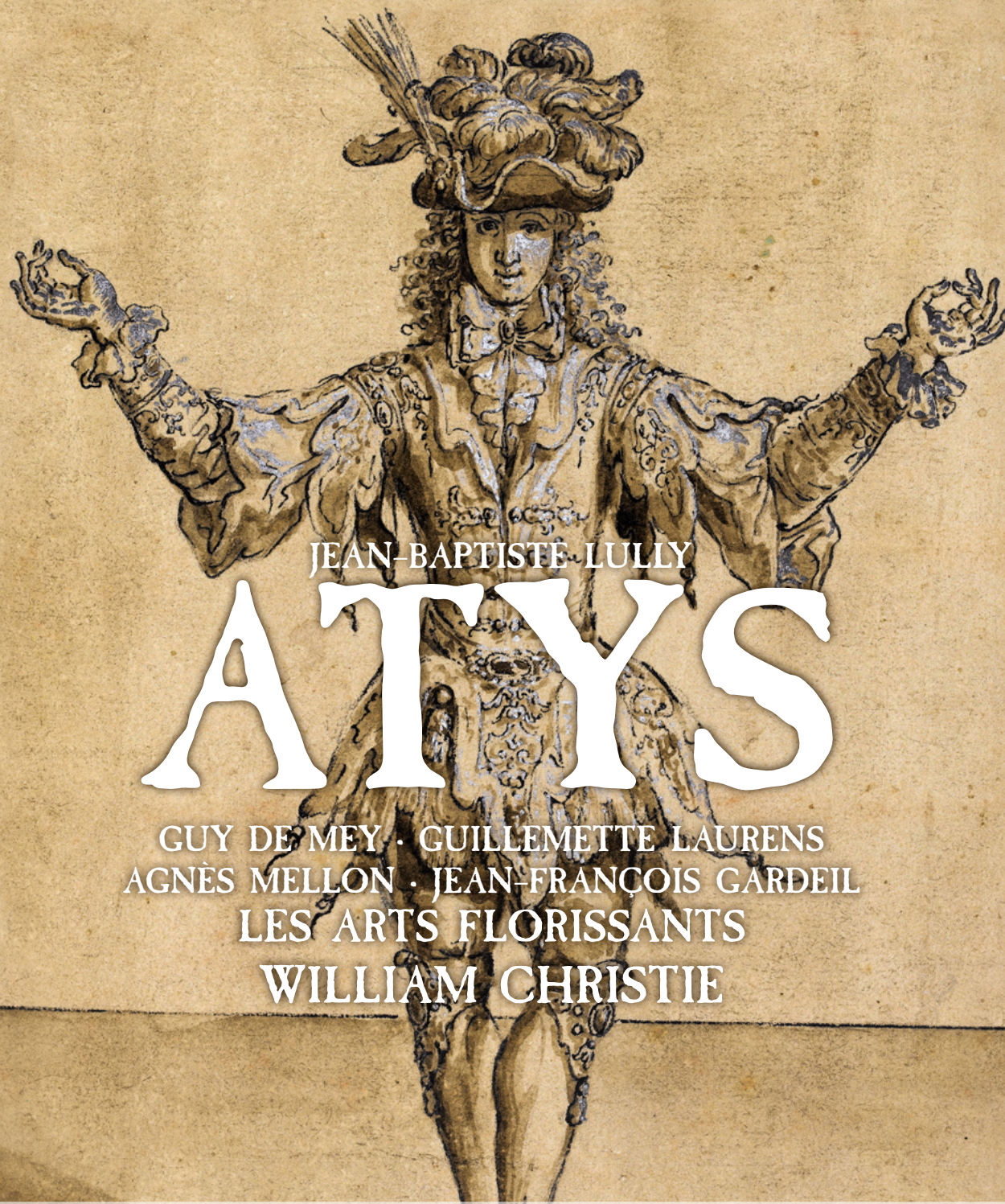




JEAN-BAPTISTE LULLY

ATYS

GUY DE MEY · GUILLEMETTE LAURENS
AGNÈS MELLON · JEAN-FRANÇOIS GARDEIL
LES ARTS FLORISSANTS
WILLIAM CHRISTIE

CD 1

PROLOGUE

1	Ouverture	1'50
2	Le Temps : "En vain, j'ai respecté"	1'48
3	Air pour les Nymphes de Flore	0'49
4	Le Temps : "La saison des frimats"	3'22
5	Air pour la Suite de Flore (Gavotte)	2'12
6	Prélude pour Melpomène	1'28
7	Air pour la Suite de Melpomène	1'24
8	Ritournelle	2'48
9	Menuet	0'56
10	Reprise de l'Ouverture	0'58

ACTE I

11	Scène 1. Ritournelle. Scène 2. Idas	1'54
12	Idas : "Atys, ne feignez plus"	1'57
13	Scène 3. Sangaride et Doris : "Allons, allons, accourez tous"	5'36
14	Scène 4. Sangaride : "Atys est trop heureux"	5'19
15	Sangaride et Doris : "Un amour malheureux"	1'02
16	Scène 5. Atys : "On voit dans ces campagnes". Scène 6. Atys	4'35
17	Atys et Sangaride : "Si l'hymen unissait"	1'49
18	Scène 7. Atys : "Mais déjà de ce mont sacré"	5'14
19	Entrée de Phrygiens	1'12
20	Second Air des Phrygiens	0'31
21	Scène 8. Prélude	0'43
22	Cybèle : "Venez tous dans mon Temple"	2'59

CD 2

ACTE II

1	Scène 1. Ritournelle. Atys : "Qu'un indifférent est heureux"	6'14
2	Scène 2. Prélude	0'40
3	Cybèle : "Je veux joindre"	3'17
4	Scène 3. Cybèle : "Tu t'étonnes, Mélisse"	4'55
5	Cybèle : "Que les plus doux Zéphyrus".	2'18
	Scène 4. Chœur des Peuples et des Zéphyrus	
6	Entrée des Nations	0'43
7	Entrée des Zéphyrus	1'10
8	Chœur des Nations : "Que devant vous"	0'27
9	Atys : "Indigne que je suis"	1'05
10	Reprise du Chœur des Nations : "Que devant nous"	0'28
11	Reprise de l'Air des Zéphyrus	1'13

