195.

TRANSCRIPTIONS ET RÉALISATIONS

D'ŒUVRES ANCIENNES

DES

COMPOSITEURS CÉLÈBRES

DEPUIS

BALTAZARINI JUSQU'A GLUCK

AVEC PARTIES CONCERTANTES AJOUTÉES AU TEXTE ORIGINAL

POUR

CHANT ET ORCHESTRE

118/8

PAR

E. M. E. DELDEVEZ

Imprimé par Ch. Meyrueis, rue Cujas, 13

11=F

FONDATION DE L'OPÉRA EN FRANCE

BALTAZARINI (18..)

J.-B. LULLY (1633)

R. CAMBERT (1628)

J.-P. RAMEAU (1685)

C.-W. GLUCK (1714)

PIÈCES DIVERSES

CHOISIES

DANS LES ŒUVRES DES CÉLÈBRES

COMPOSITEURS

Des XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ Siècles

AVEC PARTIES CONCERTANTES

Ajoutées au Texte original des Auteurs et réalisées

POUR

CHANT ET ORCHESTRE

PAR

E. M. E. DELDEVEZ

Op. 19 **3^e^ Suite** (TOME) **Prix : 25 fr. net**

PARIS

CHEZ S. RICHAULT, ÉDITEUR DE MUSIQUE

4, BOULEVARD DES ITALIENS, AU PREMIER

Tous droits réservés

10497323

BIBLIOTECA
REGIA
MONACENSIS

10497323

C'est une étude curieuse que celle de ces ouvrages qui attestent le génie de leurs auteurs, luttant avec énergie contre une impuissance causée par leurs mauvaises études, bravant les moyens d'exécution bornée dont ils pouvaient disposer, et néanmoins excitant l'enthousiasme de leurs contemporains.

A. Adam (*Souvenirs d'un musicien.*)

10497323

Sous le titre de **Transcriptions et Réalisations** *d'œuvres anciennes des compositeurs célèbres des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles*, nous avons réuni diverses pièces formant le résumé de l'histoire de la fondation de l'opéra en France.

Ces pièces sont reproduites ici de plusieurs manières. Elles sont ou transcrites en notation moderne, ou transcrites textuellement avec de simples changements de clefs exigés par la substitution de nos instruments à ceux des anciens, ou enfin, réalisées d'après la basse chiffrée : instrumentation nouvelle de certaines parties des œuvres dont l'orchestration n'est point arrivée jusqu'à nous.

C'est un choix de morceaux remarquables, différant d'époques et d'écoles, tirés des ouvrages les plus importants des auteurs qui ont posé les bases du drame lyrique français. Ce recueil contient, en un mot, la partie pratique, que nous avons réalisée et intercalée dans une étude historique de notre illustre maître Halévy, intitulée : *Origines de l'opéra en France.*

Nous avons donc extrait de cette étude tout ce qui se rattache aux auteurs que nous avons cités; heureux d'associer notre nom à tant de noms célèbres parmi lesquels un surtout nous est cher à plusieurs titres.

En résumé, notre ouvrage est composé, avec le concours des Baltazarini, des Peri, des Caccini, des Cavalli, des Cambert, des Lully, des Rameau, des Gluck, sur un poëme d'Halévy.

E. DELDEVEZ.

TABLE.

I.

Origines de l'opéra en France, par F. HALÉVY. XIII

N° 1. **BALTAZARINI**. . . . . *Ballet comique de la Royne* (1581).

— Son du 1er ballet. 1

— Chant des syrènes. 4

II.

Origines de l'opéra en France (suite). XVII

N° 2. **EMILIO DEL CAVALIERE**. . . . *Anima e Corpo,* oratorio (1600).

— Coro. 7

N° 3. **JACOPO PERI**. . . . . *Euridice*. La prima opera in musica (1600).

— Aria. 8

N° 4. **GIULIO CACCINI** (detto Romano). *Le nuove musiche* (1600).

— Coro. 10

— Aria. 11

— Coro. 13

N° 5. **CLAUDIO MONTEVERDE**. . . . *Orfeo* (1608).

— Moresca. 14

N° 6. **FRANCESCA CACCINI**. . . . . *La liberazione di Ruggiero* (1625).

— Coro. 15

N° 7. **P.-F. CAVALLI**. . . . . *L'Eritrea* (1652).

— Sinfonia. 18

— Aria (tenore). 19

— Quintetto. 21

N° 8. » — Aria (mezzo soprano). 23

N° 9. **A. STRADELLA**. . . . . *San Giovanni Battista,* oratorio (1676).

— Duo. 27

III.

Origines de l'opéra en France (suite). XXI

N° 10. **R. CAMBERT**. . . . . *Pomone,* pastorale (1671).

Ouverture. 31

Origines de l'opéra en France (fin). XXV

N° 11. **J.-B. LULLY**. . . . . *Alceste,* tragédie lyrique (1674).

— Gavotte et rondeau. 35

N° 12. » — Duo. 38

N° 13. » *Armide* (1686).

— Passacaille. 42

N° 14. » *Marche du régiment de Turenne*. 51

N° 15. **A. CAMPRA**. . . . . *Iphigénie en Tauride* (1704).

— Air. 53

N° 16. **F. COUPERIN**. . . . . *Apothéose de Lully* (1725). 56

N° 17. **J.-P. RAMEAU**. . . . . *Hippolyte et Aricie* (1733).

— Trio des Parques. 60

N° 18. » *Les Fêtes d'Hébé* ou les talents lyriques (1739).

— Ouverture. 73

N° 19. » *Marche religieuse*. 80

N° 20. **C.-W. GLUCK**. . . . . *Iphigénie en Aulide,* opéra (1774).

— Ouverture. 81

10497323

10497323

ORIGINES

DE

L'OPÉRA EN FRANCE

PAR

F. HALÉVY

10497323

10497323

I.

Ce n'est qu'au seizième siècle qu'on voit apparaître en France les premiers essais de représentations théâtrales entremêlées de récits, de chants, de danses, ayant quelque analogie avec les ouvrages qu'on nomme aujourd'hui *opéras*.

F. Halévy.

10497323

ORIGINES

DE

L'OPÉRA EN FRANCE [1].

Tout le monde sait que Louis XIV donna à Lully le privilége de l'Académie royale de musique; les circonstances qui précédèrent l'établissement de ce grand théâtre national sont généralement moins connues. Nous allons présenter une esquisse rapide des diverses tentatives qui furent faites avant Lully, véritable fondateur de l'opéra français.

Ce n'est qu'au seizième siècle qu'on voit apparaître en France les premiers essais de représentations théâtrales entremêlées de récits, de chants, de danses, ayant quelque analogie avec les ouvrages qu'on nomme aujourd'hui *opéras*.

Ces essais se liaient au grand mouvement de la renaissance. L'esprit de ce temps entraînait les arts et les lettres vers un retour aux choses antiques, et on voulait restaurer le théâtre grec avec ses chœurs et tout l'appareil qu'il comportait. Il ne manqua à cette bonne volonté que le génie d'un Eschyle. On ne fit pas renaître le théâtre antique en lui empruntant quelques-unes de ses formes. La forme était plus facile à imiter que le fond. De ces efforts persévérants sortit le drame lyrique. La musique, dont l'heure était venue, et qui grandissait tous les jours, s'établit peu à peu dans le bel héritage dont on lui ouvrait l'entrée. L'opéra français, tel que les maîtres l'ont conçu, a toujours conservé des traces de son origine. Il est né d'un souffle puissant de la tragédie de l'antiquité, envahie par la musique des temps modernes.

C'est alors que disparurent *les mystères, les jeux, les farces, les soties,* bagage théâtral du moyen-âge, naïve expression du génie dramatique de nos aïeux. On entra dans une voie nouvelle. L'étude de l'antiquité avait ramené les dieux de la mythologie. Ils vinrent prendre la place des personnages sacrés que la vénération publique ne

(1) *Souvenirs et Portraits,* Études sur les beaux-arts de F. Halévy.

protégeait pas contre les témérités des auteurs, et ne sauvait pas toujours des dangers d'une représentation populaire.

Les ouvrages qui succédaient aux *mystères* reçurent le nom de *ballets;* et en effet, au milieu des chants, des vers déclamés, des surprises de toutes sortes qu'on y ménageait, la danse occupait une grande place. Les mystères, improvisés pour le peuple ou pour les écoles par quelques clercs de la basoche, étaient représentés au milieu des carrefours par de pauvres histrions ; les ballets furent composés pour les cours. Les poëtes les plus brillants et le plus à la mode en écrivaient les vers ; les maîtres de chapelle des rois y plaçaient des airs nouveaux ; des peintres renommés en exécutaient les décorations, et les courtisans briguaient l'honneur d'en remplir les principaux rôles.

Pour donner une idée de ce qu'était ce genre d'ouvrages, nous analyserons rapidement un ballet resté longtemps fameux, parce que, surpassant en magnificence tout ce qu'on avait vu jusqu'alors, il avait produit une vive et profonde impression. C'est le *Ballet comique de la Royne fait aux nopces de M. le duc de Joyeuse et de mademoiselle de Vaudémont*, et que l'auteur *a inscrit comique*, dit-il dans un avis à *son lecteur, plus pour la belle, tranquille et heureuse conclusion où il se termine, que pour la qualité des personnages, qui sont presque tous des dieux et des déesses ou autres personnes héroïques.*

Ce ballet, dédié au roi Henri III, est l'ouvrage d'un musicien italien nommé Baltazarini, qui avait pris en France le nom de Baltazar de Beaujoyeux. Il avait été amené de Piémont par le maréchal de Brissac, et présenté à Catherine de Médicis, qui l'avait placé à la tête de sa musique. Toutefois Baltazarini n'avait pas composé la musique de ce divertissement ; il dit dans sa préface qu'il avait chargé de ce soin deux musiciens de la chambre du roi, le sieur de Beaulieu et maître Salmon. L'aumônier de la cour, le sieur de la Chesnaye, malgré le caractère sacré dont il était revêtu, ne craignit pas de faire les vers du *ballet comique*. Baïf et Ronsard, dit-on, l'avaient aidé dans ce travail. Les peintures étaient de maître Jacques Patin, peintre du roi. Mais Baltazarini avait conçu le plan du ballet et en avait dirigé l'exécution. Il fut l'inventeur, l'ordonnateur de cette fête splendide, qui coûta, dit l'Étoile (1), environ douze cent mille écus.

Le *ballet comique de la Royne* fut représenté le 15 octobre 1581, dans la grande salle

(1) Journal de 1581.

de l'hôtel de Bourbon. On y avait élevé, dit le programme de la fête, *deux galleries l'une sur l'autre, avec des accoudouers et balustres dorez, et à un bout de ladite salle, qui regarde au levant, vous voyez un demi-théâtre.* Le sujet de la pièce est le désespoir de l'enchanteresse Circé, ne pouvant se consoler, dit toujours le programme, du départ d'un *gentilhomme.* Ce gentilhomme fugitif, *bien et proprement habillé de toile d'argent, ayant ses habits couverts de pierreries et perles de grande valeur,* vient chercher un asile à la cour du roi Henri III. Tous les dieux et toutes les déesses de l'Olympe, les tritons, les naïades, les syrènes, le dieu Pan et les satyres prennent parti pour le gentilhomme et cherchent à le soustraire à la colère de Circé. Jupiter lui-même vient foudroyer l'enchanteresse, puis la conduit, toute chargée de chaînes, devant le roi qui lui pardonne. Alors Jupiter, pour le remercier, lui présente ses deux enfants, Mercure et Minerve, *qui vont se jeter aux pieds de Sa Majesté,* dit encore le programme. C'est la fin de la pièce, mais ce ne fut pas celle du spectacle, continué par des chants et des danses, et terminé par une distribution de médailles d'or contenant des emblèmes et des devises, que la reine, les princesses, les dames et les demoiselles offrirent aux princes et aux seigneurs.

La représentation dura depuis dix heures du soir jusqu'à trois heures après minuit, *sans qu'une telle longueur ennuyast ni depleust aux assistans, tel étoit et si grand le contentement de chacun,* dit encore la narration que nous avons citée.

Voilà ce qu'avait inventé Beaujoyeux; il y avait dans ce produit de l'art théâtral au seizième siècle des scènes déclamées, des chœurs de tritons, de sirènes, une chanson de Mercure, un duo entre Glaucus et Thétis, un quatuor de vertus, des airs de ballet, des concerts de voix et d'instruments invisibles; tout cela était entremêlé de fontaines jaillissantes, de nuages, de rochers, de bocages qui marchaient sur le théâtre, et de toutes sortes de merveilles d'or et de clinquant. Ces belles imaginations valurent à Beaujoyeux force récompenses et de nombreux sonnets dans lesquels les beaux esprits du temps le louent d'avoir ressuscité les arts de la Grèce. . . . . .

10497323

BALTAZARINI N.1.

TRANSCRIPTION.

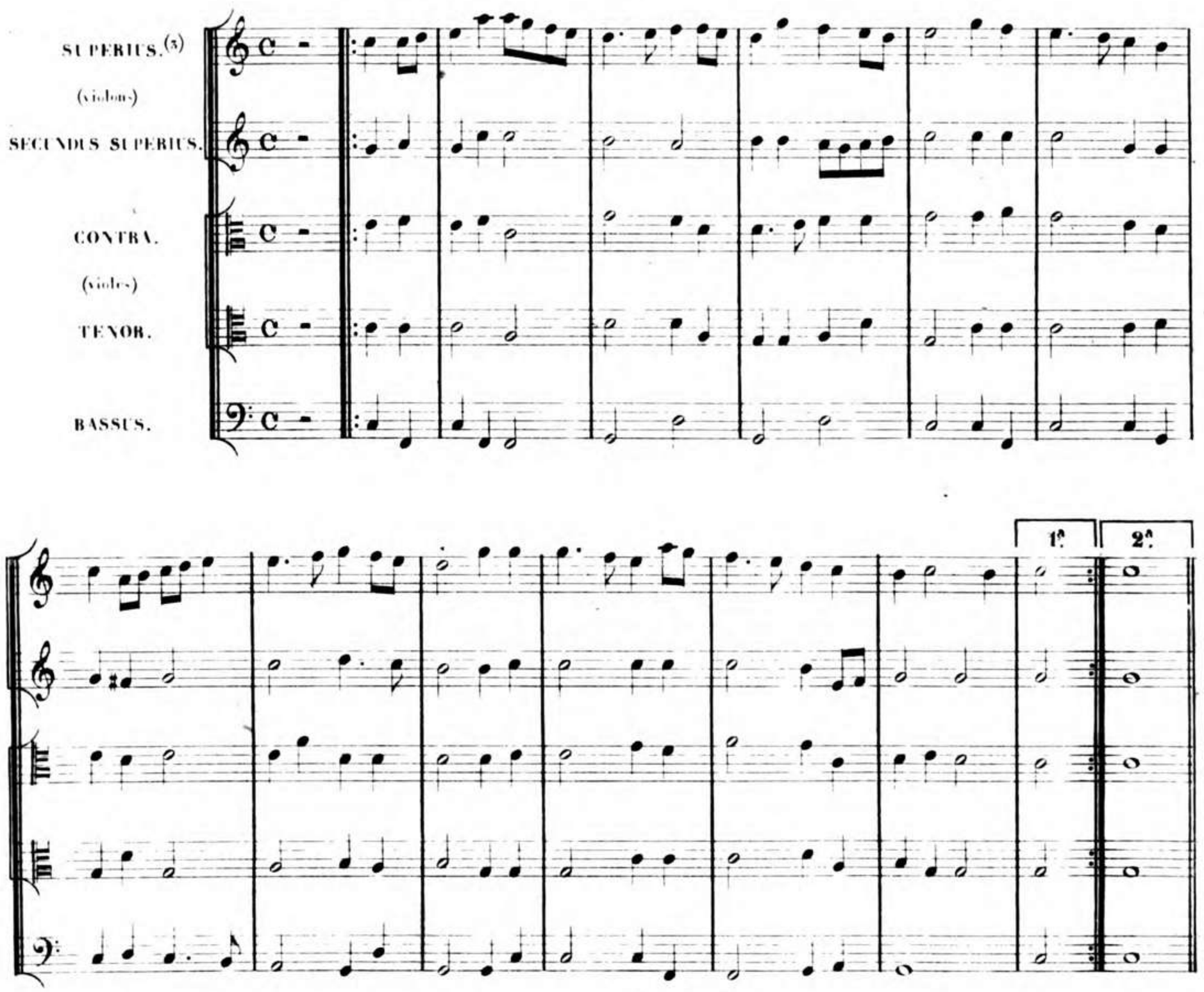
Surnommé BEAUJOYEUX ou DE BEAUJOYEULX(1)

BALLET COMIQUE DE LA ROYNE
(1581)

musique de

BEAULIEU ET SALMON

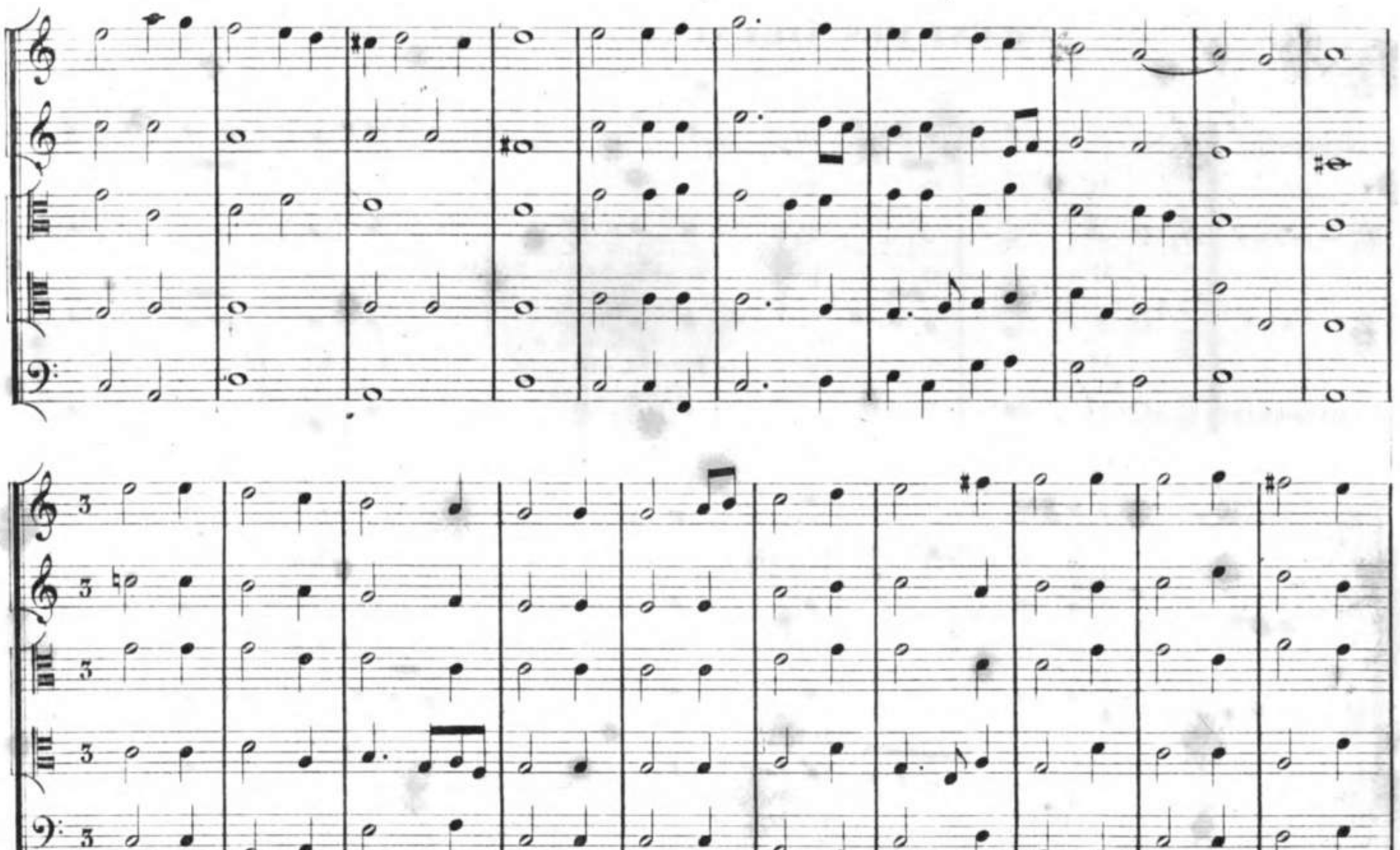
SON DU 1.E BALLET.(2)



