

Dans la même collection :

In the same series:

- KRAFFT (1727-1795)
- ST-LUC (1663-v.1715)
- TANSMAN (1897-1986)
- LE DUC (1742-1777)
- BERNIER (1664-1734)
- MARAIS (1656-1728)
- ST-GEORGES (v.1739-1799)
- MONTECLAIR (1667-1737)

- ARN 55393 ■ ST-GEORGES (v.1739-1799) ARN 55434
- ARN 55395 ■ MIGOT (1891-1976) ARN 55435
- ARN 55401 ■ DEVILLENE (1759-1803) ARN 55436
- ARN 55408 ■ RONSARD/BONI (?-ap.1594) ARN 55434
- ARN 55409 ■ ST-GEORGES (v.1739-1799) ARN 55445
- ARN 55410 ■ ALBINONI (1671-1750) ARN 55472
- ARN 55425 ■ Le clavier espagnol au XVIII's. ARN 55471
- ARN 55433

A paraître :
Forthcoming releases:

- GLÜCK (1714-1787) *Symphonies*
- DANDRIEU (1682-1738) *Premier Livre de Clavecin*
- CAMPION (v.1686-1748) *Pièces pour guitare*

- ARN 55482
- ARN 55481
- ARN 55483



Catalogue sur simple demande à / Catalogue available on request to:

DISQUES ARION S.A. - 36, avenue Hoche - 75008 Paris - FRANCE

E-mail : info@arion-music.com

© ARION 1977 / © ARION 1999 — Tous droits réservés pour tous pays. (Reproduction interdite)
Copyright reserved for all the world.



Premières

Le Ballet d'Alcidiane et Polexandre
(extraits)



JEAN-BAPTISTE
LULLY
1632
1687

Ensemble La Follia
Direction et violon solo
Miguel de La Fuente



JEAN-BAPTISTE LULLY

1632
1687

Le Ballet d'Alcidiane et Polexandre

(extraits)

La situation de Jean-Baptiste Lully (1632-1687) dans l'histoire de la musique est un peu paradoxale. Contrairement à presque tous les musiciens de l'ère classique française, il n'a jamais complètement disparu de l'horizon musical entre la fin du XVII^e siècle et le début du XX^e siècle, alors même qu'aujourd'hui son œuvre reste sans doute, d'entre celles de ses contemporains, la moins facilement abordable, techniquement et esthétiquement parlant. Lully doit davantage à sa légende qu'à son œuvre d'avoir survécu : une réputation exagérée de vil courtisan, de paresseux, de dépravé, l'ostracisme qu'il a constamment manifesté envers ses confrères, le coup fatal que la sèche verticalité de sa musique a porté à l'évolution de la musique française en la détournant de son cours naturel ne doivent pas nous empêcher d'estimer à sa juste valeur le novateur qu'il fut par la fonction dramatique nouvelle qu'il a assignée à la musique dans le domaine du ballet et de la tragédie lyrique.

Sur plus d'un point, nous allons le voir, le *Ballet d'Alcidiane et Polexandre* invite à réévaluer les données de cet art qui fut, plus encore chez Lully que chez n'importe quel autre musicien du temps, totalement assujetti à une forme de culture et au goût d'une catégorie sociale qui se sont à jamais éloignées de nous.

L'organisation du ballet de cour durant le dernier tiers du XVI^e siècle diminue l'importance du rôle du musicien et du répertoire populaires. En outre, la notion de professionnalisme se trouve accentuée du fait que le violon, par excellence l'instrument de la danse, est admis au nombre des instruments « nobles » et, de l'*Ecurie*, passe à la *Chambre du Roi*.

Ainsi que l'a noté François Lesure, « (...) un répertoire unique avait accompagné les ébats de la ville et de la cour jusqu'à l'époque du ballet, qui posait peu à peu le problème de la danse artistique et bientôt celui de l'autonomie de la danse. » La musique de danse, qui, jusqu'au milieu du XVI^e siècle, formait le fond du répertoire de la musique instru-

mentale, n'est donc plus associée à tous les événements de la vie quotidienne.

