

les arts
florissants

● harmonia
mundi

LES
MUSIQUES
DE MOLIÈRE

Les Arts Florissants
William Christie

LES MUSIQUES DE MOLIÈRE

JEAN-BAPTISTE LULLY (1632-1687)

La Pastorale comique, LWV 33

1 | **Ballet des Magiciens** 6'01

Première Entrée

Trois sorcières : *Désse des appas*

Une sorcière : *Ô toi qui peux rendre agréables*

Seconde Entrée

Trois sorcières : *Ah ! qu'il est beau, le jouvenceau*

Le Bourgeois gentilhomme, LWV 43

Quatrième intermède

2 | Marche pour la cérémonie des Turcs 1'18

George Dandin ou le Grand Divertissement Royal de Versailles, LWV 38

3 | Plainte de Cloris : *Ah ! mortelles douleurs !* 5'24

MARC-ANTOINE CHARPENTIER (1643-1704)

Intermèdes nouveaux du Mariage forcé, H. 494

4 | Les Grotesques : *La, la, la, la, bonjour - Oh, le joli concert et la belle harmonie !* 7'57

JEAN-BAPTISTE LULLY

Monsieur de Pourceaugnac, LWV 80

Quatrième intermède

5 | Une Égyptienne : *Sortez, sortez de ces lieux* 1'28

6 | Chœur : *Sus, sus, chantons tous ensemble* (+ Un Musicien seul) 1'31

Trois Sorcières Cyril Costanzo, David Tricou, Bastien Rimondi (1)

Cloris Emmanuelle De Negri, Claire Debono, Virginie Thomas (3)

Les Grotesques Cyril Auvity, Marc Mauillon, Lisandro Abadie (4)

L'Égyptienne Claire Debono (5)

Un Musicien seul Stéphane Facco (6)

Chœur des Arts Florissants

Dessus Maud Gnidzaz, Juliette Perret, Virginie Thomas (6)

Hautes-contre David Tricou, Renaud Tripathi (6)

Tailles Edouard Hazebrouck, Jean-Yves Ravoux, Bastien Rimondi, Michael Loughlin Smith (6)

Basse-taille Matthieu Walendzik (6)

Basse Julien Neyer (6)

Orchestre des Arts Florissants

Dessus de violon Emmanuel Resche-Caserta (premier violon 1-3, 6), Florence Malgoire (4), Tami Troman (1-6)

Haute-contre de violon Michèle Sauvé (1, 2, 6)

Quinte de violon Simon Heyerick (1, 2, 6)

Taille de violon Sophie de Bardonnèche (1, 2, 6)

Viole de gambe Myriam Rignol (basso continuo) (1-6)

Basse de violon Cyril Poulet (basso continuo) (1-3, 5-6)

Flûte à bec Sébastien Marq (1, 2, 6)

Hautbois Pier Luigi Fabretti (1, 2, 6)

Basson Evolène Kiener (joue aussi la flûte à bec) (1-2, 5-6)

Percussions Marie-Ange Petit (1, 2, 6)

Théorbe Thomas Dunford (basso continuo) (1-6)

Clavecin William Christie (1-6)

Direction William Christie

MARC-ANTOINE CHARPENTIER

Le Malade imaginaire, H. 495

7 | Ouverture 2'50

Églogue en musique et en danse

8 | *Quittez, quittez vos troupeaux* (Flore, Climène, Daphné, Tircis, Dorilas) 4'25

9 | *Ah ! quelle douce nouvelle* (Flore, Climène, Daphné, Tircis, Dorilas) 1'50

10 | *De vos flûtes bocagères* (Flore, Climène, Daphné, Tircis, Dorilas) 2'25

Premier intermède

11 | Air pour les Croquignoles (Polichinelle, Chœur des Archers) 2'21

12 | Ballet - Loure - Air des archers 1'53

Petit opéra impromptu

13 | *Belle Philis* (Cléante, Angélique, Argan) 3'48

Deuxième intermède

14 | *Profitez du printemps* (Quatre Femmes mores) 6'45

15 | Entrée de ballet - Premier air des Mores, Second air des Mores - Canaries 2'44

Troisième intermède

16 | Cérémonie burlesque – Ritornelles (Praeses, Bachelierus, Primus Doctor, Secundus Doctor, Tertius Doctor, Quartus Doctor, Quintus Doctor, Chœur) 8'32

17 | Air des révérences (Bachelierus, Chirurgus Primus, Chirurgus Secundus, Chœur) 6'29

Flore Monique Zanetti (8-10)

Daphné Claire Brua (8-10)

Climène Noémi Rime (8-10)

Tircis Howard Crook (8-10)

Dorilas Jean-François Gardeil (8-10)

Polichinelle Alain Trétout (11)

Les Quatre Archers Dominique Visse, Bruno Boterf, François Fauché, Antoine Sicot (11)

Cléante Denis Léger-Milhau (13)

Argan Jean Dautremay (13)

Angélique Isabelle Desrochers (13)

Première Femme more Monique Zanetti (14)

Deuxième Femme more Claire Brua (14)

Troisième Femme more Noémi Rime (14)

Quatrième Femme more Dominique Visse (14)

Praeses William Christie (16)

Cinq Docteurs Edouard Denoyelle, Jean-François Gay, Philippe Choquet,

Daniel Bonnardot, Jonathan Rubin (16)

Bachelierus Jean Dautremay (16-17)

Chirurgus Primus Jean-François Gardeil (17)

Chirurgus Secundus Howard Crook (17)

Chœur des Arts Florissants

Dessus Catherine Bignalet, Sylvie Colas, Caroline de Corbiac, Emmanuelle Gal, Christiane Détrez-Lagny, Béatrice Malleret, Donatienne Michel-Dansac, Anne Pichard, Sylviane Pitour, Anne-Marie Tauzin (16-17)

Hautes-contre Edouard Audouy, Edouard Denoyelle, Frédéric Lair, Frédéric Marie, Didier Rebuffet, Bruno Renhold (16-17)

Ténors Bruno-Karl Boes, Alain Brumeau, Christophe Le Paludier, François Pioloni, Jean-Marie Puissant (16-17)

Basses François Bazola, Daniel Bonnardot, Philippe Choquet, Jean-François Gay, Fabrice Lillamand, Marcos Loureiro de Sa, Jean-Claude Sarraresse, Paul Willenbrock (16-17)

Orchestre des Arts Florissants

Premiers violons Ryo Terakado, Makoto Akatsu, Myriam Gevers, Catherine Girard, Thérèse Kípfer, Marie Knight, Mychio Kondo, Michèle Sauvé (7-17)

Seconds violons Simon Heyerick, Xavier Julien-Laferrrière, Guya Martinini, Yuki Terakado, George Willms, Pascal Windland (7-17)

Altos Jacques Maillard, Gisèle Dubon, Anthony Cofield, Galina Zinchenko (7-17)

Basses de violon Bruno Cocset, Frank Bernede, Paul Carlioz, Alain Gervreau, Michel Murgier (7-17)

Flûtes Hugo Reyne, Pierre Hamon, Jean-Pierre Nicolas, Sébastien Marq (7-17)

Hautbois Gail Hennesy, Michael Dupree, Pascale Haag, Claire Michèle (7-17)

Basson Norbert Kunst (7-17)

Percussions Marie-Ange Petit (7-17)

Basses Anne-Marie Lasla, Elisabeth Matiffa (7-17)

Luths Eric Bellocq, Jonathan Rubin, Matthias Spaeter (7-17)

Guitare Mike Fentross (7-17)

Clavecin Noam Krieger (7-17)

Direction William Christie

JEAN-BAPTISTE LULLY

Le Bourgeois gentilhomme, LWV 43

Quatrième intermède

18 | Marche pour la cérémonie des Turcs 1'23
(Arr. pour 2 clavecins par William Christie & Justin Taylor)

William Christie, *clavecin français anonyme (Lyon, fin XVII^e s.) "mis au grand clavier par Joseph Collesse, à Lyon, nov. 1748", restauré par Laurent Soumagnac, Chaumont-en-Vexin, 2000-2004*
(collection François Ryelandt, Bruxelles) (18)

Justin Taylor, *clavecin franco-flamand de William F. Morton (Paris, 1991) d'après le clavecin de Iohannes Ruckers de 1624*
(Musée Unterlinden de Colmar - collection François Ryelandt, Bruxelles) (18)

Justin Taylor apparaît avec l'aimable autorisation de / appears courtesy of Alpha Classics

JE SUIS NÉ en 1944. Mon père était absent lors de l'accouchement de maman, car il était alors en France – dans l'armée américaine qui participait à la Libération. Il y resta jusqu'à la fin de 1945 avant de rentrer chez nous, dans l'État de New York. Dès mes cinq ou six ans, je fus baigné des récits de mon père, que j'écoutais avec une grande fascination. Il ne parlait jamais des horreurs de la guerre, mais plutôt de ce qui lui plaisait : Paris, qu'il trouvait d'une grande beauté, et aussi la France rurale, les châteaux, les petits villages – la pauvreté également. Mais il insistait surtout sur un art de vivre qui, bien qu'affaibli durant la guerre, était encore très fascinant et raffiné pour l'Américain qu'il était.

Plus tard, lorsque mes parents rentraient de leurs voyages, quel n'était pas mon éblouissement quand je les entendais évoquer la France ! Puis nous commençâmes à voyager en famille. Que de souvenirs extraordinaires... Mes parents avaient l'esprit vagabond : quand ce n'était pas pour explorer les grandes destinations américaines, c'était en Europe que nous allions – en Espagne, au Portugal, ... en France.

