

Lully

Airs d'opéra

BASSE-TAILLE ET BASSE

Complete operatic arias

BARITONE AND BASS

Cambiv
éditions

Jean-Baptiste Lully 1632-1687

Airs d'opéra

BASSE-TAILLE ET BASSE

Complete operatic arias

BARITONE AND BASS

Édition de Benoît Dratwicki

Réalisation pour clavier de François Saint-Yves

Éditions du Centre de musique baroque de Versailles
C A H . 2 5 3

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 associé au Centre d'Études Supérieures de la Renaissance
(Unité mixte de recherche 7323, CNRS - Université François-Rabelais de Tours)

© 2013 - Éditions du Centre de musique baroque de Versailles
Collection Recueil d'airs (3) - ISSN en cours d'attribution
CMBV – CAH.253 - ISMN : 979-0-56016-253-9
Tous droits d'exécution, de reproduction,
de traduction et d'arrangement réservés
Dépôt légal : janvier 2013

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), janvier 2013
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.

CADMUS & HERMIONE 1673

Acte v, scène 1

« Belle Hermione, hélas ! Puis-je être heureux sans vous ? »
(Cadmus)

Le théâtre représente le palais que Pallas a préparé pour les noces de Cadmus et d'Hermione. La jalouse Junon a fait enlever Hermione : resté seul au milieu des préparatifs d'une fête désormais inutile, Cadmus déplore l'injustice des dieux et son cruel destin.

CADMUS.

Belle Hermione, hélas ! puis-je être heureux sans vous ?
Que sert dans ce Palais la pompe qu'on prépare ?

Tout espoir est perdu pour nous :

Le bonheur d'un amour si fidele, & si rare,
Jusques entre les Dieux a trouvé des jaloux.

Belle Hermione, hélas ! puis-je être heureux sans vous ?

Nous nous étions flâtez que nôtre sort barbare

Avoit épuisé son courroux :

Quelle rigueur, quand on separe

Deux cœurs prêts d'être unis, par des liens si doux ?

Belle Hermione, hélas ! puis-je être heureux sans vous.

The stage represents the palace which Pallas has prepared for the wedding of Cadmus and Hermione. Juno, out of jealousy, has had Hermione abducted. Alone in the middle of the preparations for a feast which is now pointless, Cadmus bemoans the injustice of the gods and his cruel fate.

CADMUS

Fair Hermione, alas! Can I be happy without you?

What use is the pomp that they are preparing in this

All hope is lost for us: [palace?

The blessing of a love so true and so rare

Has excited jealousy, even among the gods themselves.

Fair Hermione, alas! Can I be happy without you?

We had deluded ourselves that our barbarous fate

Had exhausted its wrath.

How harsh, to separate

Two hearts ready to be united, in such sweet bonds?

Fair Hermione, alas! Can I be happy without you?

« Belle Hermione, hélas ! Puis-je être heureux sans vous ? »

Ritournelle

violons

7

13

19 CADMUS

Belle Her-mi - o - ne, hé - las ! hé - las ! puis-je être heu-reux — sans

basse continue

4 5 4 2 3 # #

6 9 8 4 3 7 6

6 9 8 7 6 7 6 4 3# 7

6 7 6 5 3 6 5 # 6 4 3# 5

ROLAND 1685

Acte II, scène 2

« Belle Angélique, enfin je vous trouve en ces lieux »
(Roland)

Le théâtre représente la fontaine enchantée de l'Amour, au milieu d'une forêt. Roland a cru apercevoir Angélique mais, par l'effet d'un anneau magique, celle-ci a disparu à ses yeux. Il l'appelle en vain.

ROLAND.

Belle Angélique, enfin, je vous trouve en ces lieux.
Ciel ! quel enchantement vous dérobe à mes yeux !
Angélique, charmante Reyne.
Mes cris font vainement retentir ces forests.
Angélique, Ingrate, Inhumaine,
Quel plaisir trouvez-vous dans mes tristes regrets ?
Angélique, Ingrate, Inhumaine,
Quel barbare plaisir trouvez-vous dans ma peine ?

ROLAND *parle à* TEMIRE.

Quelle cruauté ! quel mépris !
Tu sçais ce que j'ay fait pour elle,
Tu connois mon amour fidele,
Et tu vois quel en est le prix.
Quelle cruauté ! quel mépris !

[...]

ROLAND.

Que devient ma vertu ? ma force est inutile.
Eh ! que me sert-il aujourd'huy
D'avoir les dons du ciel, qu'eût autrefois Achille ?
Je laisse mon Roy sans appuy ;
Il n'a plus desormais que Paris pour azile ;
Les cruels Afriquains vont triompher de luy.
Je voy le sort affreux de ma triste Patrie ;
Elle est preste à tomber sous de barbares loix :
J'entends sa gemissante voix :
Mais c'est vainement qu'elle crie,
Un malheureux amour m'enchanté dans ces bois.

The stage represents the enchanted fountain of Love, in the middle of a forest. Orlando believes he has glimpsed Angelica, but she disappears from his sight, through the powers of a magic ring. He calls to her, in vain.

ORLANDO

*Fair Angelica, at last, I find you here.
Heaven! What enchantment steals you from my sight!
Angelica, charming queen.
My cries echo in vain throughout these woods.
Ungrateful, inhuman Angelica
What pleasure do you find in my sad regrets?
Ungrateful, inhuman Angelica
What barbarous pleasure do you find in my suffering ?*

ORLANDO speaks to TEMIRE

*What cruelty! What disdain!
You know what I have done for her.
You know my faithful love
And you see the price of it.
What cruelty! What disdain!*

[...]

ORLANDO

*What becomes of my virtue? My strength is of no use
And what good is it to me, today,
To have the heavenly gifts that once Achilles had
I leave my king bereft of support:
Now, he has only Paris to give him shelter.
The cruel Africans will triumph over him.
I see the cruel fate of my unfortunate Fatherland:
It is ready to fall under barbarous laws,
I hear its voice, moaning,
But it cries in vain.
An unfortunate love enchants me in these woods,*

« Belle Angélique, enfin je vous trouve en ces lieux »

Prélude ROLAND

Belle An-gé-lique, en - fin, je vous

5

trouve en ces lieux. Ciel ! quel en-chan-te - ment vous dé - robe à mes yeux ? An-gé-

6 5 \flat

9

- li - que, char-man-te rei - ne ! Mes cris font vai-ne-ment re-ten-tir ces fo-

6 # 6 7 #