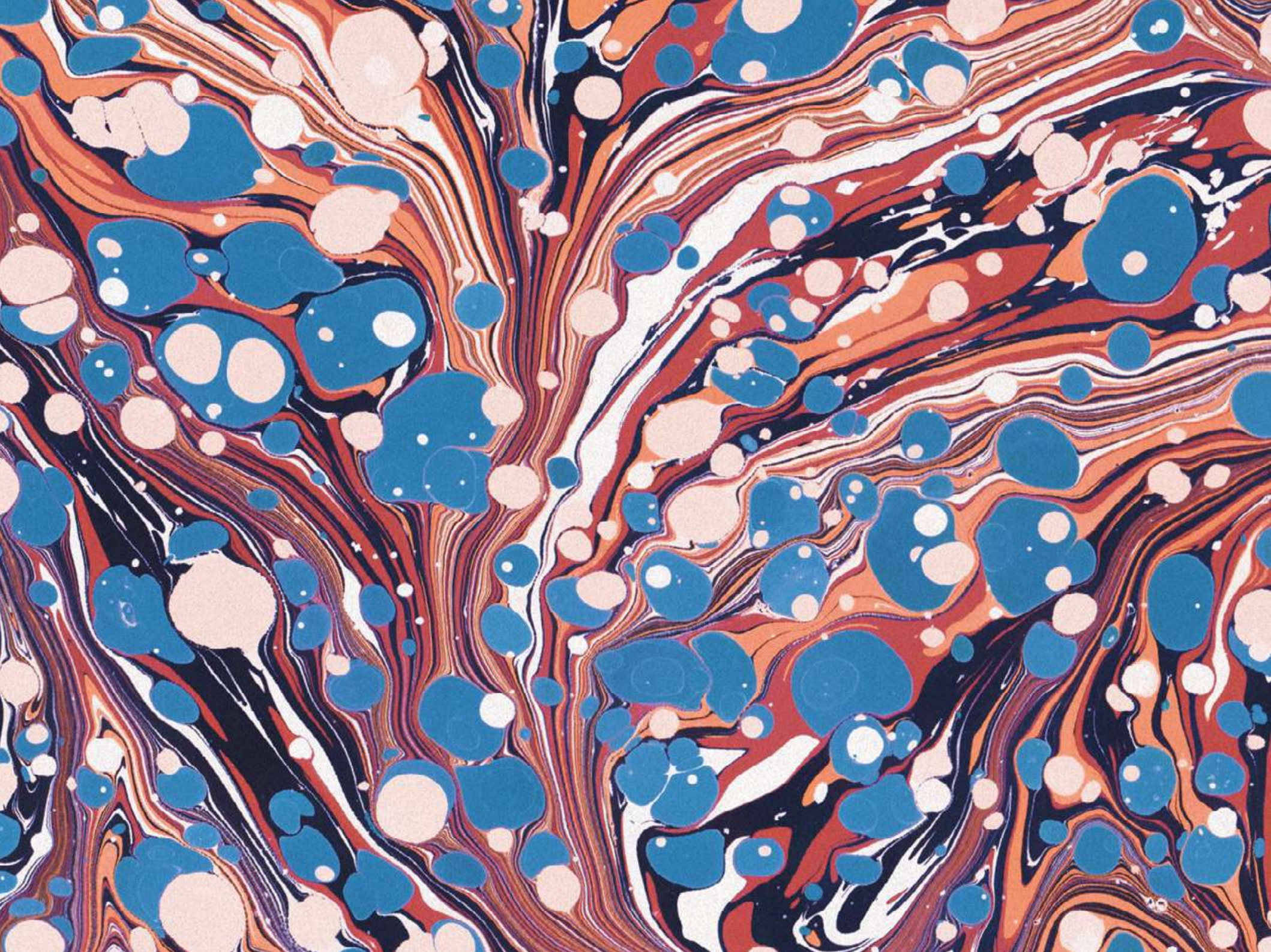


JEAN-BAPTISTE LULLY
**BALLET ROYAL DE
LA NAISSANCE DE VÉNUS**

LES TALENS LYRIQUES CHRISTOPHE ROUSSET

CACHET · TAURAN · BRÉ · AUVITY · ANDRIEUX · ESTÈPHE
CHŒUR DE CHAMBRE DE NAMUR



JEAN-BAPTISTE LULLY

BALLET ROYAL DE LA NAISSANCE DE VÉNU^S

DEBORAH CACHET · BÉNÉDICTE TAURAN · AMBROISINE BRÉ
CYRIL AUVITY · SAMUEL NAMOTTE · GUILLAUME ANDRIEUX · PHILIPPE ESTÈPHE
CHŒUR DE CHAMBRE DE NAMUR

LES TALENS LYRIQUES

CHRISTOPHE ROUSSET





LES TALENS
LYRIQUES CHRISTOPHE
ROUSSET



Enregistré par Little Tribeca du 11 au 12 janvier 2021 à la Cité de la musique – Philharmonie de Paris

**Cet enregistrement a été réalisé avec le généreux soutien de Madame Aline Foriel-Destezet.
Merci également à la Cité de la musique – Philharmonie de Paris pour sa collaboration.**

Direction artistique : Nicolas Bartholomée

Prise de son : Nicolas Bartholomée, Hugo Scremin et Ambroise Helmlinger

Montage, mixage et mastering : Hugo Scremin

Enregistré en 24-bit/96kHz

Accord 392 · Vallotti

English translation by Marina Davies

Photo de FILMAA (p. 6-7)

Édition : Jean-Baptiste Lully, *Œuvres Complètes* © Olms-Verlag, represented by Alkor-Edition Kassel

[Pistes 43-45] Avec l'aimable autorisation des éditions du Centre de musique baroque de Versailles

© 2017 · éditions du CmbV · Barbara Nestola (français) · Susan Wise (english)

Les Talens Lyriques sont soutenus par le ministère de la Culture-DRAC Île-de-France, la Ville de Paris et le Cercle des Mécènes. L'ensemble remercie ses Grands Mécènes : la Fondation Annenberg/GRoW – Gregory et Regina Annenberg Weingarten, Madame Aline Foriel-Destezet et Mécénat Musical Société Générale.

Les Talens Lyriques sont depuis 2011 artistes associés, en résidence à la Fondation Singer-Polignac.



PRÉFET
DE LA RÉGION
D'ÎLE-DE-FRANCE
*Liberté
Égalité
Fraternité*



GROW
ANNENBERG

MECENAT
MUSICAL
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

FONDATION
Singer-Polignac

[LC] 83780 · AP255 © 2021 Little Tribeca · Les Talens Lyriques © 2021 Little Tribeca · 1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

apartemusic.com · lestalenslyriques.com

JEAN-BAPTISTE LULLY

(1632-1687)

BALLET ROYAL
DE LA NAISSANCE
DE VÉNUS

BALLET À 12 ENTRÉES, LWV 27

FRENCH LIBRETTO BY ISAAC DE BENSERADE

PREMIERED AT THE PALAIS-ROYAL IN PARIS 26 JANUARY 1665



BALLET ROYAL DE LA NAISSANCE DE VÉNUS, LWV 27

PREMIÈRE PARTIE

1. Ouverture	2'33
2. Récit de Neptune « Taisez-vous flots impétueux » Récit de Thétis : « Voyez comme elle brille » Chœur de tritons « Quelle gloire pour la mer » Guillaume Andrieux (Neptune), Bénédicte Tauran (Thétis), Cyril Auvity et Samuel Namotte (1 ^{er} et 2 ^e Tritons)	5'06
3. Première entrée : Vénus et les Néréides	1'06
4. Étoile du point du jour	0'36
5. Les Heures	1'12
6. Menuet pour les mêmes	0'46
7. Deuxième entrée : Dieux et Déesses maritimes	1'53
8. Petite Bourrée pour les Dieux marins	0'24
9. Troisième entrée : Éole et les quatre Vents	0'49
10. Deuxième air pour Éole Dieu des Vents	0'50
11. Quatrième entrée : Castor et Pollux	1'17
12. Bourrée pour les mêmes	0'37
13. Deux Capitaines de vaisseaux, deux Marchands et deux Mariniers	0'42
14. Deuxième air pour les mêmes	0'44
15. Cinquième entrée : Le Printemps, les Ris et les Jeux	1'01
16. Sixième entrée : Flore, Palès, trois Bergers et trois Bergères	0'32
17. Flore et Palès	0'57
18. Deuxième air pour les Bergers et Bergères	1'
19. Menuet des Bergers	0'40