À l'école et au collège, j'ai étudié le français. Et je vous avouerai que si la musique française me séduisait déjà, c'était aussi le cas de la langue elle-même. La particularité de ma personnalité musicale tient sans doute à ce goût littéraire et linguistique, et à l'accent que je mets sur le rôle de la langue dans la musique. Jeune élève, connaissais-je Corneille ou Racine ? Pouvais-je réciter quelques vers de Hugo, reconnaître une lettre de Mme de Sévigné ou une maxime de La Rochefoucauld ? Oui, ne serait-ce que par bribes. Mais il y en avait un dont j'étais plus familier encore : c'était Molière. Toutefois, bien que je connaisse ses pièces les plus populaires, je n'avais entendu aucune des musiques composées de son temps pour ses comédies-ballets. Car il n'en existait aucun enregistrement, pour la simple raison que cet aspect de l'art de Molière était alors largement oublié, voire méprisé, même en France.

C'est donc avec un certain bagage culturel que j'arrivai à Paris en 1970. Plus près de sa source, ma curiosité intellectuelle s'épanouit alors de manière exponentielle. En créant Les Arts Florissants, je voulais explorer l'interdépendance entre la musique et sa langue. C'était un peu insolite, car cela allait à contre-courant de ce qui avait cours en Europe, dans les milieux musicaux. J'entendais d'ailleurs souvent des remarques désobligeantes, concernant l'utilisation d'une musique de Lully ou de Charpentier dans les productions des comédies-ballets de Molière. Pour beaucoup de mes interlocuteurs, la musique était beaucoup moins intéressante et essentielle que le texte lui-même. Or j'ai toujours eu la conviction que Molière était très impliqué dans cet aspect de ses pièces.

Notre travail était en quelque sorte archéologique. Une bonne partie de cette musique avait déjà été publiée par Prunières, musicologue du début du XX^e siècle, manifestation peu consultée par les metteurs en scène ou les acteurs. Et pourtant, quelle richesse et quelle pertinence ! Seuls *Le Malade imaginaire* et *Le Bourgeois gentilhomme* avaient échappé à cet oubli ; mais la musique de Charpentier ou de Lully ne figurait que très rarement dans les productions de ces deux comédies-ballets.

Il nous fallait un complice du côté du théâtre pour nous aider dans cette résurrection de la musique de Molière. Cette personne fut Jean-Marie Villégier. Il devint mon conseiller, mon inspiration, en quelque sorte mon catalyseur pour approfondir les rapports entre paroles et musique. Avec lui ont commencé des années riches de découvertes et de nouvelles productions. L'événement le plus spectaculaire de cette collaboration fut certainement la production d'*Athys*, pour laquelle nous nous adjoignîmes le concours de Francine Lancelot, historienne de la danse et chorégraphe. D'autres productions suivirent : *Le Malade imaginaire* présenté au Châtelet, *Le Sicilien* et *L'Amour médecin* à la Comédie-Française, *Monsieur de Pourceaugnac* aux Bouffes du Nord. Quel curieux phénomène qu'il ait fallu attendre la fin du XX^e siècle pour que les Français, si portés sur leur patrimoine littéraire, redécouvrent enfin un patrimoine musical si étroitement associé à l'un de leurs plus grands écrivains : Molière !

Le nombre de représentations de ces comédies-ballets que nous avons données est impressionnant : une quarantaine pour *Le Malade imaginaire*, près de quatre-vingts pour *L'Amour médecin* et *Le Sicilien*, plus d'une centaine pour *Monsieur de Pourceaugnac...* le tout en France, mais aussi en Europe et dans le monde entier, jusqu'aux États-Unis et en Australie. Cela fut d'ailleurs un record pour Les Arts Florissants, pourtant habitués à sillonner le globe !

Quel fut pour moi l'aspect le plus important, lorsque je travaillais ces œuvres de Molière avec acteurs et musiciens réunis ? Certes – et ce n'est pas une découverte – la vitalité et la jeunesse de l'un des plus grands comédiens et auteurs dramatiques du XVII^e siècle ; une intelligence, une humanité extraordinaire. Mais aussi, quelque chose de plus foncier : la musicalité de sa langue. Pourtant nous avons parfois rencontré l'ignorance de cette dimension chez certains comédiens. Sur le plan de la déclamation, l'éducation d'un acteur était autrefois semblable à celle d'un prédicateur ou d'un chanteur. Comment placer sa voix ? Comment utiliser la respiration ? Le respect de la syntaxe, l'insistance sur un rythme où alternaient les syllabes longues, demi-longues ou brèves, ou encore la règle de l'octave qui invitait à placer certaines parties des mots sur une note musicale distincte... Voilà autant de règles de déclamation aujourd'hui un peu délaissées, mais qui faisaient jadis partie intégrante de la formation de tout interprète. La voix d'une Sarah Bernhardt, dans l'un des premiers enregistrements radiophoniques, témoigne de cet art de la déclamation inchangé depuis le XVII^e siècle, à l'opposé du français monotone tel qu'on l'entend aujourd'hui. L'acteur chantait alors ses répliques. Il n'existait donc pas de ruptures brusques entre le parlé et le chanté. Le chant doit souligner les mots, qui sont aussi importants que la note ; et l'acteur doit souligner la musicalité des vers qu'il déclame. En résulte un tissage homogène, et bien plus intéressant pour l'oreille.

À la fin du XVII^e siècle, deux grands compositeurs ont énormément écrit pour le théâtre, Lully – qui a su intégrer la musique dans le contexte du grand théâtre déclamé – et Henry Purcell, en Angleterre. C'est extraordinaire de constater le destin inverse qu'ont connu les héritages de ces deux grands créateurs, d'un côté ou de l'autre de la Manche. La grande tradition culturelle anglaise a préservé la musique de Purcell, en rejetant le théâtre qui l'accompagnait et les auteurs qui en avaient écrit les textes, alors qu'en France, on a gardé le théâtre de Molière et oublié ses collaborateurs musicaux. D'une certaine manière, nous avons essayé avec Les Arts Florissants de réparer ces torts, en restituant la part de théâtre dans la musique de Purcell, et en permettant aux pièces de Molière de recouvrer leur musique. Ce grand Molière, qui ne fut jamais oublié et dont la tradition connaît une si grande continuité... mais quel dommage que cette musique, qu'il aimait tant, ait été méconnue si longtemps !

WILLIAM CHRISTIE

Texte écrit pour le catalogue des expositions Molière 2022
de la Bibliothèque nationale de France.

LES MUSIQUES DE MOLIÈRE

Plus d'un tiers des comédies de Molière ont été conçues avec musique et danse, et certaines, dont la popularité est toujours d'actualité comme *Le Bourgeois gentilhomme* ou *Le Malade imaginaire*, se classent parmi ses chefs-d'œuvre. Si l'année 1661 marque le début du règne personnel de Louis XIV, cette date est aussi celle d'événements artistiques majeurs : d'une part, la création de l'Académie royale de danse, d'autre part la somptueuse fête donnée le 17 août par le ministre Nicolas Fouquet en son château de Vaux, à laquelle contribuent les plus grands artistes du royaume, en présence du monarque. On y joue *Les Fâcheux* de Molière, où les actes s'ouvrent sur des entrées dansées, composées et chorégraphiées par Pierre Beauchamps, avec une menue participation de Jean-Baptiste Lully. Expliquant son projet en préambule de l'édition de sa pièce ("ne faire qu'une seule chose du ballet et de la comédie", tout en affirmant que "c'est un mélange qui est nouveau pour nos théâtres"), Molière pose les fondements de la comédie-ballet, où le chant n'interviendra que quelques années plus tard avec *Le Mariage forcé*. Même si le titre spécifique de "comédie-ballet" n'est réservé qu'au *Bourgeois gentilhomme*, il est convenu de l'appliquer depuis le début du XX^e siècle aux autres comédies musiquées et dansées.

Née sous le signe de la fête et de la grandeur, ayant attiré l'intérêt du roi, la comédie-ballet devient dans les années 1660-70 le divertissement favori de la cour, rassemblant Molière, Lully et Beauchamps, les meilleurs dans leur domaine, mais aussi possédant, pour les deux premiers, tout à la fois les talents scéniques de la comédie, du chant et de la danse. Ce qui se donne à voir et à entendre comme un théâtre musical expérimental s'est donc élaboré à plusieurs. Il en résulte un dédale de formes, des modes d'insertion de la musique et de la danse diversifiés selon la dramaturgie développée dans la pièce, une multitude de genres, de la farce à forte satire sociale à laquelle se joint une critique violente de la médecine, du divertissement galant aux rives du tragique. Les intermèdes participent d'une poétique de la surprise, et même d'une poétisation plus large dans la mesure où des personnages inattendus apparaissent, des micro-événements surviennent, liés de près ou de loin à la situation initiale. Les acteurs du quotidien côtoient les bergères et les bergers de la pastorale, les danseurs masqués aux costumes caricaturaux ou exotiques.

Le palais du Louvre était alors le lieu de la résidence royale, mais Louis XIV se déplaçait fréquemment dans les châteaux de Saint-Germain-en-Laye ou de Chambord. Il privilégiait déjà Versailles, où il ne s'installa qu'en 1682, pour donner ses premières grandes fêtes dans les jardins de Le Nôtre, alors en pleine élaboration. C'est ainsi que, en 1668, fut créé *Le Grand Divertissement royal de Versailles*, le roi désirant "donner la comédie ensuite d'une collation, et le souper après la comédie qui fût suivie d'un bal et d'un feu d'artifice", indiquant même "les endroits où la disposition du lieu pouvait par sa beauté naturelle contribuer davantage à leur décoration" (*Relation de la Feste de Versailles*). La comédie était celle de *George Dandin* accompagnée d'une pastorale en musique. La plainte chantée par la bergère Cloris ("Ah ! mortelles douleurs"), en forme de rondeau et rehaussée de ritournelles instrumentales tout aussi touchantes que la partie vocale, constitue le premier intermède. D'une grande expressivité poétique et musicale, cette page s'avère être l'une des plus belles de Lully, sommet de l'air de cour avec son double richement orné.