ACTE III

12	Scène 1. Ritournelle. Atys : "Que servent les faveurs"	2'14
13	Scène 2. Idas : "Peut-on ici parler"	2'35
14	Atys : "Le plus juste parti". Scène 3	2'25
15	Scène 4. Prélude. Le Sommeil : "Dormons, dormons tous"	7'31
16	Prélude	1'24
17	Morphée : "Écoute, écoute, Atys"	1'00
18	Phantase : "Que l'Amour a d'attraits"	1'33
19	Phobctor : "Goûte en paix"	1'08
20	Phantase : "Trop heureux un amant"	1'35
21	Un Songe Funeste : "Garde-toi d'offenser"	1'56

22	Chœur des Songes Funestes : “L’amour qu’on outrage”	1’39
23	Scène 5. Atys : “Venez à mon secours”. Scène 6. Atys	4’53
24	Scène 7. Cybèle : “Qu’Atys dans ses respects”	2’59
25	Scène 8. Ritournelle. Cybèle : “Espoir si cher et si doux”	3’56

CD 3

ACTE IV

1	Scène 1. Doris : “Quoi ! Vous pleurez !”	6’25
2	Scène 2. Prélude	0’38
3	Célénius : “Belle nymphe”. Scène 3	2’48
4	Scène 4. Ritournelle. Atys : “Qu’il sait peu son malheur”	3’41
5	Atys, Sangaride : “Je jure / Je promets”	1’57
6	Scène 5. Prélude. Le Dieu du Fleuve Sangar : “O vous qui prenez part” & Chœur	1’35
7	Le Dieu du Fleuve Sangar : “Que l’on chante” & Chœur	1’38
8	Gavotte, Chœur de Dieux de Fleuves et de Divinités de Fontaines et de Ruisseaux : “La beauté la plus sévère”	1’32
9	Menuet, Chœur de Dieux & Divinités : “L’hymen seul ne saurait plaire”	1’18
10	Menuet, Chœur de Dieux & Divinités : “Une constance extrême”	1’01
11	Gavotte, Chœur de Dieux & Divinités : “Un grand calme”	0’51
12	Scène 6. Chœur de Dieux & Divinités : “Venez former”	1’48

ACTE V

13	Scène 1. Ritournelle	0’36
14	Célénius : “Vous m’ôtez Sangaride”	2’53
15	Scène 2. Cybèle et Célénius : “Venez vous livrer”	1’47
16	Cybèle : “Toi qui portes partout”	0’43
17	Scène 3. Atys : “Ciel !”	1’41
18	Chœur des Phrygiens : “Atys lui-même”. Scène 4	3’16
19	Atys : “Quoi ! Sangaride est morte !”	2’46
20	Scène 5. Cybèle : “Je commence à trouver”	1’31
21	Scène 6. Idas : “Il s’est percé le sein”	3’00
22	Ritournelle	1’04
23	Cybèle : “Venez, furieux Corybantes”. Scène dernière	5’46
24	Entrée des Nymphes	1’09
25	Première Entrée des Corybantes	0’35
26	Seconde Entrée	1’06
27	Cybèle et Chœur des Divinités des Bois et des Eaux : “Que le malheur d’Atys”	2’25



Mignard, Portrait
de Lully, 1675
Chantilly, musée
Condé
Cliché akg-images

LES PERSONNAGES DU PROLOGUE

<i>Le Temps</i>	Bernard Deletré
<i>Flore</i>	Monique Zanetti
<i>Zéphirs</i>	Jean-Paul Fouchécourt, Gilles Ragon
<i>Melpomène</i>	Arlette Steyer
<i>Iris</i>	Agnès Mellon

LES ACTEURS DE LA TRAGÉDIE

<i>Atys</i>	Guy de Mey
<i>Idas</i>	Jacques Bona
<i>Sangaride</i>	Agnès Mellon
<i>Doris</i>	Françoise Semellaz
<i>Cybèle</i>	Guillemette Laurens
<i>Mélisse</i>	Noémi Rime
<i>Célénus</i>	Jean-François Gardeil
<i>Le Sommeil</i>	Gilles Ragon
<i>Morphée</i>	Jean-Paul Fouchécourt
<i>Phobétor</i>	Bernard Deletré
<i>Phantase</i>	Michel Laplénie
<i>Un Songe funeste</i>	Stephan Maciejewski
<i>Sangar</i>	Bernard Deletré
<i>Trio</i>	Isabelle Desrochers, Jean-Paul Fouchécourt, Véronique Gens

LES ARTS FLORISSANTS

Dir. WILLIAM CHRISTIE

ORCHESTRE

Petit Chœur (continuo)

Clavecins	Yvon Repérant, Christophe Rousset
Basse de violon	Elisabeth Matiffa
Luth	Stephan Stubbs
Théorbe	Eric Bellocq
Archiluth et luth piccolo	Jonathan Rubin
Guitare	Peter Pieters
Basses de viole	Anne-Marie Lasla, Jonathan Cable

Grand Chœur

Violons	John Holloway, Myriam Gevers, Lisa Grodin, Thérèse Kipfer, Lisa Lyons, Florence Malgoire, Guya Martinini, Walter Reiter, Michèle Sauvé, Daniel Spector
Altos	Christine Angot, David Bowes, Gisèle Dubon, Jacques Maillard, Frédéric Martin, Michel Pons, Anne Weber, Benoît Weeger, Galina Zinchenko
Basses de violon	David Simpson, Richard Campbell, Bruno Cocset, Jane Coe, William Hunt, Vincent de Kort, Jean-Michel Forest, Susan Sheppard
Flûtes à bec	Hugo Reyne, Pierre Hamon, Sébastien Marq, Jean-Pierre Nicolas, Michèle Tellier
Basse de flûte	Hugo Reyne

Hautbois Frank de Bruine, Michel Henry, Taka Kitazato, Christophe Mazeaud, Claire Michèle

Tailles de hautbois Taka Kitazato, Christophe Mazeaud

Bassons Claude Wassmer, David Mings, Mark Minkowski

Percussion Isabelle Villevieille

Ritournelles

Violons John Holloway (solo), Florence Malgoire (solo), Myriam Gevers, Lisa Lyons, Walter Reiter, Michèle Sauvé