En se stylisant sous la forme du ballet de cour, elle devient la projection transposée et embellie de la vie dont elle va tenter de reproduire la diversité dans l'irréalité merveilleuse des actions de personnages mythologiques ou romanesques auxquels les grands, le Roi, la Reine, s'identifient en prenant part eux-mêmes au spectacle.

Comme son nom l'indique, le ballet de cour s'adresse exclusivement à la plus haute classe de la société dont la centralisation se renforce avec l'avènement de Louis XIV. L'intensification de la vie de cour a pour effet de hâter l'épanouissement de cette forme d'art « total » qu'est le ballet, qui devient le rituel de la fête et la codification d'un langage sublime basé sur le symbolisme d'une véritable plastique sonore. C'est ici que Lully va intervenir de façon décisive, en commençant par réformer les moyens qui sont mis à sa disposition. Jusqu'à lui, la composition d'un ballet était confiée à plusieurs auteurs. Un musicien composait la mélodie, un autre réalisait les parties, un troisième réglait les pas. Lully a sur ses confrères l'avantage d'être aussi bon acteur qu'excellent danseur et habile violoniste.

Ayant fait ses débuts en février 1653 dans le fameux *Ballet Royal de la Nuit*, il ne cessera, à partir de ce moment, d'étudier en technicien autant qu'en musicien, les améliorations à apporter au ballet. Sa réforme porte d'abord sur l'orchestre. Il critique la souple liberté polyphonique du jeu français des *Vingt-quatre violons du Roi*, impropre selon lui à indiquer la carrure nette de la musique de danse.

Ayant été nommé en 1653 compositeur de la musique instrumentale, il plie aux exigences de sa manière encore italienne les *Petits violons* réunis par Louis XIV en 1648 et confie à ce corps l'interprétation de ses premières partitions de ballet.

Il réalise ensuite que la pleine réussite de ce genre d'ouvrage dépend d'un seul maître d'œuvre. Ce dernier ne tardera pas à être lui-même : c'est à lui seul qu'est confiée la réalisation du somptueux spectacle que le Roi ordonne pour le carnaval de 1658, le *Ballet d'Alcidiane et Polexandre*. Ce fait marque un changement dans la condition du musicien dont la fonction, ainsi, s'individualise. Entièrement responsable de la partie instrumentale, Lully a dû laisser à Jean Boëset, « Intendant de la Musique du Roi » qu'il n'a pas encore pu évincer tout à fait, le soin de composer une petite partie de la partie vocale, se réservant la plus importante.

Livré à lui-même, Lully innove immédiatement. La première *Ouverture* du Ballet sera la première qui aurait été composée sur le plan de ce qu'on appellera ensuite l'« Ouverture à la française » ou « lullyste » — lent/pointé/vif/lent — qui s'imposera jusque sous la plume de Jean-Sébastien Bach.

Avec ce Ballet, Lully révèle immédiatement les caractéristiques de son style mesuré, réaliste, objectif même, conforme à la fonction d'une musique qui est faite pour être vue autant que pour entendue, qui doit se plier au caractère descriptif ou burlesque de la pantomime ou traiter expressivement les danses à la mode figurées par la géométrie chorégraphique. Lully réussit si bien son *Alcidiane* que, deux ans plus tard, lui seront confiés les intermèdes de l'opéra *Serse* que Cavalli fera représenter à Paris.

Le livret du *Ballet d'Alcidiane et Polexandre* fut demandé à l'un des fournisseurs attitrés de la cour, Isaac de Benserade qui choisit d'en tirer l'argument du roman de Gomberville, *Polexandre*. Ce roman d'aventures montre un roi des Canaries parcourant le monde du Danemark au Maroc, du Sénégal aux Antilles, à la poursuite d'Alcidiane, reine de l'île Inaccessible (nous sommes, ne l'oubliions pas, en pleine floraison de la littérature précieuse) et l'atteignant enfin après bien des naufrages et des duels. Paru en 1633, le roman continuait à être prisé à la cour du jeune Louis XIV. Aujourd'hui son titre n'évoque plus guère que la gageure soutenue par l'auteur de ne pas employer une seule fois dans son texte les locutions *car* et *pourquoi* dont l'usage était sévèrement critiqué par les grammairiens eux aussi en mal de réformes !