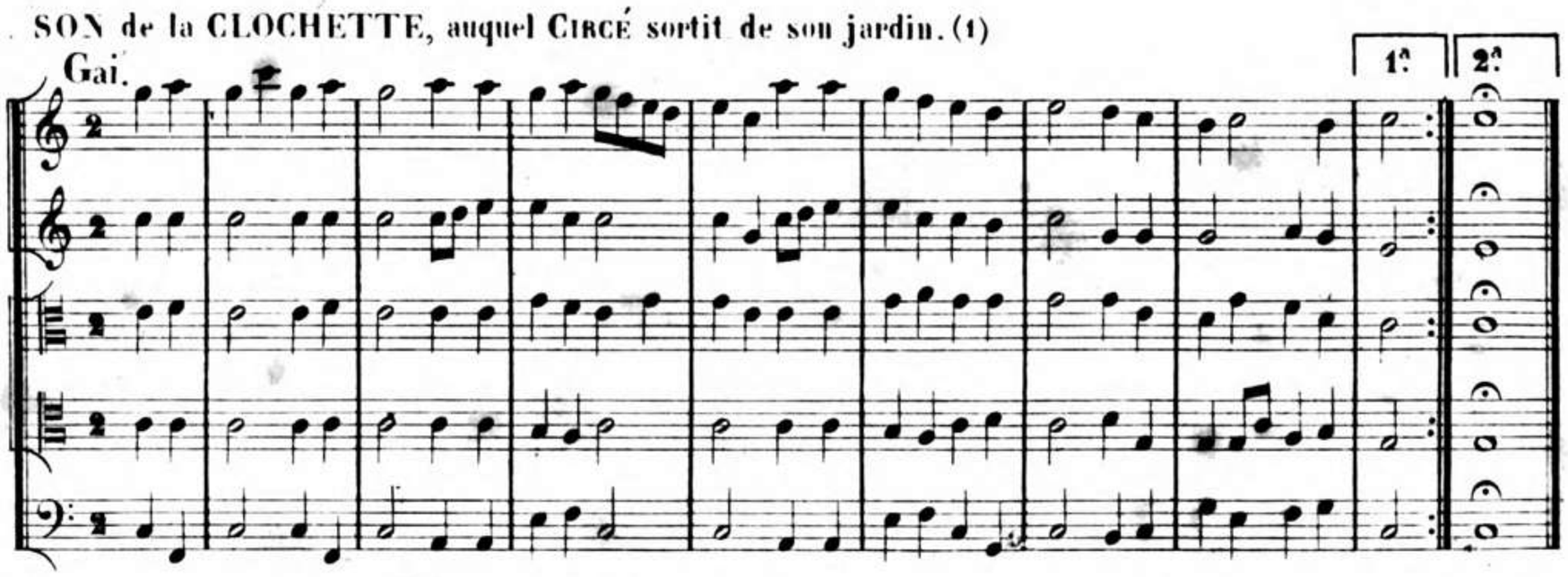
(1) A cause du nombre des fêtes galantes, bals, ballets, festins et mascarades qu'il organisa pour la Cour des Valois.
LUDOVIC CELLER.

(2) Le mot Air n'étant pas encore adopté par les musiciens, on disait Son, d'où Sonate, Sonnerie, nous sont venus.
CASTIL-BLAZE.

(3) Voila le Quintette de Violons constitué, nos anciens le conservèrent jusqu'en 1750.
CASTIL-BLAZE.



SON de la CLOCHETTE, auquel CIRCÉ sortit de son jardin. (1)



(1) Ecrite pour des Violons, cette pièce présente un UT à l'aigu, mais les Violons italiens portaient alors cinq cordes montées par quartes de LA en FA; cet UT était donc pris naturellement avec le 4e doigt sur la chanterelle FA, sans extension.

CASTIL-BLAZE.

CHANT DES SIRÈNES (Trois Sereines et un Triton)

SUPERIUS. O - cé - an pè - re che - nu, Pè - re des dieux re -

2^us^. SUPERIUS. O - cé - an pè - re che - nu, Pè - re des dieux re -

3^us^. SUPERIUS. O - cé - an pè - re che - nu, Pè - re des dieux re -

CONCORDANT. O - cé - an pè - re che - nu, Pè - re des dieux re -

- con - nu, Jà le vieil Tri - ton at - tel - le Son char qui va sans

- con - nu, Jà le vieil Tri - ton at - tel - le Son char qui va sans

- con - nu, Jà le vieil Tri - ton at - tel - le Son char qui va sans

- con - nu, Jà le vieil Tri - ton at - tel - le Son char qui va sans

re - pos, I - rons-nous sor - tants des flots, Où ce Tri - ton nous ap - pel - le?

re - pos, I - rons-nous sor - tants des flots, Où ce Tri - ton nous ap - pel - le?

re - pos, I - rons-nous sor - tants des flots, Où ce Tri - ton nous ap - pel - le?

re - pos, I - rons-nous sor - tants des flots, Où ce Tri - ton nous ap - pel - le?

CHŒUR.

(RESPONSE DE LA VOUTE DORÉE AUX SEREINES.)

TOUTE A VOIX. (1)

SUPERIUS. Al - lez, fil - les d'Achéloüs, Sui - vez Tri-ton qui vous ap - pel - le, A sa trom -

2^us^. SUPERIUS. Al - lez, fil - les d'Achéloüs, Sui - vez Tri-ton qui vous ap - pel - le, A sa trom -

CONTRA. Al - lez, fil - les d'Achéloüs, Sui - vez Tri-ton qui vous ap - pelle, A sa trom -

TÉNOR. Al - lez, fil - les d'Achéloüs, Sui - vez Tri-ton qui vous ap - pelle, A sa trom -

BASSUS. Al - lez, fil - les d'Achéloüs, Sui - vez Tri-ton qui vous ap - pelle, A sa trom -

(1) « TOUTE A VOIX » Bien que ces mots semblent indiquer que c'étaient des chœurs pour voix seules, il est probable que quelques instruments soutenaient les chanteurs.

LUDOVIC CELLER.

FIN.

-pe ac-cor - dez vos voix Pour chanter d'un grand Roy La lou-an - ge immor-tel - le.

-pe ac-cor - dez vos voix Pour chanter d'un grand Roy La lou-an - ge immor-tel - le.

-pe ac-cor - dez vos voix Pour chanter d'un grand Roy La lou-an - ge immor-tel - le.

-pe ac-cor - dez vos voix Pour chanter d'un grand Roy La lou-an - ge immor-tel - le.

-pe ac-cor - dez vos voix Pour chanter d'un grand Roy La lou-an - ge immor-tel - le.

-pe ac-cor - dez vos voix Pour chanter d'un grand Roy La lou-an - ge immor-tel - le.

SUPERIUS. Ju - pi - ter n'est seul aux cieux La mer lo - ge mil - le dieux:

2^us^ SUPERIUS. Ju - pi - ter n'est seul aux cieux La mer lo - ge mil - le dieux:

3^us^ SUPERIUS. Ju - pi - ter n'est seul aux cieux La mer lo - ge mil - le dieux:

CONCORDANT. Ju - pi - ter n'est seul aux cieux La mer lo - ge mil - le dieux:

Un Roy seul en France ha - bi - te, Hen - ry, grand Roy des Fran-çois

Un Roy seul en France ha - bi - te, Hen - ry, grand Roy des Fran-çois

Un Roy seul en France ha - bi - te, Hen - ry, grand Roy des Fran-çois

Un Roy seul en France ha - bi - te, Hen - ry, grand Roy des Fran-çois

En peuple, en jus - tice, en lois, Rien aux au - tres dieux ne quit - te.

En peuple, en jus - tice, en lois, Rien aux au - tres dieux ne quit - te.

En peuple, en jus - tice, en lois, Rien aux au - tres dieux ne quit - te.

En peuple, en jus - tice, en lois, Rien aux au - tres dieux ne quit - te.

L'accompagnement de cette époque était incertain, et n'est pas indiqué; la plupart du temps les parties de chant étaient doublées par les instruments, chacun suivant son diapason; les instruments aigus doublaient les Sopranos, les instruments moyens, les Contra et les Ténors, les instruments graves, les Basses.

LUDOVIC CELLER.

10497323

10497323

II.

La renaissance en France n'était qu'un écho du mouvement qui s'accomplissait en Italie, où déjà, depuis près d'un siècle, on cherchait à restaurer le théâtre antique.

F. Halévy.

. . . . . .

La renaissance en France n'était qu'un écho du mouvement qui s'accomplissait en Italie, où déjà, depuis près d'un siècle, on cherchait à restaurer le théâtre antique. Dès 1440, un compositeur nommé Francesco Baverini avait fait représenter à Rome un drame mêlé de musique, intitulé : *la Conversion de saint Paul,* qui n'est pas arrivé jusqu'à nous. Toutefois le choix du sujet n'autorise pas à rattacher ce premier effort du drame lyrique au grand travail de la renaissance. On y voit plutôt l'origine de cette sorte de récit musical dont le sujet, toujours tiré de l'histoire sacrée, revêt quelquefois la forme théâtrale, et auquel on donna plus tard le nom d'*oratorio* (1). Mais au seizième siècle la recherche du drame lyrique était continuée à Florence par des hommes éminents. Là des poëtes, des antiquaires, des musiciens, secondés par quelques seigneurs animés d'un sincère amour des beaux-arts, consacraient tous leurs efforts à cette résurrection. C'étaient le poëte Ottavio Rinuccini, le savant Vincenzo Galilei (père du fameux Galilée), tout à la fois mathématicien, antiquaire, compositeur et exécutant, les musiciens Emilio del Cavaliere, Giacomo Peri, Giulio Caccini (2), et les seigneurs Giacomo Corsi, Giovanni Bardi et Pietro Strozzi, qui mettaient leurs palais et leurs richesses à la disposition de ces poëtes et de ces artistes. La musique occupait une place importante dans leurs travaux. Ils cherchaient le secret de la mélopée antique, et c'est à leurs études qu'on doit le premier usage du *récitatif,* dont l'invention est revendiquée à la fois pour Galilei, Emilio del Cavaliere et Caccini. C'est ainsi que fut inaugurée la déclamation musicale, et c'est alors, c'est là que, vers la fin du seizième siècle, est né véritablement le drame lyrique. Peri, Caccini et Rinuccini composèrent une *Eurydice,* une *Daphné,* ouvrages sérieux, dans lesquels se révélait le génie de l'Italie, et qui marquent pour le théâtre les premiers temps d'une ère nouvelle. . . .

(1) Fondateur, en 1515, de la congrégation de l'Oratoire, à Rome, Philippe de Néri commença en 1564, au couvent de la Trinité, ses représentations, qui, du nom des frères Oratoriens, prirent le nom d'oratorios, qu'elles ont conservé jusqu'à nos jours. LUDOVIC CELLER.

(2) Plus tard leur influence servit à diriger les travaux de Monteverde et de Cavalli. LUDOVIC CELLER.

EMILIO DEL CAVALIERE

N.º 2.

TRANSCRIPTION.

ANIMA E CORPO

ORATORIO (1600)

CORO.

DESSUS. — HAUTE-CONTRE. — TAILLE. — BASSE.

Fa - te fes - ta al si - gno - re Or-gani e cor - de Tim-pa-no cetre e

trom - be il salmo e l'hin - no in ar-mo-nia con cor - de in - siem con

suon rim-bom - be Canti ogni lingua e di-ca in-siem col suo - no Be - ne - dite il si -

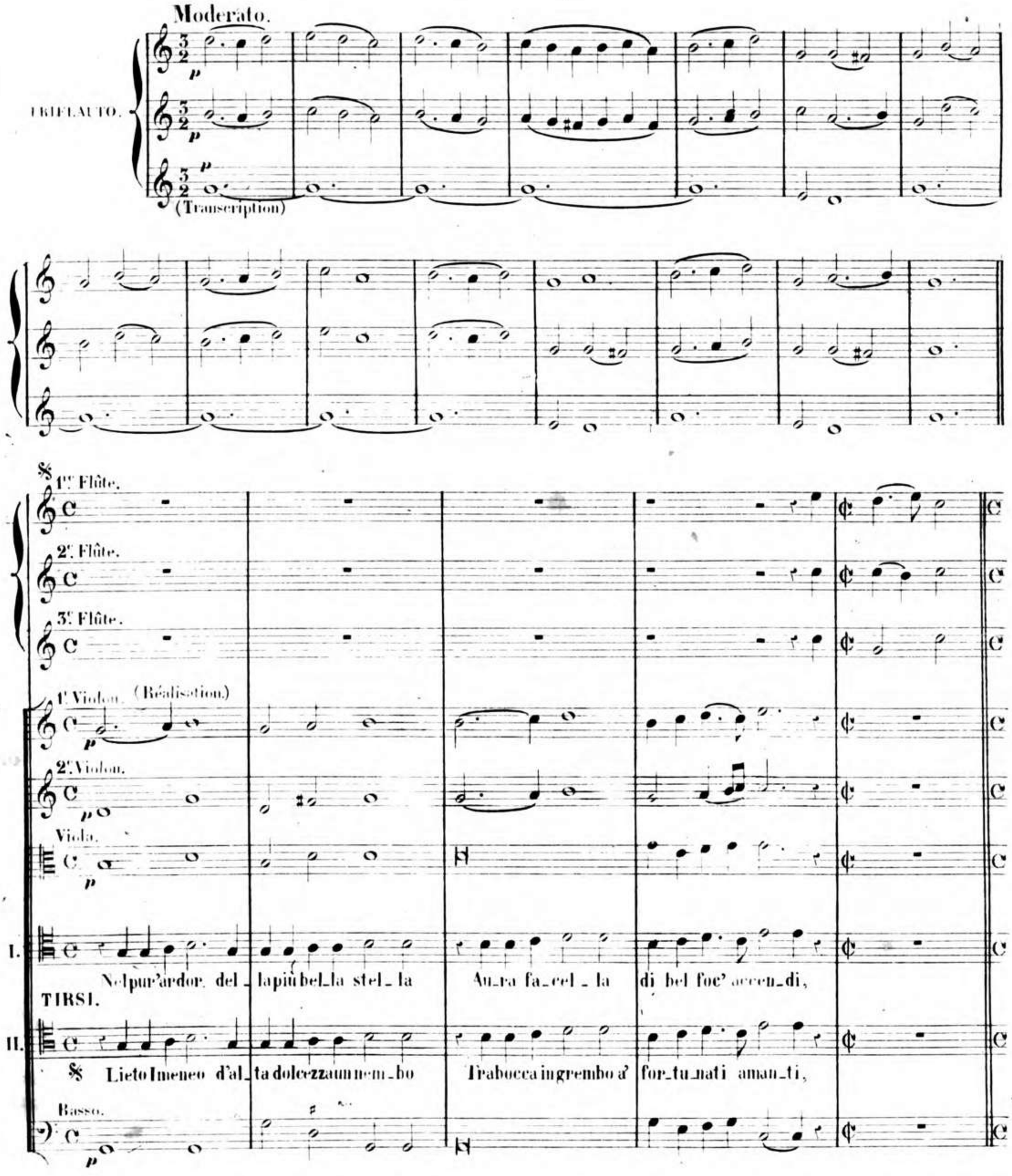
-gnor per - chè e-gli è buo - no Be - ne - dite il si - gnor per - chè e-gli è buo - no.

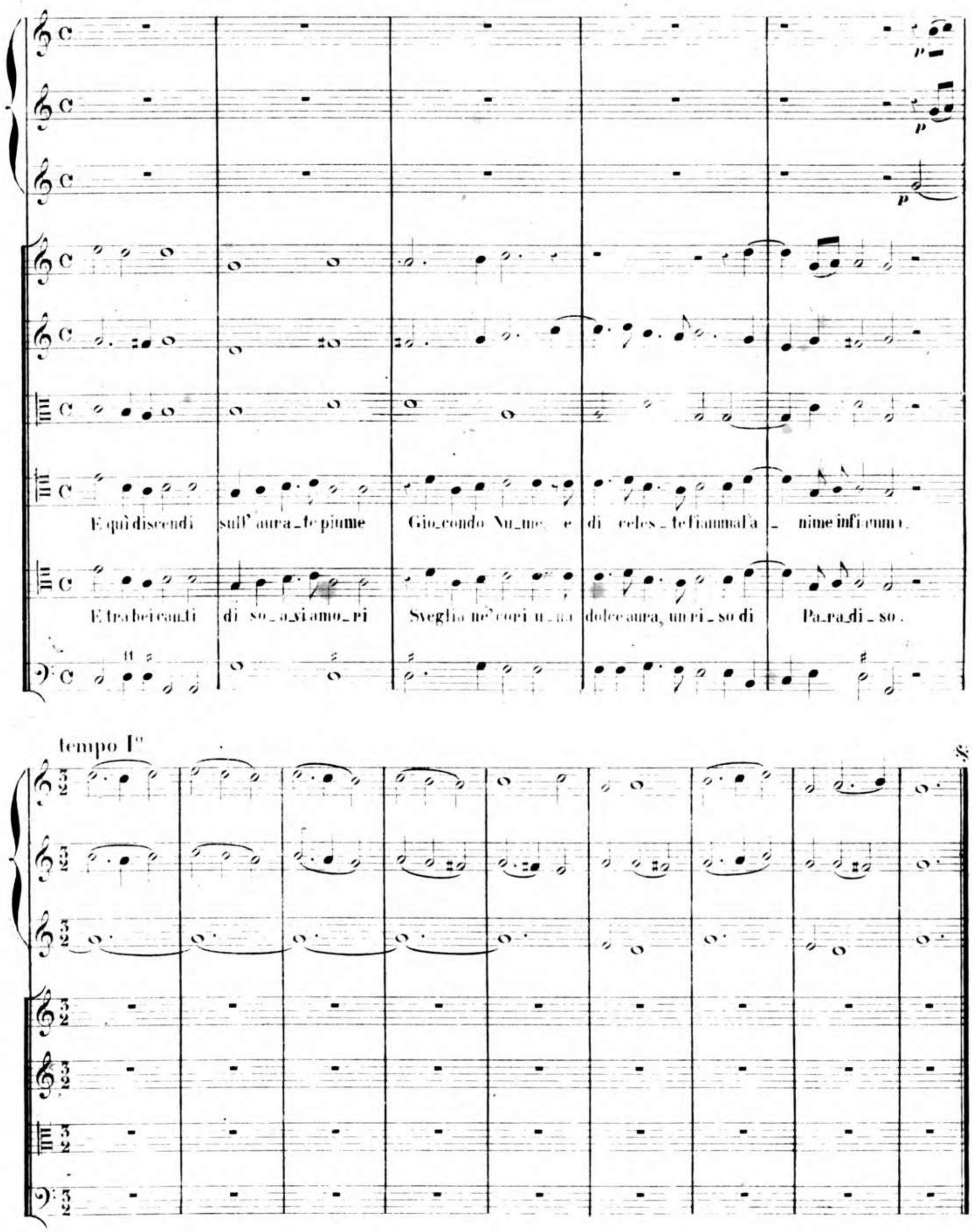
N.° 3.

