour ?
Non, non ! pour me rejoindre à cet Amant fidelle,
La plus affreuse mort me paroistra trop belle.
Et ce fer doit ouvrir un chemin à l'Amour.

Elle tire son Stilet pour s'en fraper.

Scène 6

08 LÉANDRE (*luy arrestant le bras*)

Ciel ! que voulez-vous entreprendre ?

ISABELLE

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

LÉANDRE

Quelle aveugle transport vous arrache le jour ?

ISABELLE

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

LÉANDRE

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

ISABELLE

Je revois enfin ce que j'aime,
L'excès de mon bonheur peut-il se concevoir ?

Je crains que le plaisir extrême,
Que je sens à vous voir
Ne fasse sur mes jours l'effet du desespoir.

LÉANDRE

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

ENSEMBLE

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

LÉANDRE

Fuyons un lieu funeste à de tendres Amants.

ISABELLE

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

LÉANDRE

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

Où nous pourrons braver les fureurs des jaloux ;
Et goûter les douceurs de l'hymen le plus tendre.

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

ORFEO NELL'INFERI (divertissement)

Il Teatro rappresenta la Reggia di Plutone.

Scena prima

09 Sinfonia

10 PLUTONE, fra Numi Infernali
Tartarei Numi, all'armi, all'armi.

CORO

All'armi, all'armi.

PLUTONE

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

CORO

All'armi, all'armi.

PLUTONE

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

CORO

All'armi, all'armi.

11 Si sente una Sinfonia pianissima

PLUTONE

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

Scena seconda

12 ORFEO

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

PLUTONE

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

Scena terza

13 ORFEO

Vittoria, mio cuore
Ha vinto amore,
Il riso, il canto
Al duol succede,
Al dolce incanto
D'un vago ciglio l'Inferno cede.

CORO

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

14 Aria per gli Spiriti folletti

Scena quarta

15 UN'OMBRA FORTUNATA

Al lampo
D'un bel volto resista chi puo';
Penetra il Ciel un vago semblante,
E dell'Inferno stesso s'apre le porte.

Scena quinta

16 EURIDICE

Lungi da me, martiri,
Doglie, pianti e sospiri.
In braccio del mio bene,
Torno a calmar del mesto cor le pene.

17 Vezzi, lusinghe, ministri di beltà,

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

Scena sesta

Orfeo passa senza mirar Euridice.

18 EURIDICE

Deh! per pietà mira, Orfeo, chi t'adora.
Orfeo guardando Euridice
Euridice, mio ben, ti vedo ancora!

Scena settima

19 PLUTONE

Fuggi temerario,
Che del decreto mio,
Violasti la fé,
Qui rimanga Euridice.
Sù ch'un diligente stuol
Porti quel perfido
A riveder il sol;
Così Pluto lo vuol.

ORFEO

O rigor! o crudeltà!

EURIDICE

Crime d'amore merta pietà?

Demoni portano Orfeo.

Scena ottava

20 PLUTONE

Bella, non piangere,
Cessi il cordoglio,
Non si puo' frangere
Con pianti e gemiti un cor di scoglio.
Ma per fugar sua noia,

Spiriti d'Averno mostrate la gioia.

21 Si canti, si goda,

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

CORO

Si canti, si goda,
Si balli, si rida,

Non si parli di dolor,
Dove splende la face d'amor.

LE BAL (dernier divertissement)

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

22 Marche du Carnaval

23 LE CARNAVAL

L'Hyver a beau s'armer d'Aquilons furieux,
Et fixer des torrents la course vagabonde,
En vain ses noirs frimas pour attrister le monde,
Dérobent le flambeau qui brille dans les Cieux.
Si tost que je parois je bannis la tristesse ;
J'ouvre la porte aux jeux, aux festins, à l'amour,
A mon départ le plaisir cesse,
Et pour mieux s'y livrer on attend mon retour.
Vous qui m'accompagnez, montrez vostre
allégresse,
Par vos jeux, par vos chants, celebrez ce beau
jour.