La *Pastorale comique* est créée à Saint-Germain le 5 janvier 1667, faisant partie d'un ensemble plus vaste appelé *Ballet des Muses*. L'intitulé révèle clairement un genre parodique présent dès la première entrée présentant un ballet des Magiciens, suivi d'un trio (haute-contre, taille, basse) en deux parties : d'abord, une invocation burlesque à Vénus ("Déesse des appas") pour embellir Lycas ("Ô toi qui peux rendre agréable / Les visages les plus mal faits") dont le comique émane autant des paroles que de la musique. En alternance avec un mouvement de chaconne, la seconde partie ("Ah ! qu'il est beau, le jeuneveau") verse totalement dans le saugrenu par ses rengaines de "Ho, ho, ho..." et "Hi, hi, hi...", rimant avec la fin des vers précédents ("qu'il est beau !", "qu'il est joli !") et dont la ligne mélodique descendante en notes répétées imite le rire.

L'un des sommets de la partition du *Bourgeois gentilhomme* (1670) réside dans la Cérémonie turque introduite par une Marche dans laquelle l'orchestre est augmenté de "joueurs d'instruments à la turque", probablement diverses percussions orientales, qui scandent le rythme déjà bien accusé et la vigueur mélodique de la composition de Lully. La dernière scène de *Monsieur de Pourceaugnac* (1669) est un divertissement de Carnaval mêlant chants et danses exécutés par des Égyptiens et des Égyptiennes, personnages fréquemment rencontrés dans les intermèdes des comédies-ballets, pour célébrer l'amour et le plaisir.

Malgré la faveur rencontrée par ces comédies, tant à la cour qu'à la ville, Lully nourrit une nouvelle ambition, celle de l'opéra qui, rappelons-le, n'existe pas encore en France. Molière, avant tout homme de théâtre, ne pouvait adhérer à cette idée d'un chant continu. Le 13 mars 1672, Lully obtient de Louis XIV un privilège pour créer l'Académie royale de musique chargée de donner des représentations entièrement en musique. Mais cela n'est pas suffisant. Il obtient que soit défendu à tout autre compositeur d'en faire autant et "de faire aucune représentation accompagnée de plus de deux airs et de deux instruments". Si ces mesures touchent directement le théâtre de Molière, elles se répercutent dans tous les autres lieux de représentations.

Fâché avec Lully, mais voulant poursuivre sa création de comédies-ballets, Molière se tourne vers le jeune Marc-Antoine Charpentier, de retour d'un séjour de trois ans à Rome et qui ne s'est essayé jusque-là qu'à la musique religieuse. Le compositeur est alors sous la protection de Marie de Lorraine, dite Mademoiselle de Guise, famille dont elle est l'ultime descendante, et de Madame de Guise, à savoir Élisabeth d'Orléans, duchesse d'Alençon, épouse du neveu de Mademoiselle de Guise, Louis-Joseph. Elle est la dernière fille de Gaston d'Orléans, qui offrit son appui à Molière. Par ailleurs, les familles Poquelin et Charpentier avaient des liens dont fait état l'acte de mariage de Marie-Madeleine Poquelin, sœur de Molière.

Le Mariage forcé avait été créé au Louvre en janvier 1664. Initialement en trois actes avec des intermèdes de Lully, cette version fut reprise le 8 juillet 1672 accompagnée d'une nouvelle musique de Charpentier, mais sur des textes inédits. Et ce qui est encore plus étrange, c'est que le trio "La, la, la, la, bonjour" n'a absolument plus aucun rapport avec la thématique du *Mariage forcé*. Il consiste en une satire littéraire et musicale de la Comédie Italienne qui représenta à partir du 30 juillet 1672, sur la scène du Palais Royal qu'elle partageait avec la troupe de Molière, une pièce intitulée *Le Collier de perles* d'un nommé Girardin et du chorégraphe Beauchamps, elle-même parodie des productions de Molière. Les références aux personnages de la *commedia dell'arte* (Gratian, Arlequin et Pantalón), les répétitions d'onomatopées et d'imitations de cris d'animaux sont assorties de commentaires ironisant sur l'ineptie des vers et de la musique (de style italien). Si Molière s'en donne à cœur joie, Charpentier n'est pas en reste.

N'ayant plus le droit d'user librement de ses textes, Molière s'attèle désormais à une production totalement inédite : ce sera *Le Malade imaginaire*, dont la préparation commence à l'automne et qui sera joué sur le théâtre du Palais-Royal le 10 février 1673. Première création à part entière de Molière et de Charpentier, ce sera aussi la dernière puisque le comédien meurt après la quatrième représentation. C'est également la première fois qu'une pièce de Molière n'est pas créée à la cour mais devant le public parisien. Coup d'essai, coup de maître pour Charpentier ! Introduit par un grand prologue à la gloire du roi sous forme de pastorale, *Le Malade imaginaire* est formé de trois actes entrecoupés par autant d'intermèdes. Chacun possède une identité, un ton spécifiques, passant d'une scène nocturne où Polichinelle (qui parle) se heurte aux archers de la ville (qui chantent et qui dansent), à un "Petit opéra impromptu" qu'improvisent Cléante et Angélique dans l'acte II, à un hymne à la jeunesse teinté d'exotisme, proprement envoûtant, destiné à calmer les mauvaises humeurs du malade, enfin à la Cérémonie des Médecins qui montre la réception d'Argan dans le corps médical, condition nécessaire au mariage de sa fille avec Cléante. Ici, le comique provient en premier lieu du langage inventé par Molière, un latin de cuisine, suffisamment francisé ou italianisé pour qu'on le comprenne. Le vocabulaire le plus cruel concernant la souffrance et la mort peut être entonné dans la plus grande allégresse comme ces derniers vers adressés au nouveau médecin : "Mille, mille annis et manget et bibat. / Et seignet et tuat !" Le mélange de parlé et de chanté déjà à l'œuvre dans le premier intermède concourt aussi largement au comique, ainsi que la reprise des chœurs "Bene, bene responderè" et "Vivat, vivat cent fois vivat" acquiesçant au propos d'Argan médecin et le louant pour ses compétences. L'œuvre subira plusieurs remaniements après les nouvelles ordonnances obtenues par Lully visant à réduire encore le nombre des instruments et des chanteurs permis en dehors de l'Académie royale de musique. Charpentier qualifie alors sa composition originale, celle que nous entendons ici : "Dans sa splendeur" !

CATHERINE CESSAC

I WAS BORN in 1944. My father was away when my mother gave birth, because he was in France at the time – in the American army, taking part in the Liberation. He stayed there until the end of 1945, when he returned to our home in New York State. From the age of five or six, I was steeped in my father's stories, which I listened to with utter fascination. He never spoke about the horrors of war, but rather about what he liked: Paris, which he found extremely beautiful, and also rural France, the châteaux, the little villages – and about poverty too. But above all, he emphasised an art of living which, though much diminished during the war, was still very rich and fascinating for an American like himself.

Later, when my parents returned from their travels, I was dazzled by what they told me about France! Then we began to travel as a family. What extraordinary memories . . . My parents had more than a touch of wanderlust: when we weren't exploring the great sights of America, it was to Europe that we went – to Spain, to Portugal . . . and to France.

At high school and college, I studied French. And I must admit that, if French music already appealed to me, so too did the language itself. The specific stamp of my musical personality probably derives from that taste for literature and language, and from the stress I lay on the role of language in music. As a young student, did I know Corneille or Racine? Could I recite a few lines by Hugo, recognise a letter by Madame de Sévigné or a maxim by La Rochefoucauld? Yes, though only bits and pieces. But there was one author with whom I was even more familiar: Molière. However, although I knew his most popular plays, I hadn't heard any of the music composed in his day for his *comédies-ballets*. Because there were no recordings of them, for the simple reason that this aspect of Molière's art was then largely forgotten, not to say looked down on, even in France.

So I brought some cultural baggage along with me when I arrived in Paris in 1970. Now that I was closer to its source, my intellectual curiosity blossomed exponentially. My aim in creating Les Arts Florissants was to explore the interdependence between music and its language. This was something rather unusual, because it went against the grain of standard practice in European musical circles. I often heard derogatory remarks about the use of music by Lully or Charpentier in productions of Molière's *comédies-ballets*. For many of the people I spoke to, the music was much less interesting and essential than the text itself. Yet I have always believed that Molière was deeply involved with this aspect of his plays.

In a sense, our work was archaeological. Much of this music had already been published by the musicologist Henry Prunières in the early twentieth century, but it was certainly consulted very infrequently by directors or actors. And yet, what a treasure trove was there, and how relevant to the plays! Only *Le Malade imaginaire* and *Le Bourgeois gentilhomme* managed to avoid oblivion; but the music of Charpentier or Lully very seldom appeared in productions even of those two *comédies-ballets*.

We needed a partner from the theatrical world to help us resurrect Molière's music. That person was Jean-Marie Villégier. He became my adviser, my inspiration, as it were my catalyst in the attempt to deepen the relationship between words and music. With him we embarked on years rich in discoveries and new productions. The most spectacular event of this collaboration was certainly the production of *Atys*, on which the two of us worked with Francine Lancelot, the dance historian and choreographer. Other productions followed: *Le Malade imaginaire* at the Théâtre du Châtelet, *Le Sicilien* and *L'Amour médecin* at the Comédie-Française, *Monsieur de Pourceaugnac* at the Bouffes du Nord. What a curious phenomenon – that it was not until the end of the twentieth century that the French, so keen on their literary heritage, finally rediscovered a musical heritage so closely associated with one of their foremost writers: Molière!

We have given an impressive number of performances of these *comédies-ballets*: around forty of *Le Malade imaginaire*, nearly eighty of *L'Amour médecin* and *Le Sicilien*, more than a hundred of *Monsieur de Pourceaugnac* . . . We performed all of them in France, but also in Europe and all over the world, as far afield as the United States and Australia. In fact, this was a record for Les Arts Florissants, even though the ensemble is used to globetrotting!