EURIDICE

LA PRIMA OPERA IN MUSICA (1600)

Tirsi viene in scena suonando la presente Sinfonia con un Triflauto, e canta la seguente stanza, salutando Orfeo; e poi s'accompagna con gli altri del coro, e con tale strumento fu suonata.





Si repete sopra la med. aria, Lieto Imeneo.

10497323

GIULIO CACCINI

(detto ROMANO)

N.° 4.

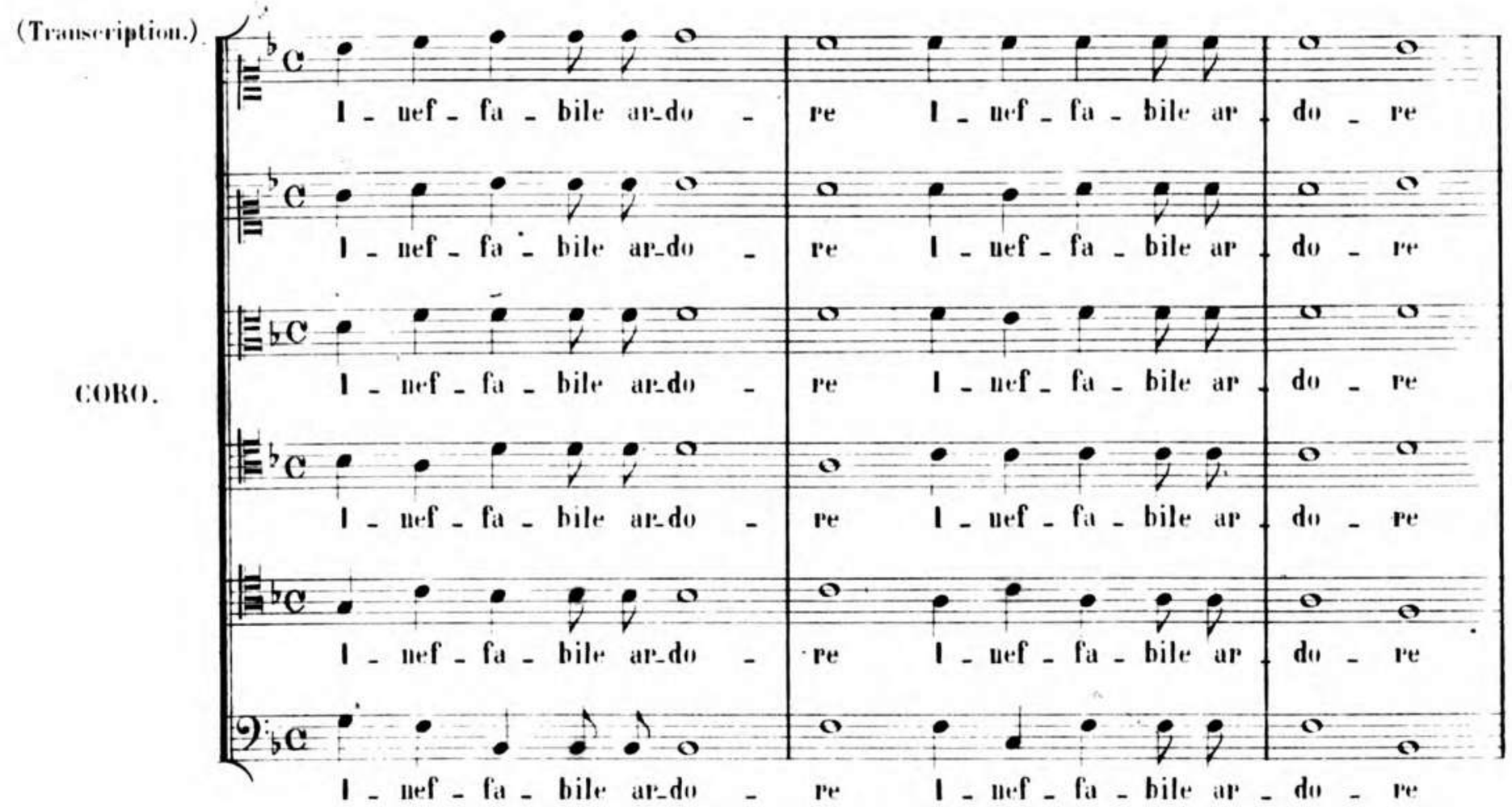
LE NUOVE MUSICHE.

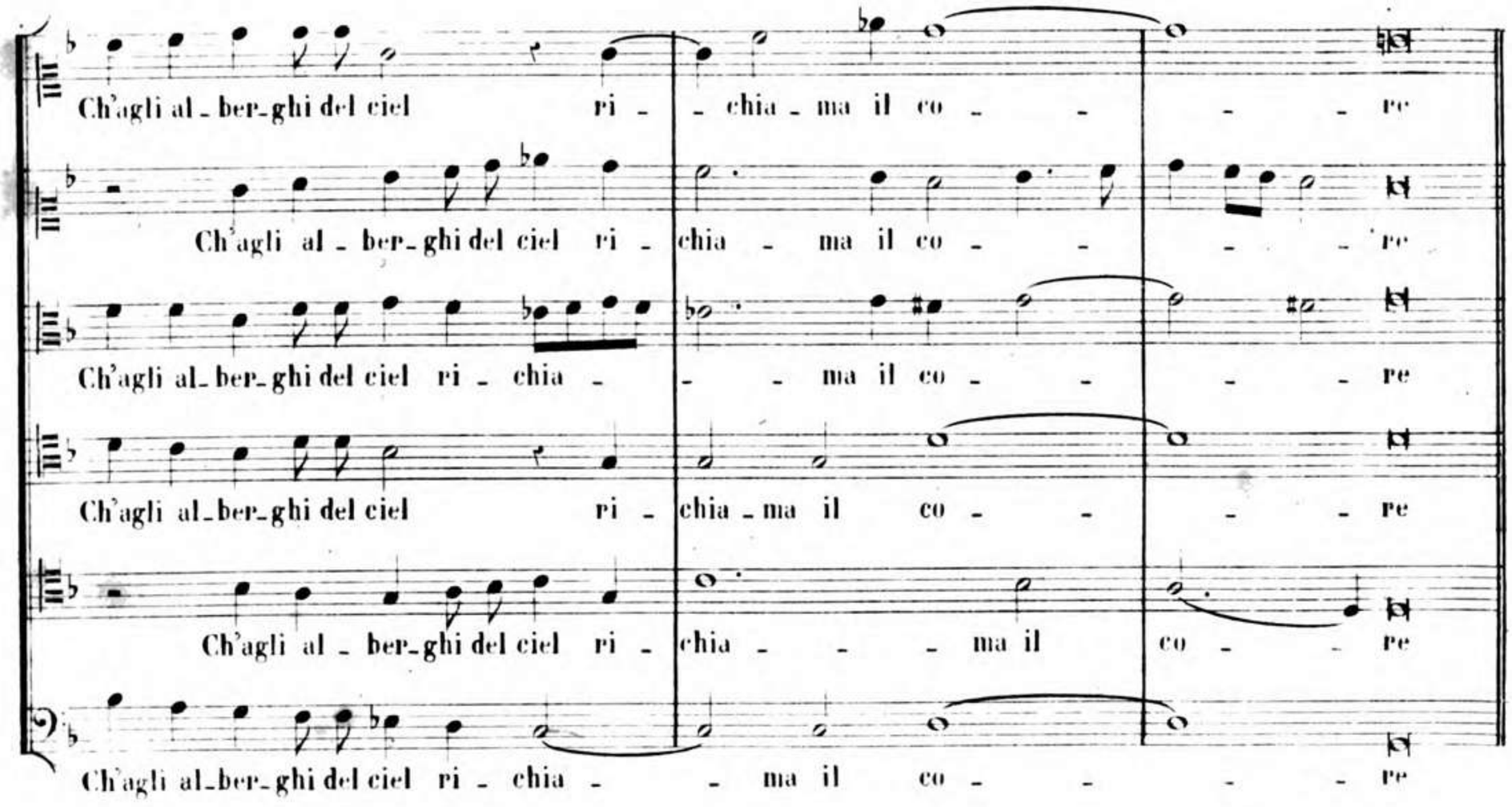
(1601)

Ultimo coro del Rapimento di Cefalo consertato tra voci e strumenti da settantacinque persone in mezza Luna tanto quanto tenea la scena onde poi ne seguì altri conserti, e il ballo il quale ad altra occasione mandero fuori.

(Transcription.)

CORO.





Quest'aria cantò solo parte con i propri passaggi, e parte a suo gusto il famoso Francesco Rasi Nobile Aretino, molto grato Servitore all'Alt. Ser. di Mantova.

ARIA.

CANTO. Qual tras_cor_ren - - - - do per gli e_te _ re_i

QUATUOR. (réalisation)

Basse textuelle.

cam - - - - - pi Il sol qua giu l'om _ bre not

_tur _ ne aggior _ na Tale amor su le stel_le almo soggior _ - - - - -

variante. gior - - - - - -

na

na E co - spar - ge fra noi ful - gi - di

lam - pi

gliar al - - - -

lam - - - - pi Per in - - - vo - gliar al - - - -

suo splen - -

- trui del suo splen -

do - - - - - - - - - - - re.

- do - - - - - - - - - - - Pe -

CORO (Transcription)

Quand' il bell' an - no pri-ma-vera in-fio - ra D'in-fi-ni - ti co-lor ri - de il ter-

Quand' il bell' an - no pri-ma-vera in-fio - ra D'in-fi-ni - ti co-lor ri - de il ter-

Quand' il bell' an - no pri-ma-vera in-fio - ra D'in-fi-ni - ti co-lor ride il ter-

Quand' il bell' an - no pri-ma-vera in-fio - ra D'in-fi-ni - ti co-lor ri -

Quand' il bell' an - no pri-ma-vera in-fio - ra D'in-fi-ni - ti co-lor ri - de il ter-

-re - no On - de in-fi-ni-te ha l'O-ce-an nel se - no Ma minor pen' a nu-me-rar-le

-re - no On - de in-fi-ni-te ha l'O-ce-an nel se - no Ma minor pen' a nu-me-rar-le

-re - no On - de in-fi-ni-te ha l'O-ce-an nel se - no Ma minor pen' a nu-me-rar-le

-re - no On - de in-fi-ni-te ha l'O-ce-an nel se - no Ma minor pen' a nu-me-rar-le

-de il ter-re - no Onde in-fi-ni-te ha l'O-ce-an nel se - no Ma minor pen' a nu-me-rar-le

-re - no On - de in-fi-ni-te ha l'O-ce-an nel se - no Ma minor pen' a nu-me-rar-le

fo - ra che d'a - mor ce-le-brar l'in - - cli-to o - no - - 1: - re. 2: - re.

fo - ra che d'a - mor ce-le-brar l'in - - cli-to o - no - - - re. - re.

fo - ra che d'a - mor ce-le-brar l'in - - cli-to o - no - - - re. - re.

fo - ra che d'a - mor ce-le-brar l'in - - cli-to o - no - - - re. - re.

fo - ra che d'a - mor ce-le-brar l'in - - cli-to o - no - - - re. - re.

fo - ra che d'a - mor ce-le-brar l'in - - cli-to o - no - - - re. - re.

CLAUDIO MONTEVERDE

N.° 5.

TRANSCRIPTION.

ORFEO.
(1608)

MORESCA.

«Choro de' pastori che fecero la Moresca nel fine»

VIOLONS.

VIOLES.

BASSE.

F. CACCINI.(1)

N.°6.

TRANSCRIPTION.

LA LIBERAZIONE DI RUGGIERO.

(1625)

(Coro delle piante incantate quale

(Ritornello; Sonato da 4 Viole, 4 Tromboni, Organo di legno, & Instrumento di tasti.)

va concertato con 5 Viole, arciujolata, Organo di legno, & Instrumento di tasti)

O quan_to mer_to, o quan_to di lo_de haurai s'ac_que_ti il nos_tro

quan_to mer_to o quan_to di lo_de haurai di lo_de haurai s'ac_que_ti il nos_

_to o quan_to di lo_de hau_rai di lo_de haurai s'ac_que_ti il nostro

mer_to o quan_to di lo_de hau_rai di lo_de haurai s'ac_que_ti il nos_tro il

_to, o quan_to di lo_de haurai s'ac_que_ti il nos_tro

(1) FRANCESCA CACCINI, fille aînée de GIULIO CACCINI.

pian - - - - to

- - tro pian - - - to

pian - - - - to

nos - tro pian - - - to

pian - - - - to

f

f

f

f

I.

I - te - ne lie - ti men - tre noi qui So - linghi, e che - ti Trar - re - mo il dì Pregand' o -

I - te - ne lie - ti men - tre noi qui So - linghi, e che - ti Trar - re - mo il dì Pregand' o -

I - te - ne lie - ti men - tre noi qui So - linghi, e che - ti Trar - re - mo il dì Pregand' o -

I - te - ne lie - ti men - tre noi qui So - linghi, e che - ti Trar - re - mo il dì Pregand' o -

I - te - ne lie - ti men - tre noi qui So - linghi, e che - ti Trar - re - mo il dì Pregand' o -

- gu'o - ra, ch'ar - ri - vi l'o - ra di li - ber - tà ch'ar - ri - vi l'o - ra di li - ber - tà.

- gu'o - ra, ch'ar - ri - vi l'o - ra di li - ber - tà ch'ar - ri - vi l'o - ra di li - ber - tà.

- gu'o - ra, ch'ar - ri - vi l'o - ra di li - ber - tà ch'ar - ri - vi l'o - ra di li - ber - tà.

- gu'o - ra, ch'ar - ri - vi l'o - ra di li - ber - tà ch'ar - ri - vi l'o - ra di li - ber - tà.

- gu'o - ra, ch'ar - ri - vi l'o - ra di li - ber - tà ch'ar - ri - vi l'o - ra di li - ber - tà.

Sul vil ter_re_no mo_vre_mo il piè,

(Ritornello)

Dessus.

A

Basse.

Po_nendo il fre_no a chi nel diè Lie_ti can_tan_do, E dis_prez_zan_do chi ne tra_dì

(A) Dans la musique italienne, les quintes ne jouent presque jamais leur partie quand elle est à l'octave de la basse; peut-être ne daigne-t-on pas même la copier en pareil cas. Ceux qui conduisent l'orchestre ignoreraient-ils que ce défaut de liaison entre la basse et le dessus rend l'harmonie trop sèche? (J.J. ROUSSEAU)

P. F. CAVALLI.

N.7.

TRANSCRIPTION.

L'ERITREA.
(1652)

SINFONIA.

Maestoso.

VIOLINO 1°

VIOLINO 2°

VIOLA.

BASSO.

Presto.

Moderato.

Maestoso.

(2° ATTO.)

Andantino.

VIOLINO 1°

VIOLINO 2°

VIOLA.

CLEANTE.

BASSO.

Dal_le ci_ me_rie Dal_le ci_ me_rie

ge_li_de grot_te ca_ra not_te vie_ni a me

Dal_le ci_ me_rie ge_li_de grot_te ca_ra

not_te vie_ni a me ca_ra not_te vie_ni a

me

FIN

Frà l'or_ror che spar_ge _

_ rai

Frà l'or_ror che spar_ge _ rai col bac _ ciar duo va _ ghi rai

QUINTETTO

(FINALE)

Stretta.

ERITREA. CELINDA. CLEANTE. CLITARCO. CORIMBO. BASSO.

Non più sde - - - - gni non più non più

Non più sde - - - - gni non più non più

Non più sde - - - - gni non più non

Non più sde - - - - gni non più non

Non più sde - - - - gni non più non

Ma pa - ce pa - ce ma pa - ce pa - ce

Ma pa - ce pa - ce ma pa - ce pa - ce

più Ma pa - ce pa - ce ma pa - ce pa - ce nell' on - da d'o - bli - o nell'

più Ma pa - ce pa - ce ma pa - ce pa - ce nell' on - da d'o -

- gni non più Ma pa - ce pa - ce ma pa - ce pa - ce

nell' on - da d'o - bli - o d'un

nell'

on - da d'o - bli - o d'un or - ri - da en - nio s'es - tingua la fa - ce

- bli - o d'o - Bli - o d'un or - ri - da en - nio s'es - tingua la fa - ce

Nell' on - da d'o -

(1) Ce quintette, seul morceau d'ensemble de la pièce, était souvent supprimé. Sans doute à cause de la difficulté de son éxécution en scène. (CASTIL-BLAZE)

or _ rida en _ nio d'un or_ri_da en_nio s'es_tingua la fa _ ce s'es_tingua la

on_da d'o_ bli_o d'o_ bli_o d'un or_ri_da en_nio s'es_tingua la fa _ ce s'es_tingua la

d'un or_ri_da en_nio s'es_tingua la fa _ ce s'es_tingua la

d'un or_ri_da en_nio s'es_tingua la fa _ ce s'es_tingua la

_ bli _ o nell' on_da d'o_ bli_o d'un or_ri_da en_nio s'es_tingua la fa _ ce s'es_tingua la

fa _ ce Non più sde _ _ _ gni non più non più

fa _ ce Non più sde _ _ _ gni non più non più

fa _ ce Non più sde _ _ _ gni non più non

fa _ ce Non più sde _ _ _ gni non più non

fa _ ce Non più sde _ _ _ gni non più non

fa _ ce Non più sde _ _ _ gni non più non

Ma pa_ce pa _ ce ma pa_ce pa _ ce ma pa_ce pa _ ce.