Flûtes à bec Hugo Reyne, Pierre Hamon, Sébastien Marq, Jean-Pierre Nicolas, Michèle Tellier

CHŒUR

Chef des Chœurs : OLIVIER SCHNEEBELLI

Sopranos Catherine Bignalet, Caroline de Corbiac, Anne Crabbe-Pulcini, Isabelle Desrochers, Emmanuelle Gal, Véronique Gens, Christiane Lagny-Detrez, Cécile Le Bihan

| | Cathy Missika, Anne Pichard, Anne-Marie Tauzin |

Hautes-contre Edouard Audouy, Frédéric Coubès, Edouard Denoyelle, Frédéric Lair, Frédéric Marie, Didier Rebuffet

Ténors François Bazola, Olivier Gal, Douglas Nasrawi, Hervé Niquet, Jean-Marie Puissant, Joël Suhubiette, Masao Takeda

Basses Laurent Bajou, Daniel Bonnardot, Philippe Choquet, Pierre-Yvan Gal, Jean-François Gay, Alain Golven, Stephan Maciejewski, Richard Taylor, Paul Willenbrock



Janvier 1987

LA RÉVÉLATION "ATYS"

La redécouverte "vivante" du répertoire musical français de l'époque de Louis XIV commença véritablement dans le cours des années 1940-50, sans que l'on ait eu une grande connaissance et une bonne intelligence des modes de jeux et des sources musicales elles-mêmes.

Ces premiers efforts nous valurent notamment le célèbre générique de l'Eurovision, emprunté au prélude du *Te Deum* H.146 de Marc-Antoine Charpentier, donné dans une révision – pour ne pas dire une relecture – de Guy Lambert particulièrement anachronique selon nos standards actuels. Si les nombreuses recherches musicologiques ont depuis incontestablement et utilement fait évoluer l'approche et la compréhension de ce répertoire, redonner vie aux œuvres musicales baroques reste une entreprise hasardeuse et difficile où la subjectivité règne en maître. William Christie, jeune diplômé des universités d'Harvard et de Yale, s'y confronta dès l'âge de 26 ans en compagnie du Collegium Musicum qu'il fonda au Dartmouth College (New Hampshire) en 1970. Installé en France l'année suivante, il poursuivit cette quête musicologico-archéologique en réunissant autour de lui les meilleurs musiciens du moment. En 1979, l'ensemble vocal et instrumental Les Arts Florissants voyait le jour. Depuis lors, le paysage de la musique baroque européenne, et notamment française, ne peut s'envisager sans cette formation.

Lorsqu'en 1984 William Christie et Les Arts Florissants révélèrent les sublimes beautés de *Médée*, l'unique tragédie en musique de Marc-Antoine Charpentier, représentée en 1693 à l'Académie Royale de Musique, le chef d'orchestre avoua : *"Préparer une œuvre comme Médée, pendant des années, cela représente 90% de recherches intellectuelles pour 10% de sentiment musical. J'ai lu, lu, et lu ; j'ai mis tout mon entourage à contribution en France aussi bien qu'en Amérique. J'ai recherché toutes les précisions sur la composition du grand chœur, sur celle du petit chœur, sur la structure du récitatif... Mais au moment où je commence à diriger, où mes chanteurs ouvrent la bouche, où le violoniste gratte son violon, il doit y avoir 90% d'expressivité personnelle, et surtout de communication, pour 10% à peine de résidu musicologique. Une œuvre qui sent la musicologie devant le public est une œuvre qui rate."* Tout est dit : la musicologie est un *moyen*, non une *fin* en soi ; bien des musicologues actuels, coupés qu'ils sont des réalités musicales, seraient bien inspirés de méditer la parole du maître ! La musique est d'abord affaire de sensibilité et d'intuition personnelle. Au moment où les musiciens se mettent à jouer et chanter, l'objectif est de restituer le plus authentiquement possible "l'impact émotionnel et même intellectuel" de l'œuvre en question. L'immense succès des représentations de *Médée* donna raison à William Christie : la partition, pourtant classée parmi les ouvrages théoriques les plus abscons de la bibliothèque de Sébastien de Brossard (1655-1730), pouvait encore séduire – et séduit toujours – un public moderne. Ironie du sort, c'est en somme grâce à Marc-Antoine Charpentier, pourtant relégué dans l'ombre de Jean-Baptiste Lully (1632-1687) depuis le XVIII^e siècle, que William Christie et le metteur en scène Jean-Marie Villégier s'intéressèrent aux tragédies en musique du Florentin. Afin de mieux

comprendre le contexte historique qui vit naître *Médée*, William Christie se plongea en effet dans l'œuvre de Lully. De cette fréquentation assidue, il en vint à considérer l'Italien comme celui ayant *“su donner à la musique française une forme neuve : il a mis en valeur une certaine forme du théâtre français ; il a souligné la suprématie absolue de l'art de la déclamation. Il a greffé cet art théâtral à une musique qui pouvait lui servir de support. [...] Lully est un novateur en ce qu'il a su donner à une forme particulière son maximum de beauté”*. Il revenait donc de droit aux Arts Florissants et à leur chef de fêter dignement le tricentenaire de la mort de Lully en 1987. Pour ce faire, William Christie arrêta son choix sur une des plus belles tragédies en musique du surintendant de Louis XIV : *Atys*. Ce choix fut motivé essentiellement par la qualité intrinsèque du poème de Philippe Quinault (1635-1688) : *“J'ai choisi Atys en fonction du livret. La pièce m'a séduit par la pureté et la beauté absolue du texte. Ensuite seulement, j'ai commencé à regarder la musique. Et j'ai admiré Lully”* (W. Christie). Voilà une démarche en parfaite adéquation avec le XVII^e siècle ! Le poème était en effet ce qui retenait le plus durablement l'attention du public français : Madame de Sévigné et ses correspondants y firent ainsi allusion régulièrement jusque vers décembre 1690, soit près de 14 ans après la première représentation de l'opéra, le 10 janvier 1676 à Saint-Germain-en-Laye en présence de Sa Majesté. D'ailleurs, ce dernier aima tellement le spectacle que l'ouvrage fut vite baptisé *“l'opéra du Roi”*. Certes, un bon poème est fondamental, mais pas suffisant pour autant ! Si Charles de Sévigné tenait le livret d'*Atys* comme étant *“au-dessus de tous les autres”* de Quinault-Lully (19 janvier 1676), encore fallait-il que la musique et les autres composants du spectacle soient à la hauteur. En