What was the most important aspect for me when I rehearsed these Molière pieces with actors and musicians combined? Obviously – and this is hardly a discovery – the vitality and youthfulness of one of the finest actors and dramatists of the seventeenth century; his intelligence, his extraordinary humanity. But also something more basic: the musicality of his language. And yet we sometimes came up against actors who were ignorant of that dimension. The education of an actor in the past, in terms of declamation, was similar to that of a preacher or a singer. How to place the voice? How to make use of phrasing? Respect for syntax; insistence on a rhythm alternating between long, half-long and short syllables; the 'rule of the octave', which prompted speakers to place certain parts of the words on a distinct musical note . . . These are all rules of declamation that have been somewhat neglected today, but which were once an integral part of the training of any performing artist. The voice of Sarah Bernhardt, in one of the first radio recordings, bears witness to this art of declamation, unchanged since the seventeenth century, quite the opposite of the monotonous French speech one hears today. In those days, the actor *sang* his or her lines. That meant there were no abrupt breaks between spoken and sung sections. The singer must emphasise the words, which are as important as the notes; and the actor must emphasise the musicality of the lines he or she declaims. This produces a seamless weave, and one that is far more interesting to the ear.

At the end of the seventeenth century, two great composers wrote an enormous amount of music for the theatre: namely Lully, who succeeded in integrating music into the context of French classical spoken theatre, and Henry Purcell in England. What I find extraordinary is to see the contrary destinies that the legacies of these two illustrious artists have faced on either side of the Channel. The English cultural tradition has preserved Purcell's music, while rejecting the theatre that accompanied it and the authors who wrote the texts; whereas, in France, the theatre of Molière has been preserved and his musical collaborators forgotten. In a manner of speaking, Les Arts Florissants and I have tried to right these wrongs, by reinvesting Purcell's music with its theatrical dimension, and restoring their music to the plays of Molière. That great Molière who was never forgotten, and whose tradition has enjoyed such exceptional continuity . . . But what a pity that this music, which he loved so much, remained unknown for so long!

WILLIAM CHRISTIE
Translation: Charles Johnston

MOLIÈRE AND MUSIC

More than a third of Molière's comedies were conceived for performance with music and dance, and some of these, such as *Le Bourgeois gentilhomme* and *Le Malade imaginaire*, still enjoy great popularity today and rank among his masterpieces. The year 1661, best-known for marking the beginning of Louis XIV's personal reign, also witnessed two major artistic events: on the one hand, the creation of the Académie Royale de Danse, and on the other, the sumptuous festivities held on 17 August by the minister Nicolas Fouquet at his Château de Vaux, to which the kingdom's leading artists contributed in the presence of the sovereign himself. Molière's *Les Fâcheux* was performed, each of its acts opening with danced *entrées* composed and choreographed by Pierre Beauchamps, with a minor contribution from Jean-Baptiste Lully. Explaining his project in the preamble to the printed edition of his play ('to make ballet and comedy into one single entity') and asserting that 'this is a mixture new to our theatres', Molière laid the foundations of the *comédie-ballet* genre; vocal music was not introduced until a few years later, with *Le Mariage forcé*. Although he gave the specific title 'comédie-ballet' only to *Le Bourgeois gentilhomme*, since the beginning of the twentieth century it has also been applied to his other comedies featuring music and dance.

Born amid festivities and grandeur, and having attracted the interest of the King, the *comédie-ballet* went on to become the favourite entertainment at court in the 1660s and 1670s. Its leading practitioners were Molière, Lully and Beauchamps, the leaders in their respective fields. What was more, Molière and Lully combined several theatrical talents, being able to act, sing and dance. What was seen and heard as a form of experimental musical theatre was therefore developed by several creators. The result was a formal maze, with music and dance inserted in a variety of fashions according to the dramaturgical requirements of the piece, and a multitude of genres, from farce to biting social satire combined with violent criticism of the medical profession, from *galant* entertainment to the edge of tragedy. The interludes are founded on a poetics of surprise, and even a wider poetisation, in that unexpected characters appear and micro-events occur that may be closely or only remotely connected to the initial situation. Everyday personalities rub shoulders with the shepherds and shepherdesses of the pastorale, or with masked dancers in caricatural or exotic costumes.

The Louvre Palace was still the royal residence at that time, but Louis XIV frequently travelled to the châteaux of Saint-Germain-en-Laye and Chambord. Although the permanent move to Versailles would not take place until 1682, he already favoured the château when he gave his first grand fêtes in the gardens designed by Le Nôtre, then still being created. Hence *Le Grand Divertissement royal de Versailles* was created there in 1668. The contemporary account of this, *Relation de la Feste de Versailles*, tells us that the King wished 'to give the comedy following a collation, and supper after the comedy, which was to be followed by a ball and fireworks', and even pointed out to the creators of the spectacle 'those places where the scenery of the site could by its natural beauty enhance their settings'. The comedy in question was *George Dandin*, accompanied by a *pastorale en musique*. The first *intermède* was the lament sung by the shepherdess Cloris ('Ah! mortelles douleurs'): it is in rondeau form, and adorned with instrumental ritornellos quite as touching as the vocal part. This number, highly expressive in both poetry and music, is one of Lully's finest achievements, the pinnacle of the *air de cour* with its richly ornamented *double*.

La Pastorale comique was premiered at Saint-Germain on 5 January 1667, as part of a larger entertainment called *Le Ballet des Muses*. The title clearly reveals a genre parody, and this element is present from the very first *entrée*, a ballet of magicians, followed by a trio (*haute-contre, taille*, bass) in two sections. In the first, a burlesque invocation to Venus ('Déesse des appas') to beautify Lycas ('Ô toi qui peux rendre agréable / Les visages les plus mal faits'), the comedy derives as much from the words as from the music. Alternating with a *chaconne* theme, the second section ('Ah! qu'il est beau / Le jeune homme') plunges headlong into the absurd with its 'Ho, ho, ho' and 'Hi, hi, hi' refrains – rhyming with the final syllable of the preceding lines ('qu'il est beau!', 'qu'il est joli!') – whose descending melodic line in repeated notes imitates laughter.

One of the musical highpoints of *Le Bourgeois gentilhomme* (1670) is the *Cérémonie turque*, introduced by a march in which the orchestra is augmented by 'joueurs d'instruments à la turque', probably playing a range of oriental percussion instruments, which further underline the already emphatic rhythm and melodic vigour of Lully's music. The final scene of *Monsieur de Pourceaugnac* (1669) is a Carnival *divertissement* mingling songs and dances performed by 'des Égyptiens et des Égyptiennes'¹ (characters frequently encountered in the *intermèdes* of *comédies-ballets*) in celebration of love and pleasure.

Despite the popularity of these comedies both at court and in Paris, Lully nurtured a new ambition: to stage opera, which, it should be remembered, did not yet exist in France. Molière, a man of the theatre above all else, could not subscribe to this notion of uninterrupted singing. On 13 March 1672, Lully obtained a privilege from Louis XIV to create the Académie Royale de Musique, which would give performances entirely in music. But this did not suffice him. He obtained a ban on any other composer doing the same, and 'giving any performance accompanied by more than two airs and two instruments'. Although these measures directly affected Molière's theatre, they applied to all performance venues.

Having fallen out with Lully, but still keen to create *comédies-ballets*, Molière now turned to the young Marc-Antoine Charpentier, who had just returned from a three-year residence in Rome and had written nothing but sacred music for the moment. The composer was now under the patronage of Marie de Lorraine, known as Mademoiselle de Guise after the family of which she was destined to be the last descendant, and of Madame de Guise, that is Élisabeth d'Orléans, Duchesse d'Alençon, whose husband, Louis-Joseph, Duc de Guise and Duc d'Angoulême, was a nephew of Mademoiselle de Guise. Élisabeth was the youngest daughter of Gaston, Duc d'Orléans, who had offered the young Molière his support. Incidentally, there were ties between the Poquelin and Charpentier families that are mentioned in the marriage certificate of Marie-Madeleine Poquelin, Molière's sister.²

Molière's *Le Mariage forcé* had been premiered at the Louvre in January 1664. Originally in three acts with *intermèdes* by Lully, this version was revived on 8 July 1672 with new music by Charpentier, setting previously unpublished texts. And what is even stranger is that the trio 'La, la, la, la, bonjour' has absolutely nothing to do with the subject of *Le Mariage forcé*. It is a literary and musical satire on the Comédie Italienne company, which from 30 July 1672 performed at the Théâtre du Palais-Royal (which it shared with Molière's troupe) a play entitled *Le Collier de perles* by a certain Girardin and the choreographer Beauchamps, itself a parody of Molière's productions. References to *commedia dell'arte* characters (Doctor Graziano, Harlequin and Pantalone), repetitions of onomatopoeic sounds and imitations of animal cries are accompanied by comments mocking the ineptitude of the verse and the music (in the Italian style). Molière had a field day with this, but Charpentier was not to be outdone.

Since he was no longer allowed to use his existing texts freely, Molière set to work on a completely new play. This was to be *Le Malade imaginaire*. Preparations commenced in the autumn of 1672 and the piece was performed at the Théâtre du Palais-Royal on 10 February 1673. This was the first full-scale collaboration of Molière and Charpentier, but it was also the last, since the actor-playwright died after the fourth performance. It was also the first time a play by Molière had been premiered before a Parisian audience rather than at court. At his first attempt, Charpentier created a masterpiece! Introduced by a grand prologue in the form of a pastorale glorifying the King, *Le Malade imaginaire* comprises three acts, each followed by an *intermède*. Each has its own identity and tone, ranging from a nocturnal scene in which Polichinelle (Punchinello, a speaking role) runs up against the town watchmen (who sing and dance), by way of a 'Petit opéra impromptu' improvised by Cléante and Angélique in Act Two, and a hymn to youth tinged with exoticism, literally 'bewitching' since it is intended to cure the patient's bad humours, to the concluding Ceremony of the Doctors, which depicts Argan's reception as a member of the medical profession, the necessary condition for his daughter to marry Cléante. Here the comedy stems primarily from the language invented by Molière, a species of dog Latin, sufficiently Frenchified

¹ The term 'Égyptien' was used to designate Gypsies in the seventeenth century (as was 'Egyptian' in English). (Translator's note)

² Molière's birth name was Jean-Baptiste Poquelin. (Translator's note)

or Italianised for French audiences of the time to understand it.³ The cruellest remarks about suffering and death can be sung here with the greatest glee, as in the last lines addressed to the newly created doctor: 'Mille, mille annis et manget et bibat / Et seignet et tuat!' The mix of spoken and sung text already employed in the first *intermède* also contributes greatly to the humour, as do the repeated choruses 'Bene, bene respondere' and 'Vivat, vivat cent fois vivat' agreeing with 'Doctor' Argan's words and praising him for his skills. The work underwent several revisions after Lully obtained new decrees to reduce still further the number of instruments and singers permitted outside the Académie Royale de Musique. When that occurred, Charpentier referred wistfully to 'the full splendour' of his original composition, the one heard here.