Ma pa_ce pa _ ce ma pa_ce pa _ ce ma pa_ce pa _ ce.

più Ma pa_ce pa _ ce ma pa_ce pa _ ce ma pa_ce pa _ ce.

più Ma pa_ce pa _ ce ma pa_ce pa _ ce ma pa_ce pa _ ce.

_ gui non più Ma pa_ce pa _ ce ma pa_ce pa _ ce ma pa_ce pa _ ce.

10497323

P. F. CAVALLI.

N°8.

L'ERITREA

(1652)

Andante.

ARIA.

VIOLA 1:

VIOLA 2:

VIOLA 3:

CELINDA.

BASSO.

Dol - ce son_no a_mi_co nu_me - n'a

spie - - - - ghi le

me spie - - - - ghi le piu_me fammi in so - gno

fammi in so - gno gio - ir col mio ben

fam_mi in so - gno fam_mi in so - gno gio - ir col mio ben

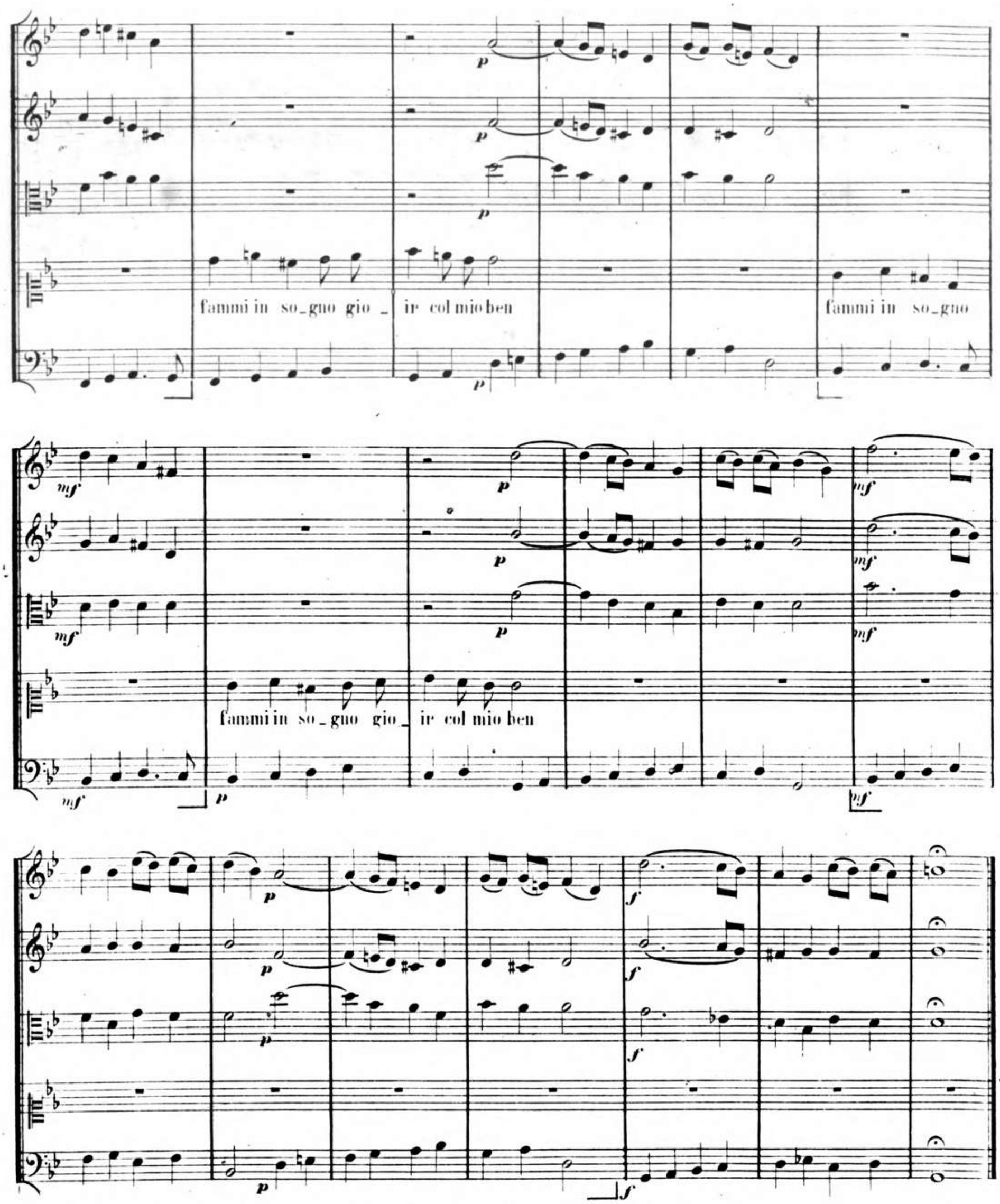
co_si - fi - a che se ve_glian_do sos - pi - ran - do

mf
scher_zo son d'i_ra_ta
sor_le gioja al mio fra_gne ri_
p
tor_te
ben_chè in om_bra
mf

p
f
mf
ben_chè in ombra un dì se_ren
p

Dol_ce son_no a_mi_co nu_me
mf
men_tr'a

mf
spie_ghi le
mf
me spie_ghi le piu_me
fam_mi in so_gno



(Les mesures comprises entre ces deux signes └ ┘ étaient supprimées à la représentation)

CAVALLI eut pour principal mérite d'avoir perfectionné le récitatif et posé une forme typique pour ce que nous appelons Air; Aria; il ferma le cycle des compositeurs italiens dont les œuvres servirent de modèle au drame lyrique français.

LUDOVIC CELLER.

SAN GIOVANNI BATTISTA

ORATORIO (1676)

DUO.

Adagio.

VIOLINO 1°

VIOLINO 2°

VIOLA.

(Transcription)

SOPRANO.

BASSO.

BASSO.

(Réalisation)

Nel se - ren - de' miei con -

- ren de' tuoi con - tenti nel se - rende' tuoi conten - - ti da più ven_ti

- ten_ti nel se - ren de' miei con - ten - - - - ti da più ven_ti com_bat_tu - -

com_bat_tu _ ta è la tua na _ ve da più ven _ ti combattu _ ta da più venti da più venti

_ta è la mia na _ ve da più venti com_bat _ tuta è la mia na_ve la mia na _ _ ve da più venti

combat_tu _ _ ta è la tua na _ _ _ _ ve da più ven_ti combat_tu _ ta è la

da più ven_ti da più ven_ti combattu_ta è la mia na _ ve da più ven_ti combat_tu_ta è la mia

tua na _ ve è la tua na _ ve Sdegno a_morpie_ta_de ed i _ ra mal s'aggi _ ra mal s'ag _

na _ _ _ ve è la mia na _ ve Sde_gno a _

_ gi_ra nel tuo sen

_ mor pie_ta_de ed i_ra mal s'ag_ gi_ra mal s'ag_gi_ra nel mio sen

Sdegno amor pie_ta_de ed i_ra mal s'aggi_ra mal s'ag_gi_ra nel mio sen

sen do_len _ _ _ te do_len _ _ _

C.B.

dim.

_ _ _ te e gra _ _ _ ve

_ te e gra _ ve Sde_gno a_mor pie_ta_de ed i_ra mal s'aggi_ra mal s'ag _

Sdegno a _

_ mor pie_ta_de ed i_ra mal s'ag_ gi_ra mal s'ag_gi_ra nel tuo sen mal s'ag_gi_ra mal s'ag _

_ gi_ra nel mio sen

Sde_gno a_mor pie_ta_de ed i_ra mal s'ag_gi_ra mal s'ag _

dim.

-gi_ra nel tuo sen

-gi_ras degno amor pie_ta_de ed

sdegno a_mor pie_ta_de ed i_ra mals'ag_gi_ra mals'ag_gi_ra nel tuo

i_ra mals'ag-gi ra mals'ag -

gi_ra nel mio sen do_len _ te do_

dim.

sen do_len

_len

dim. sempre.

_ te e gra _

_ te e gra _

(Stretta)

-Ve

-Ve

10497323

III.

Lully établit en France l'opéra sur des bases solides et durables....

F. Halévy.

Pendant que dans cette belle ville de Florence, gouvernée par des princes amis des arts, de nobles intelligences inspirées de l'esprit des Médicis se livraient à cette étude de l'antiquité, d'autres hommes, remplis d'un zèle semblable, poursuivaient à Paris, au milieu des troubles de la France, les mêmes recherches sur le théâtre grec. Le plus célèbre de ces hommes dévoués était Baïf, poëte et musicien.

Baïf a droit à une place spéciale dans les annales du théâtre lyrique. Le premier en France, il demanda et obtint des lettres patentes pour la formation d'un établissement auquel il donna le nom d'*Académie de poésie et de musique*.

Ces lettres patentes lui furent délivrées en 1570, par Charles IX (1). C'est donc au poëte-musicien Baïf que l'on doit l'idée, comme le nom, du monument que cent ans plus tard l'abbé Perrin, Cambert, et après eux Lully, mirent sous la protection et l'autorité du grand nom de Louis XIV. . . . . .

. . . . . .

. . . . . En 1669, l'abbé Perrin obtint du roi des lettres patentes pour l'établissement « d'une Académie royale de musique » où l'on chanterait en public des

(1) ORDONNANCE DE CHARLES IX.

1570.

« CHARLES, par la grâce de Dieu, roy de France..., à tous présents et à venir, salut.

« Comme nous avons toujours eu en singulière recommandation, à l'exemple de très bonne et louable mémoire le roy François, notre aïeul, que Dieu absolve, de voir partout, en notre royaume, les lettres et la science florir, et mesmement en nostre ville de Paris, où il y a un grand nombre d'hommes qui y travaillent et s'y étudient chaque jour, et qu'il importe grandement pour les mœurs des citoyens d'une ville que la musique courante et usitée au pays soit retenue sous certaines loix, d'autant que la plupart des esprits des hommes se conforment et se comportent selon qu'elle est, de façon que, où la musique est désordonnée, là volontiers les mœurs sont dépravées, et où elle est bien ordonnée, là sont les hommes bien morigénés.

« A ces causes, et ayant vu la requeste en notre privé conseil, présentée par nos chers et bien amez J.-A. de Baïf, et J.-T. de Courville, contenant que depuis trois ans en ça, ils avoyent avec grande étude et labeur assiduel, unanimement travaillé pour l'avancement du langage français à remettre sur « tant la « façon de la poésie que la nature et le règlement de la musique, » anciennement usités par les Grecs et les Romains....

« Désirant multiplier la grâce que Dieu leur auroit élargie.... dressant à la manière des anciens une académie ou compagnie composée tant de compositeurs, de chantres et joueurs d'instruments de la musique que d'honnêtes auditeurs d'icelle, qui non-seulement seroit une escole pour servir de pepinière d'où se tireroient un jour poëtes et musiciens, mais, en outre, profiteroient au public....

« Savoir faisons, etc.

« CHARLES. »

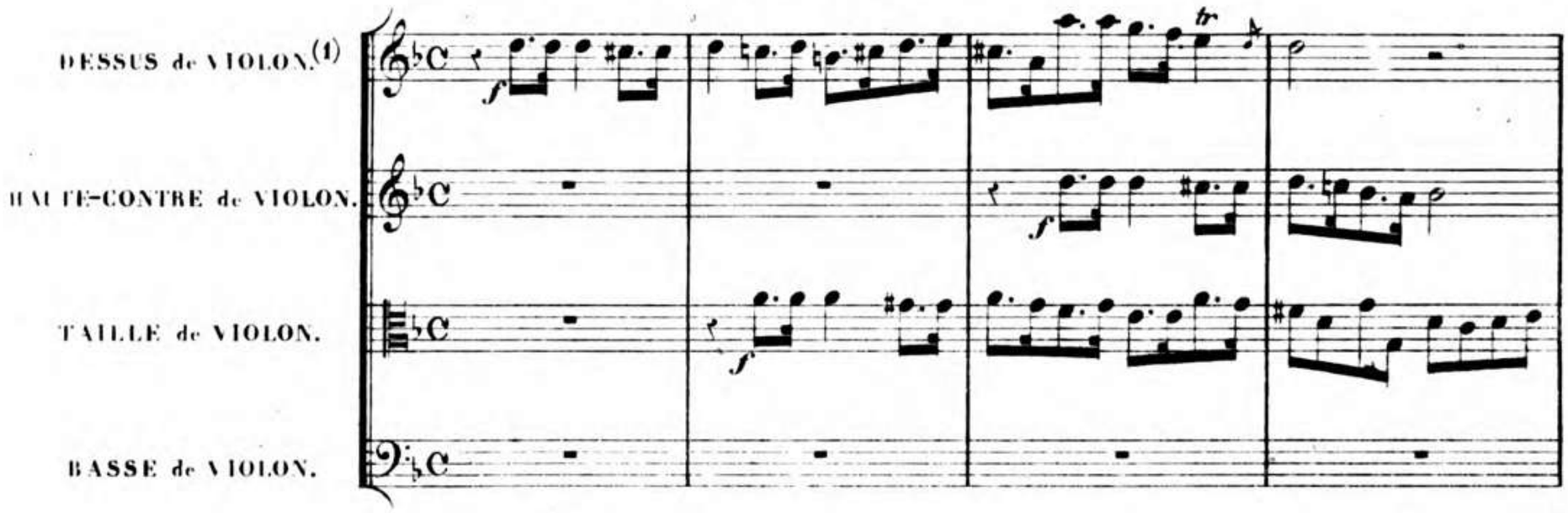
pièces de théâtre. Il prit toutes les mesures nécessaires, s'adjoignit Cambert pour la musique, le marquis de Sourdéac pour les machines, et le sieur de Champeron, financier, pour qu'il soutînt de ses deniers l'entreprise naissante. Inscrivons le nom du sieur de Champeron à la place d'honneur, sur la liste des financiers généreux qui ont eu du goût pour l'opéra. Il en fut le premier *commanditaire,* et c'est un beau titre.

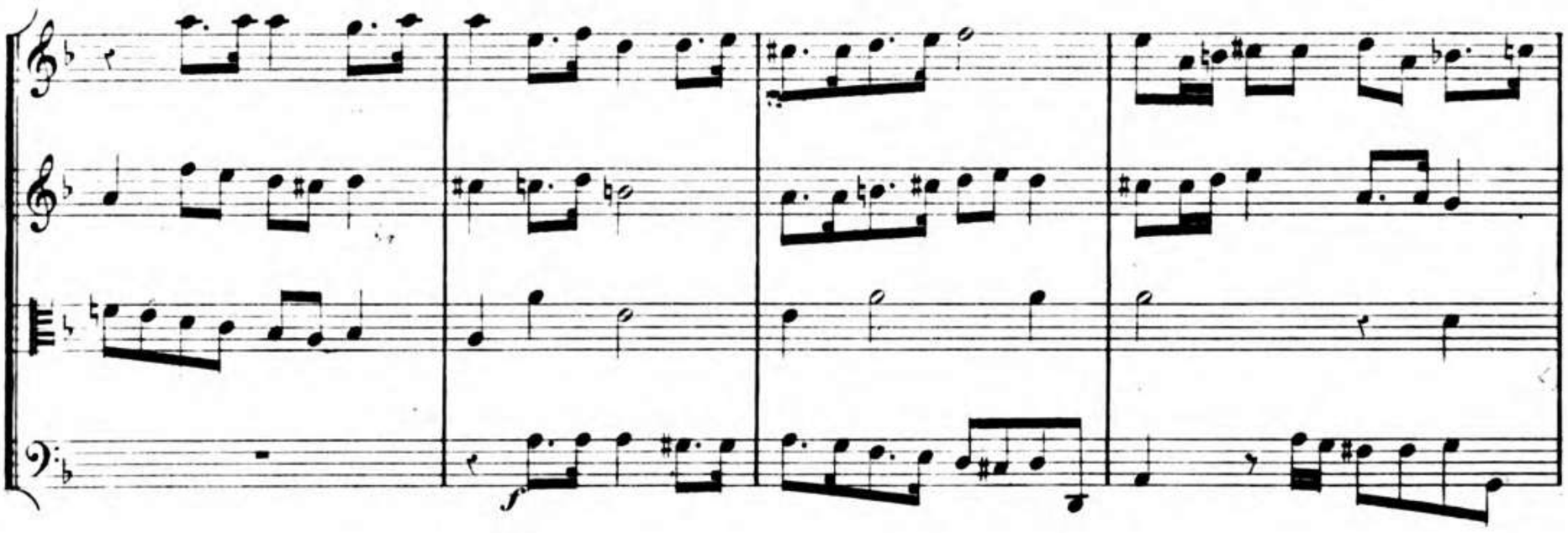
Les associés se mirent à l'œuvre. Ce n'était pas une médiocre entreprise. Il fallait de nouveau réunir, exercer, discipliner une troupe de chanteurs, de symphonistes, de danseurs. On fit les répétitions dans la grande salle de l'hôtel de Nevers, situé sur l'emplacement qu'occupe aujourd'hui l'Hôtel des monnaies. Tous ces préparatifs employèrent deux ans, puis la nouvelle troupe débuta et inaugura solennellement le théâtre de l'Académie royale de musique par la première représentation de : « Pomone, opéra ou représentation en musique, » paroles de l'abbé Perrin, musique de Cambert, ballets de Beauchamp. Cette inauguration eut lieu au mois de mars 1671, il y a près de deux siècles. . . . . .

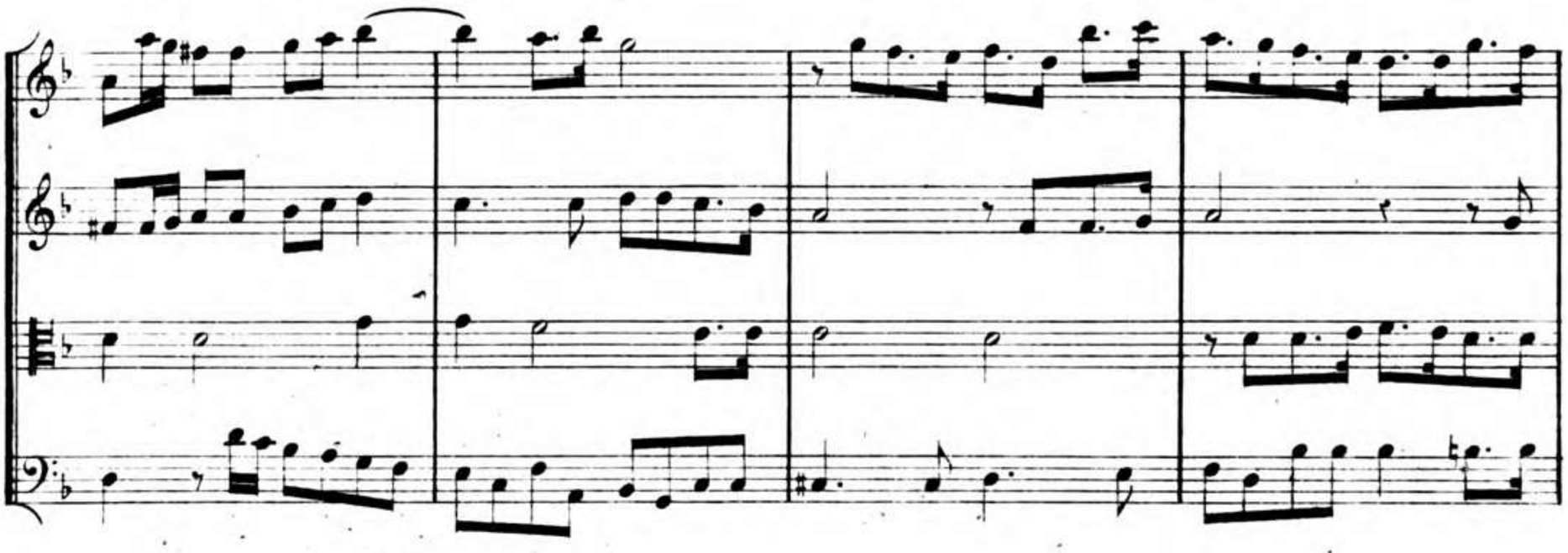
POMONE

PASTORALE (1671)

OUVERTURE.







