

Campra

Airs italiens

DESSUS, HAUTE-CONTRE ET BASSE

Complete Italian Arias

SOPRANO, TENOR AND BASS

Cambé
éditions

André Campra 1660-1744

Airs italiens

DESSUS, HAUTE-CONTRE ET BASSE

Complete Italian Arias

SOPRANO, TENOR AND BASS

Édition de Barbara Nestola & Julien Dubruque

Éditions du Centre de musique baroque de Versailles
CAH.243 - RC

Le Centre de musique baroque de Versailles
est subventionné par
le Ministère de la Culture et de la Communication
(Direction générale de la création artistique),
l'Établissement public du musée et du domaine national de Versailles,
le Conseil régional d'Île-de-France,
le Conseil général des Yvelines
et la Ville de Versailles

Son Pôle recherche est une Formation en Recherche Évolutive du CNRS

© 2012 - Éditions du Centre de musique baroque de Versailles
Collection Recueil d'airs (4) - ISSN en cours d'attribution
CMBV — CAH.243-RC - ISMN : 979-0-56016-833-3
Tous droits d'exécution, de reproduction,
de traduction et d'arrangement réservés

Première impression : août 2012
Imprimerie : France Quercy (Cahors)
Couverture : conception Polymago

Centre de musique baroque de Versailles

HÔTEL DES MENUS-PLAISIRS
22, avenue de Paris
F-78000 Versailles
+33 (0)1 39 20 78 18
editions@cmbv.com
www.cmbv.fr

MISSION NATIONALE DE VALORISATION
DU PATRIMOINE MUSICAL FRANÇAIS
DES XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES

TABLE DES MATIÈRES
TABLE OF CONTENTS

Introduction (français)	4
Introduction (English)	6
Sources, textes et traductions / Sources, texts and translations	8
Airs italiens / Italian Arias	15
<i>L'Europe galante</i> 1697	
1. Ad un cuore tutto geloso	(dessus soprano) 15
2. Si scherzi, si rida	(dessus soprano) 19
3. Canta, o mio core	(dessus soprano) 22
4. Ardi, cor mio	(dessus soprano) 27
5. Ferma il corso, o rea Fortuna	(dessus soprano) 30
<i>Vénus, fête galante</i> 1698	
6. Non si puo' veder	(dessus soprano) 33
<i>Le Carnaval de Venise</i> 1699	
7. Amor; Amor, te'l giuro affé	(duo : dessus, haute-contre duet: soprano, tenor) 36
8. Luci belle, dormite	(trio : haute-contre, taille, basse trio: tenor, baritone, bass) 38
9. Mi dice la speranza	(dessus soprano) 42
10. Vittoria, mio core	(haute-contre tenor) 46
11. Al lampo d'un bel volto	(dessus soprano) 49
12. Lungi da me, martiri	(dessus soprano) 53
13. Vezzi, lusinghe, ministri di beltà	(dessus soprano) 55
14. Bella, non piangere	(basse bass) 58
15. Si canti, si goda	(basse bass) 61
16. Amante sarà il mio cor	(dessus soprano) 64
17. Per piacer al mio ben	(dessus soprano) 66
<i>Aréthuse, ou la Vengeance de l'amour</i> 1701	
18. Amor; diletto	(dessus soprano) 70
<i>Les Fragments de M. de Lully</i> 1702	
19. Perché, crudo Amore	(haute-contre tenor) 74
20. Voi siete il ristoro	(duo : dessus, basse duet: soprano, bass) 77
21. Vezzorette, care	(duo : haute-contre, basse duet: tenor, bass) 81
<i>La Sérénade vénitienne</i> 1703	
22. D'un geloso core	(duo : haute-contre, basse duet: tenor, bass) 86
23. Pargoletti faretrati	(dessus soprano) 90
<i>Les Muses</i> 1703	
24. Ch'io viva senza te	(dessus soprano) 94
<i>Les Fêtes vénitiennes</i> 1710	
25. La farfalla intorno ai fiori	(dessus soprano) 97
26. All'incanto d'un bel riso	(dessus soprano) 102
<i>Le Triomphe de la Folie</i> 1711	
27. Bell'idolo d'amore	(duo : dessus, basse duet: soprano, bass) 105
<i>Les Amours de Vénus et de Mars</i> 1712	
28. Amanti, godete	(haute-contre tenor) 111
<i>Les Âges</i> 1718	
29. Cara Follia	(haute-contre tenor) 114

