

Lully

*Airs d'opéra*

DESSUS

*Complete operatic arias*

SOPRANO ET MEZZO-SOPRANO

Cambiv  
éditions

# Jean-Baptiste Lully 1632-1687

*Airs d'opéra*

DESSUS

*Complete operatic arias*

SOPRANO AND MEZZO-SOPRANO

Édition de Benoît Dratwicky

Réalisation pour clavier de François Saint-Yves

Éditions du Centre de musique baroque de Versailles  
C A H . 2 5 1

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 (1) - ISSN en cours d'attribution  
CMBV — CAH.251 - ISMN : 979-0-56016-251-5  
Tous droits d'exécution, de reproduction,  
de traduction et d'arrangement réservés  
Dépôt légal : septembre 2012

Directeur de publication : Hervé Burckel de Tell  
Directeur de collection : Benoît Dratwicki  
Responsables éditoriaux : Louis Castelain et Julien Dubruque  
Éditions fondées par Jean Duron et Jean Lionnet  
Imprimerie : France Quercy (Cahors), novembre 2012  
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<sup>e</sup> ET XVIII<sup>e</sup> SIÈCLES**

## INTRODUCTION

Jean-Baptiste Lully (1632-1687) fut le principal artisan de la création de l'opéra français durant la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Sous l'impulsion de Louis XIV et avec son soutien inconditionnel, il créa un spectacle ambitieux mêlant à parts égales la poésie, la musique, la danse et la machinerie de théâtre. Le nouveau genre ainsi créé, la tragédie en musique<sup>1</sup>, domina, au moins en droit, la scène française jusqu'au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, avant d'évoluer vers le grand opéra français au contact de l'esthétique romantique naissante.

Le genre imaginé par Lully et perpétué ensuite par des auteurs aussi illustres que Campra, Rameau et Gluck tirait ses racines tout autant de l'opéra italien (qu'on avait entendu à Paris au temps de Mazarin) que du ballet de cour (pratiqué depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècle), de la tragédie déclamée de Corneille et Racine, et de la comédie-ballet (dont Molière et Lully avaient donné les premiers exemples aboutis au milieu des années 1660). On y retrouvait également le goût du chant orné pratiqué dans les salons et la pompe orchestrale des vingt-quatre violons du roi. La fondation d'une Académie royale de musique (ancêtre de l'Opéra de Paris) en 1669 institua un théâtre et une administration entièrement dévolus à ce nouveau type de spectacle. En 1672, la direction en fut confiée à Lully.

Chaque année à compter de cette date, ce dernier donna au public un nouvel ouvrage, généralement à l'occasion des fêtes de carnaval, en collaboration avec des poètes, des machinistes-décorateurs, des costumiers et des chorégraphes prestigieux : Quinault, Bérain, Vigarani, Beauchamp... Parallèlement, le compositeur s'employa à former les interprètes pour servir au mieux son projet : de l'orchestre au chœur, en passant par les solistes du chant et de la danse, tous furent stimulés par l'ambition du surintendant et repoussèrent les limites de leur art. À sa mort, en 1687, l'Opéra de Paris pouvait s'enorgueillir d'être le premier théâtre d'Europe, place qu'il occupa pendant presque deux siècles.

Au fil de ses ouvrages, Lully tenta de nombreuses expériences, aussi bien musicales et acoustiques que théâtrales et dramaturgiques. Le rôle croissant du chœur et de l'orchestre, l'imbrication de plus en plus étroite des épisodes chantés et dansés, l'approfondissement du caractère des personnages et l'audace sans cesse renouvelée des situations scéniques et des effets de machinerie font des opéras de Lully un laboratoire où tous les grands problèmes que pose l'art lyrique sont résolus de manière puissamment originale. Imité par ses successeurs, Lully resta un modèle incontournable tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, revendiqué d'ailleurs autant par Rameau que par Gluck.

C'est pourquoi, après la mort du surintendant, ses ouvrages s'affirmèrent immédiatement comme le socle principal du répertoire de l'Académie royale et des théâtres de province. Pendant près d'un siècle, il ne se passa aucune saison sans qu'on entendît au moins un de ses opéras. Certains titres furent traduits, adaptés, et joués dans d'autres pays d'Europe. Le mandat de Francœur et Rebel à la tête de l'Académie (1757-1767) correspond à la dernière série des grandes reprises d'œuvres de Lully dans des décors et des costumes de toute beauté, les partitions étant alors considérablement adaptées au nouveau goût musical. En 1770, *Persée* fut encore choisi pour inaugurer les fêtes du mariage du Dauphin et de Marie-Antoinette à Versailles, donnant lieu à une production extraordinaire dans le tout nouvel opéra royal du château. C'est en 1779 que l'on entendit pour la dernière fois du Lully dans la capitale, avec la reprise de *Thésée*. L'incendie de l'Opéra, en 1781, et la révolution esthétique portée par Gluck, portèrent un coup fatal à l'ancien répertoire de ce théâtre.