(1) «On divise aussi la musique instrumentale en quatre parties, qui répondent à celles de la musique vocale.»
J. J. ROUSSEAU.

Très vite.

Gayement.

10497323

. . . . . .

. . . Le marquis de Sourdéac, resté seul propriétaire du théâtre, demanda au poëte Gilbert une pastorale que Lully (1) mit en musique.

Nous voyons apparaître pour la première fois, dans les affaires de l'Opéra, ce compositeur, qui devait devenir si célèbre et régner despotiquement sur les musiciens de son temps. Il était déjà à cette époque en possession de la faveur publique, et, ce qui était encore plus important, de celle du roi.

Lully, amené fort jeune en France par le chevalier de Guise, placé chez mademoiselle de Montpensier, s'était bientôt fait remarquer par son talent sur le violon. Admis au nombre des musiciens de la princesse, il avait été, peu de temps après, appelé au service du roi. En 1652 (Lully n'avait encore que dix-neuf ans), le roi lui donna la charge d'inspecteur général de ses violons, et l'autorisa à former une nouvelle bande qu'on appela les *petits violons*. C'était toute une école que Lully avait à former. La grande bande des vingt-quatre violons de la chambre du roi, jusque-là réputés fort habiles, et obligés par leur brevet d'être les meilleurs violons de France, fut complétement battue par la jeune troupe, pour laquelle Lully composa une foule d'airs de danse, de gigues, de sarabandes qui charmèrent le roi et par conséquent toute la cour. Bientôt après, il fut chargé de composer la musique des ballets qu'on représentait à Versailles, et celle de tous les divertissements des comédies de Molière.

Une fois ce terrible auxiliaire introduit dans le théâtre du marquis de Sourdéac, tout changea encore de face. Lully sentit qu'il devait devenir le maître; il traita son associé comme celui-ci avait traité les siens; usant de sa position à la cour, de l'ascendant que lui donnait son talent, de l'aptitude à l'intrigue dont il était largement pourvu, il se fit bientôt substituer à Sourdéac et obtint de Louis XIV, au mois de mars 1672, les nouvelles lettres patentes qui lui accordaient le privilége de l'Académie royale de musique (2).

Ainsi se termina l'association des trois initiateurs de l'opéra en France, et telle fut leur fortune : Sourdéac, que les magnificences de la *Toison d'or* n'avaient pas enrichi,

(1) Le nom de ce compositeur, né à Florence, devait s'écrire *Lulli;* mais il adopta en France l'orthographe que nous suivons dans cette notice. On lit sur ses partitions : *Par monsieur de Lully, escuyer, conseiller-secrétaire du Roy, maison, couronne de France et de ses finances, et sur-intendant de la musique de Sa Majesté.* Sa devise était : *Virtuti fortuna cedit.*

(2) Lully ne laissa représenter sur son théâtre d'autres ouvrages que les siens : aussi la musique ne fit-elle que bien peu de progrès dans cet espace de temps. Boileau disait un jour à Lully : « Non-seulement vous êtes le premier, mais le seul musicien de notre siècle. » A. ADAM. — (Voir l'*Apothéose de Lully,* par Couperin, n° 16.)

tant s'en faut, acheva sa ruine au théâtre de la rue Guénégaud. Cambert se retira en Angleterre, où il fit représenter quelques opéras qui réussirent. Quant à l'abbé Perrin, véritable fondateur, il mourut oublié, et son nom même aurait péri sans les sarcasmes de Boileau.

Lully, en possession du privilége, s'installa dans la belle salle du Palais-Royal, que le roi lui avait donnée. Il était dans toute la maturité de l'âge et du talent; il avait quarante ans lorsqu'il donna *Cadmus,* premier-né de ses opéras, et premier produit de son active direction. Tout à la fois compositeur, chef d'orchestre, chorégraphe, administrateur, il écrivit vingt ouvrages et fit sa fortune; il devina le talent de Quinault pour la poésie destinée à être mise en musique, et l'attacha à son théâtre par un traité qui garantissait au poëte quatre mille livres par opéra. Quinault présentait à Louis XIV plusieurs sujets, plusieurs plans, et le roi choisissait. Cette conduite était pleine d'habileté. Qui aurait osé blâmer une œuvre représentée devant le roi, lorsqu'on savait que le roi lui-même en avait dicté le programme?

Tous les opéras de Lully sont en cinq actes; mais il est vrai de dire que, malgré cette division en cinq parties, ces ouvrages sont courts : le drame ne comporte qu'un petit nombre de scènes; les morceaux sont d'une brièveté enviable; c'est de la musique sommaire; deux phrases font un air. Le travail du compositeur était loin d'être ce qu'il est aujourd'hui. On n'avait pas encore trouvé le secret de ces morceaux, de ces *finales* qui ont reçu de si beaux développements, enchaînant dans un ensemble bien conçu des situations variées qui secondent l'inspiration du compositeur, et quelquefois la font naître. Il y a certes plus de musique dans un des finales d'une œuvre moderne que dans les cinq actes d'un opéra de Lully. Ajoutons que l'art de l'instrumentation, porté depuis à un si haut degré de splendeur, était alors renfermé dans d'étroites limites, ou plutôt, cet art n'existait pas. Les violons, violes, basses de viole, les hautbois, qui d'abord formèrent seuls l'arsenal du compositeur, se bornaient presque toujours à suivre les voix. Lully n'écrivait d'ailleurs que le chant et la basse de ses compositions. Ses élèves Lalouette et Colasse, qui furent chefs d'orchestre sous ses ordres, ou comme on disait alors, *batteurs de mesures,* remplissaient les parties d'orchestre d'après ses indications (A). Tout cela explique comment il a pu, au milieu de tous les détails dont il devait se charger, écrire un si grand nombre d'ouvrages; mais cela n'enlève rien à l'idée qu'on doit se faire de sa facilité, de son intelligence, de son génie; car ces ouvrages composés si rapidement occupèrent le théâtre pendant plus d'un siècle (B). Lully, dans l'histoire de l'opéra en France, remplit une place importante. Ce fut un homme considérable.

. . . . . .

Lully établit en France l'opéra sur des bases solides et durables. Rameau vint après lui, qui éleva et fortifia l'art, eut des harmonies plus fortement tissues, un orchestre plus riche, une instrumentation plus habile, un coloris plus prononcé (C, D), mais ne toucha pas encore le but.

Chose étrange! c'est un musicien allemand qui devait achever à Paris l'œuvre commencée à Florence, deux cents ans auparavant, par les hommes les plus distingués de la cour de Médicis; ce que les autres avaient voulu trouver avec leur curiosité, avec leur amour pour les choses antiques, ce grand artiste le devinait avec son âme, avec ce sentiment profond qui le guidait vers tout ce qui était grand, simple et vrai. Cet homme de génie, ce créateur de la tragédie lyrique, c'est Gluck, l'auteur d'*Alceste*, d'*Orphée* (1), des deux *Iphigénie* et d'*Armide*.

(1) Le sujet si musical d'Orphée a pour ainsi dire marqué les deux termes extrêmes de la solution du problème si longtemps cherché. L'*Euridyce* fut un des premiers opéras représentés à Florence à la fin du seizième siècle. Plusieurs compositeurs célèbres, dès que l'opéra fut introduit dans les mœurs, ont aussi traité ce sujet : Zarlino, Monteverde ont composé un *Orfeo*.

NOTES.

(A). Chez Lully, comme chez ses successeurs, presque toute la partition était écrite pour les instruments à cordes et à cinq parties : les instruments à vent n'apparaissaient que pour doubler les instruments à cordes dans les *tutti* (1), et pour jouer seuls et divisés en familles de flûtes et de hautbois, dans des ritournelles de quelques mesures seulement. Rameau, abandonnant ce système, faisait faire des rentrées aux flûtes, aux hautbois, aux bassons, sans interrompre le jeu de la symphonie, donnant à chaque instrument une partie indépendante et distincte, assignant à chacun un rôle différent, faisant en un mot l'essai de ce qui s'est constamment pratiqué depuis. (A. Adam.)

(B). Les opéras de Lully se jouèrent, en effet, quatre-vingts ans après sa mort, tandis que ceux de Rameau furent complétement abandonnés, dès que les œuvres de Gluck eurent anéanti à jamais les opéras français antérieurs, au système desquels ils appartenaient cependant par plus d'un point. (*Idem.*)

(C). Nous ne connaissons que fort peu son instrumentation, les partitions n'ayant été publiées que réduites.

(1) Un passage tiré du Dictionnaire de musique de J.-J. Rousseau, au mot *Copiste*, signale la singulière façon d'alors de traiter l'instrumentation : c'est celui où il (Jean-Jacques) recommande de tirer les parties de hautbois sur celles de violon, en en supprimant ce qui ne convient pas à l'instrument. Ainsi c'était alors le copiste qui était juge des endroits où les hautbois devaient ou non jouer à l'unisson avec les violons. (A. Adam.)

Il existe, au contraire, l'édition *princeps* imprimée des principaux ouvrages de Lully, contenant son instrumentation pour instruments à cordes, à cinq parties, assez correctement écrite, avec l'indication des endroits où apparaissent exceptionnellement les instruments à vent. Une autre édition moins rare des opéras de Lully, et faite après sa mort, est gravée, et ne contient que la basse chiffrée, et quelques rentrées d'instruments. (*Idem.*)

(D). En 1700 il se fit une véritable révolution dans la musique de théâtre par l'introduction d'un instrument sans lequel on a peine à imaginer qu'il ait pu exister des orchestres. Monteclair fut le premier musicien qui introduisit la contre-basse dans l'orchestre de l'Opéra. La partie de basse était auparavant confiée à des basses de violes, instruments sourds et mous, qui n'avaient aucune vigueur, et qui ne pouvaient pas soutenir l'harmonie aussi puissamment que le formidable adversaire qui vint les remplacer. (*Idem.*)

Imprimé par Ch. Meyrueis, rue Cujas, 13, à Paris.

ALCESTE

TRAGÉDIE LYRIQUE (1674)

GAVOTTE et RONDEAU.

Andantino.

1ers VIOLONS. dessus. 1)
2es VIOLONS.
VIOLE.
BASSE.

VIOLONS.
VIOLE.
SOPRANI.
TENORI. (ou 2es Soprani.)
BASSI.
BASSE.

Jeunes coeurs lais_sez vous pren_dre, Le pé _ril est grand d'at _tendre Vous per_
Plus les â _mes sont re _bel _les, Plus leurs pei _nes sont cru _el _les Les plai _

(1) «Ordinairement le DESSUS se sépare en deux, et la quinte s'unit avec la taille sous le nom commun de VIOLE.»
J. J. ROUSSEAU.

dez d'heureux mo_ments, En cher_chant à vous — def_fen_dre Si l'a_mour a des tour_ments, C'est la
sirs doux et char_mants Sont le prix des coeurs fi_del_les, Si l'a_mour a des tour_ments, C'est la
dez d'heureux — mo_ments, En cher_chant à vous def_fen_dre Si l'a_mour a des tour_ments, C'est la
sirs doux et — char_mants Sont le prix des coeurs fi_del_les, Si l'a_mour a des tour_ments, C'est la
dez d'heureux mo_ments, En cher_chant à vous def_fen_dre Si l'a_mour a des tour_ments, C'est la
sirs doux et char_mants Sont le prix des coeurs fi_del_les, Si l'a_mour a des tour_ments, C'est la

faut_te des a_mants Si l'a_mour a des tour_ments, C'est la faut_te des a_mants.
faut_te des a_mants Si l'a_mour a des tour_ments, C'est la faut_te des a_mants.
faut_te des a_mants Si l'a_mour a des tour_ments, C'est la faut_te des a_mants.
faut_te des a_mants Si l'a_mour a des tour_ments, C'est la faut_te des a_mants.
faut_te des a_mants Si l'a_mour a des tour_ments, C'est la faut_te des a_mants.
faut_te des a_mants Si l'a_mour a des tour_ments, C'est la faut_te des a_mants.

RONDEAU.

Allegretto.

Gai.

(Partie ajoutée)

mf dim.

p

mf cresc. dim. p

ff allargando. FIN.

N.12.

RÉALISATION.

ALCESTE
(1674)

DUO.

1e VIOLON.
2e VIOLON.
VIOLE.
ALCESTE.
ADMETE.
BASSE.

(Parties textuelles)

O Dieux! quel specta_cle fu_

_ neste!

CLÉANTE.

Le chef des enne_mis mourant, et terras_sé. De sa rage expi_ante a ramassé le pes_te, Le

dol.

ADMETE.

roy vient d'en è_tre bles_sé. Je meurs, charmante Al_ces_te, mon sort est assez doux, Puisque je meurs pour

C'est pour vous voir mou_rir que le ciel me dé_li_vre.

vous.

Avec le nom de vo_tre é_poux j'eusse é_té trop heu_

dol.

dol.

dol.

_reux trop heureux de vi_vre; Mon sort est assez doux, Puisque je meurs pour vous.

Est-ce

là cet hymen si doux, si plein d'ap_pas, qui nous promettait tant de charmes? Fallait_il que sitôt l'aveugle sort des

40

ar_mes Tranchât des nœuds si beaux par un affreux trépas? Est-ce là cet hymen si doux, si plein d'appas, Qui nous promettait tant de

charmes? Est - ce là cet hymen si doux, si plein d'ap_

Belle Al_ceste ne pleu_rez pas, Tout mon sang ne vaut point vos larmes.

_pas, Qui nous promettait tant de charmes? Ad_me_te, vous mou_rez, Ad_me_te, vous mou_

Al_ceste, vous pleu_rez, Al_ceste, vous pleu_

- rez, vous mou - rez, vous mou - rez, Ad - me - te, vous mou - rez, vous mou - rez — vous mou -
- rez, vous pleu - rez, vous pleu - rez, Al - ces - te, vous pleu - rez, Al - ces - te, vous pleu - rez, vous pleu -

dol.

- rez — vous mou - rez. Se peut-il que le ciel per - mette Que les secours d'Alceste et d'Admè - te soient ainsi sépa - rés! Ad -
- rez — vous pleu - rez.

dol.

pianissimo.

- me - te, Ad - me - te, vous mou - rez.
Al - ces - te, Al - ces - te, vous pleu - rez.

pianissimo.

LULLY.

N°13.

TRANSCRIPTION.

ARMIDE

(1686)

PASSACAILLE.

Allegretto moderato.

FLÛTES.

COR ANGLAIS.

VIOLONS.

VIOLES.

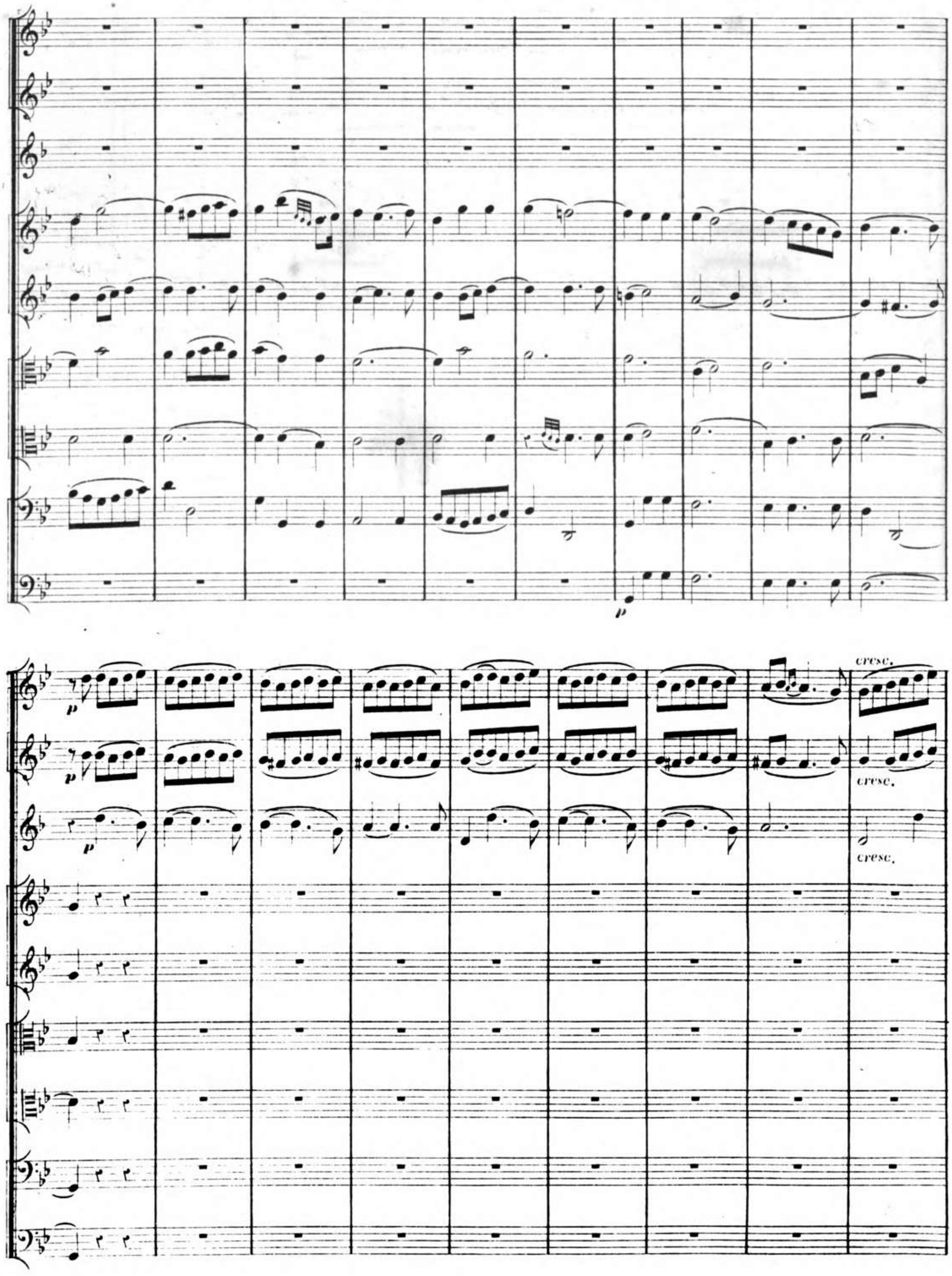
VIOLONCELLES.