CATHERINE CESSAC

Translation: Charles Johnston

Article written for the catalogue of the 'Molière 2022' exhibition at the Bibliothèque nationale de France.

³ The scene has here been translated into modern English, with no attempt to infuse Latinate elements of the 'Caesar adsum jam forte' variety. (Translator's note)

The Comical Pastoral, LWV 33

**BALLET OF MAGICIANS
FIRST ENTRY**

THE THREE SORCERESSES

Goddess of Beauty,
Do not refuse us
The grace that our mouths implore:
We beseech you by your ribbons,
Your diamond buckles,
Your rouge, your powder, your beauty spots,
Your mask, your headdress and your gloves.

A SORCERESS

O you who can render pleasant
The most ill-made countenances,
Scatter, Venus, two or three charitable doses
Of your charms
On this freshly shorn snout!

THE THREE SORCERESSES

Goddess of Beauty, *etc.*

SECOND ENTRY

THREE SORCERESSES

How handsome is the youthful beau!
How many beauties will he slay!
With him, even the cruellest fair
Will not remain indifferent.
How handsome is the youthful beau!
Ho, ho, ho, ho, ho, ho, ho.

How pretty, kind, polite is he!
Is there a gaze he does not ravish?
He surpasses in beauty the late Narcissus,
Who was a perfect dandy.
How pretty, kind, polite is he!
He, he, he, he, he, he, he.

**George Dandin ou Le Grand Divertissement Royal
de Versailles, LWV 38**

CLORIS

Ah! mortal sorrows!
What more can I hope for?
Flow, flow my tears,
I cannot shed too many.

JEAN-BAPTISTE LULLY

La Pastorale comique, LWV 33

**1 | BALLET DES MAGICIENS
PREMIÈRE ENTRÉE**

LES TROIS SORCIÈRES

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

UNE SORCIÈRE

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

LES TROIS SORCIÈRES

Déesse des appas [...]

SECONDE ENTRÉE

TROIS SORCIÈRES

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

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

**George Dandin ou Le Grand Divertissement
Royal de Versailles, LWV 38**

3 | CLORIS

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

Why must tyrannical honour
Hold our souls in bondage?
Alas! To satisfy its pitiless cruelty
I have forced my lover to depart this life.
Ah! mortal sorrows, *etc.*

Can I forgive myself, in this dismal fate,
For the cold obduracy with which I armed
myself?
Why, my dear lover, I have given you death!
Is that your reward, alas, for having loved me
so?

Ah! mortal sorrows, *etc.*

New interludes for *Le Mariage forcé*, H.494

THE GROTESQUES

La, la, la, good day for thirty thousand years.
Dear companions, since we are gathered here,
Three masters of do re me fa sol la,
And our voices are unsheathed,
Let's sing, but what shall we say?
I defer to you,
What do you think?
No idea at all.
No matter, let's all sing together, well or ill.
Let's rattle off some poor, haphazard lines,
Some of them long, in elegiac strain,
The others short of a syllable or two,
All without rhyme or reason.
It's all good, whatever they say,
Any noise creates a melody:
Tic toc chic choc nic noc fric froc
Pint pot, wine glass, punch bowl, jug,
Ab hoc et ab hac et ab hoc
Fran, fran, fran for Master Gratian,
Frin, frin, frin for Master Harlequin,
Fron, fron, fron for Master Pantalon.
Oh! What fine voices and sweet harmony!
Oh, the lovely symphony!
How sweet it sounds, what charms it has.
Let's mix in the melody of dogs and cats
And the nightingales of Arcadia.
Bow wow, woof, miaow, hee-haw.
Oh! What fine voices and sweet harmony!

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

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

Ah ! mortelles douleurs ! [...]

MARC-ANTOINE CHARPENTIER

Intermèdes nouveaux du *Mariage forcé*, H. 494

4 | LES GROTESQUES

La, la, la, la, bonjour pour trente mille années.
Chers compagnons, puisqu'ici nous voilà
Trois favoris d'ut ré mi fa sol la,
Qu'ici nos voix sont dégainées,
Chantons, mais que dirons-nous ?
Je m'en rapporte à vous,
Que vous en semble ?
Je n'en sais rien.
Qu'importe, chantons tous ensemble, mal ou
bien.
Fagotons à tort et à travers de méchants vers,
Les sons longs comme vers d'élégie,
Les autres à jambe raccourcie,
-Point de rime et point de raison.
Tout est bon quoi qu'on die,
Tout bruit forme mélodie :
Tic toc chic choc nic noc fric froc
Peintre, verre, coupe, broc,
Ab hoc et ab hac et ab hoc
Fran, fran, fran pour le seigneur Gratian,
Frin, frin, frin pour le seigneur Arlequin,
Fron, fron, fron pour le seigneur Pantalon.
Oh, le joli concert et la belle harmonie !
Oh, la belle symphonie !
Qu'elle est douce, qu'elle a d'appâts.
Mélons-y la mélodie des chiens, des chats
Et des rossignols d'Arcadie.
Aaou, houpf, miaou, hin han.
Oh, le joli concert et la belle harmonie !

Monsieur de Pourceaugnac, LWV 80

FOURTH INTERLUDE

A GYPSY WOMAN

Begone, begone from this place,
Cares, Regrets and Sadness;
Come, come, Jests and Jollities,
Pleasures, Love and Tenderness.

Let us think only of rejoicing:
What matters most is pleasure.

ALL TOGETHER

Come, come, let us all sing together:
Let us dance and leap and play.

A MUSICIAN

When we assemble to divert ourselves,
The wisest, it seems to me,
Are those who are the maddest.

ALL TOGETHER

Let us think only of rejoicing:
What matters most is pleasure.

The Imaginary Invalid, H.495

ECLOGUE IN MUSIC AND DANCE

FLORA

Leave, leave your flocks;
Come shepherds, come shepherdesses,
Hasten, hasten beneath these tender elms:
I come to announce most happy tidings,
And to rejoice all these hamlets.
Leave, leave your flocks;
Come shepherds, come shepherdesses,
Hasten, hasten beneath these tender elms.

CLIMÈNE AND DAPHNÉ

Shepherd, let us leave your fires here;
See, Flora it is who calls us.

TIRCIS AND DORILAS

But tell me at least, cruel one,

TIRCIS

If with a little affection you will reward my desires?

JEAN-BAPTISTE LULLY

Monsieur de Pourceaugnac, LWV 80

QUATRIÈME INTERMÈDE

5 | **UNE ÉGYPTIENNE**

Sortez, sortez de ces lieux,
Soucis, Chagrins et Tristesse ;
Venez, venez, Ris et Jeux,
Plaisirs, Amour, et Tendresse.
Ne songeons qu'à nous réjouir :
La grande affaire est le plaisir.

6 | **TOUS ENSEMBLE**

Sus, sus, chantons tous ensemble,
Dansons, sautons, jouons-nous.

UN MUSICIEN SEUL

Lorsque pour rire on s'assemble,
Les plus sages, ce me semble,
Sont ceux qui sont les plus fous.

TOUS ENSEMBLE

Ne songeons qu'à nous réjouir :
La grande affaire est le plaisir.

MARC-ANTOINE CHARPENTIER

Le Malade imaginaire, H. 495

ÉGLOGUE EN MUSIQUE ET EN DANSE

8 | **FLORE**

Quittez, quittez vos troupeaux,
Venez, Bergers, venez, Bergères,
Accourez, accourez sous ces tendres ormeaux :
Je viens vous annoncer des nouvelles bien chères,
Et réjouir tous ces hameaux.
Quittez, quittez vos troupeaux,
Venez, Bergers, venez, Bergères,
Accourez, accourez sous ces tendres ormeaux.

CLIMÈNE ET DAPHNÉ

Berger, laissons là tes feux,
Voilà Flore qui nous appelle.

TIRCIS ET DORILAS

Mais au moins dis-moi, cruelle,

TIRCIS

Si d'un peu d'amitié tu paieras mes vœux ?

DORILAS

If you will acknowledge my faithful ardour?

CLIMÈNE AND DAPHNÉ

See, Flora it is who calls us.

TIRCIS AND DORILAS

It is no more than a word, a word, a single word
I want.

TIRCIS

Shall I languish for ever in this mortal pain?

DORILAS

May I hope that one day you will make me happy?

CLIMÈNE AND DAPHNÉ

See, Flora it is who calls us.

Entry of the Ballet

CLIMÈNE

What tidings, Goddess,
Will bring us such rejoicing?

DAPHNÉ

We burn to hear from you
This great news.

DORILAS

We all sigh with ardour.

ALL

We are dying with impatience.

FLORA

Hearken then: silence, silence!
Your wishes have been heard : Louis has returned,
He restores to this place delight and love,
And you will see an end to your mortal alarms.
By his great exploits his arm has vanquished all,
He lays down his arms for lack of adversaries.

ALL

Ah! What sweet tidings!
How great, how lovely they are!
What pleasures! What laughter! What sports!
What happy victory!
And how heaven has fulfilled our wishes!
Ah! What sweet tidings!
How great, how lovely they are!

DORILAS

Si tu seras sensible à mon ardeur fidèle ?

CLIMÈNE ET DAPHNÉ

Voilà Flore qui nous appelle.

TIRCIS ET DORILAS

Ce n'est qu'un mot, un seul mot que
je veux.