SECONDE PARTIE

20. Ritournelle	1'44
21. *Dialogue des trois Grâces : « Admirons notre jeune et charmante déesse » Deborah Cachet, Bénédicte Tauran, Ambroisine Bré	3'21
22. Première entrée : Europe et six Nymphes	0'48
23. Menuet pour les mêmes	0'33
24. Deuxième entrée : Apollon	0'56
25. Entrée de Cupidon	0'29
26. Troisième air pour Apollon, Daphné et Cupidon	0'55
27. Troisième entrée : Bacchus et Ariane	1'07
28. Deuxième air. Les Faunes, Indiens et Indiennes	0'48
29. Sarabande pour les mêmes	1'24
30. Ritournelle	1'06
31. Plainte d'Ariane et *double « Rochers vous êtes sourds » Deborah Cachet	3'51
32. Quatrième entrée : Quatre Sacrificateurs et quatre Philosophes	0'49
33. Les Philosophes	1'28
34. Deuxième air pour les mêmes	1'03
35. Cinquième entrée : Six Poètes	0'49
36. Sixième et dernière entrée : Les Héros de l'Antiquité et Alexandre le Roi	1'19
37. Bourrée pour les Héros et Héroïnes	0'46
38. Menuet pour les mêmes	0'43
39. Récit d'Orphée : « Dieu des Enfers » & Concert Cyril Auvity	4'13

40. Bourrée pour Orphée, Pluton, Proserpine et Eurydice	0'36
41. Bourrée pour Orphée et Eurydice	0'30
42. Huit ombres enlèvent Eurydice	1'58

* attributed to Michel Lambert

43. BALLET ROYAL DES AMOURS DÉGUISÉS , LWV 21 (1664)	
Air d'Armide : « Ah! Rinaldo, e dove sei? »	6'13
Ambroisine Bré	
44. PSYCHÉ , LWV 45 (1671)	
Plainte italienne	7'55
Deborah Cachet (une femme affligée), Cyril Auvity & Guillaume Andrieux (deux hommes affligés)	
45. LE CARNAVAL , LWV 52 (1675)	
Air de Barbacola : « Son dottor per occasion »	3'01
Philippe Estèphe (Barbacola), Deborah Cachet, Bénédicte Tauran, Cyril Auvity & Guillaume Andrieux (quatre écoliers)	
46. LE BOURGEOIS GENTILHOMME , LWV 43 (1670)	
Chaconne d'Arlequin	1'36

BALLET

Royal

De La Naissance de Veuve

Dansé par sa Maieste' au Palais Royal

En 1665. le 26. Janvier



Recueillie en 1689 par Philidor Laisné.

Et Gravé par Fécot.

Soloists

Deborah Cachet	dessus
Bénédicte Tauran	dessus
Ambrosine Bré	bas-dessus
Cyril Auvity	haute-contre
Samuel Namotte	taille
Guillaume Andrieux	basse-taille
Philippe Estèphe	basse-taille

Les Talens Lyriques

direction **Christophe Rousset**

dessus de violon 1	Gilone Gaubert Yuki Koike Virginie Descharmes Pierre-Eric Nimylowycz Murielle Pfister	basses de violon	Marjolaine Cambon Jérôme Huille Albéric Boullenois Julien Hainsworth Nils De Dinechin
dessus de violon 2	Charlotte Grattard Josépha Jégard Bérangère Maillard Myriam Mahnane Josef Žák	recorder & oboe	Vincent Blanchard Jon Olaberria
		bassoon	Eyal Streett
hautes-contre de violon	Stefano Marcocchi Delphine Grimbart	continuo basse de violon	Marjolaine Cambon
tailles de violon	Sarah Brayer-Leschiera Marta Paramo	viola da gamba lute/guitar	Isabelle Saint-Yves
		harpsichord & organ	Laura Mónica Pustilnik Korneel Bernolet
quintes de violon	Lucia Peralta Christophe Robert		

Chœur de chambre de Namur

choir master **Thibaut Lenaerts**

Dessus 1 **Amélie Renglet**
Camille Hubert

Dessus 2 **Cécile Dalmon**
Barbara Menier

Hautes-contre **Dominique Bonnetain**
Stephen Collardelle
Renaud Tripathi

Tailles **Samuel Namotte**
Michaël Loughlin Smith
Thibaut Lenaerts

Basses-tailles **Kamil Ben Hsain Lachiri**
Pieter Coene
Jérôme Collet



42

La naissance

Parlons de sa beauté parlons parlons de son Esprit

Nous n'avons pas l'honneur de nous mêler sans Ceste dans

Nous ne sommes que
tout ce qu'elle fait, dans tout ce qu'elle dit Nous ne sommes que

Nous ne sommes que

trois Il en est Cent, Il en est Cent Chez, et -

trois Il en est Cent Il en est Cent Chez Il -

trois Il en est Cent, Il en est Cent chez, Il

Jean-Baptiste Lully · Ballet royal de la Naissance de Vénus.

Dialogue des trois Grâces (Michel Lambert)

© BnF, Paris

The ballet's synopsis

First part

It recounts Venus's birth and how it happens; Neptune and Thetis tell the story. The tritons announce the goddess's arrival. She emerges from the sea on a mother-of-pearl throne, surrounded by water nymphs. Shortly thereafter, she is spirited away to the heavens by Phosphorus and the Horae (first entrée). The sea gods and goddesses (Glaucus, Palaemon, Proteus, Leucothoe, Cymodoce, and Lycorias) rush to see her (second entrée). The Winds arrive: Aeolus barricades them in their cave because he is worried that they'll cause their usual disturbance (third entrée).

Castor and Pollux make certain that the water will be navigable, to help this birth. Ship captains, merchants, and sailors celebrate their appearance (fourth entrée).

The Zephyrs had left the other winds to bring this joyful news to shore, which they share with Springtime, Play and Laughter; they all sacrifice to this new deity (fifth entrée).

Flora and Pales, accompanied by a troupe of shepherds and shepherdesses, promise to never follow any other laws but hers (sixth entrée).

Second part

The Graces announce that Venus's power will extend on the largest scale possible.

Jupiter's passion for Europe is used as evidence of such. This god, transformed into a bull, finds this nymph at the seashore, she entertains those present, then he kidnaps her (first entrée). Like Jupiter, Apollon and Bacchus fall under the influence of the goddess and her son. Apollon falls hopelessly in love with Daphne and pursues her until she is changed into a laurel tree and he mourns her (second entrée). Bacchus finds Ariane on Naxos island, where she had been abandoned by Theseus, and marries her (third entrée).

Since even the greatest men want to show their respect to Venus, the ruler of the world, sacrificers and philosophers offer her flowers and incense at her temple in Paphos (fourth entrée).

The most renowned poets (Theocritus, Anacreon, Ovid, Tibullus, Dante, and Petrarch) place their works and their laurel crowns on her altar (fifth entrée).

The most famous heroes in the world (Hercules, Jason, Achilles, and Alexander) and the heroines they love (Omphale, Medea, Briseis, and Roxana) let it be known that love is the most noble of all the passions. Orpheus goes down to the underworld with Venus's help, in order to show the extent of her power, and he beseeches Pluton and Proserpina to give Eurydice to him. She is given to him and because of his lack of consideration, she is quickly taken back by the Shadows (last entrée).

Based on the original libretto, published by Robert Ballard (Paris, 1665)

Le Ballet royal de la Naissance de Vénus

Catherine Massip

Jean-Baptiste Lully (1632-1687) wrote court ballets that represent the genre's high point and its culmination. Between 1657 and 1670, Lully composed almost 25 ballets and comedy ballets; informed by this rich experience, he used this material after the 1670s to create the French *tragédie lyrique*.

The *Ballet comique de la reine*, composed by the Italian violinist Balthazar de Beaujoyeux and performed in 1581 during Henry III's reign, is considered one of the earliest examples of the court ballet, which combines poetry, sung and acted music, and dance, and associates them with visual arts, staged with sets and costumes. The plot is the glue that holds together the court ballet's unfurling, which is often extravagant, inventive, and politically charged. In *Des Ballets anciens et modernes* (1682), Father Ménestrier handily explains how important the ballet's inventor was; once he had defined the theme(s) that will be illustrated, he enlisted the poet, whose role was to write the

lines that were to be sung, but also those that the audience would be able to reference in the libretto. These "reading" lines gave an outline of the person who would dance in character, an outline that alluded to their personality or their situation in that little court world. For the ballet mobilized the nobility's talents; it was prepared and performed during the winter months, before the Lenten period, during which all entertainment would be forbidden, and before the spring, which opened the war season. Alongside the king and the young aristocrats who surrounded him, there were several dancers of good technical ability; these dancers' names appeared year after year as they repeatedly took on the difficult and acrobatic roles. Although the term "ballet" emphasises that dancing is a significant part of the performance, singing also holds an important place. Generally, grand *récits* for solo voices open each entrée and announce its theme; other solos might be included to punctuate the action's progression or focus attention on a mythical character, like "Rochers, vous êtes sourds," Ariane's lament

in the *Ballet de la Naissance de Vénus*. If the subject lends itself to having a chorus, the ballet might include one.