Le livret de Benserade suit librement le roman. Dès l'abord, il expose harmonieusement une question esthétique qui occupera longtemps les esprits : la lutte courtoise que se livrent à la cour d'Alcidiane la musique française et la musique italienne. L'une des raisons du succès de Lully dans cette œuvre, c'est la preuve qu'il a donné d'être capable de composer aussi bien dans l'un que dans l'autre style.

Après ce concert franco-italien, vient le ballet proprement dit, qui retrace les belliqueuses aventures du héros. Henry Prunières, dans l'érudite préface qu'il a placée en tête de l'édition du ballet à partir de laquelle ce disque a été réalisé, fournit tous les détails souhaités sur la genèse et la carrière de l'œuvre. Il est aidé en cela par les octosyllabes de la « Muze historique » de Loret qui relate la création

du ballet et décrit la somptuosité du spectacle, donnant de précieux renseignements sur l'instrumentation, non moins que sur la faveur dont jouissait déjà auprès du Roi l'auteur de la musique.

Le *Ballet d'Alcidiane et Polexandre* s'ouvre donc par une « Ouverture à la française » d'un ton solennel dont la partie centrale est fuguee. La première entrée met en scène la Haine, la Colère, l'Envie, la Jalouse, le Désespoir et la Crainte. Lors de la création, le 19 février 1658, le Roi figurait la Haine et le comte de Saint-Aignan la Colère. La deuxième entrée introduit l'Innocence qui chasse ces vilains personnages de la cour d'Alcidiane. Le souci du pittoresque se manifeste dans l'entrée des Baladins ridicules qui dansent avec leurs femmes, sur deux airs vivement dessinés. « La Cour (note H. Prunières), s'amusa fort à voir Dolivet danser avec M. Hesselin habillé en femme, Baptiste Lully avec Bontemps, le valet de chambre du Roi, Michel Lambert avec Beauchamp. »

L'entrée suivante oppose « Six Gallands amis et rivaux. » Il s'ensuit un « Combat des Plaisirs et siège grotesque (...) imitant les règles d'un véritable Combat » en déployant toute une stratégie burlesque qui sert de prétexte à un tableau musical animé dont le caractère fort apprécié se maintiendra jusqu'à la fin du XVIII^e siècle dans le répertoire du clavecin : *Assemblée au tambour, Autre assemblée, Marche italienne, L'Exercice des Mousquetaires, Marche françoise, La Charge, La Retraite, L'Attaque du fort, Le Combat, La Victoire*. La première partie se termine sur ce combat. Après une nouvelle « Ouverture à la française », la seconde partie se résume en une importante section vocale

dévolue à Bellone et aux Furies s'opposant aux galantes interventions de Polexandre. Puis paraît le prince du Pérou Zelmatide (nous voyons poindre ici l'exotisme des futures *Indes Galantes* de Jean-Philippe Rameau) suivi de géants et de nains dont les postures bizarres « (...) firent cent fois battre des mains. » La septième entrée est celle de Pallante et des quatre esclaves dont les évolutions sur deux airs annoncent *Les Sauvages* de Rameau.

La troisième partie du ballet est consacrée au triomphe de Polexandre, incarné en 1658, par le célèbre chorégraphe Beauchamp. Six bergers et bergères se divertissent au son d'une musique champêtre formée d'un *Air en rondeau*, d'un *Second air*, plus tendre et d'une charmante *Gavotte*. Les faunes se mêlent à la danse, Lully figurant l'un d'eux, et dirigeant sur scène un orchestre champêtre.

La danse des Courtisans forme la troisième entrée de cette fête donnée en l'honneur d'Alcidiane et de Polexandre réunis, qu'interrompt « (...) une course de Baguette au Faquin (...) fort ridicule », en trois airs.