TIRCIS

Languirai-je toujours dans ma peine mortelle ?

DORILAS

Puis-je espérer qu'un jour tu me rendras
heureux ?

CLIMÈNE ET DAPHNÉ

Voilà Flore qui nous appelle.

Entrée de Ballet

CLIMÈNE

Quelle nouvelle parmi nous,
Déesse, doit jeter tant de réjouissance ?

DAPHNÉ

Nous brûlons d'apprendre de vous
Cette nouvelle d'importance.

DORILAS

D'ardeur nous en soupçons tous.

TOUS

Nous en mourons d'impatience.

FLORE

La voici : silence, silence !
Vos vœux sont exaucés, Louis est de retour,
Il ramène en ces lieux les plaisirs et l'amour,
Et vous voyez finir vos mortelles alarmes.
Par ses vastes exploits son bras voit tout soumis :
Il quitte les armes faute d'ennemis.

9 | **TOUS**

Ah ! quelle douce nouvelle !
Qu'elle est grande ! Qu'elle est belle !
Que de plaisirs ! Que de ris ! Que de jeux !
Que de succès heureux !
Et que le ciel a bien rempli nos vœux !
Ah ! quelle douce nouvelle !
Qu'elle est grande ! Qu'elle est belle !

FLORA

From your rustic pipes
Rouse the loveliest of sounds;
Louis offers your songs
The most splendid of themes.
After a hundred combats
In which his arm carried off
A resounding victory,
Among yourselves now prepare
A hundred sweeter combats
To sing his glory.

ALL

Let us prepare among ourselves
A hundred sweeter combats
To sing his glory.

FLORA

My young lover, in this wood,
With presents from my realm,
Prepare a prize for the voice
That can best express to us
The virtues and the exploits
Of the most august of kings.

CLIMÈNE

If Tircis should prevail,

DAPHNÉ

If Dorilas should be the victor,

CLIMÈNE

I promise to love him.

DAPHNÉ

I shall surrender to his ardour.

TIRCIS

Oh hope too dear!

DORILAS

Oh sweetest word!

BOTH

Could a fairer subject, a sweeter reward
Inspire a heart?

FIRST INTERLUDE

Air for the Nose-tweaks

10 | FLORE

De vos flûtes bocagères
Réveillez les plus beaux sons :
Louis offre à vos chansons
La plus belle des matières.
Après cent combats,
Où cueille son bras
Une ample victoire,
Formez entre vous
Cent combats plus doux,
Pour chanter sa gloire.

TOUS

Formons entre nous
Cent combats plus doux,
Pour chanter sa gloire.

FLORE

Mon jeune amant, dans ce bois,
Des présents de mon empire
Prépare un prix à la voix
Qui saura le mieux nous dire
Les vertus et les exploits
Du plus auguste des rois.

CLIMÈNE

Si Tircis a l'avantage,

DAPHNÉ

Si Dorilas est vainqueur,

CLIMÈNE

À le chérir je m'engage.

DAPHNÉ

Je me donne à son ardeur.

TIRCIS

Ô trop chère espérance !

DORILAS

Ô mot plein de douceur !

TOUS DEUX

Plus beau sujet, plus belle récompense
Peuvent-ils animer un cœur ?

PREMIER INTERMÈDE

11 | Air pour les Croquignoles

PUNCHINELLO

One, two, three, four, five, six, seven, eight, nine,
ten, eleven, twelve, and thirteen.

WATCHMEN

Ha, ha! You're trying to miss some:
Well then, we'll begin again.

PUNCHINELLO

Ah, good sirs, my poor head cannot take any more,
and you have made it feel like a baked apple. I'd
really rather you beat me with a stick than begin this
again.

WATCHMEN

So be it! And since you find the stick more
appealing,
You shall have it to your heart's content.

PUNCHINELLO

One, two, three, four, five, six, ah, ah, ah, I don't
know how I can bear it. Here, gentlemen, take the
six coins that I give to you.

WATCHMEN

Ah, the true gentleman! Ah, the fine and noble
soul!
Farewell, good sir, farewell Sir Punchinello.

PUNCHINELLO

Gentlemen, I wish you goodnight.

WATCHMEN

Farewell, good sir, farewell Sir Punchinello.

PUNCHINELLO

Your servant.

WATCHMEN

Farewell, good sir, farewell Sir Punchinello.

PUNCHINELLO

Your most humble servant.

WATCHMEN

Farewell, good sir, farewell Sir Punchinello.

PUNCHINELLO

Till we meet again.

POLICHINELLE

Un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit,
neuf, dix, onze, douze, et treize.

ARCHERS

Ah, ah ! Vous en voulez passer :
Allons, c'est à recommencer.

POLICHINELLE

Ah ! Messieurs, ma pauvre tête n'en peut plus,
et vous venez de me la rendre comme une
pomme cuite. J'aime mieux encore les coups de
bâton que de recommencer.

ARCHERS

Soit ! Puisque le bâton est pour vous plus
charmant,
Vous aurez contentement.

POLICHINELLE

Un, deux, trois, quatre, cinq, six, ah, ah, ah ! Je
n'y saurais plus résister. Tenez, Messieurs, voilà
six pistoles que je vous donne.

ARCHERS

Ah, l'honnête homme ! Ah, l'âme noble et
belle !
Adieu, seigneur, adieu, seigneur Polichinelle.

POLICHINELLE

Messieurs, je vous donne le bonsoir.

ARCHERS

Adieu, seigneur, adieu, seigneur Polichinelle.

POLICHINELLE

Votre serviteur.

ARCHERS

Adieu, seigneur, adieu, seigneur Polichinelle.

POLICHINELLE

Très humble valet.

ARCHERS

Adieu, seigneur, adieu, seigneur Polichinelle.

POLICHINELLE

Jusqu'au revoir.

LITTLE IMPROMPTU OPERA

CLÉANTE

Fair Phyllis, this is too much, too much for me
to suffer;
Break this harsh silence and reveal your thoughts
to me.
Let me know my fate:
Must I live? Must I die?

ANGÉLIQUE

You see me, Tircis, sad and melancholy
At the preparations for the marriage that alarms
you:
I raise my eyes to Heaven, I look at you, I sigh;
That tells you enough.

ARGAN

Well I never! I did not think my daughter was so
clever as to sing at sight like that without hesitation.

CLÉANTE

Alas, fair Phyllis,
Could it be that your loving Tircis
Might enjoy the happiness
Of having a place somewhere in your heart?

ANGÉLIQUE

I cannot refuse it even in this extreme woe:
Yes, Tircis, I love you.

CLÉANTE

O blissful words!
Did I hear correctly? Alas!
Say them again Phyllis, that I may not doubt.

ANGÉLIQUE

Yes, Tircis, I love you.

CLÉANTE

Pray you, again, Phyllis.

ANGÉLIQUE

I love you.

CLÉANTE

Begin again a hundred times, do not grow
weary of them.

PETIT OPÉRA IMPROMPTU

13 | CLÉANTE

Belle Philis, c'est trop souffrir ;
Rompons ce dur silence, et m'ouvrez vos
pensées.
Apprenez-moi ma destinée :
Faut-il vivre ? Faut-il mourir ?

ANGÉLIQUE

Vous me voyez, Tircis, triste et mélancolique,
Aux apprêts de l'hymen dont vous vous
alarmez :
Je lève au ciel les yeux, je vous regarde,
je soupire,
C'est vous en dire assez.

ARGAN

Ouais ! Je ne croyais pas que ma fille fût si
habile que de chanter ainsi à livre ouvert sans
hésiter.

CLÉANTE

Hélas ! Belle Philis,
Se pourrait-il que l'amoureux Tircis
Eût assez de bonheur
Pour avoir quelque place dans votre cœur ?

ANGÉLIQUE

Je ne m'en défends point dans cette peine
extrême :
Oui, Tircis, je vous aime.

CLÉANTE

Ô parole pleine d'appas !
Ai-je bien entendu, hélas !
Redites-la, Philis, que je n'en doute pas.

ANGÉLIQUE

Oui, Tircis, je vous aime.

CLÉANTE

De grâce, encor, Philis.

ANGÉLIQUE

Je vous aime.

CLÉANTE

Recommencez cent fois, ne vous en lassez pas.

ANGÉLIQUE

I love you, I love you,
Yes, Tircis, I love you.

CLÉANTE

Gods, kings, who beneath your feet look upon
all the world,
Can you compare your happiness to mine?
But, Phyllis, a thought
Breaks in upon this sweet rapture:
A rival, a rival . . .

ANGÉLIQUE

Ah! I hate him more than death;
And his presence, not only to you but to me,
Is a cruel trial.

CLÉANTE

But a father wishes to subject you to his vows.

ANGÉLIQUE

No, I'd rather die
Than ever consent to it;
I'd rather die, I'd rather die.

SECOND INTERLUDE

FIRST MOORISH WOMAN

Take advantage of the springtide
Of your best years,
Gentle youth;
Take advantage of the springtide
Of your best years,
And abandon yourselves to love.

The most beguiling pleasures,
Without the fire of love,
Have not charms powerful enough
To content a soul.

Take advantage of the springtide . . .

Do not waste these precious moments;
Beauty passes,
Time effaces it,
And the ice age
Replaces it
And robs us of our taste for this sweet pastime.
Take advantage of the springtide . . .

SECOND MOORISH WOMAN

When to love you are entreated,
What do you think of?

ANGÉLIQUE

Je vous aime, je vous aime,
Oui, Tircis, je vous aime.

CLÉANTE

Dieux, rois, qui sous vos pieds regardez tout le
monde,
Pouvez-vous comparer votre bonheur au mien ?
Mais, Philis, une pensée
Vient troubler ce doux transport :
Un rival...

ANGÉLIQUE

Ah ! Je le hais plus que la mort ;
Et sa présence, ainsi qu'à vous,
M'est un cruel supplice.

CLÉANTE

Mais un père à ses vœux vous veut assujettir.