1676, il semble que personne n'ait vraiment eu à se plaindre. Le musicologue Jérôme de La Gorce rapporte ainsi qu'à l'issue d'une représentation donnée à la Cour, l'ambassadeur vénitien Giustiniani jugea l'*“opéra en musique des plus somptueux et des plus magnifiques qu'il avait vu depuis qu'il était en France”* (12 janvier 1676). Pour la Marquise de Sévigné, qui vit l'opéra le 5 mai 1676 à l'Académie Royale de Musique, *“il y a des choses admirables. Les décorations passent tout ce que vous avez vu, les habits sont magnifiques et galants. Il y a des endroits d'une extrême beauté ; il y a un Sommeil et des Songes dont l'invention surprend. La symphonie [i.e., l'accompagnement instrumental] est toute de basses et de tons si assoupissants qu'on admire Baptiste sur nouveaux frais”* (6 mai 1676). Comme tous ceux présents dans la salle de l'Opéra-Comique en ce mois de janvier 1987, je crois pouvoir affirmer que la réalisation d'*Atys* proposée par Jean-Marie Villégier (mise en scène), Carlo Tommasi (décors), Patrice Cauchetier (costumes), Francine Lancelot et sa troupe *Ris et Danceries* (chorégraphie), et par William Christie et ses Arts Florissants, fut un triomphe incontestable et sans précédent, triomphe qui permit au public de redécouvrir et d'apprécier durablement un ouvrage tombé dans l'oubli depuis les représentations de novembre 1753 à Fontainebleau, et plus généralement de redécouvrir un genre regardé pendant longtemps avec une certaine condescendance de bon aloi. Ce triomphe fut encore un point de départ pour les futures réalisations contemporaines de tragédies en musique des XVII^e et XVIII^e siècles. Depuis les redécouvertes de *Médée* et d'*Atys*, il ne paraît plus admissible de se contenter d'approximations musicologiques, historiques et esthétiques. Pourtant, en octobre 1984 et en janvier 1987, William Christie et Les

Arts Florissants avaient proposé au public un compromis entre reconstitution authentique et modernité. *“Il ne faut pas faire plus que ce qu’on sait faire”*, avouait alors le chef franco-américain ; *“il nous a fallu choisir des solutions[...]allant de la restitution historique à la création.”* Cette sagesse est une évidence par trop oubliée depuis lors ! Dans sa classe d’histoire de la musique ancienne au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, Bernard Gagnepain disait souvent qu’en terme de reconstitution musicale, “on sait ce qu’il ne faut pas faire, mais on ne sait pas ce qu’il faut faire”. Rester humble face à l’immensité de notre ignorance et recréer les œuvres du passé en fonction de nos connaissances – ni plus ni moins – est le secret d’un spectacle réussi ; l’inverse conduirait à une reconstitution hypothétique froide et sans âme, juste bonne à aller encombrer un musée déjà copieusement meublé. À preuve, l’admirable *Armide* que Les Arts Florissants et leur chef, assistés de Robert Carsen pour la mise en scène, ont donné au Théâtre des Champs-Élysées en octobre 2008, mêlant harmonieusement restitution musicologique rigoureuse et lecture post-moderne. Ce dernier spectacle peut être considéré comme un autre jalon dans le travail pionnier des Arts Florissants dans le domaine de l’exhumation des œuvres lyriques anciennes et a démontré que celles-ci, pour reconquérir durablement le répertoire de nos théâtres, devaient aussi se laisser réapproprier par l’époque qui les met en scène.

Atys est la quatrième tragédie en musique de Lully. Au prologue, le Temps et Flore rendent hommage à Louis XIV, tandis que la muse de la tragédie, Melpomène, présente l’intrigue de l’opéra. Acte I : Atys, favori du roi de Phrygie Célénus, est chargé d’organiser une fête en l’honneur de la déesse

Cybèle. Il partage avec sa parente Sangaride un amour secret qu’ils se révèlent le jour où celle-ci doit épouser Célénus. Les deux jeunes gens se plaignent de leur sort. La fête commence. Cybèle apparaît et invite l’assistance à la rejoindre dans son temple où elle va choisir un sacrificateur. Au cours de l’acte suivant, le trouble de Sangaride ne passe pas inaperçu de Célénus. Atys le rassure avant d’être lui-même nommé sacrificateur. Cybèle avoue à sa confidente qu’elle n’a pu résister au charme du jeune homme. Au cours du divertissement, la déesse demande à tous les peuples de la terre de le célébrer. L’acte central se déroule dans le palais désormais réservé à Atys. Il y subit les avances de Cybèle. Durant son sommeil, les Songes agréables et funestes lui apprennent les avantages et les inconvénients à accepter ou à refuser l’amour de la déesse. Cette dernière paraît à son réveil. Elle lui assure que les Songes parlaient sur son ordre, avant de consentir à recevoir Sangaride dans son temple. Acte IV : Sangaride, croyant que la déesse a su séduire Atys, décide d’épouser Célénus par dépit. La cérémonie est organisée. Cependant, Atys refuse de célébrer cette union. Grâce à ses pouvoirs conférés par Cybèle, il convoque les Zéphyrs qui l’enlèvent avec Sangaride dans les airs. Acte V : à la suite des plaintes de Célénus, Cybèle prend conscience de l’amour d’Atys et de Sangaride. Pour se venger, elle convie les enfers : Atys perd la raison et au cours de sa folie tue Sangaride. Lorsqu’il recouvre ses esprits, il réalise son crime affreux et se suicide de désespoir. Cybèle, saisie de remords, transforme alors le jeune Phrygien en pin, auquel divinités des bois et des eaux viennent rendre hommage, accompagnées de corybantes.

