

Lully

Airs d'opéra

HAUTE-CONTRE ET TAILLE

Complete operatic arias

TÉNOR

Cambv
éditions

Jean-Baptiste Lully 1632-1687

Airs d'opéra

HAUTE-CONTRE ET TAILLE

Complete operatic arias

TENOR

Édition de Benoît Dratwicki

Réalisation pour clavier de François Saint-Yves

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

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 (2) - ISSN en cours d'attribution
CMBV – CAH.252 - ISMN : 979-0-56016-252-2
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^e ET XVIII^e SIÈCLES**

INTRODUCTION

Jean-Baptiste Lully (1632-1687) fut le principal artisan de la création de l'opéra français durant la seconde moitié du XVII^e 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 musique¹, domina, au moins en droit, la scène française jusqu'au tournant du XIX^e 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^e 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^e 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^e 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^e siècle que de « tragédie » ou d'« opéra ». Pour distinguer ce genre de la tragédie déclamée, on a utilisé aux XIX^e et XX^e 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*¹, 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.

PERSÉE 1682

Acte III, scène 2

« Ô tranquille sommeil, que vous êtes charmant ! » (Mercure)

Le théâtre représente l'ancre des Gorgones. Les trois sœurs sont dérangées par un doux concert de flûtes et une clarté soudaine : c'est Mercure qui descend et les endort avec son caducée pour faciliter la victoire de Persée venu les terrasser.

MERCURE.

O ! tranquille sommeil, que vous êtes charmant !
Que vous faites sentir un doux enchantement,
 Dans la plus triste solitude !
Vôtre divin pouvoir calme l'inquiétude :
Vous sçavez adoucir le plus cruel tourment,
O ! tranquille sommeil, que vous êtes charmant !

The stage represents the Gorgons' lair. The three sisters are disturbed by the sweet music of several flutes and a sudden flash of light: it is Mercury, who descends and puts them to sleep with his caduceus in order to help Perseus, who has come to strike them down, to succeed in his endeavour.

MERCURY

*Oh, peaceful sleep, how sweet you are
You bring a pleasant feeling of enchantment
 To the most mournful solitude.
Your divine power calms unrest
And you know how to soothe the cruellest torment.
Oh, peaceful sleep, how sweet you are.*

« Ô tranquille sommeil, que vous êtes charmant ! »

flûtes et violons

4 5 6 6 #

5

7 6 # #

9 **MERCURE**

Ô tran - quil - le som -

45 6 4 4

AMADIS 1684

Acte II, scène 4

« Bois épais, redouble ton ombre » (Amadis)

Le théâtre représente une forêt dont les arbres sont chargés de trophées. On y voit un pont et un pavillon au bout. Amadis déplore qu'Oriane le fuie, sans savoir qu'elle a été ensorcelée par ses ennemis.

AMADIS.

Bois épais, redouble ton ombre :
Tu ne saurois être assez sombre ;
Tu ne peux trop cacher mon malheureux amour.
Je sens un desespoir, dont l'horreur est extrême,
Je ne doys plus voir ce que j'aime,
Je ne veux plus souffrir le jour.

The stage represents a forest, in which the trees are laden with trophies. A bridge can be seen, with a pavilion beyond it. Amadis laments that Oriana shuns him, not realising that she has been bewitched by his enemies.

AMADIS.

*Dense woods, deepen your shades
You could never be so dark
That you could hide my unhappy love.
I feel despair, which horrifies me to the utmost
I must never again see the one I love
I can no longer bear to see the light of day.*

« Bois épais, redouble ton ombre »

Prélude

violons

5

10

15 **B** AMADIS

Bois é - pais, re - dou - ble ton om - bre :

19

Tu ne sau - rais être as - sez som - bre ; Tu ne peux trop ca -

The musical score is written for piano and voice. It begins with a 'Prélude' section for violins, which is transcribed for piano. The score is in 2/4 time and B-flat major. The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand. The voice part enters at measure 15 with the lyrics 'Bois é - pais, re - dou - ble ton om - bre :'. The score continues with two more lines of music, ending at measure 19 with the lyrics 'Tu ne sau - rais être as - sez som - bre ; Tu ne peux trop ca -'. Fingerings and breath marks are indicated throughout the score.