Lully's ballets were conceived for a young court eager for entertaining diversions, and they were part of a long-held tradition that existed during Henry IV and Louis XIII's reigns. Louis XIV's father considered ballet to be a powerful political instrument because of the symbols it conveyed. Over 400 ballets have been catalogued as having been performed between 1610 and 1643. They weren't all equally important; instead, we must distinguish between the grand ballets and the hastily assembled, quickly forgotten masques. In fact, the grand ballets often prove to be eloquent and subtle explanations of the various court cliques, thanks to their subject, the details of their set up, and their framing in the kingdom's political history. Many of them commemorate happy occasions for the monarchy, like marriages, births, and the end of the Thirty Years' War in 1648. Many grand ballets were part of a real musical revolution, and high among them is the *Ballet de la délivrance de Renaud* (1617). Its richly illustrated libretto gives us a sense of the extravagant and fantastical costumes worn by the dancers. The ballet was inspired by a passage from *La Gerusalemme liberata*, in which the

magician Armida transforms Renaud and his knights into demons. Pierre Guédron's impressive music indicates a kind of vocal style capable of expressing a wide and contrasting range of individual emotions. A very different work, the *Ballet royal du Grand bal de la douairière de Billebahaut* (February 1626), reveals a curiosity for non-European worlds: America, Turkish and Asian peoples, Northern peoples, and Africa. Louis XIII created the steps, melodies, and costumes for the *Ballet de la Merlaison* (performed at the château de Chantilly, 15 March 1635), which took as its subject the blackbird hunt. Louis XIII also danced in two of the sixteen entrées. He left the stage in 1636 at the age of 34. The court ballet thus established itself clearly as a political instrument and a collective work that meant to valorise the person of the King, whether the subject was serious or comical.

Young Louis XIV continued this tradition and was already standing out in 1651 in the *Ballet de Cassandre*. He was trained as a dancer from an early age, he took harpsichord and guitar lessons, and it was said that he liked humming certain favourite tunes. His contemporaries admired his abilities as a dancer. Over the course of two decades, he performed in 25 court ballets, in which he took on 70 different roles, but he gave

up dancing in 1670 during the performances of Lully's *Amants magnifiques*, in which he played Neptune then Apollo. More surprisingly, he took on all sorts of noble and comic roles. In the *Ballet des Fêtes de Bacchus* (1651), he played six characters, including a Knight, a Topsy Rogue, a Bacchante, and a Muse. But his most famous role remains that of the Rising Sun in the *Ballet de la Nuit* (1653), as well as in three other ballets: Apollo in *Les Noces de Thétis et de Pélée* (1654), the Sun in *Hercule amoureux* (1662) and the Sun in the *Ballet royal de Flore* (1669). This choice contributed to the developing of his image as the Patron King of the arts.

In this context, Jean-Baptiste Lully became the perfect "partner," providing the king with diverse talents as a composer, actor, dancer, conductor, organiser, and troupe director. He started his career with Louis XIV's cousin, the Grande Mademoiselle, then very quickly became the indispensable executor of royal celebrations. Not much remains from his first ballet, the *Ballet du temps* (1654). His second ballet, the *Ballet des Plaisirs*, was transcribed along with his other ballets by the court musician André Danican Philidor (1652-1730), the "guard" for the King's music library, who compiled them much later, in the 1690s. These large manuscript

scores must be discussed at the same time as the librettos. Indeed, in order to reconstruct these performances, the libretto is the only contemporary source, except for one or two airs published in collections at the time. There is no trace of the choreographies, but there are occasionally illustrations of the costumes.

Lully adapted a proven outline, that of the *ballet à entrées*. His collaborations with the poet Isaac de Benserade led to the ballets of that period having a clear thematic identity (*Ballet des Saisons* in 1661, *Ballet des Arts* in 1663, and *Ballet des Muses* in 1666) and a more coherent structure. Still, the *entrée* remains the constituent element; it consists of one or several dances, or a vocal piece involving one or more instrumental pieces. The composer had at his disposal an orchestra with five string parts (two treble, one *haute-contre* [alto], one *taille* [tenor], and one bass), based on the model of the Vingt-quatre Violons du Roi. He could use wind instruments, flutes, oboes, and bassoons, borrowed from one of the King's music groups, particularly from the Écurie. The scores rarely mention the instruments, giving present-day interpreters a lot of latitude as to how to enrich this orchestra. The court ballet gave Lully a good deal of freedom to develop his virtuosity in writing for instruments, which was boosted

by the excellent group of musicians that he had created, the Petits Violons, which would adapt to his requirements. There are hundreds of dances written for these ballets, and their diverse rhythms set them apart: bourrées, minuets, sarabandes, gavottes, gigue, and characters dances that ranged from solemn to lively, depending on the libretto's indications. Several aspects of the works showcase Lully's inventiveness: the high quality of the writing for five voices, the varied musical structures, and the varied dynamics. As regards the vocal music, it's important to differentiate between the writing for solo voices and the writing for the chorus. When we listen to the full chorus, as in the Tritons' chorus that opens the *Ballet de la Naissance de Vénus*, it becomes clear that Lully was starting to experiment with the large-scale sonic architectures that would define his operas; he masterfully combines the orchestra (in which he inserts a passage for a trio), a massive vocal presence, and the soloists' interventions.

The *Ballet royal de la Naissance de Vénus* was one of the most important ballets of the 1660s. The political context favoured these performances; the young king was surrounded by glamorous courtiers who were eager for

such entertainment, which were held with their participation in the king's residence. The performances took place either in the château de Saint-Germain-en-Laye or in Paris. The Parisian locations of choice were the Palais Royal, as the Louvre was called, or at the Petit-Bourbon, which had a large hall with enough room to set up large machinery invented first by the Italian engineer Giacomo Torelli, for example for the *Ballet de Thétis et Pélée* (1654), then by his rival Carlo Vigarani, for the *Ballet de la Naissance de Vénus*. Versailles was still an enormous construction site at that time, undergoing a huge transformation, but it already hosted celebratory events that would mark arts and literature, like the *Plaisirs de l'Isle enchantée* in 1664.

The *Ballet de la Naissance de Vénus* premiered 26 January 1665, in homage to "Madame," the king's sister-in-law, Henrietta of England. There are multiple protagonists behind this production: its inventor, the Duc de Saint-Aignan (1648-1714), the poet Isaac de Benserade (1612[?]-1691), the engineer Carlo Vigarani, and several composers – Jean-Baptiste Lully, but also his father-in-law Michel Lambert (1610-1696) and Louis de Molliér (1615-1688).¹ The ballet was quite successful and

¹ For detailed sources, see Lully, *Œuvres complètes*, I/3, Olms, 2020.

staged nine times; the audience clamoured to see Madame open the ballet as Venus being birthed from the ocean, surrounded by a dozen sea nymphs, in a grandiose scene in which she is celebrated by the deities Thetis and Peleus and by a chorus of Tritons. Madame's husband, Philippe I, Duc d'Orléans, performed brilliantly in the second entrée, as the Morning Star. After being captivated by the sumptuous costumes and precious gems, the audience would finally see the king appear as Alexander the Great in the last entrée, accompanied by Madame personifying Roxana. The ballet was comprised of 106 different roles, performed by 96 individuals. 20 musicians and 14 male and female singers were also mobilised for this ballet. The plot was structured in two parts, each of which included six entrées, with four scene changes. The subject was Venus, the goddess of love, which opened the door to references for mythical couples like Ariane and Bacchus, Apollo and Daphne, Proserpina and Pluto, and Orpheus and Eurydice. Vocals were quite important in this ballet; besides the imposing chorus and opening solo mentioned above, there were other moments that allowed the star singers to be heard. The "Dialogue des Trois Grâces" that opened the second part featured three such singers, Anne de La Barre, Mademoiselle de Saint-Christophe

and Hilaire Dupuis. This "dialogue," which was in fact a trio, was written by Lully's father-in-law, Michel Lambert, who was a singer, teacher, and composer, and published a collection of airs in 1689. He also created the double variation for Ariane's lament, which was a plaintive solo about being an abandoned lover; for the poem's second couplet, he conceived of a highly ornamented variation. In the last entrée, Lully anticipated some of the grand scenes from his lyric tragedies; the "concert d'Orphée" combines an instrumental ensemble with a dramatic solo. Thanks to the libretto, we know the names of this ballet's musicians, how many there were, and some of the instruments they played.

The formal freedom inherent in the court ballet allowed Lully to add solos and airs in the Italian style, which gave him free reign to show his mastery of the two French and Italian styles and their opposing characteristics, the tragic and the burlesque. The *Ballet de la Raillerie* (1659) is the most remarkable example of this.

The enigmatically titled *Ballet des Amours déguisés* (LWV 21) was created at the Palais Royal on 13 February 1664 and has a diverse cast of characters: Greek mythological deities, Ancient heroes (Mark Anthony and Cleopatra),

and characters from Tasso's *Gerusalemme liberata*. Its fourteen entrées consist of one or several dances, but the part devoted to singing is characterized by two long solos. The first is the dialogue between Mark Anthony and Cleopatra, composed in French by Michel Lambert. The other is written in Italian and unfolds into a veritable dramatic scene in three parts with three composing styles. In Armida's palace, the lovers, disguised as shepherds, try to seduce Renaud with their songs. The hero flees in vain and Armida can then express her pain as an abandoned lover in the famous lament "Ah! Rinaldo, e dove sei?" She then summons the demons and destroys her palace. The Italian solo will remain famous and appreciated well into the eighteenth century.