JEAN-PAUL MONTAGNIER, avril 2009



Poussin,
*L'Inspiration du
 poète*, 1630
 Paris, musée du
 Louvre
 Cliché akg-images

January 1987

THE 'ATYS' REVELATION

The 'living' rediscovery of the French musical repertory of the age of Louis XIV really began in the 1940s and 1950s, at a time when not a great deal was known or properly understood about the playing styles of the period and the musical sources themselves. These early efforts produced, notably, the celebrated Eurovision theme tune borrowed from the prelude of Marc-Antoine Charpentier's *Te Deum* H146, performed in a revision – not to say reinterpretation – by Guy Lambert that is extremely anachronistic by present-day standards. Although a substantial body of musicological research since that time has unquestionably and most usefully allowed us to advance our approach to and understanding of this repertory, the process of bringing musical works of the Baroque back to life remains a risky and delicate affair governed by highly subjective criteria. William Christie, a young graduate of Harvard and Yale universities, began to tackle the problem at the age of twenty-six in the company of the Collegium Musicum he founded at Dartmouth College (New Hampshire) in 1970. After moving to France the following year, he pursued this quest in the realm of musicological archaeology, gathering around him the finest musicians of the moment. In 1979, the vocal and instrumental ensemble Les Arts Florissants came into being. Since then it has been impossible to imagine the landscape of European, and especially French Baroque music without this group.

In 1984, when William Christie and Les Arts Florissants revealed the sublime beauties of *Médée*, the sole *tragédie en musique* of Marc-Antoine

Charpentier, first performed in 1693 at the Académie Royale de Musique, the conductor admitted: 'Preparing a work like *Médée* over a period of years represents 90% of intellectual research for 10% of musical feeling. I read, read, read; I enlisted the help of everyone I knew, in France and America. I researched every detail of the composition of the *grand chœur* and *petit chœur*, the structure of the recitative, and so forth . . . But the moment I begin to conduct, when my singers open their mouths and the violinist picks up his bow, there must be 90% of personal expressiveness, and above all of communication, for a mere 10% of musicological content. A work that smells of musicology in front of an audience is a work that fails.' That says it all: musicology is a *means*, not an *end* in itself; many of today's musicologists, cut off from musical realities, would be well advised to ponder the maestro's words! Music is first and foremost a question of personal sensibility and intuition. At the moment when the musicians start to play and sing, the aim is to reproduce as authentically as possible what Christie calls 'the emotional and even intellectual impact' of the work in question. The immense success of the performances of *Médée* showed that he was right: this score, though classified among the most abstruse theoretical works in the library of Sébastien de Brossard (1655-1730), could – and still does – appeal to a modern audience. By an irony of fate, it was finally thanks to Marc-Antoine Charpentier, who had been relegated to the shadow of Jean-Baptiste Lully (1632-87) since the eighteenth century, that William Christie and the director Jean-Marie Villégier became interested in the *tragédies en musique* of the Florentine composer. For it was to gain a clearer insight into the historical context which produced *Médée* that William Christie immersed himself in

Lully's output. As a result of his assiduous frequentation of these scores, he came to regard the Italian as 'the man who gave French music a new form: he developed a certain type of French theatre; he emphasised the absolute supremacy of the art of declamation. He grafted this art of the theatre onto music which could serve as a support for it. . . . Lully was an innovator in so far as he brought a particular form to its highest point of beauty.' So it fell by right to Les Arts Florissants and their conductor to offer a worthy celebration of the tercentenary of Lully's death in 1987. To this end, William Christie chose one of the finest *tragédies en musique* of Louis XIV's *surintendant*: *Atys*. This decision was motivated essentially by the intrinsic quality of the poem by Philippe Quinault (1635-88): 'I chose *Atys* for its libretto. It was the purity and the absolute beauty of the text that attracted me. It was only afterwards that I started to examine the music. And I admired Lully' (Christie). Here is an attitude perfectly in phase with that of the seventeenth century! For it was the poem that made the most lasting impact on the French public: Madame de Sévigné and her correspondents referred to it regularly until around December 1690, nearly fourteen years after the opera was premiered at Saint-Germain-en-Laye on 10 January 1676 in His Majesty's presence. Indeed, the monarch enjoyed the performance so much that the work was soon dubbed 'l'opéra du Roi'.

To be sure, a good poem is of fundamental importance, but not enough in itself! Even if Charles de Sévigné considered the libretto of *Atys* as 'above all the others' of Quinault-Lully (letter of 19 January 1676), the music and the other elements of the spectacle still had to be up to scratch. In 1676, it seems that there were few complaints on that score. The musicologist

Jérôme de La Gorce reports that after a performance at court the Venetian ambassador Giustiniani judged it the ‘most sumptuous and magnificent opera in music he had seen since he had arrived in France’ (12 January 1676). For the Marquise de Sévigné, who saw the opera at the Académie Royale de Musique on 5 May 1676, ‘it contains admirable things. The decors surpass anything you have seen; the costumes are magnificent and elegant. There are passages of extreme beauty; there is an astonishingly inventive Sleep Scene [*Sommeil*] and Dreams [*Songes*]. The instrumental accompaniment [*symphonie*] is full of basses and tones so evocative of sleep that one admires Baptiste anew’ (6 May 1676). Like all those present in the auditorium of the Opéra-Comique in Paris in January 1987, I believe I can state that the production of *Atys* by Jean-Marie Villégier (director), Carlo Tommasi (designer), Patrice Cauchetier (costumes), Francine Lancelot and her company *Ris et Danceries* (choreography) and William Christie and his *Arts Florissants* was an undisputed and unprecedented triumph which enabled the public to rediscover and gain a lasting appreciation of a work forgotten since its previous performances at Fontainebleau in November 1753, and more generally to rediscover a genre long regarded with a certain dignified condescendence. Its triumph was also a starting point for subsequent contemporary realisations of *tragédies en musique* of the seventeenth and eighteenth centuries.