Pour finir, une princesse de Mauritanie, « (...) témoigne par une chaconne la part qu'elle prend à la satisfaction des deux amants et conclut tout le ballet par cette danse si agréable. » Une petite *Chaconne* précède en effet la majestueuse *Chaconne des Maures* que Lully dansait aux côtés du Roi sous le costume d'un Maure, en jouant des castagnettes.

Et Loret d'observer :

« (...) je serrois un franc Athéïste,
Si je ne croyois que Baptiste,
Nonobstant les vieilles chansons,
Est un des célèbres garçons,
Pour la rare et grande harmonie,
Qui ait jamais produit l'Anzonie (l'Italie)
Puis que c'est lui qui, tout de bon,
Pour plaisir à Louis de Bourbon,
Ingénueusement assemble
Tant de sons differans ensemble. »

La fortune de Lully était faite...

Joël-Marie Fauquet



Reconnaissance de dettes de Lully à son perruquier. Photo : D.R.

JEAN-BAPTISTE LULLY

1632
1687

The Ballet d'Alcidiane et Polexandre (excerpts)

The situation of Jean-Baptiste Lully (1632-1687) in the history of music is something of a paradox. Unlike most musicians of the French classical era, he ever quite disappeared from the musical horizon between the end of the 18th and the beginning of the 20th centuries, although his music today doubtless remains, compared with that of his contemporaries, the least easy to approach both from a technical and stylistic point of view.

Lully owes his survival more to legend than to his music: an exaggerated reputation of a vile faun, a lazy individual, depraved, constantly trying to exclude his colleagues, and the fatal blow which the dry verticality of his music struck upon the evolution of French music causing it to deviate from its natural course, must not prevent us from judging his full value as an innovator who gave music its new dramatic function in the field of the 'ballet' and the 'tragédie lyrique'.

On more than one point, as we shall see later, the Ballet d'Alcidiane et Polexandre encourages a

revaluation of this art which was, more so with Lully than any other musician of the period, totally subjected to a form of culture and the tastes of a social class from which we have been separated forever.

The organization of the 'ballet de cour' during the last third of the 16th century diminished the importance of the musician's part and also that of the music of the common people. Besides this, the idea of professionalism was developed because the violin, the ideal instrument for the dance, was admitted to the ranks of noble instruments, passing from the 'Ecurie' to the 'Chambre du Roy'. Thus, as François Lesure has remarked: '(...) a unique repertory had accompanied the town frolics and those of the court up until the time of the ballet, which gradually posed the problem of the artistic dance and soon that of the autonomy of the dance.' Dance music, which, until the middle of the 16th century, formed the basic repertory of instrumental music, was thus no longer in the form of the 'ballet de cour', it became the transposed and embellished projection of life; it attempted to reproduce its variety by using

the wonderful unreality of acts performed by mythological or romanesque characters with great people, the king and queen, identified themselves by taking part in the spectacle.

As its name indicates, the 'ballet de cour' was intended exclusively for the highest ranks of society, which became more centralized with the arrival of Louis XIV. The intensified court life caused the ballet, that form of 'total' art, to flourish: it became the ritual of feasts, codifying the most exalted language based on the symbolism of true modelling in sound. It was to intervene in a determining manner, beginning with the reform of the means at his disposal. Up until then, the composition of a ballet was the work of several authors. One musician composed the melody, another realized the other parts, a third organized the dance steps. Lully had the advantage over his colleagues of being as good an actor as he was an excellent dancer and able violonist. Having made his first appearance in 1653 in the famous Ballet royal de la Nuit, from this moment he worked constantly both as a technician as well as a musician on means to improve the ballet. First of all he reformed the orchestra. He criticized the supple polyphonic freedom of the French style of playing from the Vingt-quatre violons du Roy, considering them unsuitable for indicating the clear-cut firmness of dance music. Having been appointed composer of instrumental music in 1653, he obliged the Petits violons du Roy formed by Louis XIV in 1648 to follow his own still Italian manner, giving this body the responsibility of performing his first ballet music. He then realized that the absolute success of this kind of spectacle meant one composer only. It was not long

before this single composer became himself: it was Lully who was given the task of creating the sumptuous spectacle which the king had ordered for the carnaval of 1658, the Ballet d'Alcidiane et Polexandre. This event marked a change in the musician's condition whose function became more individual. Entirely responsible for the instrumental music, Lully was forced to leave Jean Boisset, the intendant of the King's music who had not succeeded in eliminating totally, to take care of a small portion of the vocal music, reserving the larger portion for himself.