C. BASSES.

dol.

p

tr


cresc.
cresc.
cresc.

dim. cresc. dim. tr

dim. cresc. dim. tr

dim. cresc. dim.

stacc. pp

stacc. pp

stacc. pp

pp

stacc.

stacc.

div.

pizz.

pizz.

10497323

pp

cresc.

pp

cresc.

pp

cresc.

pp arco.

cresc.

pp arco.

cresc.

stacc.

dim.

p

stacc.

dim.

p

stacc.

dim.

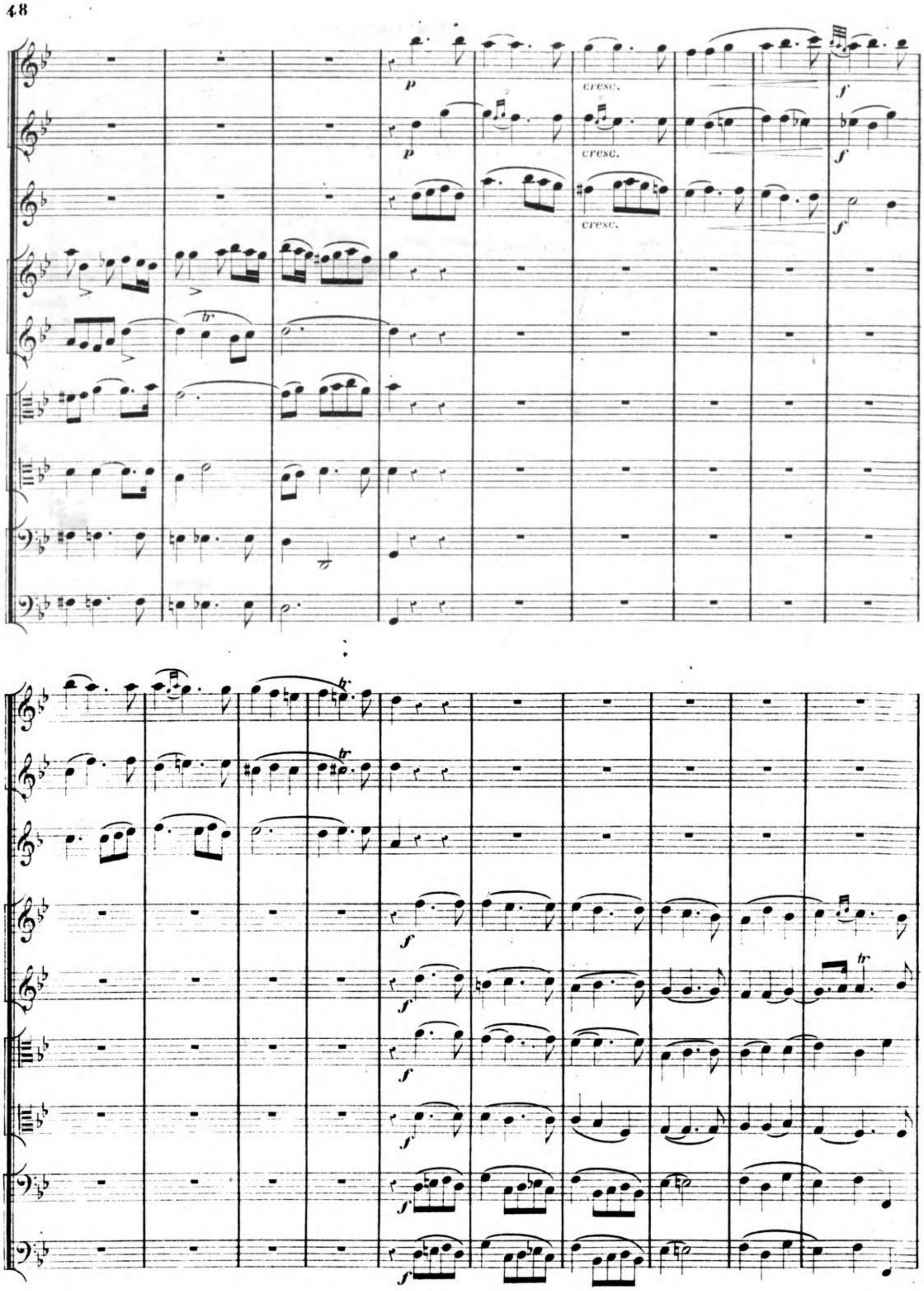
p

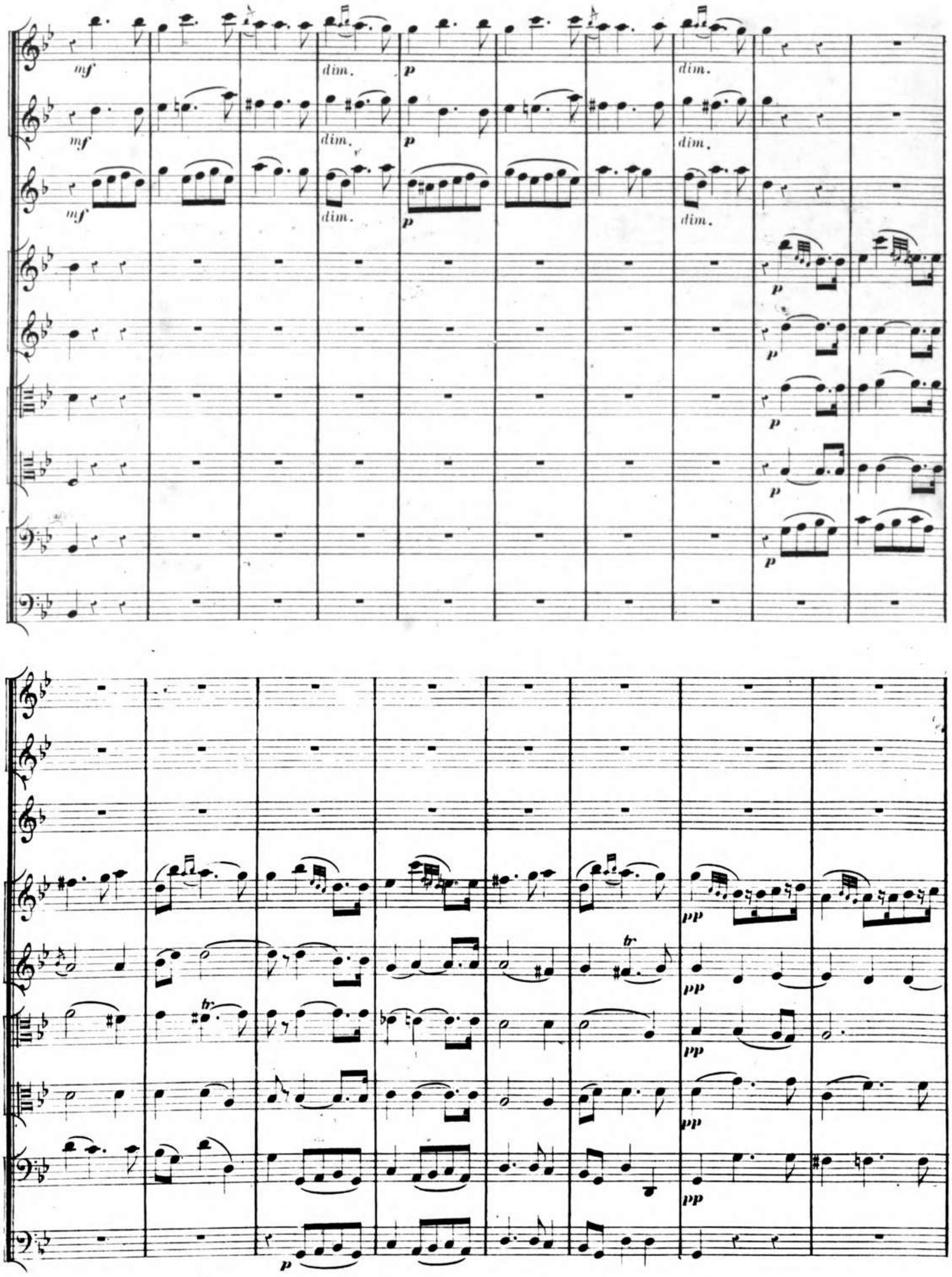
dim.

p

dim.

p


p
cresc.
f
p
cresc.
f
cresc.
f
f
f
f
f


mf
dim.
p
dim.
pp
tr

pizz.

arco.

rall.

10497323

MARCHE DU RÉGIMENT DE TURENNE.

HAUTBOIS.

BASSONS.

VIOLONS.

VIOLE.

VIOLONCELLE. et C. BASSE.

IPHIGÉNIE EN TAURIDE

(1704)

AIR.

Lento.

FLÛTES. 2 Col 1ᵉ. Vᵒˢ

BASSON.

VIOLONS.

VIOLE.

IPHIGÉNIE.

VIOLONCELLE.

C. BASSE.

Seuls con_fi_dents de mes pei_nes se_crè_tes,

Lieux tant de fois ar_ro_sés — de mes — pleurs, Je ne trouble_rai plus vos tran_quil_les re_trai_tes,

Col V^lle

FIN.

Par le ré_cit de — mes mal_heurs. FIN Depuis long_temps cap_

FIN.

_ti_ve, gémis_san_te, De la rigueurdes Dieux je me suis plain_te à vous, Mais leurs fa_veursont pas

_sé mon at_ten_te; Plus ma dou_leur fut vi_o_len_te, Plus mon bon_heur me sem_ble doux.

D.C.

F. COUPERIN.

N°16.

APOTHÉOSE DE LULLI
(1725)

CONCERT INSTRUMENTAL
sous le titre
d'APOTHÉOSE
composé à la mémoire immortelle
DE L'INCOMPARABLE MONSIEUR DE LULLI
par
MONSIEUR **COUPERIN**.

Ces pièces écrites en Trio pour 1.er Dessus de Symphonie, 2.me Dessus et Basse d'archet peuvent s'éxécuter à deux clavecins, ainsi que sur tous autres instruments. Je les éxécute dans ma famille et avec mes élèves, avec une réussite très-heureuse, savoir, en jouant le 1.er dessus et la basse sur un des clavecins, et le second dessus avec la même basse sur un autre clavecin à l'unisson.

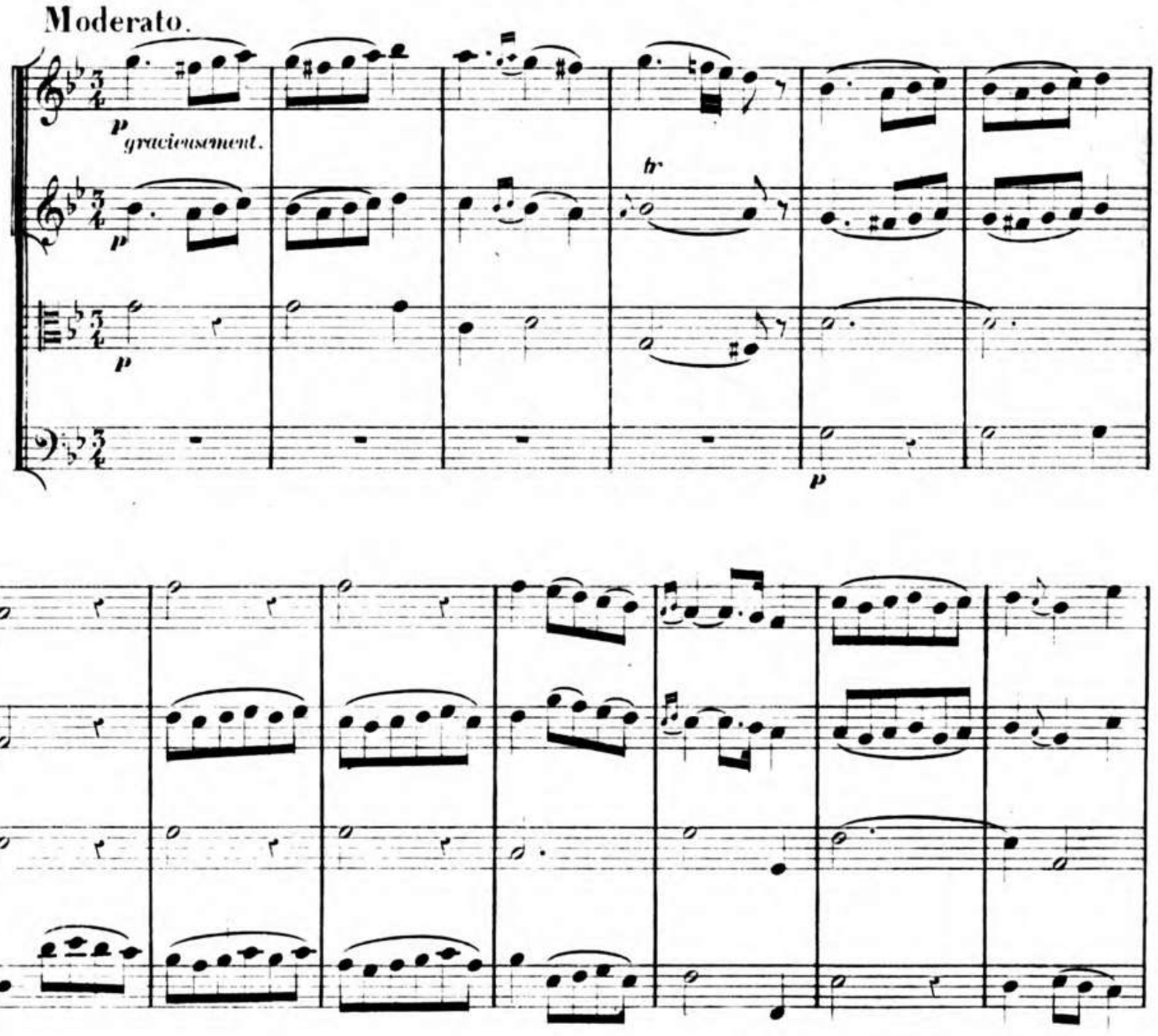
La vérité est que celà engage à avoir deux exemplaires, au lieu d'un, et deux clavecins aussi. Mais je trouve d'ailleurs qu'il est souvent plus aisé de rassembler ces deux instruments que quatre personnes faisant profession de la musique.

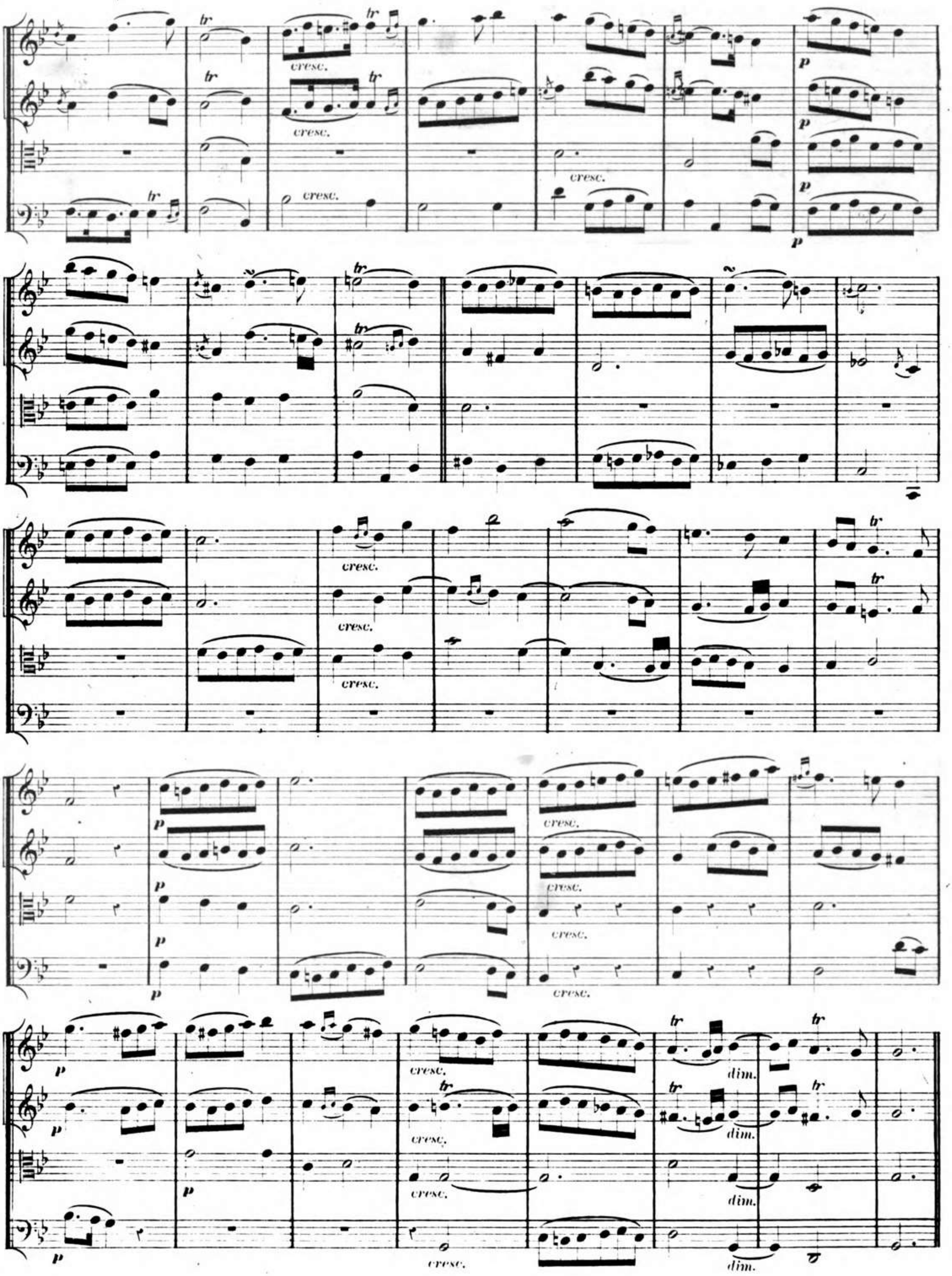
F. COUPERIN.

LULLI AUX CHAMPS ÉLYSÉES CONCERTANT AVEC LES OMBRES LYRIQUES.

Moderato.