ANGÉLIQUE

Plutôt, plutôt mourir
Que de jamais y consentir ;
Plutôt, plutôt mourir.

DEUXIÈME INTERMÈDE

14 | PREMIÈRE FEMME MORE

Profitez du printemps
De vos beaux ans,
Aimable jeunesse ;
Profitez du printemps
De vos beaux ans,
Donnez-vous à la tendresse.

Les plaisirs les plus charmants,
Sans l'amoureuse flamme,
Pour contenter une âme
N'ont point d'attraits assez puissants.

Profitez du printemps [...]

Ne perdez point ces précieux moments :
La beauté passe,
Le temps l'efface,
L'âge de glace
Vient à sa place,
Qui nous ôte le goût de ces doux passe-temps.
Profitez du printemps [...]

DEUXIÈME FEMME MORE

Quand d'aimer on nous presse,
À quoi songez-vous ?

In youth our hearts
Towards love have
The sweetest leaning;

Love has, to ensnare us,
Such sweet charms
That on our own impulse, without delay,
We wish to surrender
To his first darts;

But everything one hears
Of the sharp pangs
And the tears
He brings us,
Makes one fearful
Of all this sweetness.

THIRD MOORISH WOMAN

It is delightful, at our age,
Tenderly to love
A swain
Who plights his troth;
But if he is fickle,
Alas! What torment!

FOURTH MOORISH WOMAN

The lover who breaks his troth
Is not the worst pain:
The woe,
The fury,
Is that the faithless one
Retains our hearts.

SECOND MOORISH WOMAN

What course should be taken
By our young hearts?

FIRST MOORISH WOMAN

Should we reject it
And flee its charms?

FOURTH MOORISH WOMAN

Should we surrender to it
Despite its dangers?

ALL TOGETHER

Yes, let us follow love's ardours,
Its raptures, its whims,
Its sweet languishings,
If for a few pangs
There are a hundred delights
That beguile the heart.

Nos cœurs, dans la jeunesse,
N'ont vers la tendresse
Qu'un penchant trop doux.

L'Amour a pour nous prendre
De si doux attraits,
Que de soi, sans attendre,
On voudrait se rendre
À ses premiers traits.

Mais tout ce qu'on écoute
Des vives douleurs
Et des pleurs
Qu'il nous coûte
Fait qu'on en redoute
Toutes les douceurs.

TROISIÈME FEMME MORE

Il est doux, à notre âge,
D'aimer tendrement
Un amant
Qui s'engage ;
Mais s'il est volage,
Hélas ! Quel tourment !

QUATRIÈME FEMME MORE

L'amant qui se dégage
N'est pas le malheur :
La douleur
Et la rage,
C'est que le volage
Garde notre cœur.

DEUXIÈME FEMME MORE

Quel parti faut-il prendre
Pour nos jeunes cœurs ?

PREMIÈRE FEMME MORE

Faut-il nous en défendre
Et fuir ses douceurs ?

QUATRIÈME FEMME MORE

Devons-nous nous y rendre
Malgré ses rigueurs ?

ENSEMBLE

Oui, suivons ses ardeurs,
Ses transports, ses caprices,
Ses douces langueries ;
S'il a quelques supplices,
Il a cent délices
Qui charment les cœurs.

THIRD INTERLUDE

Burlesque Ceremony

PRESIDENT

Most learned doctors,
Professors of medicine,
Who are assembled here,
And you other gentlemen,
Who faithfully perform
The decrees of the Faculty,
Surgeons and apothecaries,
And all the rest of the company too,
Greetings, honour, and money,
And a hearty appetite.

Learned colleagues, I can never
Cease to wonder
At what a splendid invention
The medical profession is,
And what a fine and ingenious thing
Is that blessed medicine
Which by its name alone,
Through an astonishing miracle,
Has for so long
Afforded a life of ease
To so many people of all kinds.

In all the Earth we see
The great popularity we enjoy,
And that great and small alike
Are besotted with us.
The whole world, hastening to consume our
remedies,
Regards us as gods;
And you see princes and kings
Submit to our prescriptions.

It is therefore wise,
Sensible and prudent for us
To work hard
To preserve for ourselves
Such credit, popularity and honour,
And to take care to accept
Into our learned corporation
None but qualified persons
Worthy of filling
These honourable places.

That is why you are now convened here:
And I believe you will find
The makings of a worthy doctor
In the learned man you see before you,

TROISIÈME INTERMÈDE

16 | Cérémonie burlesque

PRAESES

Sçavantissimi doctores,
Medicinae professores,
Qui hic assemblati estis,
Et vos, altri Messiores,
Sententiarum Facultatis
Fideles executores,
Chirurgiani et apothicari,
Atque tota compania aussì,
Salus, honor, et argentum,
Atque bonum appetitum.

Non possum, docti Confreri,
En moi satis admirari
Qualis bona inventio
Est medici professio,
Quam bella chosa est, et bene trovata,
Medicina illa benedicta,
Quae suo nomine solo,
Surprenanti miraculo,
Depuis si longo tempore,
Facit à gogo vivere
Tant de gens omni genere.

Per totam terram videmus
Grandam vogam ubi sumus,
Et quod grandes et petiti
Sunt de nobis infatuti.
Totus mundus, currens ad nostros
remedios,
Nos regardat sicut Deos;
Et nostris ordonnanciis
Principes et reges soumisos videtis.

Donque il est nostra sapientiae,
Boni sensus atque prudentiae,
De fortement travailler
A nos bene conservare
In tali credito, voga, et honore,
Et prandere gardam à non receiver
In nostro docto corpore
Quam personas capabiles
Et totas dignas remplire
Has plaças honorabiles.

C'est pour cela que nunc convocati estis:
Et credo quod trovabitis
Dignam materiam medici
In sçavanti homine que voici,

Whom I give to you to question
On every subject,
And to examine thoroughly
According to your capacities.

FIRST DOCTOR

If the Lord President will grant me leave,
And you many learned doctors
And illustrious persons present here,
I shall ask the most skilled Bachelor,
Whom I esteem and respect,
What is the cause and the reason why
Opium induces sleep.

BACHELOR

The learned Doctor
Asks me the cause and the reason why
Opium induces sleep:
To which I reply
That it contains
A soporific property
Whose nature it is
To dull the senses.

CHORUS

Well, well has he replied:
Worthy, worthy is he to enter
Our learned corporation.

SECOND DOCTOR

With the permission of the Lord President,
The Most Learned Faculty,
And the whole company
Present here at our proceedings,
I shall ask you, skilled Bachelor,
What are the remedies
That should be applied
In the case of the malady
Known as dropsy.

BACHELOR

Administer a clyster,
Then bleed,
Then purge.

CHORUS

Well, well has he replied . . .

THIRD DOCTOR

If it please the Lord President,
The Most Learned Faculty,

Lequel, in chosis omnibus,
Dono ad interrogandum,
Et à fond examinandum
Vostris capacitatibus.

PRIMUS DOCTOR

Si mihi licenciam dat Dominus Praeses,
Et tanti docti Doctores,
Et assistantes illustres,
Très sçavanti Bacheliero,
Quem estimo et honoro,
Domandabo causam et rationem quare
Opium facit dormire.

BACHELIERUS

Mihi a docto Doctore
Domandatur causam et rationem quare
Opium facit dormire:
A quoi respondeo,
Quia est in eo
Virtus dormitiva,
Cujus est natura
Sensus assoupire.

CHORUS

Bene, bene respondere:
Dignus, dignus est entrare
In nostro docto corpore.

SECUNDUS DOCTOR

Cum permissione Domini Praesidis,
Doctissimae Facultatis,
Et totius his nostris actis
Companiae assistantis
Domandabo tibi, docte Bacheliere,
Quae sunt remedia
Quae in maladia
Ditta hydropisia
Convenit facere.

BACHELIERUS

Clysterium donare
Postea seignare,
Ensuita purgare.

CHORUS

Bene, bene respondere [...]

TERTIUS DOCTOR

Si bonum semblatur Domino Praesidi,
Doctissima Facultati,

And the present company,
I shall ask you, skilled Bachelor,
Which remedies you find appropriate
To apply to consumptives,
Pulmonics, and asthmatics.

BACHELOR

Administer a clyster,
Then bleed,
Then purge.

CHORUS

Well, well has he replied . . .

FOURTH DOCTOR

Upon those maladies
The skilled Bachelor has spoken wondrously
well,
But if I do not annoy the Lord President,
The Most Learned Faculty
And all the honourable company
That is listening here,
I shall set him a problem.
Yesterday a patient
Fell into my hands:
He has a high and constantly increasing fever,
A serious headache,
And severe pain in the side,
With great difficulty
And trouble in breathing:
Pray tell me,
Skilled Bachelor,
What is to be done for him?

BACHELOR

Administer a clyster,
Then bleed,
Then purge.

FIFTH DOCTOR

But if the malady
Should prove stubborn
And refuse to be cured,
What is to be done for him?

BACHELOR

Administer a clyster,
Then bleed,
Then purge.
Bleed again, purge again, and clysterise again.

CHORUS

Well, well has he replied . . .

Et companiae praesenti,
Domandabo tibi, docte Bacheliere,
Quae remedia eticis,
Pulmonicis, atque asmaticis,
Trovas à propos facere.

BACHELIERUS

Clysterium donare,
Postea seignare,
Ensuita purgare.

CHORUS

Bene, bene respondere [...]

QUARTUS DOCTOR

Super illas maladias
Doctus Bachelierus dixit maravillas
Mais si non ennuyo Dominum Praesidem,
Doctissimam Facultatem
Et totam honorabilem
Companiam ecoutantem
Faciam illi unam quaestionem.
De hiero maladus unus
Tombavit in meas manus:
Habet grandam fevram cum redoublamentis,
Grandam dolorem capitis,
Et grandum malum au costé,
Cum granda difficultate
Et pena de respirare:
Veuillas mihi dire,
Docte Bacheliere,
Quid illi facere?

BACHELIERUS

Clysterium donare
Postea seignare,
Ensuita purgare.