On his own, Lully immediately set out to produce something new: The first overture to the Ballet d'Alcidiane et Polexandre was to be the first to be composed according to the plan later known as the 'Ouverture à la française' or 'lullyste', slow and dotted-quick-slow which was to establish itself even under the pen of J.S. Bach himself.

With the Ballet d'Alcidiane et Polexandre, Lully immediately revealed the characteristics of his style, measured, realistic, objective even, conforming to the purpose of music composed as much to be 'seen' as heard; it had to be adapted to the descriptive or burlesque character of the pantomime or to treat fashionable dances expressively, shaping them according to their choreographic geometry. Lully succeeded so well with his Alcidiane that, two years later he was entrusted with the composition of the interludes for the performance in Paris of Cavalli's opera Xerxes.

The libretto for the Ballet d'Alcidiane et Polexandre was commissioned from one of the court poets, Isaac de Benserade. He chose to take the plot

from the novel by Gomberville, Polexandre. This adventure story tells of a king of the Canary islands travelling across the world from Denmark to Morocco, from Senegal to the West Indies in pursuit of Alcidiane, queen of the island 'Inaccessible' (let us remember that at this time, the 'littérature précieuse'—precious literature—was in full flower) and reaching it after many shipwrecks and duels.

Having appeared in 1633, the novel continued to be popular at the court of young Louis XIV. Today the book evokes scarcely more than the wager the author held up of not using the words 'car' (for, because...) and 'pourquoi' (why) even once in the text; their use was severely criticized by the grammarians who were also looking for things to reform!

Benserade's libretto freely follows the novel. Straight away, he harmoniously exposes a stylistic question which was to occupy the 'esprits' (spirits) for a long time: the polite struggle which takes place at the court of Alcidiane between French and Italian music. One of the reasons for Lully's success in this work is that he was capable of composing equally well in both styles. After this Franco-Italian concert, the actual ballet follows, retracing the warlike adventures of the hero.

Henry Prunières, in the scholarly preface serving as an introduction to his edition of the ballet from which the music for this recording has been prepared, provides all the details we could wish for concerning the creation and history of the work. In this task, he was helped by the octosyllabic verses of Loret's 'Muze historique' (historical Muse) describing the creation of the ballet and the richness of the spec-

tacle, giving precious information about the instrumentation, as well as the favour which the young composer already enjoyed from the king. Thus the Ballet d'Alcidiane et Polexandre begins with an 'Ouverture à la française' (french overture) in a solemn mood, the central section of which is in fugal style.

The first 'entrée' (entry) brings in Hate, Anger, Envy, Jealousy, Desperation and Fear. At the first performance on 19th February 1658, the king took the part of Hate and the comte de Saint Aignan, Anger. The second 'entrée' introduced Innocence who drives these evil characters away from the court of Alcidiane. A concern for the picturesque is to be observed in the entry of the ridiculous Buffons who dance two sharply defined airs with their wives.

Henry Prunières wrote: 'The court was much amused to see Dolivet dancing with M. Hesselin dressed as a woman, Baptiste Lully with Bontemps, the King's 'valet de chambre' (man-servant), Michel Lambert with Beauchamp'. The following entry opposed 'six Gallants amis et rivaux' (six Gallants friends and rivals). Next followed a 'Combat des Plaisirs et siège grotesque' (Combat of Pleasures and grotesque siege), (...) imitating the patterns of a true combat displaying a complete ludicrous strategy serving as a pretext for a lively musical tableau; this kind of tableau was much appreciated and remained in harpsichord music until the end of the 18th century: Assemblée au tambour (Drum assembly), Autre assemblée (Other assembly), Marche italienne (Italian march), l'Exercice des Mousquetaires (The Musketeer exercise), Marche française (French march), La Charge (The Charge), La Retraite (The

Retreat), l'Attaque du fort (The fortress attack), Le Combat (The Fight), La Victoire (The Victory). The first part ends with this 'combat'.