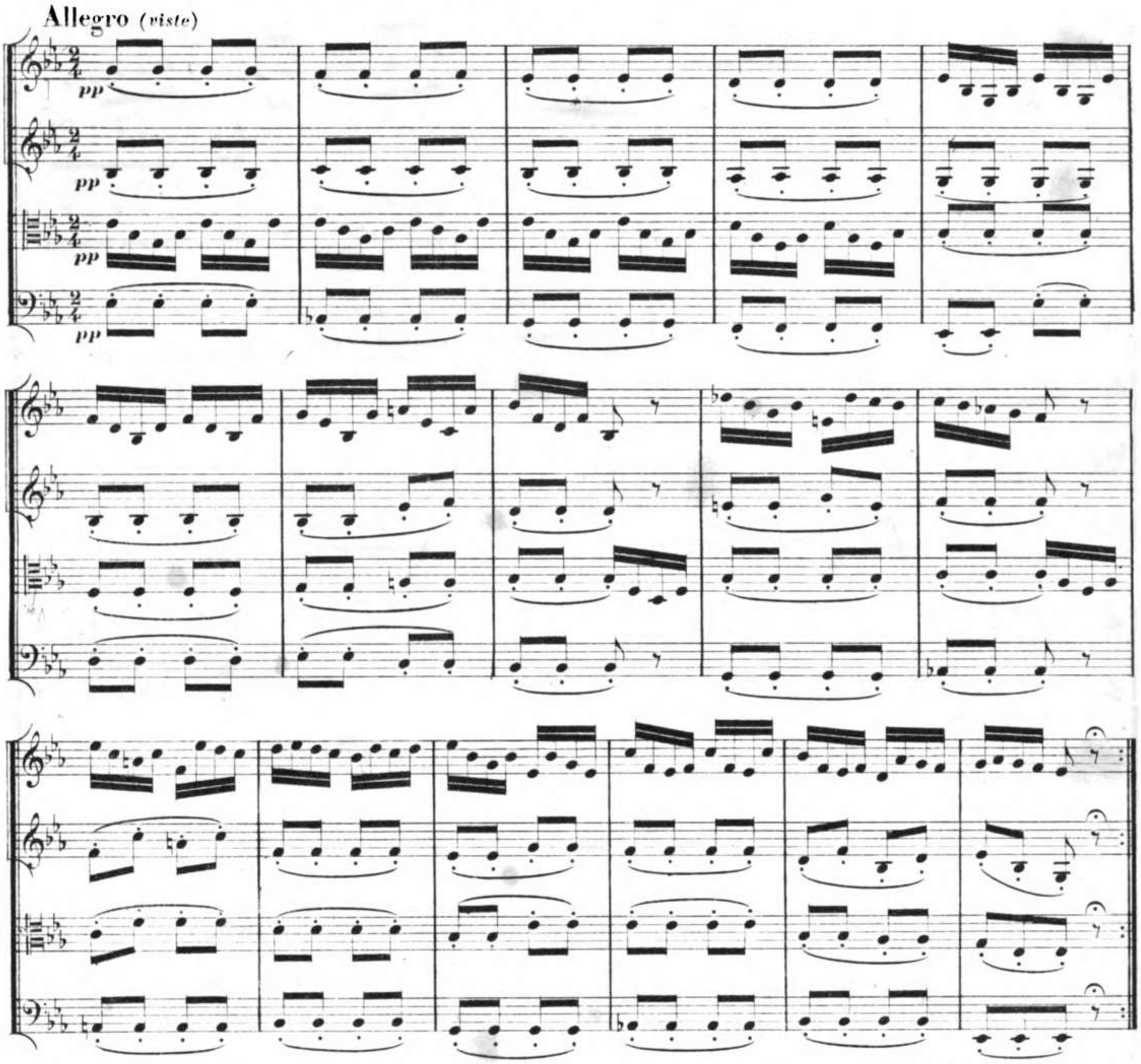
VIOLINO 1.
(Dessus de Symphonie.)
VIOLINO 2.
VIOLA.
(Basses d'archet.)
VIOLONCELLO.




tr
cresc.
p
dim.

RUMEUR SOUTERRAINE CAUSÉE PAR LES AUTEURS CONTEMPORAINS DE LULLI.

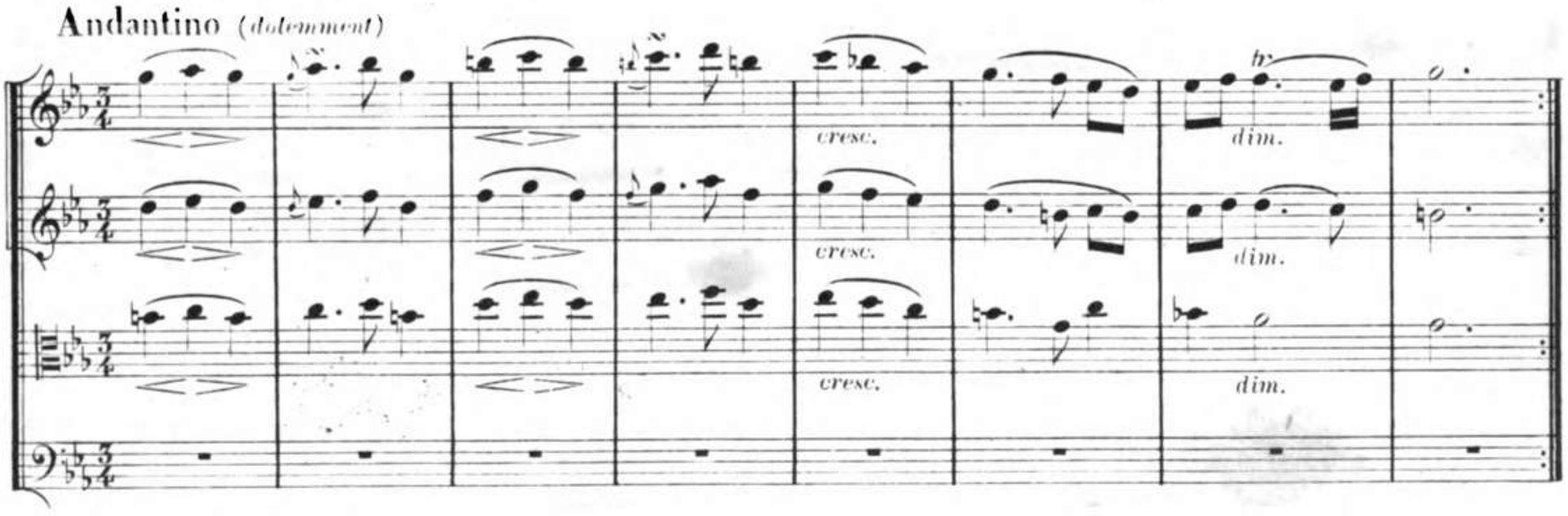
Allegro (*viste*)



on joue deux fois cette rumeur.

PLAINTES DES MÈMES.

Andantino (*doloroment*)



cresc.

cresc.

cresc.

dim.

dim.

dim.

ENLÈVEMENT DE LULLI AU PARNASSE.

Allegretto.

mf très légèrement.

mf

mf

f

cresc.

cresc.

cresc.

f

f

N°17.

HIPPOLYTE ET ARICIE.
(1733)

TRIO DES PARQUES.

PRÉLUDE À L'UNISSON.

HAUTBOIS.
BASSONS. col B.
VIOLONS. *f* col I.V.os
VIOLES. *f* col I.V.os *f* col I.V.os
TÉNOR.
BARYTON.
BASSE.
VIOLONCELLE. *f*
C. BASSE. col V.lle

p

Lent.

Du des - tin le vou_loir su - prê - me A
Du des - tin le vou_loir su - prê - me A
Du des - tin le vou_loir su - prê - me A

p

mis en_tre nos mains la tra_me de tes jours; Mais le fa_tal ci_seau n'en

mis en_tre nos mains la tra_me de tes jours; Mais le fa_tal ci_seau n'en

mis en_tre nos mains la tra_me de tes jours; Mais le fa_tal ci_seau n'en

peut trancher le cours, Qu'au re_dou_ta_ble ins_tant qu'il a marqué lui mê_me;

peut trancher le cours Qu'au re_dou_ta_ble ins_tant qu'il a marqué lui mê_me;

peut trancher le cours Qu'au re_dou_ta_ble ins_tant qu'il a marqué lui mê_me;

Mais le fa_tal ci_ seau n'en peut trancher le cours Qu'au redouta_ble ins_ tant qu'il a marqué lui

Mais le fa_tal ci_ seau n'en peut trancher le cours Qu'au redouta_ble ins_ tant qu'il a marqué lui

Mais le fa_tal ci_ seau n'en peut trancher le cours Qu'au redouta_ble ins_ tant qu'il a marqué lui

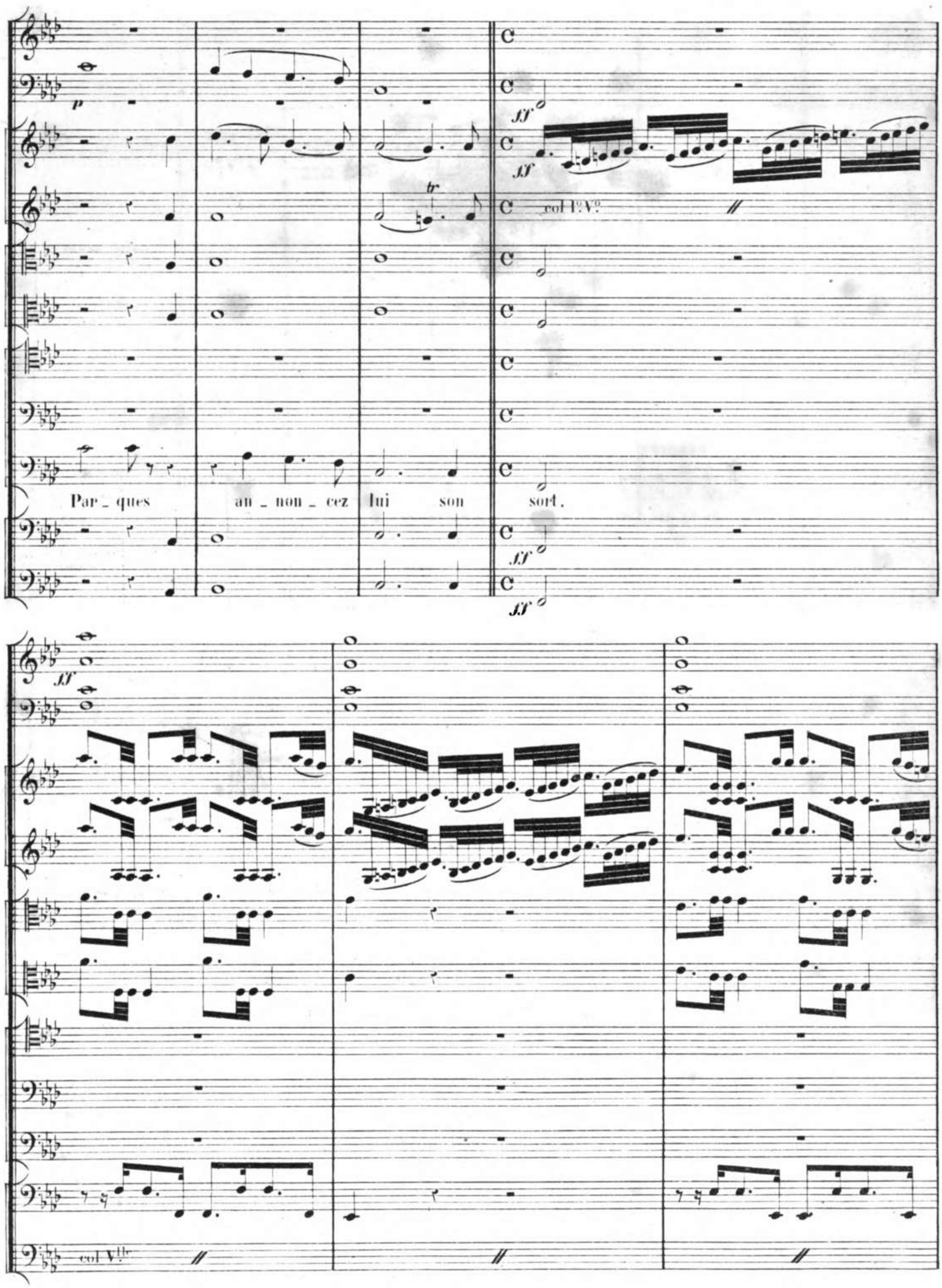
mê_ _ me Qu'au re_dou_ta_ble ins_ tant qu'il a mar_qué lui mê_ _me.

mê_ _ me Qu'au re_dou_ta_ble ins_ tant qu'il a mar_qué lui mê_ _me.

mê_ _ me Qu'au re_dou_ta_ble ins_ tant qu'il a mar_qué lui mê_ _me.

PLUTON aux PARQUES

Vous qui de l'a_ve_nir per_cez la nuit pro_fon_de Qui te_nez en vos mains et la vie et la mort; Vous qui rè_glez le sort du mon_de Par_ques, an_non_cez lui son sort,


p
ff
ff
tr
col 1° V°
Par_ques an_nom_cez lui son sort.
ff
ff
ff
col V!!°

col I.o V.o

col V.lle

sf

sempre ff

col I.o

Col I.o

col 1.V°

col V°

col V°

Quel - le sou - daine hor - reur ton des -

Quel - le sou - daine hor -

col V°

col V°

- tin nous ins - pi - re Quel - le sou - daine hor - reur

- reur ton des - tin nous ins - pi - - re Quel - le soudaine hor -

Quel - le soudaine hor - reur ton des - tin nous ins -

col V°

col I.e V.o

ton des - tin nous ins - pi - - - re;

- reur ton des - tin nous ins - pi - - - re;

- pi - re ton des - tin nous ins - pi - - - re;

col V.lle

mf

mf

Où cours-

Où cours-

Où cours-

mf

- tu malheu-reux?

- tu malheu-reux?

- tu malheu-reux?

trem - - - ble! frémis d'ef - froi!

trem - - - ble! frémis d'ef - froi!

trem - - - ble! frémis d'ef - froi!

col I.e V.o

col V.lle

à 2.

ff

col I.o V.o

f sempre.

div:

f sempre.

col I.o

Où cours-tu malheureux? trem-

Où cours-tu malheureux? trem-

Où cours- tu malheu- reux? trem- - - ble! frémis d'ef-

f sempre.

col IV.te

-ble! fré- mis d'ef- froi!

trem- -

-ble! fré- mis d'ef- froi!

-ble! fré- mis d'ef- froi!

trem- - - ble! fré- mis d'ef- froi!

ff

ff

doubles cordes.

col Ue V.e

col Ue

Trem - - - - - - ble! frémis d'ef - froi!

Trem - - - - - - ble! frémis d'ef - froi!

Trem - - - - - - ble! frémis d'ef - froi!

col Ue V.e

col Ue

Tu quit_tes l'in_fer_ - nal Em_pi - - re, Pourtrou -

Tu quit_tes l'in_fer_nal Em - pi - re, Pourtrou -

Tu quit_tes l'in_fer_nal Em - pi - re, Pourtrou -

_ver les Enfers chez toi; Tu quittes l'in_fernal Em_pire Pour trouver les En_fers chez toi, Pour trou_ver les Enfers chez

_ver les Enfers chez toi; Tu quittes l'in_fer_nal Em _ pire Pour trou_ver les Enfers Pour trou_ver les Enfers chez

_ver les Enfers chez toi; Tu quittes l'in _ fer _ nal Em _ pi _ re Pour trou_ver les Enfers chez

col I.re V.ni

toi Trem_ble! fré_mis d'ef_froi! Trem _ ble! fré_mis d'ef _

toi Trem_ble! fré_mis d'ef_froi! Trem _ ble! fré_mis d'ef _

toi Trem_ble! fré_mis d'ef_froi! Trem _ ble! fré_mis d'ef _

col V.lle

- froi! Tu quittes l'in_fer_nal Em - pi - re Pour trou_ver les Enfers chez toi
- froi! Tu quittes l'infer_nal Em - - pi - re Pour trou_ver les Enfers chez toi
- froi! fré_mis d'ef_ froi! Tu quit_tes l'in_fernal Em_
Pour trou - ver les En_fers chez toi; Pour trou - ver les En_fers chez
Pour trou - ver les En_fers chez toi; Pour trou - ver les En_fers chez
- pi - - - re Pour trou - ver les En_fers chez toi; Pour trou - ver les En_fers chez

sempre ff

sempre ff

sempre ff

col I.V.o

col I.o

toi Pourtrou_ver les Enfers chez toi.

toi Pourtrou_ver les Enfers chez toi.

toi Pourtrou_ver les Enfers chez toi.

sempre ff

col V.llo

col I.V.o

col I.o

col V.llo

LES FÊTES D'HÉBÉ.

(OU LES TALENTS LYRIQUES. 1739)

OUVERTURE.(1)

FLÛTES.
HAUTBOIS.
BASSONS.
TROMPETTES en Ut.
CORS en Fa.
TIMBALES Fa-Ut.
VIOLONS.
VIOLES.
VIOLONCELLES.
C. BASSES.

(1) Instrumentée d'après l'arrangement fait pour le Clavecin par **BALBASTRE.**
L'Orchestre est composé des instruments employés dans l'opéra. (Partition réduite gravée)

1: 2: Vite.

col 1e.

tr

N°19.

MARCHE RELIGIEUSE.

Lento.

FLÛTES.

BASSONS.

VIOLONS.

VIOLES.

BASSES.

IPHIGÉNIE EN AULIDE.

(1774)

OUVERTURE.

Andante.

FLÛTES.

HAUTBOIS.

CLARINETTES en UT. (ad libitum)

BASSONS.

TROMPETTES en UT.

CORS en UT.

* TROMPETTES en LA.

* CORS en SI♭ grave.

* 1ER TROMBONE.

* 2E TROMBONE.

* 3E TROMBONE et OPHICLÉIDE.

TIMBALES UT-SOL.

VIOLONS.

ALTOS.

VIOLONCELLES et C. BASSES.

col 1ER V.ON //

* CLARINETTES. pp

avec les Hautbois.

Cette partition, comme on voit, est double: elle contient l'instrumentation de GLUCK et la réinstrumentation d'HALÉVY. Le texte original est transcrit en caractères ordinaires; les Clarinettes *ad libitum*, comprises dans les parties d'orchestre gravées, doublent à l'unisson (ainsi que GLUCK l'a indiqué dans quelques uns de ses ouvrages) certains passages des Hautbois, auxquels correspond le signe abréviatif //. Les parties ajoutées par HALÉVY, marquées d'un astérisque (*) à la tablature, les changements apportés au texte, par suite de l'emploi des instruments de cuivre, sont notés en petits caractères. Les Clarinettes ont alors une partie réelle écrite. Enfin, l'Ouverture se termine par la CODA entièrement notée en caractères ordinaires.

la 2e Flûte avec le 2e Hautbois.

avec les Hautbois.