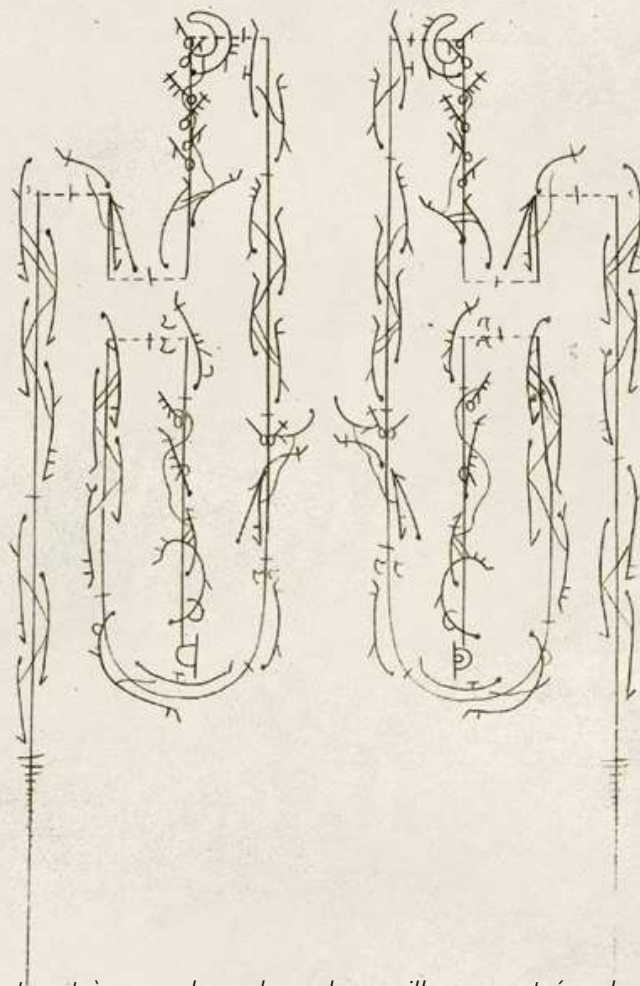
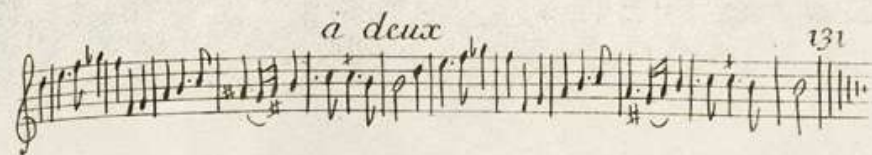
Ovid's *Metamorphoses* tell the story of Psyche, whose great beauty keeps all suitors at bay. The oracle at Delphi enjoins her to retreat into a "frightful solitude" where her future spouse, a horrible monster, will come to find her. Eros/Amour will be the one to come, and the story will end well. Lully first conceived of the *tragédie-ballet Psyché* (LWV 45) in 1671, with Molière; Philippe Quinault and the Abbé Buti contributed its Italian lyrics. Lully then took a part of this work to write a *tragédie lyrique* in 1678, particularly the lament in Act I scene 2: in a desert dotted

with menacing rocks, a troupe of "upset people," men and women, take turns approaching Psyche in order to commiserate with her and express their outrage about the unjust treatment she is victim to. The second couplet "Rispondete a miei lamenti" is a double variation of the first couplet. According to the blocking note, they are followed by "six people playing the flute and eight others who carry torches the way that the Ancients did during funerary rites."

Le Carnaval (LWV 52) was performed in 1675 at the Royal Academy of Music and published in 1720. (This work shouldn't be confused with the masque of the same name that was performed in 1668.) In the 1675 *Carnaval*, Lully reuses passages from old court ballets (*Les Noces de village* in 1664, *Le Carnaval* masque in 1668, and the *Ballet de Flore* in 1669) and from comedy ballets like *Monsieur de Pourceaugnac*, *Le Bourgeois gentilhomme*, and *Le Sicilien*. In the *Noces de village*, "a ridiculous masque," performed in Vincennes 3 October 1663, Lully had embodied Barbacola, the school master who transforms into a grotesque doctor surrounded by his students ("Son dottor per occasion"). In this piece, the jerky repetition of the lyrics and the tempo's acceleration create a comic effect.

The ballet des Nations in Act V of the *Bourgeois gentilhomme* concludes with characters from the Italian *commedia dell'arte*: the Harlequin Biancolelli accompanied by two Scaramouches and two Trivelins. The *Bourgeois gentilhomme* premiered at the château de Chambord in 1670, was the result of a collaboration between Molière and Lully, the two “Baptistes.” It features a rather short chaconne, which is structured as was customary (on a repeated bass ostinato over four measures) and is distinctive in its changes in tonality, which serve to renew the dialogue.

“They feature that which is enjoyable, rare, and marvellous,” Michel de Marolles asserted in 1656 in a description of these courtly diversions and their hedonist atmosphere, leaving aside the high price paid in order to satisfy the king’s ambitions, wars and conquests, which will steal away the young aristocrats, year after year, and cast a shadow over the succeeding decades of his reign.



Recueil de dances contenant un très grand nombres des meilleures entrées de ballet de M. Pécour tant pour homme que pour femmes dont la plus grande partie ont été dancées à l'Opéra recueillies et mises au jour par M. Feuillet... Paris, 1704
 © BnF, Paris

Argument

Première partie

Elle contient la naissance de Vénus, et ce qui s'y passe : Neptune et Thétis en font le récit. Les tritons annoncent la venue de la déesse.

Elle sort de la mer sur un trône de nacre environnée de néréides ; et peu après est enlevée au ciel par Phosphore et les Heures (première entrée). Les dieux marins et les déesses marines (Glaucus, Palémon, Protée, Leucothoé, Cymodocée et Lycoris) se pressent de la voir (deuxième entrée).

Les Vents arrivent au bruit : Éole qui craint les désordres qu'ils ont coutume de faire, les enferme dans leur caverne (troisième entrée).

Castor et Pollux assurent qu'en faveur de cette naissance la navigation sera désormais heureuse. Des capitaines de navire, des marchands et des matelots se réjouissent à leur vue (quatrième entrée).

Les Zéphyrs qui avaient quitté les autres vents pour porter sur terre cette heureuse nouvelle en font la première part au Printemps, aux Jeux, et aux Ris ; et tous ensemble se dévouent à cette nouvelle divinité (cinquième entrée).

Flore et Palès avec une troupe de bergers et de bergères promettent de ne recevoir jamais d'autres lois que les siennes (sixième entrée).

Seconde partie

Les Grâces en font le récit et annoncent que la puissance de Vénus s'étend par tout ce qu'il y a de plus grand dans l'univers.

La passion que Jupiter conçoit pour Europe en sert de preuve. Ce dieu changé en taureau, trouvant sur le bord de la mer cette nymphe qui le divertit avec ses compagnes, l'enlève (première entrée).

Apollon et Bacchus ne ressentent pas moins les traits de la déesse et de son fils que Jupiter. Le premier poursuit Daphné dont il est éperdument

amoureux, elle est changée en laurier, il en témoigne ses regrets (deuxième entrée).

D'après le livret original édité par Robert Ballard (Paris, 1665).

L'autre trouve Ariane dans l'île de Naxos, où Thésée l'avait abandonnée, et se marie avec elle (troisième entrée).

Et comme les plus grands hommes ne rendent pas moins de respect à cette souveraine du monde, des sacrificateurs et des philosophes lui font une offrande de fleurs et d'encens dans son temple de Paphos (quatrième entrée).

Les poètes les plus renommés (Théocrite, Anacréon, Ovide, Tibulle, Dante et Pétrarque) posent sur son autel leurs ouvrages et leurs couronnes de laurier (cinquième entrée).

Les plus célèbres héros de la terre (Hercule, Jason, Achille et Alexandre) avec les héroïnes (Omphale, Médée, Briséis et Roxane), dont ils sont épris, font connaître que l'amour est la plus noble de toutes les passions. Pour marquer enfin que la puissance de Vénus passe jusqu'aux enfers, Orphée, par son assistance, y descend, sollicite Pluton et Proserpine de lui rendre Eurydice. Elle lui est accordée, et pour son manque de considération, aussitôt ravie par les Ombres (dernière entrée).

Le Ballet royal de la Naissance de Vénus

Catherine Massip

Les ballets de cour de Jean-Baptiste Lully (1632-1687) représentent l'apogée du genre et son aboutissement ; riche de cette expérience – près de vingt-cinq ballets et comédies-ballets sont créés entre 1657 et 1670 –, le compositeur utilisera après les années 1670 ces matériaux pour la création de la tragédie en musique à la française.