INTRODUCTION

NOTES BIOGRAPHIQUES

André Campra (1660-1744) est né à Aix-en-Provence. Enfant de chœur en 1674, il est clerc quatre ans plus tard. À vingt-et-un ans, il devient Maître de chapelle à Saint-Trophime d'Arles et, deux ans plus tard, à Saint-Étienne de Toulouse, où il restera onze ans. En 1694, il se rend à Paris d'où il ne reviendra pas. Quelques temps après, il est Maître de chapelle à Notre-Dame de Paris. En marge de ses fonctions officielles, il évolue dans le milieu musical du duc de Chartres, futur Régent, dont il devient le Maître de musique: de cette période datent la plupart de ses cantates françaises. En 1697, *L'Europe galante* est jouée à l'Académie royale de musique: le nouveau genre alors inauguré – l'opéra-ballet – révolutionne le théâtre lyrique français. La suite de sa carrière est brillante et se déroule principalement à l'Académie royale jusqu'en 1722 (*Tancrède*, *Idoménée*, *Télèphe*, *Hésione*...), date à laquelle il est nommé à la chapelle de Versailles. Il reprend ainsi sa carrière religieuse, composant des petits motets à une, deux et trois voix, et un ensemble impressionnant de grands motets. Sa splendide messe des morts reste l'un des chefs-d'œuvre de la musique sacrée en France à cette période. Célèbre, admiré, il meurt pourtant infirme et solitaire dans un petit appartement à Versailles, en 1744.

NOTES HISTORIQUES

À défaut d'une présence réelle sur les scènes de l'Académie royale de musique, l'opéra italien a réussi, dans le dernier quart du XVII^e siècle, à vaincre l'indifférence que les Français lui manifestaient depuis la mort de Mazarin et le début du règne personnel de Louis XIV (1661). En fait, si la plupart des éléments constitutifs du genre sont vite oubliés, il en survit un qui a continué de captiver les oreilles et les esprits: l'air. C'est le plus petit fragment tolérable, devenu inoffensif une fois extrait de l'œuvre de départ. Ainsi, des recueils d'airs italiens, surtout manuscrits, circulent à Paris pendant toute la deuxième moitié du XVII^e siècle, dans les cercles d'amateurs et de collectionneurs. Vers la fin du siècle, les éditeurs parisiens (Foucault, Ballard) contribuent à élargir le public de cette musique avec la compilation de manuscrits et la publication d'anthologies. On citera en particulier la série de cinq recueils intitulés *Meilleurs airs italiens* édités par Christophe Ballard entre 1699 et 1707: dans ces volumes, des airs italiens composés par des Français côtoient des "originaux" italiens.

En parallèle, au tournant du siècle, un phénomène digne d'attention se manifeste dans l'exécution des pièces lyriques françaises. Qu'il s'agisse de tragédies en musique – composées par la génération après Lully ou bien de reprises d'œuvres mêmes de Lully – ou d'opéras-ballets et de comédies-lyriques, on remarque de plus en plus fréquemment l'insertion d'un ou plusieurs airs italiens à l'intérieur de l'œuvre. Ce procédé n'a pas de valeur dramatique au sens propre du terme car la présence des airs n'a pas forcément d'incidence sur le déroulement de l'action ; il s'agit plutôt d'une intention de créer un moment de divertissement, d'exotisme, pour attirer l'attention du public sur des pièces qui diffèrent du style des airs français d'un point de vue formel. On remarque deux cas de figure: soit on choisit de véritables airs italiens, "empruntés" à des compositeurs italiens, soit les compositeurs français s'essaient eux-mêmes à l'écriture sur texte italien. Parmi ceux qui ont initié cette pratique, figurent Collasse (*Astrée*, 1691), Charpentier (*Médée*, 1693), Desmarest (*Les Fêtes galantes*, 1698), Stuck (*Méléagre*, 1705), juste pour en citer quelques-uns. Mais la palme du compositeur le plus original et le plus prolifique revient sans doute à Campra. Entre 1697, date de création de *L'Europe galante*, et 1718, année où il composa le ballet *Les Âges*, il a mis en musique quasiment une trentaine de pièces sur texte italien: airs, duos, trios et même une entrée complète, *Orfeo nell'Inferi*, qui figure dans la comédie lyrique *Le Carnaval de Venise* (1699). Cette vague s'inscrit pleinement dans l'esthétique des *goûts réunis* qui se développe au début du XVIII^e siècle en encourageant un mouvement de synthèse entre les cultures musicales française et italienne.

