Lully

Airs et scènes italiennes

DESSUS, HAUTE-CONTRE ET BASSE

Italian arias and scenes

SOPRANO, TENOR AND BASS

éditions

Jean-Baptiste Lully 1632-1687

Airs et scènes italiennes

DESSUS, HAUTE-CONTRE ET BASSE

Italian arias and scenes

SOPRANO, TENOR AND BASS

Édition de Barbara Nestola
Réalisation pour clavier d'Élisabeth Geiger

Éditions du Centre de musique baroque de Versailles
CAH.286-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 départemental des Yvelines,
la Ville de Versailles,
le Cercle Rameau, cercle des mécènes particuliers et entreprises du CMBV.

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

© 2017 - Éditions du Centre de musique baroque de Versailles - Société Jean-Philippe Rameau
Collection Recueil d'airs (13) - ISSN 2428-7601
CMBV – CAH.286-RC - ISMN : 979-0-56016-756-5
Tous droits d'exécution, de reproduction,
de traduction et d'arrangement réservés
Dépôt légal : octobre 2017

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 : Bräuning + Rudert OHG (Espenau, Allemagne), octobre 2017
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

L'Amour malade · 1657 · LWV 8
« E che sarebbe amor senza cochette? » (dessus) 9

Alcidiane · 1658 · LWV 9
« Amiam dunque infin ch'è lecito » (dessus) 15
« Cede al vostro valore » (deux dessus) 21

La Raillerie · 1659 · LWV 11
« L'un dell'altro ognun si burla » (trois dessus) 33
Intermedio della Musica francese e della Musica italiana · *« Gentil Musica francese »* (deux dessus) 47

Les Noces de village · 1663 · LWV 19
Barbacola · *« Son dottor per occasion »* (basse-taille, deux dessus, haute-contre, basse-taille) 55

Les Amours déguisés · 1664 · LWV 21
Armide · *« Ah! Rinaldo, e dove sei? »* (dessus) 63

Le Bourgeois gentilhomme · 1670 · LWV 43
« Di rigori armata il seno » (dessus) 75
« Bel tempo che vola » (dessus, haute-contre) 81

Psyché · 1671 · LWV 45
Plainte italienne · *« Deh, piangete al pianto mio »* (dessus, haute-contre, basse-taille) 87

Le Carnaval · 1675 · LWV 52
Pourceaugnac · *« Giustizia, giustizia! »* (haute-contre, deux tailles, deux basses-tailles) 101

Scocca pur tutt'i tuoi strali · 1695 · LWV 76/3
« Scocca pur tutt'i tuoi strali » (dessus) 135

INTRODUCTION

La figure de Jean-Baptiste Lully est indiscutablement associée à la musique française du XVII^e siècle, notamment à la naissance et au développement de la tragédie en musique. Cependant, avant la création de ses premiers opéras dans les années 1670, Lully s'était essayé à plusieurs reprises à l'écriture dans le style italien. Bien qu'elle soit aujourd'hui peu connue, sa production en langue italienne a marqué le début de sa carrière de compositeur de musique vocale, qui s'est étendue sur une quinzaine d'années, de 1656 à 1671.

Avant le début du règne personnel de Louis XIV, en 1661, la production de spectacles était concentrée entre les mains du cardinal Mazarin. Très impliqué dans l'italianisation du goût artistique de la cour, Mazarin avait fait venir d'Italie des compositeurs et des interprètes de renom dans le souhait d'implanter à Paris l'opéra italien. Le cardinal avait confié l'organisation d'une partie des fêtes et des spectacles à Francesco Buti, qui était aussi le librettiste de tous les opéras italiens créés spécifiquement pour la cour au XVII^e siècle. Entre 1656 et 1664 virent ainsi le jour plusieurs ballets de cour intégrant des scènes italiennes, dont plusieurs étaient probablement de la main de Buti : *Psyché* (1656, musique perdue), *L'Amour malade* (1657, fragments), *Alcidiane* (1658), *La Raillerie* (1659), *Les Noces de village* (1663), *Les Amours déguisés* (1664). Toutes ces pièces ont été mises en musique par Lully, intégralement ou en partie. Bien qu'arrivé en France à l'âge de quatorze ans, en 1643, le jeune Florentin avait eu l'occasion de se familiariser avec le style italien en côtoyant les musiciens italiens actifs à la cour pendant les décennies centrales du siècle, comme les compositeurs Carlo Caproli, Marco Marazzoli, Francesco Cavalli, ou les chanteurs Gian Francesco Tagliavacca et Anna Bergerotti.