On considère le *Ballet comique de la reine* du violoniste italien Balthazar de Beaujoyeulx présenté sous le règne de Henri III en 1581 comme l'un des premiers exemples de ballet de cour. Ce spectacle concentre poésie, musique chantée et jouée, danse, toutes associées aux arts visuels mis en œuvre dans les décors et les costumes. Le ciment de ce déploiement souvent fastueux, inventif, non dénué de poids politique, demeure l'argument. Le Père Ménestrier dans *Des Ballets anciens et modernes* (1682) explique fort bien l'importance de l'inventeur du ballet : celui-ci, une fois défini le ou les thèmes qui seront illustrés, s'adjoint la plume du poète. Quel est

le rôle de ce dernier ? Écrire les vers qui seront chantés mais aussi ceux que les spectateurs pourront consulter dans le livret. Ces vers « à lire » tracent un portrait de la personne qui incarne un personnage dansant, portrait faisant allusion à son caractère ou à sa situation dans le petit cercle de la cour. En effet, le ballet préparé et dansé pendant les mois d'hiver, mobilise les talents de la noblesse, avant la période du Carême qui interdit tout divertissement et le printemps qui ouvre la saison de la guerre. Aux côtés du roi et des jeunes aristocrates qui l'entourent, quelques danseurs aux qualités plus techniques et dont on retrouve les noms d'une année sur l'autre, assurent les rôles difficiles et acrobatiques. Pourtant, si le terme « ballet » met l'accent sur la part considérable de la danse dans ce spectacle, une place non négligeable est réservée au chant. En général, de grands récits pour voix solistes ouvrent chaque entrée et annoncent sa thématique. D'autres peuvent ponctuer le déroulement de l'action ou mettre en valeur tel personnage mythique comme la plainte d'Ariane

(« Rochers, vous êtes sourds ») dans le *Ballet de la Naissance de Vénus*. Certains ballets comportent aussi un chœur si le sujet y invite.

Les ballets de Lully conçus pour une cour jeune et avide de divertissements s'inscrivent dans une tradition bien établie depuis les règnes de Henri IV et de Louis XIII. Pour le père de Louis XIV, le ballet est un instrument politique fort par les symboles qu'il véhicule. On a recensé plus de 400 ballets exécutés entre 1610 et 1643. Tous ne sont pas de la même importance car il faut distinguer les grands ballets des mascarades vite montées et vite oubliées. Au contraire, les grands ballets par leur sujet, les détails de leur mise en place, leur inscription dans l'histoire politique du royaume, se révèlent souvent des clés éloquentes et subtiles sur l'état des coteries. Beaucoup marquent les événements heureux du règne comme les mariages, les naissances ou la fin de la Guerre de Trente Ans (1648). Parmi les grands ballets qui ont marqué une véritable révolution dans le domaine musical, le *Ballet de la délivrance de Renaud* (1617) mérite une mention particulière. Le livret généreusement illustré garde la mémoire de la richesse et de la fantaisie des costumes endossés par les danseurs. Dans ce ballet, inspiré d'un épisode de *Gerusalemme liberata* (La Jérusalem délivrée), la magicienne Armide

transforme Renaud et ses chevaliers en démons. L'admirable musique de Pierre Guédron révèle un style vocal capable d'exprimer une palette variée d'émotions individuelles et contrastées. Bien différent, le *Ballet royal du Grand bal de la douairière de Billebahaut* (février 1626) témoigne de la curiosité vers les mondes non européens : l'Amérique, le grand Turc et les peuples d'Asie, les peuples du Nord, enfin l'Afrique. Pour le *Ballet de la Merlaison* (château de Chantilly, 15 mars 1635) imaginé sur le thème de la chasse au merle, Louis XIII a inventé les pas, les airs, les habits, et a dansé dans deux des seize entrées. Il quittera la scène en 1636 à l'âge de 34 ans. Ainsi, le ballet de cour s'est imposé comme un instrument politique et une œuvre collective consacrée à la mise en valeur de la personne du roi, que le sujet en soit sérieux ou comique.

Poursuivant cette tradition, le jeune Louis XIV se distingue dès 1651 dans le *Ballet de Cassandre*. Formé très jeune à la danse, il a reçu des leçons de musique (clavecin, guitare) et l'on dit qu'il aimait à fredonner certains airs favoris. Ses qualités de danseur ont fait l'admiration de ses contemporains. En une vingtaine d'années, il se produit dans vingt-cinq ballets de cour et incarne soixante-dix rôles différents, mais il renonce en 1670 à danser au cours des

représentations des *Amants magnifiques* (Lully) où il incarnait Neptune puis Apollon. Plus surprenant, il a endossé toutes sortes de rôles nobles ou comiques. Dans le *Ballet des Fêtes de Bacchus* (1651), il incarne six personnages dont un Chevalier, un Filou échauffé par le vin, une Bacchante et une Muse. Mais le rôle le plus célèbre demeure celui du Soleil levant dans le *Ballet de la Nuit* (1653) ainsi que dans trois autres ballets : Apollon dans *Les Noces de Thétis et de Pélée* (1654), le Soleil dans *Hercule amoureux* (1662) et dans le *Ballet royal de Flore* (1669). Ce choix participe à l'élaboration de son image, celle d'un roi protecteur des arts.

Jean-Baptiste Lully devient, dans ce contexte, le « partenaire » parfait qui met au service du roi les talents les plus divers comme compositeur, acteur, danseur, chef d'orchestre, organisateur, chef de troupe. Il commence sa carrière auprès de la cousine de Louis XIV, la Grande Mademoiselle, puis devient très vite l'artisan indispensable des fêtes royales. De son premier ballet, le *Ballet du temps* (1654), il reste peu de chose. Le second, le *Ballet des Plaisirs*, a été recueilli comme tous ses ballets grâce à un instrumentiste de la cour, André Danican Philidor (1652-1730), « garde » de la bibliothèque de musique du roi, qui les a collectés tardivement dans les années 1690.

Ces grandes partitions manuscrites doivent être rapprochées des livrets. En effet, pour reconstituer ces spectacles, le livret est la seule source contemporaine, hormis un ou deux airs publiés dans les recueils de l'époque, sans le secours de chorégraphies connues mais avec l'aide de rares dessins de costumes.

Lully s'approprie un schéma éprouvé, celui du ballet à entrées. Son association avec le poète Isaac de Benserade oriente les ballets de l'époque vers une identité thématique claire (*Ballet des Saisons* 1661, *Ballet des Arts* 1663, *Ballet des Muses* 1666) et vers une plus grande cohérence de structure, mais l'entrée demeure l'unité constitutive : elle se compose d'une danse ou de plusieurs, ou bien d'une pièce vocale associée à une ou plusieurs pièces instrumentales. Le compositeur dispose d'un orchestre à cinq parties de cordes (deux dessus, haute-contre, taille et basse) calqué sur le modèle des Vingt-quatre violons du roi. Il peut utiliser des instruments à vent, flûtes, hautbois, basson, appartenant à l'un des corps de la musique du roi, notamment celui de l'Écurie. Les partitions mentionnent très rarement les instruments, laissant toute latitude aux interprètes actuels pour enrichir cet orchestre. Le ballet de cour offre au compositeur une grande liberté pour développer

sa virtuosité d'écriture instrumentale, servie par le groupe d'excellents musiciens qu'il a créé, les Petits violons, qui s'adaptent à ses exigences. Les centaines de danses écrites pour ces ballets se distinguent par la variété des rythmes : bourrées, menuets, sarabandes, gavottes, gigue, danses de caractère tantôt solennelles tantôt vives, selon les suggestions du livret. L'inventivité de Lully se manifeste dans la qualité de l'écriture à cinq voix, dans la diversité des structures et dans celle des dynamiques. Quant à la musique vocale, il faut distinguer l'écriture pour voix solistes et celle pour le chœur. À l'écoute d'un grand chœur comme celui des Tritons qui ouvre le *Ballet de la Naissance de Vénus*, on comprend que Lully commence à expérimenter les grandes architectures qui marqueront ses opéras : une combinaison savante entre l'orchestre, dans lequel il incruste un passage en trio, une masse vocale et les interventions de solistes.

Le *Ballet royal de la Naissance de Vénus* fait partie des grands ballets de la décennie 1660-1670. Le contexte politique est favorable. Autour du jeune roi, une cour brillante est avide de spectacles auxquels elle participe dans les résidences du roi ; les représentations ont lieu

soit au château de Saint-Germain-en-Laye, soit à Paris, au Palais royal (palais du Louvre) ou au Petit Bourbon, salle qui permet l'installation de machineries inventées par l'ingénieur italien Giacomo Torelli, comme celle présentée pour le *Ballet de Thétis et Pélée* (1654), puis par son concurrent Carlo Vigarani, à l'œuvre pour les machines du *Ballet de la Naissance de Vénus*. Versailles n'est encore qu'un vaste chantier en pleine métamorphose, mais le domaine accueille déjà des fêtes qui marqueront les arts et la littérature comme *les Plaisirs de l'Isle enchantée* en 1664.