Les Masques commencent un Bal sérieux.

24 Bourrée

25 Premier et deuxième menuet en rondeau

26 LE CARNAVAL

Je veux joindre à ces jeux une nouvelle Danse,
Venez, aimables enjouments,
Redoublez en ces lieux nostre réjouissance
Par de nouveaux déguisements.
Dans ce temps de plaisir, le plus sage s'oublie,
Et permet un peu de folie.

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

27 Chaconne

28 Air des Masques chinois

29 EURIDICE

Per piacer al mio ben,
Amori, volate mi in sen.
Fuggite, martiri,
Fuggite, sospiri,
Non più turbar dell'alma il bel seren.

30 Forlana

31 LE CARNAVAL

Chantez, dansez, profitez des beaux jours,
L'heureux temps des plaisirs ne dure pas toujours.

LE CHŒUR

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

LE CARNAVAL

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

LE CHŒUR

Chantons, dansons, profitons des beaux jours,
L'heureux temps des plaisirs ne dure pas toujours.
La raison vainement voudroit vous interdire
Des passe-temps si doux,

Les moments que l'on passe à rire,
Sont les mieux employez de tous.
Chantons, dansons, profitons des beaux jours,
L'heureux temps des plaisirs ne dure pas toujours.



FONDATION
BNP PARIBAS



AIRFRANCE



MAIRIE DE PARIS

INSTITUT
FRANÇAIS

Cmbv
Centre de Musique Baroque de Versailles

La récréation du Carnaval de Venise est le fruit d'un partenariat entre le Centre de musique baroque de Versailles et Le Concert Spirituel, dans le cadre des Grandes Journées Campra de l'automne 2010. La première exécution a eu lieu en septembre 2010 à Utrecht (Festival Oude Muziek) en partenariat avec l'Institut Français avant que l'œuvre ne soit programmée à Caen (Théâtre) et à Metz (Arsenal).

Le présent enregistrement a été rendu possible grâce au soutien exceptionnel de plusieurs partenaires fidèles au Concert Spirituel : la Fondation Bru, la Fondation BNP Paribas et le Centre de musique baroque de Versailles.

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

Recorded at Salle Colonne, Paris (France) in January 2011

Engineered by Manuel Mohino

Produced by Dominique Daigremont

Booklet editor & layout: Joachim Berenbold

Design: Mónica Parra

Translation: Mary Pardoe (English), Susanne Lowien (deutsch)

© 2011 © 2022 note 1 music gmbh

André Campra *Le Carnaval de Venise*

Opéra-ballet. Paris, 1699

GLOSSA 

CD I [70:14]

Ouverture • Prologue • Acte premier • Acte deuxième

CD II [58:47]

Acte Troisième • Orfeo nell'inferi • Le bal, dernier divertissement

Isabelle **Salomé Haller** *dessus*

Léonore **Marina De Liso** *bas-dessus*

Rodolphe **Andrew Foster-Williams** *basse-taille*

Léandre **Alain Buet** *basse-taille*

un des arts, un musicien, un esclavon,
un masque, le chef des castellans,
un gondolier, Orfeo

Mathias Vidal *haute-contre*

Euridice **Sarah Tynan** *dessus*

Minerve, la fortune, un'ombra fortunata
l'ordonnateur, le carnaval, Plutone

Blandine Staskiewicz *bas-dessus*

Luigi De Donato *basse*

Les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles

Chœur et Orchestre du Concert Spirituel

Hervé Niquet *direction*

note 1  music

© 2011 © 2022 note 1 music gmbh
Made in the Netherlands

Recorded at Salle Colonne, Paris (France),
in January 2011
Engineered by Manuel Mohino
Essay in English – Français – Deutsch
www.glossamusic.com



8 424562 21632 7
LC 00690 | GCD 921632