Les airs italiens de Campra ont des traits communs: il s'agit, dans la plupart des cas, d'airs *da capo*, une forme courante, et même dominante, de l'opéra italien contemporain. Nettement différent de l'air français, dans lequel on veille à ce que le débit de la parole soit assuré dans la transposition en musique, l'air *da capo* se plaint dans la répétition des mots et dans le développement de longues vocalises qui ont surtout pour but de montrer les capacités techniques des chanteurs. Les livrets des pièces lyriques représentées à l'Académie royale entre la fin du XVII^e et le début du XVIII^e siècle nous ont transmis dans quelques cas les

INTRODUCTION

BIOGRAPHICAL NOTES

André Campra (1660-1744) was born in Aix-en-Provence. We know he was a chorister in 1674, and then a clerk four years later. At twenty one years of age he became Maître de chapelle at Saint-Trophime in Arles, and two years later at Saint-Etienne in Toulouse, where he was to stay for eleven years. In 1694 he left for Paris and was never to return. Shortly after his arrival in Paris he became Maître de chapelle at the Cathedral of Notre-Dame. Aside from his official duties, he became part of the musical circle surrounding the Duke of Chartres, the future Regent, and soon became his music teacher. The majority of Campra's *Cantates françaises* date from this period. In 1697, *L'Europe galante* was performed at the Académie royale de musique: this newly inaugurated genre—the *opéra-ballet*—revolutionized French lyrical theatre. The rest of Campra's career met with fabulous success and remained closely linked to the Académie royale until 1722 (*Tancrède*, *Idoménée*, *Télèphe*, *Hésione*...), at which point he was named to the chapel at Versailles. During this period Campra's compositional activity centered mainly upon sacred music, composing a series of *petits motets* for one, two and three voices, as well as an impressive collection of *grands motets*. His splendid *Messe des morts* remains one of the chefs d'œuvres of French sacred music of the period. While much celebrated and admired, he nevertheless died infirm and alone in a small apartment in Versailles in 1744.

HISTORICAL NOTES

In the final quarter of the seventeenth century, despite its absence from the Académie royale's stage, Italian opera managed to overcome the general indifference with which the French public had met it after the death of Mazarin and the start of the personal reign of Louis XIV (1661). Even if most of the genre's features were quickly forgotten, one did not: the aria. Indeed, it continued to captivate both ears and minds, having been rendered acceptable to French taste once removed from the rest of the original Italian work. Thus, collections of Italian arias, mainly in manuscript, began to circulate in Paris throughout the second half of the seventeenth century amongst amateurs and collectors. Towards the end of the century, Parisian publishers (Foucault, Ballard) helped to widen the public for this repertory with the publication of anthologies. An example of such is the series of five anthologies entitled *Meilleurs airs italiens* edited by Christophe Ballard between 1699 and 1707: in these volumes, Italian arias written by French composers sit side by side the Italian 'originals'.

Leading on from this, a noteworthy development occurs with regards to the practice of French stage works at the turn of the century. Whether it be *tragédies en musique*—either newly-composed by the generation after Lully or revivals of original works by Lully himself—or *opéras-ballets* or *comédies-lyriques*, one sees with greater and greater frequency the insertion of one, or indeed several, Italian arias into French works. This practice has no dramatic value in the proper sense of the term since the arias do not necessarily have any impact on the unfolding of the action. Rather, they are either there to create moments of diversion and exoticism, or to draw the public's attention to the formal stylistic differences with the French *airs*. There seem to have been two approaches to including such arias: either actual Italian arias were 'borrowed' from Italian composers, or French composers would themselves compose upon an Italian text. Among those who initiated this practice are Collasse (*Astrée*, 1691), Charpentier (*Médée*, 1693), Desmarest (*Les Fêtes galantes*, 1698) and Stuck (*Méléagre*, 1705), just to name a few. But surely the most original and prolific composer to do this must be Campra himself. Between 1697, the year he composed *L'Europe galante*, and 1718, the year he composed the ballet *Les Âges*, he set to music almost thirty works using Italian texts: arias, duos, trios and even a complete entrée, *Orfeo nell'Inferi*, which figures in the *comédie lyrique* *Le Carnaval de Venise* (1699). This phenomenon is clearly part of the aesthetic of the *goûts réunis*, a movement that developed at the beginning of the eighteenth century encouraging the synthesis of French and Italian musical cultures.