Créé le 26 janvier 1665, le *Ballet de la Naissance de Vénus* est donné en hommage à Madame, Henriette d'Angleterre, belle-sœur du roi. Les protagonistes sont multiples : l'inventeur, le duc de Saint-Aignan (1648-1714), le poète, Isaac de Benserade (1612[?]-1691), l'ingénieur, Carlo Vigarani, et plusieurs compositeurs, Jean-Baptiste Lully, mais aussi son beau-père Michel Lambert (1610-1696) et Louis de Mollier (1615-1688)¹. Le ballet rencontre un succès certain avec neuf représentations où la foule se presse, avide d'apercevoir Madame qui, entourée de douze Néréides, ouvre le ballet en

1 Pour le détail des sources, voir Lully, *Œuvres complètes*, I/3, Olms, 2020

Vénus naissant des eaux au cours d'une scène grandiose où elle est célébrée par les divinités, Thétis et Pélée, et par un chœur de Tritons. Son époux, Philippe d'Orléans, brille ensuite dans la deuxième entrée en Étoile du point du jour. Enfin, le public, ébloui par la somptuosité des habits et des pierreries, apercevra le roi en Alexandre le Grand dans la dernière entrée où Madame personnifie Roxane. Le ballet offre cent six rôles dansés par quatre-vingt-seize personnes. Ont été mobilisés quatorze chanteuses et chanteurs et vingt instrumentistes. L'argument se développe en deux parties de chacune six entrées, avec quatre changements de décor. Le thème de Vénus, déesse de l'Amour, sert de prétexte à l'évocation de couples mythiques – Ariane et Bacchus, Apollon et Daphné, Proserpine et Pluton, Orphée et Eurydice. La voix occupe une place importante dans ce ballet : outre le grand chœur et récit d'ouverture déjà mentionné, d'autres moments permettaient aux chanteuses vedettes de se faire entendre. Le « Dialogue des Trois Grâces » qui ouvre la deuxième partie fut confié à trois d'entre elles, Anne de La Barre, Mademoiselle de Saint-Christophe et Hilaire Dupuis. Ce « dialogue », en fait un trio, fut écrit par le beau-père de Lully, Michel Lambert, chanteur, pédagogue et compositeur, qui le publia dans son recueil d'airs de 1689. On lui

doit aussi le « double » de la plainte d'Ariane, récit douloureux de l'amante abandonnée ; sur le deuxième couplet du poème, le musicien a conçu une variation très ornementée. Dans la dernière entrée, Lully préfigure certaines grandes scènes de ses tragédies en musique : le « concert d'Orphée » associe un ensemble instrumental et un récit dramatique. Grâce au livret, nous connaissons, pour ce ballet, les noms des musiciens, leur nombre et certains des instruments qu'ils jouaient.

La liberté de forme inhérente au ballet de cour permit à Lully d'introduire des récits et airs dans le style italien, qui lui offraient le champ libre pour démontrer sa maîtrise des deux styles français et transalpin et de deux caractères opposés, le tragique et le burlesque : l'exemple le plus remarquable se trouve dans le *Ballet de la Raillerie* (1659).

Sous un titre sibyllin, le *Ballet des Amours déguisés* (LWV 21) créé au Palais Royal le 13 février 1664, met en scène aussi bien des dieux de la mythologie grecque, des héros de l'Antiquité – Marc-Antoine et Cléopâtre – que des personnages de la *Gerusalemme liberata* du Tasse. Les quatorze entrées sont constituées d'une ou plusieurs danses mais la partie dévolue

au chant se distingue par deux grands récits, l'un français, le dialogue de Marc-Antoine et Cléopâtre composé par Michel Lambert, et l'autre, italien, qui se déploie en une véritable scène dramatique structurée en trois moments et trois styles d'écriture. Dans le palais d'Armide, les amours déguisés en bergers ont essayé de séduire Renaud par leurs chants. En vain, le héros s'échappe ; Armide peut alors épancher sa douleur d'amante abandonnée dans la célèbre plainte « Ah! Rinaldo, e dove sei? » avant de convoquer les démons et de détruire son palais. Célèbre, car ce récit italien sera encore connu et apprécié au XVIII^e siècle.

Les *Métamorphoses* d'Ovide content l'histoire de Psyché, cette princesse dont la beauté éloigne tout prétendant. L'oracle de Delphes lui enjoint de se retirer dans une « effroyable solitude » où un futur époux, un horrible monstre, viendra la chercher. Ce sera Eros/l'Amour et tout finira bien. Lully a d'abord conçu en 1671 avec Molière une tragédie-ballet *Psyché* (LWV 45), avec la contribution de Philippe Quinault et de l'abbé Buti pour les paroles italiennes, puis il a repris une partie de celle-ci pour une tragédie en musique en 1678, notamment la plainte (acte 1 scène 2) : dans un désert parmi des rochers affreux, une troupe de « personnes affligées », hommes et

femmes, viennent tour à tour exprimer leur compassion à Psyché et s'indigner de l'injustice dont elle est victime. Le deuxième couplet « Rispondete a miei lamenti » est un double très ornementé du premier couplet. Selon la didascalie, ils sont suivis de « six personnes jouant de la flûte et de huit autres qui portent des flambeaux à la manière de ceux dont les anciens se servaient aux pompes funèbres. »

Le Carnaval (LWV 52) fut représenté en 1675 à l'Académie royale de musique et édité en 1720. Dans ce spectacle – qu'il ne faut pas confondre avec la mascarade du même titre représentée en 1668 –, Lully a réemployé des fragments d'anciens ballets de cour – *Les Noces de village* 1664, le *Carnaval* mascarade 1668 et le *Ballet de Flore* 1669 – et de comédies-ballets comme *Monsieur de Pourceaugnac*, *Le Bourgeois gentilhomme* et *Le Sicilien*. Dans *Les Noces de village*, « mascarade ridicule », représentée à Vincennes le 3 octobre 1663, Lully avait incarné Barbacola, le maître d'école qui se mue en médecin grotesque (« Son dottor per occasion ») entouré de ses écoliers. L'effet comique est provoqué par la répétition saccadée des paroles et l'accélération du tempo.

Des personnages de la *commedia dell'arte* italienne, l'Arlequin Biancolelli accompagné de deux Scaramouches et de deux Trivelins, concluent le ballet des Nations du *Bourgeois gentilhomme* (acte V), fruit de la collaboration entre Molière et Lully, les deux « Baptiste », créé à Chambord en 1670. La chaconne assez courte, construite selon l'usage sur un motif de basse répété de quatre mesures, se distingue par des changements de tonalité qui renouvellent le discours.

« Le plaisant, le rare et le merveilleux ne sont point oubliés », ces paroles de Michel de Marolles (1656) résument l'atmosphère hédoniste de ces divertissements de cour et font oublier le prix à payer pour assouvir les ambitions du roi, guerres et conquêtes, qui faucheront année après année la jeune aristocratie et assombriront les décennies suivantes du règne.

JEAN-BAPTISTE LULLY

BALLET ROYAL
DE LA NAISSANCE
DE VÉNU^S

BALLET À 12 ENTRÉES, LWV 27

FRENCH LIBRETTO BY ISAAC DE BENSERADE

PREMIERED AT THE PALAIS-ROYAL IN PARIS 26 JANUARY 1665

PREMIÈRE PARTIE

[2] Récit de Neptune, Récit de Thétis, Chœur
de tritons

NEPTUNE

Taisez-vous, flots impétueux ;
Vents, devenez respectueux :
La mère des amours sort de mon vaste empire.

THÉTIS

Voyez comme elle brille en s'élevant si haut ;
Jeune, aimable, charmante, et faite comme il faut,
Pour imposer des lois à tout ce qui respire.

LES TRITONS

Quelle gloire pour la mer,
D'avoir ainsi produit la merveille du monde !

THÉTIS

Cette divinité sortant du sein de l'onde,

DEUX TRITONS

N'y laisse rien de froid,

NEPTUNE

N'y laisse rien d'amer ;

NEPTUNE

You must be silent, impetuous swell,
Winds, your disrespect you must quell;
The mother of all love affairs is emerging from
[my vast empire.

THETIS

See how she shines, rising high and lofty
Young, lovely, charming as could ever be,
Imposing her laws on all living things.

THE TRITONS

Producing this miracle for the world
Is such a glorious event for the sea!

THETIS

From the shadow's bosom comes this deity

TWO TRITONS

Leave nothing cold there

NEPTUNE

Leave nothing bitter there

TOUS LES TRITONS

Quelle gloire pour la mer.

NEPTUNE

Tout fléchit sous ses traits vainqueurs,
C'est un écueil pour tous les cœurs
Qui n'osent de leur mal dire la violence.

THÉTIS

Dans un péril si doux et contre tant d'ardeur,
Ah que de nos poissons heureuse est la froideur,
Et plus heureux encore leur éternel silence !

LES TRITONS

Elle va tout enflammer,
Et faire aux libertés une innocente guerre,

THÉTIS

Il ne fait pas si beau maintenant sur la Terre,

DEUX TRITONS

Ni si clair dans le Ciel,

NEPTUNE

Ni si chaud dans l'Enfer.

TOUS LES TRITONS

Quelle gloire pour la Mer.

ALL THE TRITONS

The sea receives a glory that's rare.

NEPTUNE

All bow before her victorious self,
For she smashes all hearts onto the sea shelf
That complain they're treated violently.

THETIS

They're in such danger and facing such heat;
Our fish living in cold water, what a lucky feat,
And even more fortunate that they exist silently!