Since the rediscoveries of *Médée* and *Atys*, it no longer appears admissible to make do with musicological, historical, and aesthetic approximations. Yet, in October 1984 and January 1987, William Christie and *Les Arts Florissants* offered the public a compromise between authentic reconstruction and modernity. ‘We mustn’t do more than we know how to do’, the

Franco-American conductor said at the time; ‘we had to opt for solutions . . . ranging from historical reconstruction to modern creation.’ These words of self-evident wisdom have been forgotten all too often since they were uttered! In his early music history class at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris, Bernard Gagnepain often used to say that, when it comes to musical reconstruction, ‘we know what we shouldn’t do, but we don’t know what we should do’. The secret of a successful production lies in remaining humble before the immensity of our ignorance and recreating the works of the past in terms of what we know – neither more nor less; to do the contrary would result in a cold, soulless hypothetical reconstruction, fit only to clutter up an already overcrowded museum. Proof of this assertion may be found in the admirable *Armide* given by *Les Arts Florissants* and their conductor, with the directorial assistance of Robert Carsen, at the Théâtre des Champs-Élysées in October 2008, a harmonious combination of rigorous musicological reconstruction and post-modern reading. This production may be considered as another milestone in the pioneering work of *Les Arts Florissants* in reviving early operatic works. It showed that such operas, if they are to regain a lasting place in the repertory of our theatres, must also allow themselves to be reappropriated by the era in which they are staged.

Atys is Lully’s fourth *tragédie en musique*. In the Prologue, Time and Flora pay homage to Louis XIV, while the Muse of Tragedy, Melpomene, presents the opera’s plot. ACT I: *Atys*, the favourite of the king of Phrygia, Celenus, is charged with organising a festival in honour of the goddess Cybele. He and his kinswoman Sangaris confess their secret love to each

other on the day when the latter is to marry Celenus. The two young people lament their lot. The festival begins. Cybele appears and invites the company to join her in her temple, where she will choose a new high priest. In the course of the following act, Sangaris' agitation does not go unnoticed by Celenus. Atys reassures him, before being named high priest. Cybele admits to her confidante that she has been unable to resist the young man's charm. During the *divertissement*, the goddess calls on all the peoples of the earth to honour him. The central act takes place in the palace reserved for Atys in his new functions. Cybele makes advances to him. While he sleeps, Pleasant and Baneful Dreams inform him of the advantages and disadvantages of accepting or refusing the love of the goddess, who appears in person as he awakes. She assures him that the Dreams were speaking at her command, then agrees to receive Sangaris in her temple. ACT IV: Sangaris, believing the goddess has succeeded in seducing Atys, decides to marry Celenus out of pique. The ceremony is organised. But Atys refuses to celebrate the union. Using the powers conferred on him by Cybele, he summons the Zephyrs, who carry him off into the air along with Sangaris. ACT V: On hearing Celenus' complaints, Cybele realises that Atys and Sangaris love one another. In order to be avenged, she conjures up the spirits of the underworld: Atys loses his reason, and kills Sangaris in a fit of madness. When he recovers his wits, he becomes aware of his dreadful crime and kills himself in despair. Cybele, smitten with remorse, then transforms the young Phrygian into a pine tree, which is honoured by the divinities of the woods and springs, accompanied by Corybantes.

JEAN-PAUL MONTAGNIER
Translation: Charles Johnston





Januar 1987

DIE "ATYS" OFFENBARUNG

Die "lebendige" Wiederentdeckung des Repertoires der französischen Musik zur Zeit Ludwigs XIV. begann eigentlich schon in den Jahren 1940-50, doch verfügte man damals noch nicht über nennenswerte Repertoirekenntnisse und ausreichende Erfahrung bezüglich der Spielweisen und des musikalischen

Quellenmaterials. Diesen ersten Versuchen verdanken wir immerhin die weltberühmte Erkennungsmelodie der Eurovisions-Sendungen, die dem Orchestervorspiel des *Te Deum* H.146 von Marc-Antoine Charpentier entlehnt ist, so wie sie in der kritischen – man könnte auch sagen verfälschenden – Gesamtausgabe von Guy Lambert enthalten ist, die unseren heutigen Maßstäben in keiner Weise mehr genügt. Seither hat eine umfangreiche musikwissenschaftliche Forschungstätigkeit zwar sehr zur Erschließung und zum besseren Verständnis dieses Repertoires beigetragen, doch ist es immer noch ein schwieriges Unterfangen mit ungewissem Ausgang, Werke der Barockmusik wieder mit Leben zu erfüllen, und dem Subjektivismus ist Tür und Tor geöffnet. William Christie, damals ein junger Absolvent der Universitäten Harvard und Yale, ließ sich schon im Alter von 26 Jahren darauf ein, damals mit dem Collegium Musicum, das er 1970 am Darmouth College (New Hampshire) gegründet hatte. Nachdem er sich ein Jahr später in Frankreich niedergelassen hatte, setzte er diese musikarchäologische Tätigkeit fort und scharte die besten

Musiker der damaligen Zeit um sich. 1979 wurde dann das Vokal- und Instrumentalensemble Les Arts Florissants gegründet. Seitdem ist diese Formation aus der europäischen und erst recht aus der französischen Barockmusikszene nicht mehr wegzudenken.

Als William Christie 1984 mit Les Arts Florissants *Médée* zur Aufführung brachte, die 1693 an der Académie Royale de Musique uraufgeführte einzige *Tragédie en musique* von Marc-Antoine Charpentier, und uns ihre bestrickenden Schönheiten erschloß, gestand der Dirigent: *"Ein Werk wie Médée zur Aufführung vorzubereiten, jahrelang, bedeutet 90 % verstandesmäßig-wissenschaftliches Arbeiten und 10 % musikalisches Empfinden. Ich habe gelesen, gelesen und noch einmal gelesen; ich habe meine ganze Umgebung für mich eingespannt, in Frankreich ebenso wie in Amerika. Ich habe gründlich alles studiert, was über die Komposition des Grand chœur, des Petit chœur [die Continuogruppe], die Struktur des Rezitatifs geschrieben worden ist. Wenn ich dann aber anfangen zu dirigieren, wenn die Sänger den Mund aufmachen, wenn der Geiger den Bogen ansetzt, müssen es 90 % individueller Ausdruck sein und vor allem Kommunikation und höchstens 10 % musikwissenschaftlicher Hintergrund. Ein Werk, dem bei der Aufführung vor Publikum die musikwissenschaftliche Arbeit anzumerken ist, ist ein Werk, das durchfällt."* Damit ist alles gesagt; die Musikwissenschaft ist *Mittel* zum Zweck, nicht *Selbstzweck*; viele der heute fern der musikalischen Realitäten tätigen Musikwissenschaftler wären gut beraten, wenn sie einmal über diese Ausführungen des Meisters nachdenken würden! Die Musik ist in erster Linie eine Sache des individuellen Gespürs und der Intuition. Sobald die Musiker anfangen zu singen und zu spielen, geht es nur noch darum, *"den Gefühlsgehalt und auch den gedanklichen*