After a French overture, the second part consists of an important vocal section given to Bellone and to the Furies who oppose the gallant intentions of Polexandre. Then the prince of Peru Zehnatiad appears (we can already see a glimmer of Rameau's Indes Galantes here) followed by giants and dwarfs whose curious attitudes firent cent fois battre des mains' (was greeted with applause). The seventh entry belongs to Pallante and to four slaves who announce Les Sauvages by Rameau.

The third part of the ballet is devoted to the triumph of Polexandre; the role was created in 1658 by the famous choreographer Beauchamp. Six shepherds and shepherdesses are entertaining themselves to the sound of rural music consisting of an Air en rondeau a second more tender air, and a charming Gavotte. The fauns begin to dance, and Lully was one of these, conducting a rustic orchestra on the stage. The dance of the courtiers forms the third entry of this feast given in honour of Alcidiane and Polexandre reunited, interrupted by a 'bigly ridiculous (...) tournament of the Ring on the Manikin', in three airs. To end, the princess of Mauritania, (...) expresses by a Chaconne her attitude towards the contentment of the two lovers and concludes the whole ballet with that dance so agreeable! A little Chaconne in fact, precedes the majestic Chaconne des Maures which Lully danced beside the King in the costume of a Moor playing the castagnettes.

And Loret observed:

'(...) I would be an open Atheist, if I did not believe that Baptiste, notwithstanding the old songs, is one of those famous young men. For the unusual and noble harmony, that Anzonia (Italy) has ever produced since it is he who, in earnest, in order to please Louis de Bourbon, ingeniously assembled so many different sounds together.'

Lully's fortune was made...

Joël-Marie Faquet
translated by Charles Whitfield.



Les bords de l'Arno...
où grandit Lully enfant

Ensemble LA FOLLIA

violon solo et direction/*solo violin and conductor*
Miguel de La Fuente

Violons/Violins:

Carlos Laredo
César Bargas
Doris Kreis
Jean-Jacques David
Annick David
Danielle Petit

Contrebasse/Double bass:

Shinya Tomizawa

Trompettes/Trumpets:

Marc Ullrich
Gilbert Petit

Altos/Violas:

Max Lesueur
Thomas Grund

Flûtes/Flutes:

Kioshi Kasai
Alain Ehkirch

Violoncelles/Cellos:

Béatrix Vincent
Racula Popovici

Clavecin/Harpsichord:

Béatrix Thomas

Percussion/Percussion:

Roland Fournier

L'Ensemble Instrumental *La Follia* est né en 1971 de la réunion de jeunes musiciens professionnels appartenant aux formations orchestrales de Mulhouse et de Bâle et ayant en commun la même passion de la musique de chambre. *La Follia*, patronyme adopté par l'ensemble en hommage à Arcangelo Corelli et sa fameuse partition pour violon du même nom, est originale à plus d'un titre. En effet, cette phalange se distingue par sa structure caractérisée ainsi que par l'addition de deux trompettes et percussion à l'orchestre de chambre traditionnel. Cet ensemble est formé de 16 musiciens sans chef d'orchestre, mais travaillant sous la responsabilité artistique du violon solo, Miguel de La Fuente.

The Ensemble LA FOLLIA was formed in 1971, uniting young professional musicians belonging to orchestras from Mulhouse and Bâle; together they share passion for chamber music. The name LA FOLLIA, chosen by the ensemble in hommage to Corelli and his famous work for violin which bears the same title, is not the group's only claim to originality. In fact, the ensemble comprises the unusual addition of two trumpets and percussion to the traditional chamber orchestra. This ensemble consists of 16 musicians in all who perform without a conductor, but who work under the artistic responsibility of the solo violin Miguel de La Fuente.



LA FOLLIA
Ensemble Instrumental

Photo : Philip Anstett