En termes d'effectifs et d'étendue, l'usage de la langue italienne ne suit pas un schéma fixe dans les ballets, sans doute parce que la souplesse du genre permettait de diversifier les manières de l'utiliser. Par exemple, *L'Amour malade* (1657) est constitué d'un prologue, mis en musique par Marco Marazzoli, et d'une petite comédie, confiée aux soins de Lully, tous deux intégralement en italien. Le ballet comporte aussi des entrées dansées et des pièces vocales, en italien et en français. Aujourd'hui, il ne reste plus que les entrées instrumentales, un air français et un air italien de Lully, vraisemblablement le plus ancien que l'on connaisse de lui en cette langue : *« E che sarebbe amor senza cochette ? »* Un an après l'*Amour malade*, en 1658, c'est au *Ballet d'Alcidiane* de présenter une nouvelle scène italienne, le duo « *Cede al vostro valore* ». Il s'agit d'une pièce plus étendue, un rondeau avec des ritournelles instrumentales, un refrain vocal et des sections alternant solos et duos. Au fil des années, on remarque que Lully étend progressivement ses structures musicales, et entreprend de relier les formes autonomes (airs, duos, ensembles, etc.) avec le récitatif, probablement sur le modèle des opéras italiens donnés à la cour. En 1659, une scène en italien apparaît dans le *Ballet de la Raillerie*. Il s'agit d'un morceau comique, qui campe un face-à-face entre la Raillerie, la Sagesse et la Folie. La Raillerie prétend être capable de concilier les contraires, incarnés par la Sagesse et la Folie. Lully souligne l'ironie du texte en jouant avec les contrastes. On remarque l'utilisation du contrepoint dans le trio et des premiers essais de récitatif dans les solos. Il s'agit des plus anciennes prémisses de récitatif que l'on conserve de Lully. Ce ballet précède de presque quinze ans *Cadmus et Hermione* (1673), sa première tragédie en musique, ce qui montre la précocité de sa réflexion sur le récitatif.

Le *Ballet de la Raillerie* contient également le célèbre *Intermède de la Musique française et de la Musique italienne*, dans lequel les deux protagonistes s'affrontent sur le thème de la musique, chacune reprochant à l'autre ses défauts. Le registre comique, à peine esquissé dans les premiers ballets, domine la mascarade des *Noces de village* de 1663. Lully était familier du monde de la comédie. Dès 1654, il avait côtoyé la troupe de la Comédie-Italienne, à l'époque dirigée par Tiberio Fiorilli, lors de la représentation du *Ballet des Plaisirs*, et l'année suivante, pour la mascarade *La Galanterie du Temps*. Mais ici, il ose l'auto-parodie : il interprète lui-même, à la création, le héros éponyme de l'entrée *Barbacola*, un « maître d'école italien » qui se laisse convaincre de délaisser son cours par quatre écoliers paresseux. Ces derniers chantent toujours ensemble et représentent le seul exemple connu, dans la production en italien de Lully, de quatuor vocal.

Pendant les années 1660, à l'occasion des fêtes pour le mariage de Louis XIV avec Marie-Thérèse d'Autriche, Mazarin avait envisagé de donner un opéra italien. Le compositeur choisi pour cette entreprise était Francesco Cavalli, maître reconnu de l'opéra vénitien au XVII^e siècle, qui finit par créer deux opéras à Paris : *Xerse* en 1660 et *Ercole amante* en 1662. Lully participa activement aux deux projets, puisqu'il était chargé d'écrire les entrées de ballet exécutées entre les actes de ces opéras. Le compositeur semble avoir été particulièrement intrigué par le *lamento* à l'italienne, au point d'en reprendre la structure pour certaines de ses pièces. En 1664, deux ans après l'*Ercole amante* de Cavalli, Lully écrivit, pour l'une des