Campra's Italian arias share common features. They are, for the most part, *da capo* arias, the common—and even dominant—form in contemporary Italian opera. These are clearly distinct from the French *air* where the musical setting assures the natural delivery of the text, since the *da capo* aria is based on the repetition of words and by long vocalises whose purpose is to display the technical prowess of the performer. The libretti of stage works performed at the Académie royale between the end of the seventeenth and the beginning of the eighteenth century at times mention the names of the singers. We see that all the singers

1. Ad un cuore tutto geloso

L'Europe galante, 1697

Dessus

1. Ad un cuore, ad un cuore tutto ge -
2. Un bel vi - so, un bel vi - so tut - to vez -

violons *basse continue*

forte *dolce*

3

- lo - so de - ve A- mor ne - gar pie - tà,
- zo - so mer - ta lac - ci di leal - tà,

vn *forte*

6 6 6 6 6 6 6 6

5

de - ve A- mor ne - gar pie - tà,
mer - ta lac - ci di leal - tà,

bc *vn*
dolce

b 6 #6 6 6 # 6

7

de - ve A - mor_ ne - gar pie - tà, ne - gar pie -
mer - ta lac - ci, mer - ta lac - ci di leal-

bc *vn*

6 [b] 7

9

- tà.
- tà,

forte

6 [b]

11

fine

La sua fa - ce, ch'al-let - ta e
che Cu - pi - do, quel nu - me in-

dolce

b 7 # #6 6 6 6

12. Lungi da me, martiri

Le Carnaval de Venise, 1699

Spiritoso

EURIDICE

Dessus

Lun - gi da -
basse continue

6

- me, mar - ti - ri, do - glie, pian - ti e so - spi - ri,

12

do - glie, pian - ti e so - spi - ri.

18 **fine**

In brac - cio del mio be - ne,

6 6 4 3# 7 #

14. Bella, non piangere

Aria

Le Carnaval de Venise, 1699

Vivace
PLUTONE

Basse

basse continue

6 7 6 # 7 [7] [b] 4 3#

4

Bel - la, non pian - ge-re, bel - la, non pian - ge-re, ces-si il cor-do - -

6 7 6

7

- glio, ces-si il cor-do - - glio, ces-si il cor-

[#] 7 7 b [4] [3#] 6 7 6 #

10

- do - - - glio, ces-si il cor-do - - glio,

7 7 b 4 3# 6 7 6

« Bella, non piangere » (basse)

13

Bassoon part (measures 13-15):

Measures 13-14: Bassoon rests. Vocal line: "non si puo' fran - ge-re," "non si puo'"
 Key signature: [##] 7 7 b 4 3# 6
 Measure 15: Bassoon eighth-note patterns. Vocal line: "fran - ge-re con pian-ti e"

16

Bassoon part (measures 16-18):

Measures 16-17: Bassoon eighth-note patterns. Vocal line: "fran - ge-re con pian-ti e"
 Key signature: 6 6 6
 Measure 18: Bassoon eighth-note patterns.

19

Bassoon part (measures 19-21):

Measures 19-20: Bassoon eighth-note patterns. Vocal line: "ge - mi - ti un cor di sco - - - - - glio,"
 Key signature: # 6 4 3# # 7 4 3# 7 4 3#
 Measure 21: Bassoon eighth-note patterns.

22

Bassoon part (measures 22-24):

Measures 22-23: Bassoon eighth-note patterns. Vocal line: "non si puo' fran - ge-re," "non si puo' fran - - - -"
 Key signature: 6 6
 Measure 24: Bassoon eighth-note patterns.

25. La farfalla intorno ai fiori

Les Fêtes vénitiennes, 1710

violons
hautbois
+
violons doux

vn +
fort

hb
vn doux

IRENE

La far -

fort fort

LES FÊTES VÉNITIENNES 1710

24

- fal - la in - tor - no ai fio - ri va vo-lan - - - -

hb

doux

vn

29

do, non po - sa mai,

34

la far - fal - la in - tor - no ai - dio - ri

doux

34 35 36

40

va vo-lan - - - - do, non po - sa mai,

7 6 5 #

29. Cara Follia

Air italien

Les Âges, 1718

Presto

Haute-contre



6

5



6

6

10



6

15



« Cara Follia » (haute-contre)

20

do - re

25

sem - pre, sem - pre, sem - pre, sa - rai, con som - mo ar - do -

doux

30

- re sem-pre, sem-pre, sem-pre sa -

7 6

35

-rai.

vn

forte