THE TRITONS

She's going to ignite everything
And make war with liberty;

THETIS

Now on earth, things aren't so pretty

TWO TRITONS

Nor so clear in the sky

NEPTUNE

Nor so hot in hell,

ALL THE TRITONS

Which glorifies the sea very well.

SECONDE PARTIE

[21] Dialogue des trois Grâces

MADemoiselle Hilaire [Grâce 3]

Admirons notre jeune et charmante déesse.

MADemoiselle de la Barre [Grâce 2]

Parlons de sa beauté, parlons de son esprit.

MADemoiselle de Saint-Christophle [Grâce 1]

N'avons-nous pas l'honneur de nous mêler
[sans cesse
Dans tout ce qu'elle fait, dans tout ce qu'elle dit ?

TOUTES TROIS

Nous ne sommes que trois, il en est cent chez elle

Dont l'attachement est plus doux.

MADemoiselle de Saint-Christophle

L'on en voit plus de cent qui sont à cette belle
A meilleur titre que nous.

TOUTES TROIS

Marchons toujours sur ses divines traces
Sans l'abandonner d'un pas,
Ah ! qu'elle a bien d'autres grâces
Qui ne l'abandonnent pas.

MADemoiselle Hilaire [Grace 3]

Let's admire our young and charming goddess.

MADemoiselle de la Barre [Grace 2]

Let's talk about her beauty and her mind.

MADemoiselle de Saint-Christophle [Grace 1]

Our honour demands that we do nothing less

Than celebrate all her feats, of every kind.

ALL THREE

There are only three of us, but a hundred on
[her side
And their attachment to her goes very far.

MADemoiselle de Saint-Christophle

With their devotion are they thus occupied
Much better than we are.

ALL THREE

The path that her divine step traces
Will be the one that we too prefer;
For she has so many other Graces
Who would never abandon her.

[31] Troisième entrée : Plainte d'Ariane

ARIANE

Rochers, vous êtes sourds, vous n'avez rien de
[tendre,
Et sans vous ébranler vous m'écoutez ici,
L'ingrat dont je me plains est un rocher aussi :
Mais hélas ! il s'enfuit pour ne me pas entendre.

Ces vœux que tu faisais, et dont j'étais charmée,
Que sont-ils devenus, lâche et perfide amant ?
Hélas ! t'avoir aimé toujours si tendrement,
Était-ce une raison pour n'être plus aimée ?

[39] Sixième entrée : Récit d'Orphée

ORPHÉE

Dieu des enfers
Écoutez mes peines,
Celle que je sers languit dans vos chaînes :
Ah ! forcez du trépas
Les lois cruelles,
Et ne séparez pas
Deux cœurs fidèles,
Ou rompez ses liens,
Ou brisez les miens.

ARIANE

Rocks, you are deaf, hard, and cold,
And you stay here listening to me
Unlike my ungrateful rock, that absentee
Alas, he disappears before the truth is told.

You made these vows that charmed me so
My cowardly, treacherous lover, they're gone!
Alas, to you I was so tenderly drawn,
Is that why you let your love for me go?

ORPHEUS

God of the underworld,
Listen to the story of my sad life above:
You've imprisoned down here the woman I love.
Oh, from death take away
Its cruellest parts,
Don't keep at bay
Two loyal hearts.
Either break her ties
Or make it so that my flame dies.

Je viens sans horreur
Dans vos palais sombres
Braver la terreur,
La mort et les ombres :
Tous les maux qu'aux enfers
Souffrent les âmes
Sont moindres que mes fers,
Et que mes flammes ;
Les plus cruels tourments
Sont ceux des amants.

I come without fear
Into your palace of gloom
Standing courageously here,
Facing death and doom.
Because all the evils in hell
That bring souls such pain,
My pain does theirs dispel,
How dare they complain;
The torture of love is the worst,
Above all others, it is ranked first.

ADDITIONAL PIECES

EXCERPTS FROM

BALLET ROYAL DES AMOURS DÉGUISÉS, LWV 21

PSYCHÉ, LWV 45

LE CARNAVAL, LWV 52

[43]. BALLET ROYAL DES AMOURS DÉGUISÉS, LWV 21 (1664)

Huitième entrée : « Ah! Rinaldo, e dove sei? »

ARMIDA

Ah! Rinaldo, e dove sei?
Dunque tu partir potesti,
Né'l mio duol, né i pianti miei
Posson far ch' il passo arresti,
E questa è la mercé ch'a me tu dei?

Ahi, che se'n vola
Lunge da me,
Ed io qui sola
Schernò rimango di rotta fé.
Ferma, Rinaldo, oh Dio,
Se morta è la tua fé morta son' io.

Dunque il bel foco
Che t'arse già,
Ceduto ha'l loco
A duro ghiaccio di ferità;
Deh, torna, idolo mio
Se morta è la tua fé, morta son' io.

A che spargo indarno gridi;
Voi che foste, ond'io mi moro,
Del mio ben del mio Tesoro
Sparite, svanite, fuggite da me.

ARMIDA

Ah Rinaldo, where art thou?
Thou couldst leave me now,
Nor my grief, nor my tears
Can make thee tarry;
So this is the mercy thou owest me?

Alas, he flees
Far from me,
And here I be
Alone and mocked by broken faith.
Halt, Rinaldo, oh God,
If thy faith is dead, I am dead too.

Thus the fine fire
That once burned thee,
Turned to
The hard ice of ferocity.
Oh do come back, my idol,
If thy faith is dead, I am dead too.

Ah, in vain I utter my cry,
And so I die.
[You, blind faithless wardens]
Of my love, my joy, my bounty,
Disappear, vanish, flee from me.

ARMIDA

Ah ! Renaud, mais où es-tu ?
Tu viens de me quitter,
Et ni ma peine, ni mes pleurs
Ne peuvent arrêter tes pas,
Est-ce ainsi que tu me remercies ?

Ah, il s'en va
Loin de moi,
Et moi je reste ici,
Seule, ridiculisée par une foi trahie.
Arrête-toi, Renaud, ô Dieu,
Si ta foi est morte, je suis morte.

Ainsi, la vive flamme
Qui jadis te brûla
A cédé la place
À une froide cruauté.
Reviens, mon idole,
Si ta foi est morte, je suis morte.

Mais je verse de vaines larmes !
[Vous qui étiez les gardiens aveugles]
De l'amour pour qui je me meurs,
De mon bien-aimé, de mon trésor,
Disparaissez, envollez-vous, fuyez loin de moi.

E voi moli incantate,
Ch'al fuggitivo non arrestaste il piè
Sparite, svanite, fuggite da me.

[44] PSYCHÉ, LWV 45 (1671)

Premier intermède : Plainte italienne

UNE FEMME AFFLIGÉE

Deh, piangete al pianto mio
Sassi duri, antiche selve,
Lagrimate, fonti e belve,
D'un bel volto il fato rio.

DEUX HOMMES AFFLIGÉS

Ahi, dolore!
Ahi, martire!
Cruda morte!
Empia sorte
Che condanni a morir tanta beltà.

LA FEMME ET LES HOMMES AFFLIGÉS

Cieli, stelle, ahi, crudeltà!

LA FEMME AFFLIGÉE

Rispondete ai miei lamenti,
Antri cavi, ascose rupi,
Deh, ridite, fondi cupi,
Del mio duolo i mesti accenti.

And you, enchanted walls,
That did not check the truant's foot,
Disappear, vanish, flee from me.

A DESOLATE WOMAN

Alas, weep at my slight,
Stony rocks, ancient woods,
Bewail, o springs and beasts,
A fair face's sorry plight.

TWO AFFLICTED MEN

O mortal sting!
O grief!
Cruel death,
Callous fate,
Sentencing such beauty to perish.

THE DESOLATE WOMAN AND THE AFFLICTED MEN

Heavens, stars, o barbarity!

THE DESOLATE WOMAN

Respond to my laments,
Caverns deep, boulders grim,
Alas, sombre depths, laugh
At my sorrow's accents.

Et vous, palais enchantés,
Qui n'avez pas su arrêter le pas du fugitif,
Disparaissez, envolez-vous, fuyez loin de moi.

UNE FEMME AFFLIGÉE

Hélas, pleurez à mes pleurs,
Dures pierres, forêts antiques, sauvages,
Versez des larmes, fleuves et bêtes
Sur la destinée malheureuse d'un beau visage.

DEUX HOMMES AFFLIGÉS

Ah, douleur !
Ah, martyre !
Mort cruelle,
Sort impitoyable
Qui condamne à mort une telle beauté.

LA FEMME AFFLIGÉE ET LES HOMMES AFFLIGÉS

Cieux, astres, ah, quelle cruauté !

LA FEMME AFFLIGÉE

Répondez à mes plaintes,
Antres creux, rochers cachés,
Répétez, profondeurs obscures,
Les tristes mots de ma peine.

[45] LE CARNAVAL, LWV 52 (1675)

Seconde entrée : « Son dottor per occasion »

BARBACOLA

Son dottor per occasion,
Ma dottor più dei dottori,
Ch'un dottor di profession
Non ha mai tanti auditori.
In campagna son venuto
Per tener famosa scola,
il mio nom'è conosciuto,
Son il mastro Barbacola.
E per mia reputazione
Son da tutte le persone
Nominato il dottorone,
Più eloquente di Cicerone,
Più sapiente di Catone,
Forte più del gran Sansone,
E per tutta conclusione,
So sonar, so ballar, so cantar;
So imparar, so insegnar,
So mirar, so tirar, so amazzar,
ho, ho, ho, ho ahi, che perdo la parola!