Si l'intérêt historique des opéras de Lully ne fut jamais nié, leur valeur esthétique fut quelque peu remise en cause par l'époque romantique : même la redécouverte des maîtres anciens, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, à la faveur d'un contexte nationaliste, privilégia d'autres compositeurs comme Rameau et Couperin. La vraie redécouverte de Lully fut donc plus tardive : c'est avec le vaste mouvement d'engouement pour la musique ancienne et la pratique des instruments historiques, à compter des années 1970, que le compositeur reprit progressivement la place qu'il méritait. La production d'*Atys*, en 1987, marqua un tournant décisif dans ce processus. Depuis lors, tous les opéras de Lully ont été rejoués et enregistrés, une grande partie ayant même retrouvé les honneurs de la scène.

À l'heure où le théâtre lyrique baroque est à nouveau joué et représenté, le Centre de musique baroque de Versailles a voulu rendre accessible à un large public de mélomanes, d'étudiants, de chercheurs, de chanteurs amateurs et professionnels l'intégralité des monologues et des airs d'opéra français de Lully,

1. On ne parlait au XVII<sup>e</sup> siècle que de « tragédie » ou d'« opéra ». Pour distinguer ce genre de la tragédie déclamée, on a utilisé aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles l'expression de « tragédie lyrique » ; on parle plus volontiers, de nos jours, de « tragédie en musique ».

## INTRODUCTION

Jean-Baptiste Lully (1632-1687) was the main driving force behind the creation of French opera during the second half of the 17th century. At the instigation of Louis XIV, and with the unconditional support of this monarch, he created an ambitious type of entertainment, mingling in equal proportions poetry, music, dance, and theatrical machinery. The new genre that was thus founded, known as *la tragédie en musique*<sup>1</sup>, was to dominate (or at least was intended to dominate) the French stage until the beginning of the 19th century, when it began to evolve towards the French *Grand Opéra*, through contact with the Romantic aesthetic which was burgeoning at the time.

The genre invented by Lully, and which was carried on, afterwards, by authors as illustrious as Campra, Rameau and Gluck, took its roots from Italian opera (which had been performed in Paris at the time of Mazarin), the *ballet de cour* (the court ballet which had been in existence since the end of the 16th century), the spoken tragedy of Corneille and Racine, and the *comédie-ballet* (of which Molière and Lully had provided the first successful examples in the mid-1660s). It also reflected the taste for ornate chant that prevailed in the salons, and the orchestral pomp of the Twenty-Four Violins of the King. The foundation of a Royal Academy of Music (the forerunner of the Paris Opera) in 1669 instituted a theatre and an administration dedicated wholly to this new type of entertainment. Lully was appointed Director of it in 1672.

Every year from then onwards, Lully was to give the public a new work, usually at the time of the Carnival celebrations, in collaboration with prestigious poets, machinists and decorators, costumiers, and choreographers: Quinault, Bérain, Vigarani, Beauchamp... At the same time, the composer worked hard to train his musicians specifically with these projects in mind: from the orchestra to the choir, through the solo singers and dancers, everyone was stimulated by the *Surintendant's* ambition, and pushed their artistic skills to the very limit. When Lully died, in 1687, the Paris Opera could boast of being the best theatre in Europe: a place it was to occupy for nearly two centuries.

From one project to another, Lully carried out many experiments, both musical and acoustic, theatrical and dramatic. The increasingly important role of the choir and the orchestra, and the greater intertwining of the sequences of singing and dancing, as well as the development of the personality of the characters, and the constant quest for new and bolder effects in staging and with machinery made Lully's operas a workshop in which all the great problems of lyrical art were resolved in a powerfully original way. Lully was imitated by his successors, and was to remain the essential model throughout the 18th century, recognized as such by Rameau as well as by Gluck.