INTRODUCTION

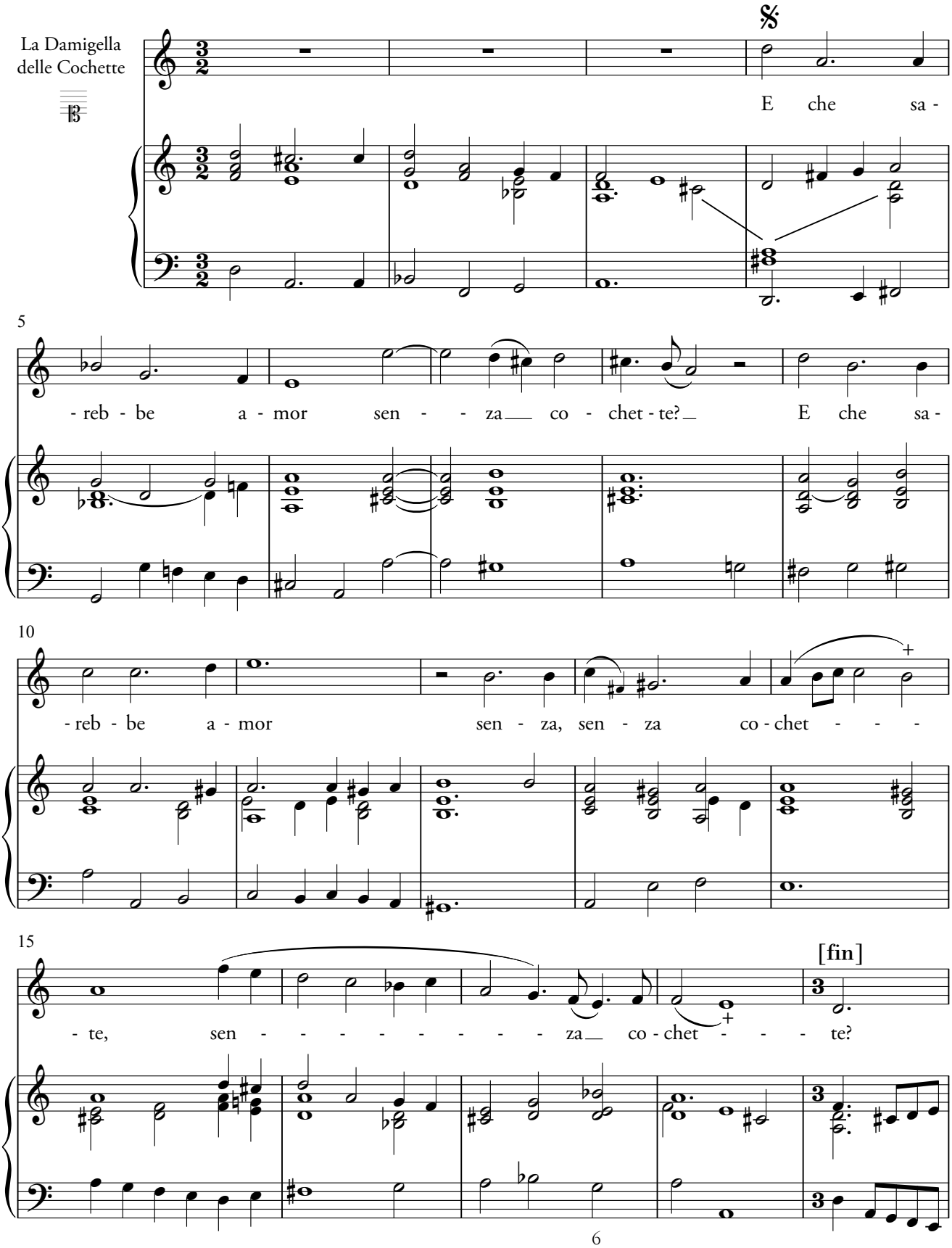
The figure of Jean-Baptiste Lully is unquestionably associated with 17th-century French music, particularly as far as the rise and development of *tragédie en musique*. However, before creating his first operas in the 1670s Lully tested his skills at writing in the Italian style more than once. Although his production in Italian is little known today, it signalled the beginning of his career as a composer of vocal music, spread over some fifteen years, from 1656 to 1671.