LES ÉCOLIERS

Bona sera Barbacola.

BARBACOLA

I'm a doctor for the occasion
But more doctor than doctors,
'Cause a doctor by profession
Never had so much attention.
I've come to the country
To run a famous school,
My name is well-known,
I'm master Barbacola.
As for my reputation
I'm called by every person
The greatest of my profession.
More eloquent than Cicero,
More erudite than Cato,
Stronger than great Samson,
And in conclusion
I can play, I can dance, I can sing,
I can learn, I can teach,
I can look, I can shoot, I can kill,
Ho, ho, ho, ho, oh I'm losing my skill!

THE SCHOOLBOYS

Good evening Barbacola.

BARBACOLA

Je suis docteur par hasard,
Mais le plus docteur des docteurs,
Car un docteur de profession
N'a jamais eu autant d'auditeurs.
Je suis venu à la campagne
Pour tenir une école renommée,
Mon nom est connu,
Je suis le maître Barbacola.
Et à cause de ma réputation,
Toutes les personnes
M'appellent le grand docteur.
Plus éloquent que Cicéron,
Plus savant que Caton,
Plus fort que le grand Samson,
Et, pour toute conclusion,
Je sais jouer, danser, chanter,
Apprendre, enseigner,
Regarder, tirer, tuer,
Ho, ho, ho, ho, ah, que j'en perds la parole !

LES ÉCOLIERS

Bonsoir, Barbacola.

BARBACOLA

Bona sera Barbacola.
Così tardi se viene alla scola?

LES ÉCOLIERS

Perdonate, Barbacola.

BARBACOLA

Su, su, su, alla lezione.

LES ÉCOLIERS

La sappiamo in perfezione.

BARBACOLA

E chi la lezion non sa,
Sulle mani se li da.

LES ÉCOLIERS

Ha, ha, ha ...

BARBACOLA

Non piangete più scolari,
Che non ve farò studiar.
Sol con voi, putti miei cari:
Me vo' metter a ballar;
Non parliamo più di scola.

LES ÉCOLIERS

Viva, viva Barbacola!

BARBACOLA

Good evening Barbacola.
You are so late to school.

THE SCHOOLBOYS

Forgive us, Barbacola.

BARBACOLA

Come now, your lesson.

THE SCHOOLBOYS

We know it to perfection.

BARBACOLA

And who doesn't know his lesson
Will have his hands beaten.

THE SCHOOLBOYS

Ha, ha, ha ...

BARBACOLA

Schoolboys, no more crying,
I won't bore you with learning.
Alone with you, dear laddies,
I shall start dancing.
No more talk of studies!

THE SCHOOLBOYS

Long live Barbacola!

BARBACOLA

Bonsoir, Barbacola.
C'est à cette heure qu'on arrive à l'école ?

LES ÉCOLIERS

Pardonnez-nous, Barbacola.

BARBACOLA

Allez, allez, à la leçon.

LES ÉCOLIERS

On la connaît à la perfection.

BARBACOLA

Et qui ne connaît pas la leçon
Se fera taper sur les doigts.

LES ÉCOLIERS

Ha, ha, ha...

BARBACOLA

Ne pleurez pas, écoliers
Car je ne vous ferai plus étudier.
Avec vous, mes chers enfants,
Je veux me mettre à danser.
Ne parlons plus d'école !

LES ÉCOLIERS

Vive, vive Barbacola !

ARTISTS



Deborah Cachet

© Laurus Design



Bénédicte Tauran

© Xavier Perchaud



Ambroisine Bré

© Gilles Kneusé



Cyril Auvity
© Lina Khezzar



Samuel Namotte
© Noé David



Guillaume Andrieux
© Marc Larcher



Philippe Estèphe
© E. Balit





Le Chœur de Chambre de Namur bénéficie du soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles (service de la musique et de la danse), de la Loterie Nationale, de la Province et de la Ville de Namur. Il bénéficie de l'apport du Tax Shelter du Gouvernement fédéral de Belgique et Wallonie Bruxelles International.

cavema.be





LES TALENS LYRIQUES

CHRISTOPHE
ROUSSET

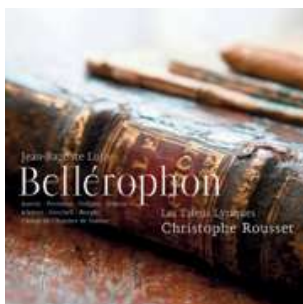
Les Talens Lyriques sont soutenus par le ministère de la Culture-DRAC Île-de-France, la Ville de Paris et le Cercle des Mécènes. L'ensemble remercie ses Grands Mécènes : la Fondation Annenberg / GRoW – Gregory et Regina Annenberg Weingarten, Madame Aline Foriel-Destezet et Mécénat Musical Société Générale.

Les Talens Lyriques sont depuis 2011 artistes associés, en résidence à la Fondation Singer-Polignac. Les Talens Lyriques sont membres fondateurs de la FEVIS (Fédération des ensembles vocaux et instrumentaux spécialisés) et de PROFEDIM (Syndicat professionnel des producteurs, festivals, ensembles, diffuseurs indépendants de musique).



lestalenslyriques.com

Also available



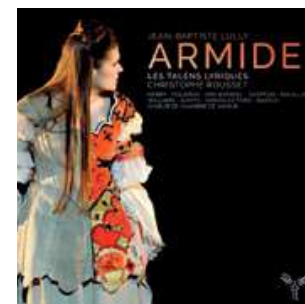
Collection Lully



Collection Lully



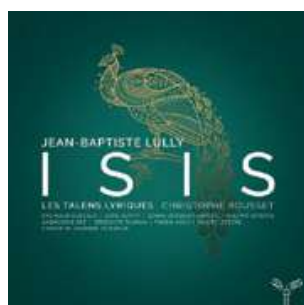
Collection Lully



Collection Lully



Collection Lully



Collection Lully



Collection Salieri



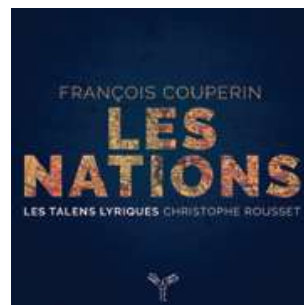
Collection Salieri



Collection Salieri



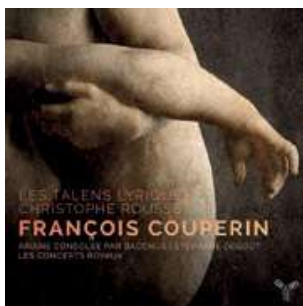
Collection Couperin



Collection Couperin



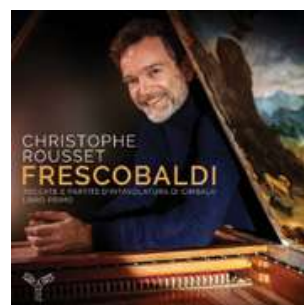
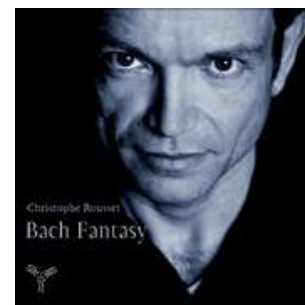
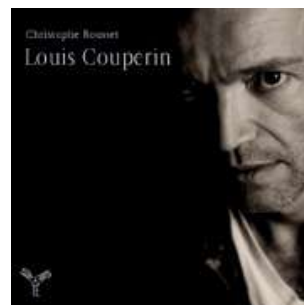
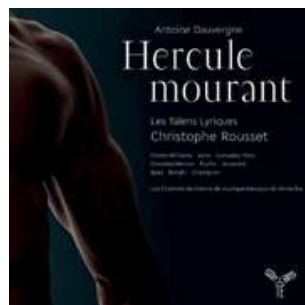
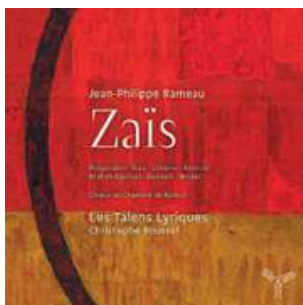
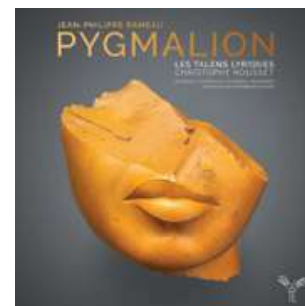
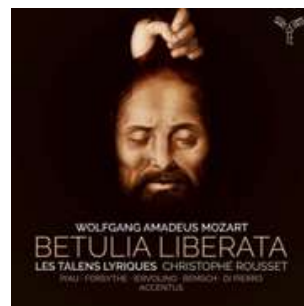
Collection Couperin



Collection Couperin



Collection Couperin





apartemusic.com