This was why, after Lully's death, his works immediately became established as the main basis of the repertory of the Royal Academy and of provincial theatres. For more than a century, not a season went by without at least one of his operas being performed. Some of them were translated, adapted and performed in other European countries. The term of office of Francœur and Rebel at the head of the Academy (1757-1767) marks the last series of great performances of Lully's works with superb scenery and costumes, and with the scores substantially adapted to suit the musical taste of the day. In 1770, *Persée* was chosen to start off the celebrations of the marriage of the future Louis XVI and Marie-Antoinette in Versailles, with an extraordinary production in the Château's brand-new royal opera house. 1779 marks the last performance of a Lully opera in the capital, with a staging of *Thésée*. The fire which ravaged the opera house in 1781, together with the aesthetic revolution brought about by Gluck, dealt a fatal blow to this theatre and its old repertory.

Although the historical significance of Lully's operas has never been denied, their aesthetic value was somewhat called into question during the Romantic period: even the rediscovery of old masters, in the nationalistic context of the end of the 19th century, tended to benefit other composers, such as Rameau and Couperin. It was only much later that Lully was truly rediscovered, with the widespread craze for early music and the use of ancient instruments, from the 1970s onwards, and progressively regained the recognition he deserved. The production of *Atys* in 1987 was a decisive turning point in this process. Since then, all of Lully's operas have been performed again and recorded, and many of them have even found their way back on stage.

Now that baroque opera is, once more, regularly played and performed, the *Centre de musique baroque de Versailles* wishes to make the complete set of Lully's French opera monologues and arias accessible to a wide audience of music-lovers, students, scholars, professional and amateur singers. The works are presented in the form of coherent collections, grouped together by opera and according to voice range,

1. The only terms in use in the 17th century were *tragédie* or *opéra*. To distinguish this type of performance from spoken tragedy, the expression *tragédie lyrique* was coined in the 19th and 20th centuries. Nowadays, *tragédie en musique* is the preferred term.

ATYS 1676  
Acte v, scènes 6 et 7

« Malgré le destin implacable » (Cybèle)

*Le théâtre représente des jardins agréables. Désespéré d'avoir tué Sangaride sans le vouloir, Atys s'est suicidé et meurt devant Cybèle. La déesse le transforme en pin afin qu'il offre éternellement l'image de son sacrifice. Les divinités des bois et des eaux, avec les Corybantes, honorent son souvenir. Des tremblements de terre, des éclairs et des éclats de tonnerre accompagnent leurs regrets.*

CYBELE.

Malgré le Destin implacable,  
Qui rend de ton trépas l'arrêt irrevocable,  
Atys, sois à jamais l'objet de mes amours :  
Reprends un sort nouveau, deviens un Arbre aimable  
Que Cybele aimera toujours.

ATYS prend la forme de l'Arbre aimé de la Déesse  
CYBELE, que l'on appelle Pin.

CYBELE.

Venez, furieux Corybantes,  
Venez joindre à mes cris vos clameurs éclatantes ;  
Venez, Nymphes des Eaux, venez, Dieux des Forêts,  
Par vos plaintes les plus touchantes,  
Secondez mes tristes regrets.

CYBELE.

Atys, l'aimable Atys, avec tous ses attraits,  
Descend dans la nuit éternelle ;  
Mais malgré la mort cruelle,  
L'amour de Cybele  
Ne mourra jamais.  
Sous une nouvelle figure,  
Atys est ranimé, par mon pouvoir divin ;  
Celebrez son nouveau destin,  
Pleurez sa funeste aventure.

CHŒUR DES NYMPHES DES EAUX ; & DES  
DIVINITEZ DES BOIS.

Celebrons son nouveau destin,  
Pleurons sa funeste aventure.

CYBELE.

Que cet Arbre sacré  
Soit reveré  
De toute la Nature.

The stage represents pleasant gardens. In despair at having unintentionally killed Sangaride, Attis kills himself and dies in front of Cybele. The goddess transforms him into a pine tree, so that the image of his sacrifice may remain eternally visible to all. The wood-gods and the water-gods, with the Corybantes, pay tribute to his memory. Their lamentations are accompanied by earthquakes, flashes of lightning and rolls of thunder.

CYBELE

*In spite of implacable destiny  
Which has pronounced, irrevocably, your death sentence  
Attis, be forever the object of my love,  
Begin a new life, become a pleasant tree  
Always to be loved by Cybele.*

ATTIS takes on the form of a tree beloved of the goddess CYBELE, which is called a pine.