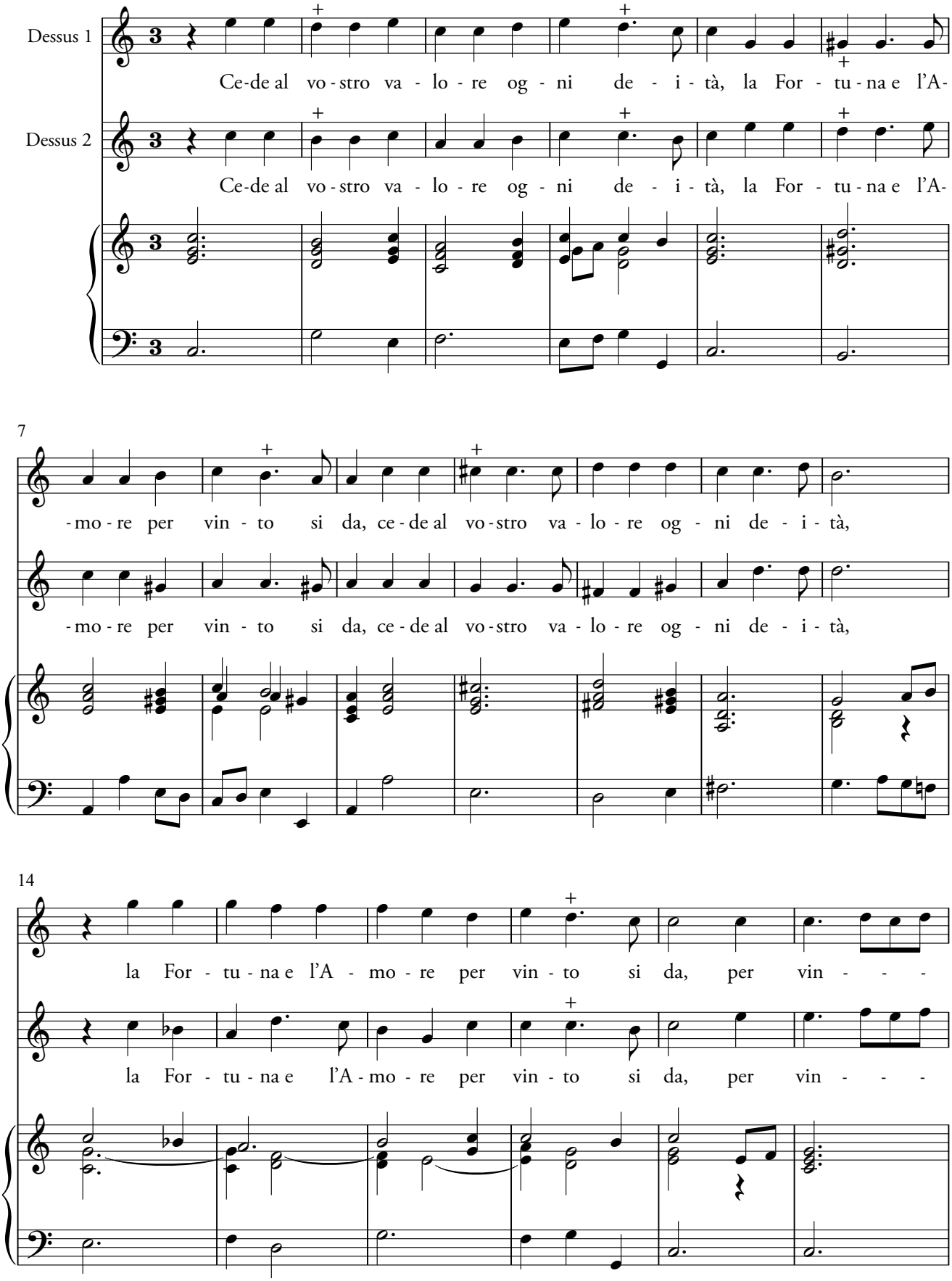
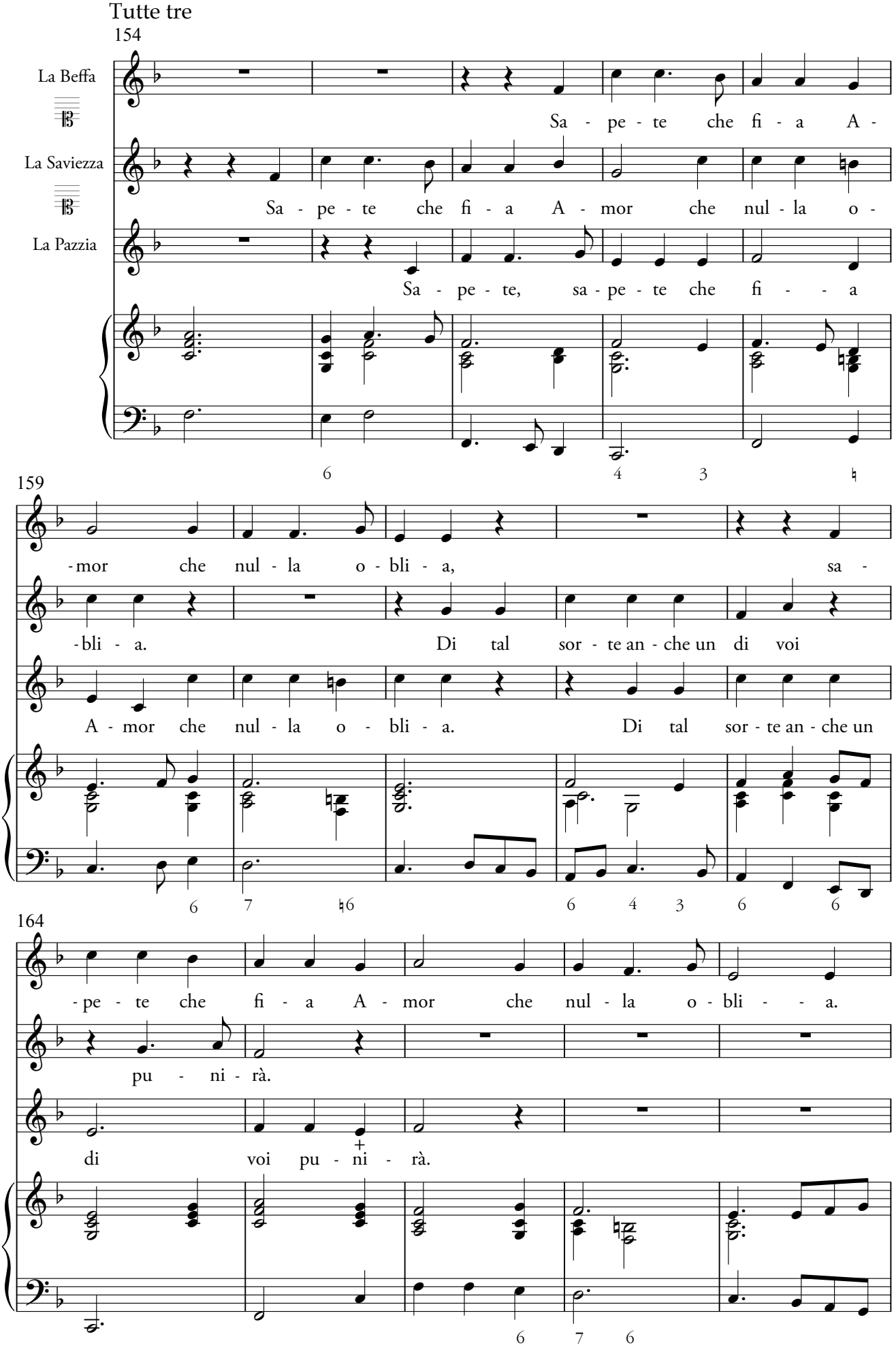
Before the personal reign of Louis XIV began, in 1661, production of performances was entirely controlled by Cardinal Mazarin. Highly committed to italianising the Court's artistic taste, Mazarin brought renowned composers and performers from Italy, wishing to establish Italian opera in Paris. The Cardinal entrusted the organisation of part of the festivities and performances to Francesco Buti, who was also the librettist of all the Italian operas created specifically for the Court in the 17th century. Between 1656 and 1664 several court ballets featuring Italian scenes were created, some of which were probably by Buti: *Psyché* (1656, music lost), *L'Amour malade* (1657, fragments), *Alcidiane* (1658), *La Raillerie* (1659), *Les Noces de village* (1663), *Les Amours déguisés* (1664). All these pieces were put to music by Lully, entirely or partly. Although he arrived in France at the age of fourteen, in 1643, the young Florentine had had the opportunity to become familiar with the Italian style by frequenting the Italian musicians active at Court towards the mid-century, such as the composers Carlo Caproli, Marco Marazzoli, Francesco Cavalli, or the singers Gian Francesco Tagliavacca and Anna Bergerotti.