Gehalt“ so unverfälscht wie möglich wiederzugeben. Der ungeheure Erfolg der Aufführungen von *Médée* gab William Christie recht: diese Komposition, die zu den musiktheoretisch am schwersten verständlichen Werken der Bibliothek von Sébastien de Brossard (1655-1730) zählt, war geeignet, auch ein modernes Publikum zu begeistern – und sie begeistert bis heute. Ironie des Schicksals: ausgerechnet Marc-Antoine Charpentier, der seit dem 18. Jahrhundert stets im Schatten von Jean-Baptiste Lully (1632-1687) gestanden hatte, brachte William Christie und den Regisseur Jean-Marie Villégier darauf, sich für die *Tragédies en musique* des Florentiners zu interessieren. William Christie wollte wissen, in welchem musikgeschichtlichen Umfeld *Médée* entstanden war, und fing deshalb an, sich eingehender mit dem Werk Lullys zu beschäftigen. Nach gründlichem Studium seines Schaffens kam er zu der Erkenntnis, daß der Italiener derjenige war, der *“es verstanden hatte, der französischen Musik eine neue Gestalt zu geben: er griff sich eine bestimmte Form des französischen Sprechtheaters heraus und gab der Deklamationskunst den absoluten Vorrang. Er übertrug diese dramatische Kunst auf eine Musik, die geeignet war, ihre Wirkung zu unterstreichen. (...) Lully ist ein Neuerer insofern, als er es verstanden hat, eine einzelne Form zu größtmöglicher Schönheit zu entfalten.”* Kein Wunder also, daß sich Les Arts Florissants und ihr Leiter berufen fühlten, den dreihundertsten Todestag Lullys im Jahr 1987 in angemessener Weise zu würdigen. William Christie wählte dafür eine der schönsten *Tragédies en musique* des Surintendant Ludwigs XIV. aus: *Atys*. Ausschlaggebend für seine Entscheidung war die überragende Qualität der Dichtung von Philippe Quinault (1635-1688): *“Ich habe mich wegen des Librettos für Atys entschieden. Das Stück hat mich durch die Klarheit und die vollendete Schönheit des Textes überzeugt. Erst*

danach habe ich angefangen, mir die Musik genauer anzusehen. Und ich habe Lully bewundert.” (W. Christie) Das war eine Vorgehensweise ganz im Sinne des 17. Jahrhunderts! Es war die Dichtung, die am nachhaltigsten Eindruck auf das französische Publikum machte: im Briefwechsel der Madame de Sévigné war bis Dezember 1690, also noch beinahe 14 Jahre nach der ersten Aufführung der Oper am 10. Januar 1676 in Saint-Germain-en-Laye in Anwesenheit Seiner Majestät, immer wieder die Rede davon. Der letztere war im übrigen von der Darbietung so angetan, daß man das Werk *“die Oper des Königs”* nannte.

Ein gutes Textbuch ist sicher außerordentlich wichtig, doch reicht das natürlich nicht aus! Auch wenn Charles de Sévigné der Ansicht war, das Libretto von *Atys* übertreffe alle anderen von Quinault/Lully (19. Januar 1676), mußten doch auch die Musik und die übrigen Elemente der Darbietung diesem hohen Anspruch genügen. 1676 scheint niemand wirklich Grund zur Klage gehabt zu haben. So berichtet der Musikwissenschaftler Jérôme de la Gorce, nach einer Aufführung bei Hofe habe der Gesandte der Republik Venedig Giustiniani geäußert, dieses Werk sei *“eine der prunkvollsten und wundervollsten Tragédies en musique”*, die er seit seiner Ankunft in Frankreich gesehen habe (12. Januar 1676). Nach Ansicht der Marquise de Sévigné, die die Oper am 5. Mai 1676 in der Académie Royale de Musique sah, *“gibt es darin bewundernswerte Dinge. Die Bühnenausstattung übertrifft alles, was man je gesehen hat, die Kostüme sind prachtvoll und entzückend. Es gibt Stellen von überwältigender Schönheit; es gibt eine Schlummerszene und Traumszenen, die durch ihren Einfallsreichtum überraschen. Die Symphonie [d.h. die instrumentale Begleitung] schwelgt in Bässen und derart betörenden Klängen, daß man Baptiste mehr denn je*

bewundert.“ (6. Mai 1676). Mit all denen, die im Januar 1987 als Zuschauer in der Opéra-Comique dabei waren, glaube ich sagen zu können, daß die Produktion von *Atys*, wie Jean-Marie Villégier (Inszenierung), Carlo Tommasi (Bühne), Patrice Cauchetier (Kostüme), Francine Lancelot und ihre Truppe *Ris et Danceries* (Choreographie) sowie William Christie und Les Arts Florissants sie dort zur Aufführung gebracht haben, ein beispielloser, triumphaler Erfolg war, der dem Publikum Gelegenheit gab, ein Werk wiederzuentdecken und dauerhaft schätzen zu lernen, das seit den Aufführungen von November 1753 in Fontainebleau in Vergessenheit geraten war; darüber hinaus konnte es eine Gattung neu entdecken, die man lange Zeit mit einer gewissen freundlichen Herablassung behandelt hatte. Dieser glänzende Erfolg war zugleich die Basis weiterer Produktionen von *Tragédies en musique* des 17. und 18. Jahrhunderts.