QUINTUS DOCTOR

Mais si maladia
Opiniatra
Non vult se garire,
Quid illi facere?

BACHELIERUS

Clysterium donare
Postea seignare,
Ensuita purgare.
Reseignare, repurgare, et reclysterizare.

CHORUS

Bene, bene respondere [...]

PRESIDENT

Do you swear to observe the statutes
Prescribed by the Faculty
With good sense and discernment?

BACHELOR

I so swear.

PRESIDENT

To hold, in all
Your consultations,
To the ancient opinion,
Whether it be good
Or bad?

BACHELOR

I so swear.

PRESIDENT

Never to make use
Of any remedies
Other than those of the Learned Faculty,
Even should the patient be exhausted
And die of his illness?

BACHELOR

I so swear.

PRESIDENT

With this venerable and learned
Doctor's cap,
I give and grant you
The virtue and the power
To doctor,
To purge,
To bleed,
To pierce,
To slice,
To cut,
And to kill
With impunity anywhere in the world.

Air for the Acts of Reverence

BACHELOR

Great doctors in the doctrine
Of rhubarb and senna,
It would undoubtedly be, on my part,
Absurd, inept and ridiculous,
If I were to embark upon
Singing your praises,
And set about adding

PRAESES

Juras gardare statuta
Per Facultatem praescripta
Cum sensu et jureamento?

BACHELIERUS

Juro.

PRAESES

Essere, in omnibus
Consultationibus,
Ancieni aviso,
Aut bono,
Aut mauvaiseo?

BACHELIERUS

Juro.

PRAESES

De non jamais te servire
De remediis aucunis
Quam de ceux seulement doctae Facultatis,
Maladus dust-il crevare,
Et mori de suo malo?

BACHELIERUS

Juro.

PRAESES

Ego, cum isto boneto
Venerabili et docto,
Dono tibi et concedo
Virtutem et puissanciam
Medicandi,
Purgandi,
Seignandi,
Perçandi,
Taillandi,
Coupandi,
Et occidendi
Impune per totam terram.

17 | Air des Révérences

BACHELIERUS

Grandes doctores doctrinae
De la rhubarbe et du séné,
Ce serait sans douta à moi chosa folla,
Inepta et ridicula,
Si j'alloibam m'engageare
Vobis louangeas donare,
Et entreprenoibam adjoutare

Rays to the sun

And stars to the sky,
Waves to the ocean
And roses to the spring,
Allow me with but a single word
To express my gratitude,
To render thanks to so learned a corporation.
To you, to you I owe
Much more than to Nature and to my father:
Nature and my father
Made me a man.
But you – which is much more –
Have made me a doctor:
An honour, a favour and a grace
Which, upon this this heart of mine,
Engrave feelings of gratitude
That will last for ever.

CHORUS

Vivat, vivat, vivat a hundredfold
The new Doctor, who speaks so well!
A thousand, thousand years may he eat and drink,
And bleed, and kill!

FIRST SURGEON

May he see
His learned prescriptions
Fill the shops
Of all the surgeons
And apothecaries!

CHORUS

Vivat, vivat, vivat a hundredfold
The new Doctor, who speaks so well!

SECOND SURGEON

May every year
Be kind
And favourable to him,
And contain nothing
But plagues, poxes,
Fevers, pleurisias,
Bloody fluxes and dysenteries!

CHORUS

Vivat, vivat, vivat a hundredfold
The new Doctor, who speaks so well!
A thousand, thousand years may he eat and drink,
And bleed, and kill!

*Translations: Charles Johnston (1, 3, 5, 6, 16, 17),
Susannah Howe (4), Derek Yeld (8-14)*

Des lumieras au soleillo,
Et des etoilas au cielo,
Des ondas à l'Oceano
Et des rosas au printanno.
Agreate qu'avec uno moto,
Pro toto remercimento,
Rendam gratiam corpori tam docto.
Vobis, vobis debeo
Bien plus qu'à naturae et qu'à patri meo:
Natura et pater meus
Hominem me habent factum;
Mais vos me, ce qui est bien plus,
Avetis factum medicum,
Honor, favor, et gratia
Qui, in hoc corde que voilà,
Imprimant ressentimenta
Qui dureront in secula.

CHORUS

Vivat, vivat, cent fois vivat,
Novus Doctor, qui tam bene parlat!
Mille, mille annis et manget et bibat,
Et seignet, et tuat!

CHIRURGUS PRIMUS

Puisse-t-il voir doctas
Suas ordonnancias
Omnium chirurgorum
Et apothiquarum
Remplire boutiquas!

CHORUS

Vivat, vivat, cent fois vivat,
Novus Doctor, qui tam bene parlat!

CHIRURGUS SECUNDUS

Puissent toti anni
Lui essere boni
Et favorabiles,
Et n'habere jamais
Quam pestas, verolas,
Fievas, pluresias,
Fluxus de sang, et dysenterias!

CHORUS

Vivat, vivat, cent fois vivat,
Novus Doctor, qui tam bene parlat!
Mille, mille annis et manget et bibat,
Et seignet et tuat!

LES ARTS FLORISSANTS - WILLIAM CHRISTIE

Sélection discographique

All titles available in digital (download and streaming)

ANDRÉ CAMPRA

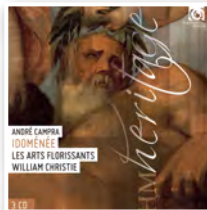
Cantates françaises

*Jill Feldman, Dominique Visse,
Jean-François Gardeil*
CD HAF 8901238



Idoménée

*Anne Mopin, Anne Pichard,
Bernard Deletré, Jean-Claude Saragossa,
Jean-Paul Fouchécourt, Jérôme Corréas,
Marie Boyer, Mary Saint-Palais,
Monique Zanetti, Richard Dugay,
Sandrine Piau*
3 CD HMY 2921396.98



MARC-ANTOINE CHARPENTIER

Médéc. David & Jonathas...

*Jill Feldman, Gilles Ragon, Jacques Bona,
Agnès Mellon, Philippe Cantor,
Sophie Boulin, Monique Zanetti,
Michel Laplénie*
8 CD HMX 8904057.64



Le Malade imaginaire

2 CD HAX 8901887.88



Te Deum

Missa Assumpta est Maria

CD HAF 8901298

LOUIS-NICOLAS CLÉRAMBAULT

Cantates

CD HAF 8901329



MICHEL-RICHARD DE LALANDE

Petits Motets

(avec L. Lemaire et J. B. Morin)
CD HAF 8901416



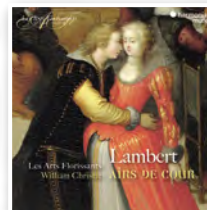
Te Deum

CD HAF 8901351

MICHEL LAMBERT

Airs de cour

CD HAF 8901123



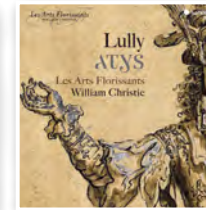
JEAN-BAPTISTE LULLY

Petits Motets

CD HAF 8901274

Atys

*Guy de Mey, Guillemette Laurens,
Terence Charlston, Jean-François Gardeil*
3 CD HAX 8901257.59



MICHEL PIGNOLET DE

MONTÉCLAIR

La Mort de Didon

Cantates

CD HAF 8901280



AIRS SÉRIEUX ET À BOIRE

M. Lambert, F. Couperin,
J. Chabanceau de la Berre,
M.A. Charpentier,
H. d'Ambruy, E. Moulinié,
P. Verdier, S. Le Camus, C.L. Le Jeune,
P. Guéron, A. Boësset



Vol.1

Bien que l'amour...

CD HAF 8905276

Vol.2

Si vous vouliez un jour...

CD HAF 8905306



Vol.3

N'espérez plus, mes yeux...

CD HAF 8905318



Jean-Antoine Houdon, Buste de Molière, 1781
Musée des Beaux-Arts, Orléans, France
Bridgeman Images



POUR ALLER PLUS LOIN

GEORGES FORESTIER
Molière, la musique d'une vie
Le récit imaginaire de Dorimond
Une coédition Gallimard/harmonia mundi



Les Arts Florissants sont soutenus par l'État, Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) des Pays de la Loire,
le Département de la Vendée et la Région des Pays de la Loire.

La Selz Foundation est leur Mécène Principal.

Aline Foriel-Destezet et les American Friends of Les Arts Florissants sont Grands Mécènes.

Les Arts Florissants sont accueillis en résidence à la Philharmonie de Paris
et par ailleurs labellisés Centre Culturel de Rencontre.



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 1990, 2013, 2022, 2023 © 2024

Dates d'enregistrement : 4 novembre 2022 (1-3, 5-6), 21-23 décembre 2013 (4), 3-8 avril 1990 (7-17), 6-9 juin 2023 (18)

Lieux d'enregistrement : Philharmonie de Paris (1-3, 5-6), Auditorium du Conservatoire de Vincennes (4),
Auditorium des Halles, Paris (7-17), Église de Saint-Martin-l'Ars (France) (18)

Direction artistique : Alban Moraud (1-3, 5-6), Martin Sauer (4), Michel Bernard (7-17), Hugues Deschaux (18)

Prise de son : Alban Moraud assisté d'Alexandra Evrard (1-3, 5-6), Jean Chatauret assisté de Lucie Bourely (4),
Michel Pierre, assisté de Franck Jaffres (7-17), Hugues Deschaux (18)

Montage et mastering : Alexandra Evrard (1-3, 5-6), Wolfgang Schiefermaier, Teldex Studio Berlin (4), Hugues Deschaux (18)
Coproduction ou participation : Châtelet, Metaleurop (7-17)

Accord clavecins : Thibault Guilmin (18)

© harmonia mundi et Les Arts Florissants pour l'ensemble des textes et des traductions

Illustration : Nicolas Mignard, *Portrait de Jean-Baptiste Poquelin dit Molière*, XVII^e siècle (huile sur toile)

© Photo Josse / Bridgeman Images

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com
arts-florissants.org