As regards the number of performers and length, the use of Italian does not follow a set pattern in the ballets, probably because the flexibility of the genre allowed to vary ways of utilising it. For instance, *L'Amour malade* (1657) consists of a prologue, put to music by Marco Marazzoli, and a short comedy, entrusted to Lully, both entirely in Italian. The ballet also features danced entrées and vocal pieces, in Italian and French. Today all that remains is the instrumental entrées, a French aria and an Italian aria by Lully, in all likelihood the oldest of his in this language that we know of: "*E che sarebbe amor senza cochette?"* A year after *L'Amour malade*, in 1658, the *Ballet d'Alcidiane* presented a new Italian scene, the duo "*Cede al vostro valore*". This is a longer piece, a rondo with instrumental ritornellos, a vocal refrain, and sections alternating solos and duos. Over the years we notice that Lully gradually extended his musical structures and undertook to connect the independent forms (arias, duos, ensembles, etc.) with the recitative, probably on the model of the Italian operas given at Court. In 1659 a scene in Italian appeared in the *Ballet de la Raillerie*. It is a comical piece that sets up a confrontation between Mockery, Wisdom, and Folly. Mockery claims it can reconcile the opposites, embodied by Wisdom and Folly. Lully emphasises the text's irony by playing on contrasts. We notice the use of counterpoint in the trio and the earliest attempts of recitatives in the solos. These are the oldest premises of recitatives by Lully that we have. This ballet came almost fifteen years before his first *tragédie en musique Cadmus et Hermione* (1673), and illustrates the precocity of his thoughts on the recitative.