Seit der Wiederentdeckung von *Médée* und *Atys* scheint es nicht mehr statthaft zu sein, sich mit dem musikwissenschaftlich, historisch und ästhetisch Ungefähren zufriedenzugeben. Und doch war das, was William Christie mit Les Arts Florissants im Oktober 1984 und im Januar 1987 dem Publikum zu Gehör gebracht hat, ein Kompromiß zwischen historischer Genauigkeit und heutigem Empfinden. *“Man sollte nicht mehr machen als das, was man kann”*, hatte der französisch-amerikanische Dirigent damals eingeräumt. *“Wir mußten Lösungen finden (...) irgendwo zwischen historisch genauer Rekonstruktion und eigenschöpferischer Arbeit.”* Diese kluge Zurückhaltung ist eine Selbstverständlichkeit, die man seither allzu oft vergessen hat. Bernard Gagnepain hat seinen Studenten am Conservatoire national supérieur de musique in Paris im Fach Geschichte der alten Musik oft gesagt, daß wir in Sachen musikalische Rekonstruktion *“wissen, wie man es*

nicht machen darf, aber nicht wissen, wie man es machen muß”. Bescheiden sein angesichts unserer grenzenlosen Unwissenheit und die Werke der Vergangenheit so aufführen, wie es unserem Kenntnisstand entspricht – nicht mehr und nicht weniger –, das ist das Geheimnis einer gelungenen Darbietung; alles andere würde zu einer rein hypothetischen Rekonstruktion führen, die kalt und seelenlos und zu nichts anderem zu gebrauchen ist, als in einem schon reichlich gefüllten Museum unnötig Platz wegzunehmen. Ein Beweis ist die bezaubernde *Armide*, die Les Arts Florissants mit ihrem Leiter und Robert Carsen, der für die Inszenierung verantwortlich zeichnete, im Oktober 2008 am Théâtre des Champs-Élysées herausgebracht haben, eine geglückte Mischung aus streng musikwissenschaftlicher Rekonstruktion und einer postmodernen Lesart. Diese eindrucksvolle Aufführung kann als ein weiterer Meilenstein der Pionierarbeit von Les Arts Florissants auf dem Gebiet der Wiederbelebung des älteren Opernrepertoires gelten, und sie hat gezeigt, daß es möglich und notwendig ist, diese Werke der Epoche anzuverwandeln, in der sie inszeniert werden, damit sie sich auf Dauer auf den Spielplänen unserer Theater halten können.

Atys ist die vierte *Tragédie en musique* von Lully. Im Prolog huldigen die Zeit und Flora Ludwig XIV., Melpomene, die Muse der Tragödie, stimmt die Zuschauer auf die Handlung der Oper ein. 1. Akt: *Atys*, der Günstling des Königs von Phrygien Celemus, hat den Auftrag, ein Fest zu Ehren der Göttin Cybele auszurichten. Er ist in heimlicher Liebe zu der mit ihm verwandten Sangaride entbrannt, die diese ebenso heimlich erwidert; an dem Tag, an dem sie Celemus heiraten soll, gestehen sie sich ihre Liebe. Die jungen Leute beklagen ihr Schicksal. Cybele erscheint und fordert die

Anwesenden auf, ihr in ihren Tempel zu folgen, wo sie einen Oberpriester ernennen will. Im 2. Akt bleibt Celemus die Verwirrung Sangarides nicht verborgen. Atys beruhigt ihn, bevor er selbst zum Oberpriester ernannt wird. Cybele gesteht ihrer Vertrauten, daß sie dem Charme des jungen Atys erlegen ist. Im Divertissement fordert die Göttin die Völker der Erde auf, ihm zu huldigen. Der 3. Akt spielt in dem Palast, den Atys als Oberpriester nun bewohnt. Dort macht ihm Cybele Avancen. Sie versetzt ihn in tiefen Schlaf. Während er schläft, malen ihm die lieblichen und die unheilverkündenden Träume die Freuden und die Gefahren aus, die es mit sich bringt, wenn er sich der Liebe der Göttin ergibt oder wenn er sich ihr widersetzt. Als er erwacht, steht sie vor ihm. Sie erklärt ihm, daß die Träume auf ihren Befehl zu ihm sprachen, dann willigt sie ein, Sangaride in ihrem Tempel Schutz zu gewähren. 4. Akt: Sangaride glaubt, die Göttin habe Atys mit Erfolg umgarnt und entschließt sich, nun doch Celemus zu heiraten. Die Zeremonie wird vorbereitet, doch Atys weigert sich, die Vermählung zu vollziehen. Dank der Macht, die Cybele ihm verlieh, ruft er die Zephire herbei, die ihn und Sangaride durch die Lüfte mit sich forttragen. 5. Akt: Celemus beklagt sich bei Cybele, und diese muß erkennen, daß Atys und Sangaride sich lieben. Um sich zu rächen, ruft sie die Mächte der Hölle herbei: Atys verliert den Verstand und tötet in seinem Wahn Sangaride. Als er wieder zur Besinnung kommt, begreift er sein entsetzliches Verbrechen und tötet in seiner Verzweiflung sich selbst. Cybele, von Reue ergriffen, verwandelt den jungen Phrygier in eine Pinie, dem die Gottheiten der Wälder und der Gewässer zusammen mit den Korybanten huldigen.

JEAN-PAUL MONTAGNIER
Übersetzung Heidi Fritz





harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 1987 © 2009

Enregistrement en coproduction avec France Musique
au Studio 103 de la Maison de Radio France, janvier 1987

Direction artistique : Michel Bernard

Prise de son : Alain Duchemin

Documentation et préparation du matériel musical :

Herbert Schneider, Elisabeth Matiffa, Jean Duron, Fanny Vernaz

Traductions Heidi Fritz, Charles Johnston (textes de présentation),

Almut Lenz, Derek Yeld (textes chantés)

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

illustrations : Berain, *Costumes de fêtes et de mascarades*, XVII^e siècle

Paris, musée du Louvre, collection Rothschild. Cliché RMN / Thierry Le Mage

Les images du spectacle proviennent des représentations données en janvier 1987

à l'Opéra-Comique (Paris). Mise en scène : Jean-Marie Villégier.

Décors : Carlo Tommasi. Costumes : Patrice Cauchetier.

Éclairages : Philippe Arlaud. Chorégraphie : Francine Lancelot

Maquette Atelier harmonia mundi

Artist biographies on harmoniamundi.com