CYBELE

*Come, raging Corybantes  
Come, add your riotous clamour to my cries  
Come, Water Nymphs, come, Wood-Gods  
With your most plaintive laments  
Echo my grievous sorrow.*

CYBELE.

*Attis, amiable Attis, with all his gifts  
Descends into eternal night  
But in spite of cruel death  
Cybele's love  
Will never die.  
In a new semblance  
Attis is brought back to life, by my divine power  
Celebrate his new destiny  
And lament his ill-fated adventure.*

CHOIR OF WATER NYMPHS AND WOOD-  
GODS

*Let us celebrate his new destiny  
And lament his ill-fated adventure.*

CYBELE

*May this sacred tree  
Be reveré  
By all of Nature*

## « Malgré le destin implacable »

CYBÈLE

Mal - gré le des-tin im-pla - ca - ble Qui rend de ton tré -

*basse continue*

3

- pas l'ar-rêt ir-ré - vo - ca - ble, A - tys, sois à ja - mais l'ob-jet de mes a -

6

- mours : Re - prends un sort nou - veau, De - viens un arbre ai -

8

- ma - ble Que Cy - bèle ai - me - ra — tou - jours.

7 6 # 4 4

b 6 6 4 5

b #6 4 # b

## PROSERPINE 1680

Acte III, scènes 7 et 8

## « Ô malheureuse mère ! » (Cérès)

*Le théâtre représente le mont Etna vomissant des flammes, et les lieux d'alentour. Cérès rentre sur ses terres et n'y trouve que désolation : sa fille a été enlevée. Après un moment d'accablement, la déesse engage sa cour à la venger.*

CERES.

O Malheureuse Mere !

LE CHŒUR.

O trop malheureuse Ceres !

CERES.

Les Dieux n'ont pû souffrir qu'une Nymphé sincere  
M'ait découvert mes Ennemis secrets.

Je ne sçauray donc pas sur qui lancer les traits  
De ma juste colere ?

On me ravit une fille si chere !

Jupiter dans les cieux sourd à mes vains regrets,  
Ne ressent plus qu'il est son Pere !

O malheureuse Mere !

LE CHŒUR.

O trop malheureuse Ceres !

CERES.

Ah ! quelle injustice cruelle !

O Dieux pourquoy m'arrachez-vous

Un bien que je trouvois si doux ?

De cette audace criminelle

Est-ce Apollon ou Mars que je dois soupçonner ?

Leurs Meres, en fureur, n'ont pû me pardonner

D'avoir une fille si belle.

Dois-je accuser l'Amour, &amp; sert-il aujourd'huy

A me ravir un bien que je tenois de luy ?

Trahiroit-il mon cœur fidele ?

Ah ! quelle injustice cruelle !

O Dieux ! pourquoy m'arrachez-vous

Un bien que je trouvois si doux ?

Par mes soins les champs de Cybele

The stage represents Mount Etna, spewing flames, and the places nearby. Ceres returns to her homeland to find only desolation: her daughter has been abducted. After a moment of despondency, the goddess enjoins all her followers to avenge her.

CERES

*Oh, unhappy mother !*

CHOIR

*Oh, most unfortunate Ceres!*

CERES

*The Gods have not allowed a sincere Nymph  
To reveal to me who my secret Enemies are.*

*And thus I do not know who to assail**With the arrows of my rightful anger.**Such a dear daughter taken from me!**Jupiter in the heavens is deaf to my vain pleading**Does he no longer feel that he is her father?**Oh, unhappy mother!*

CHOIR

*Oh, most unfortunate Ceres!*

CERES

*Ah! What cruel injustice!**Oh Gods! Why have you wrest from me**Such a sweet treasure?**Should I suspect**Apollo or Mars of this daring criminal act?**Their mothers, in a fury, could not forgive me**For having such a beautiful daughter.**Should I accuse Love, and what good would it do him now**To take back a possession which he himself gave me?**Would he betray my faithful heart?**Ah! What cruel injustice!**Oh Gods! Why have you wrest from me**Such a sweet treasure?**Through my works Cybele's fields*



# « Ô malheureuse mère ! »

Ritournelle

Violons  
basse continue

9 8 # 9 8 4 3  
7 6

5

45 # 45 # 6 45

9

CÉRÈS

Chœur

Ô mal-heu - reu - se mè - re !  
dessus

hautes-contre Ô trop mal-heu - reu - se Cé -  
tailles

basses

basse continue

# 4 # 4 6 5 4