The *Ballet de la Raillerie* also features the *Intermède de la Musique française et de la Musique italienne*, in which the two protagonists confront each other on the theme of music, each one censuring the other for its faults. The comic register, barely intimated in the first ballets, dominates the masquerade of the *Noces de Village* in 1663. Lully was acquainted with the world of comedy. Since 1654 he had frequented the troupe of the Italian Comedy, directed at the time by Tiberio Fiorilli, on the occasion of the performance of the *Ballet des Plaisirs*, and the following year for the masquerade *La Galanterie du Temps*. But here he dares a self-parody: for its première he himself played the role of the eponymous hero of the entrée *Barbacola*, an "Italian school-master" who lets himself be persuaded to neglect his class by four lazy schoolboys. The latter always sing together and are the only known example of a vocal quartet in Lully's production in Italian.

During the 1660s, for the wedding of Louis XIV with Maria-Teresa of Austria, Mazarin had considered giving an Italian opera. The composer chosen for this undertaking was Francesco Cavalli, a recognised master of Venetian opera in the 17th century, who ended up creating two operas for Paris: *Xerse* in 1660 and *Ercole amante* in 1662. Lully took an active part in both projects, being responsible for writing the ballet entrées performed between the acts of these operas. The composer appears to have been so intrigued by the Italian-style *lamento* that he borrowed its form for several of his pieces. In 1664, two years after Cavalli's *Ercole amante*, Lully, for one of the entrées of the *Ballet des Amours déguisés*, wrote Armide's plaintive aria: "*Ah, Rinaldo, è dove sei?"* Benserade was the author of the French text; the name of the one who wrote the Italian verses does not appear in the libretto, but it might be the abbé Buti. Cavalli's influence is obvious in the transposition of the *lamento* in music: like him, Lully adopted a structure in several parts, where the sections of vocal music are introduced or interrupted by instrumental

« E che sarebbe amor senza cochette? »

« Cede al vostro valore »

Rondeau

Tutte tre
154
La Beffa
Sa - pe - te che fi - a A -
La Saviezza
Sa - pe - te che fi - a A - mor che nul - la o -
La Pazzia
Sa - pe - te, sa - pe - te che fi - - a
6
4
3
159
-mor che nul - la o - bli - a, sa -
-bli - a. Di tal sor - te an - che un di voi
A - mor che nul - la o - bli - a. Di tal sor - te an - che un
6
7
♮6
6
4
3
6
6
164
-pe - te che fi - a A - mor che nul - la o - bli - - a.
pu - ni - rà.
di voi pu - ni - rà.
6
7
6