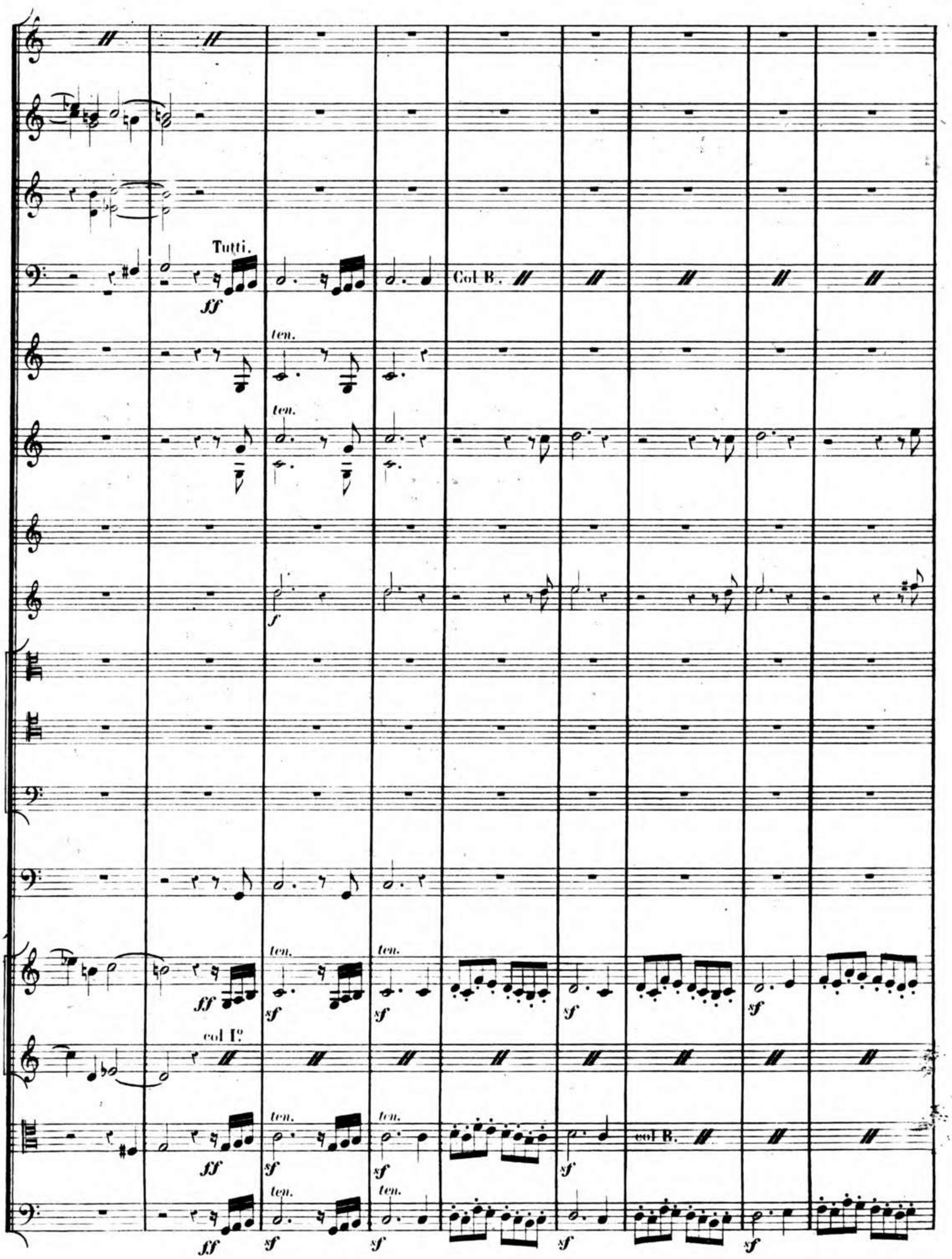
pp

pp

mf

mf

Col 1er V.e


Tutti.
ff
ten.
ten.
f
Col B.
ten.
ten.
ff
sf
sf
sf
sf
col 1º
ten.
ten.
ff
sf
sf
sf
sf
col B.
ten.
ten.
ff
sf
sf
sf
sf

* FLÛTES.

avec les Hautb:

ff

Col B.

ff

ff

ff

ff

ff

ten.

sf ff

Col Vc

Col B

ten.

sf ff

col I°. V°.

sans Oph:

col I°

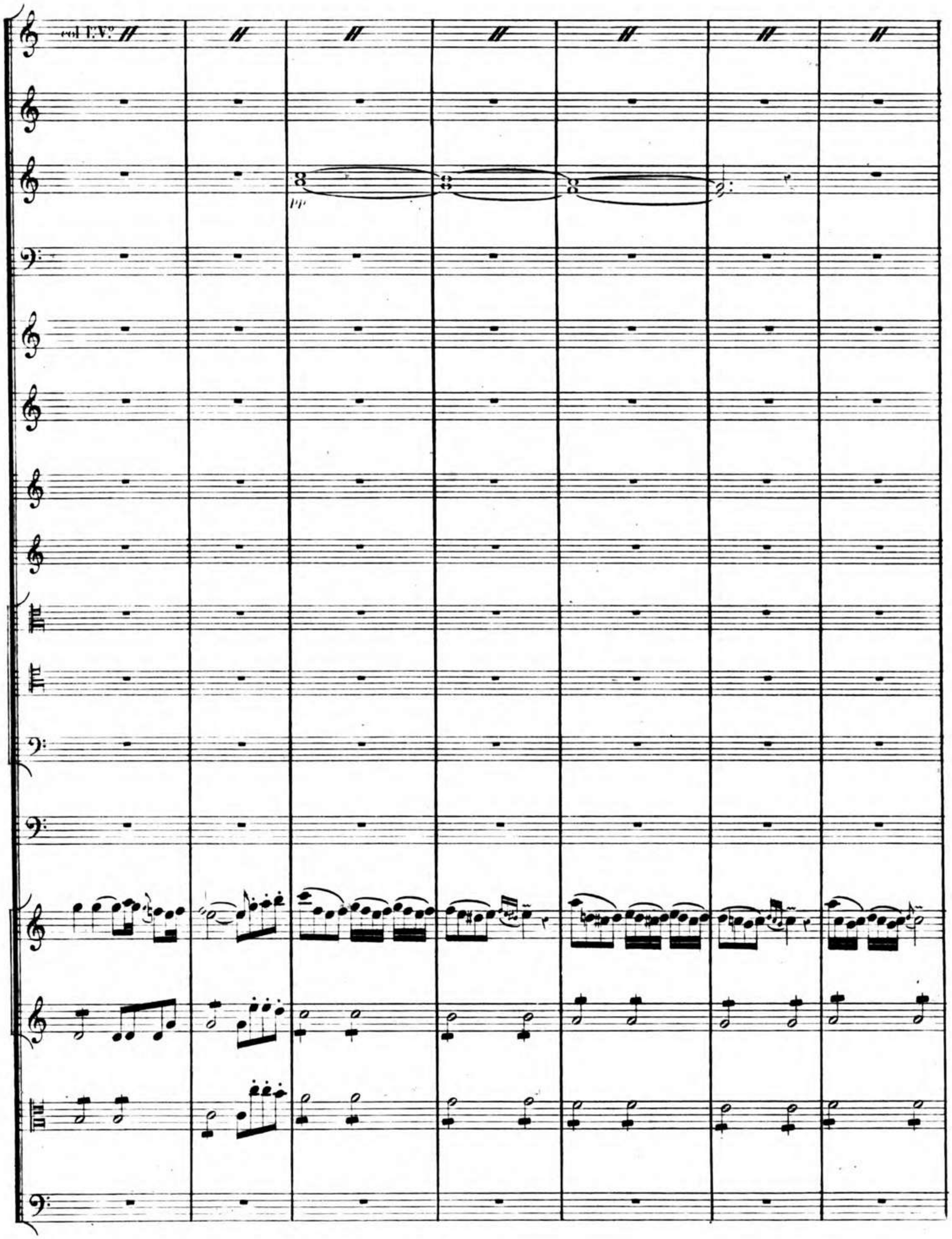
col I.° V.°

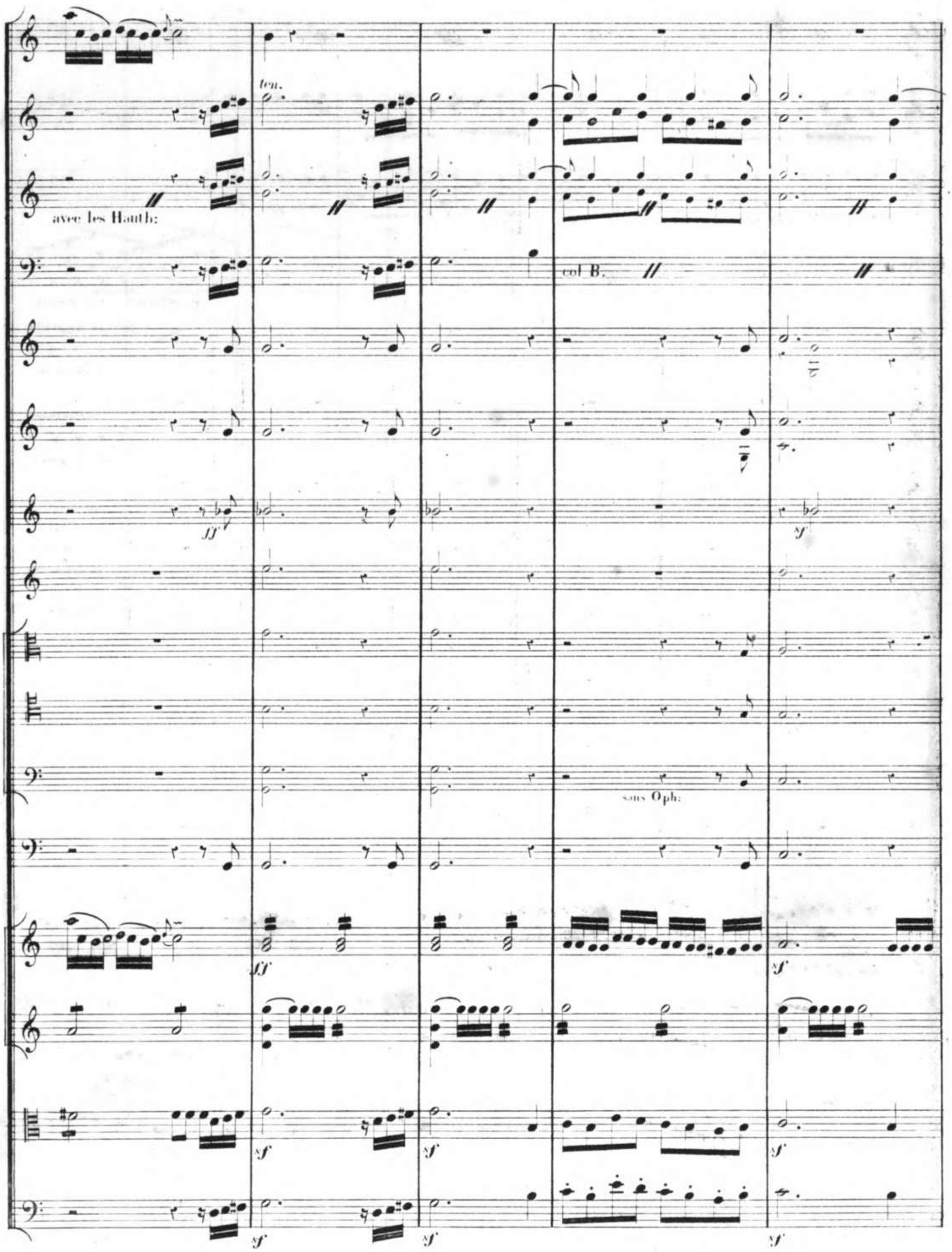
col I.° V.°

p

p

p


col V.no
pp


ten.
avec les Hauth:
col B.
sans Oph:

col B.

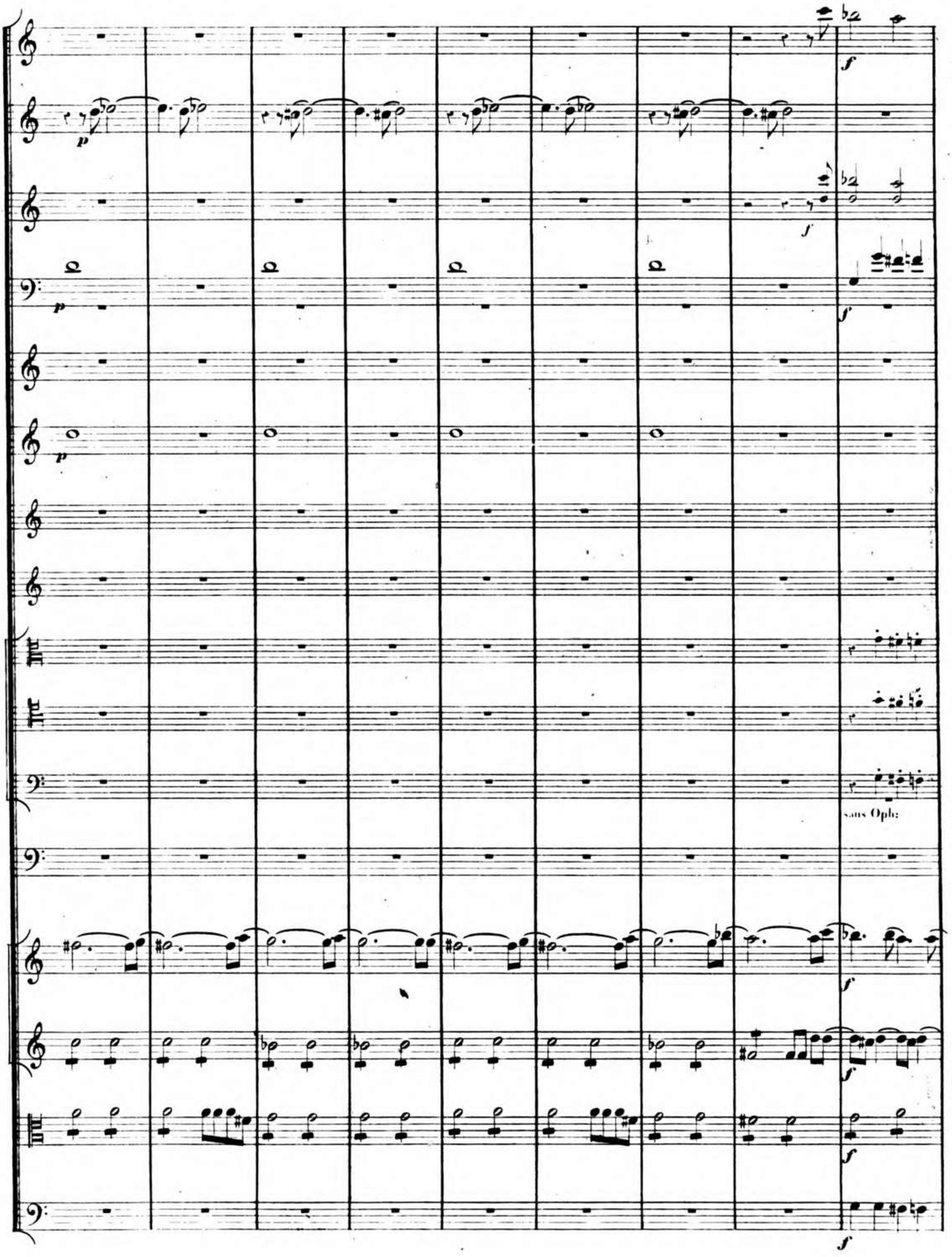
Oph.

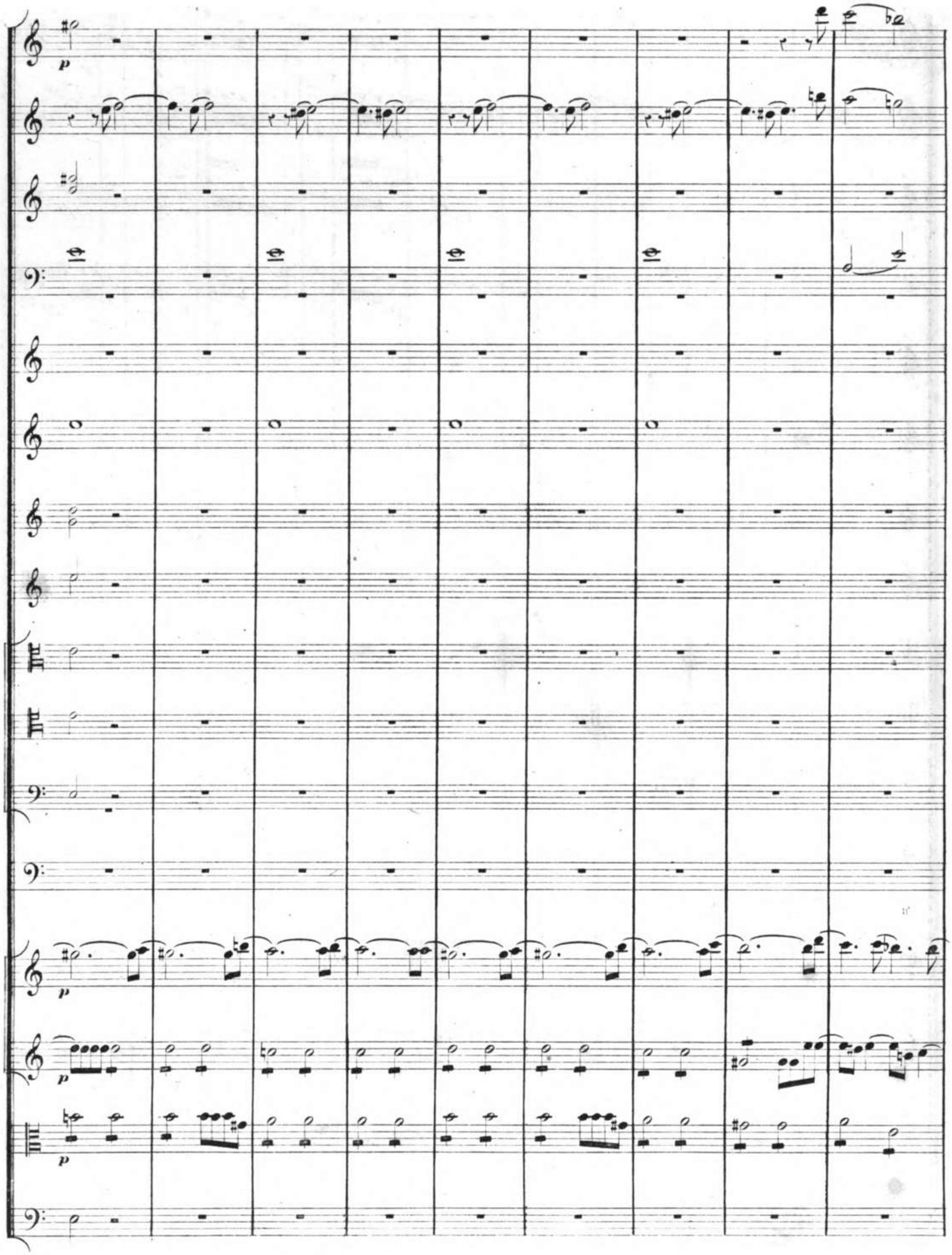
ten.

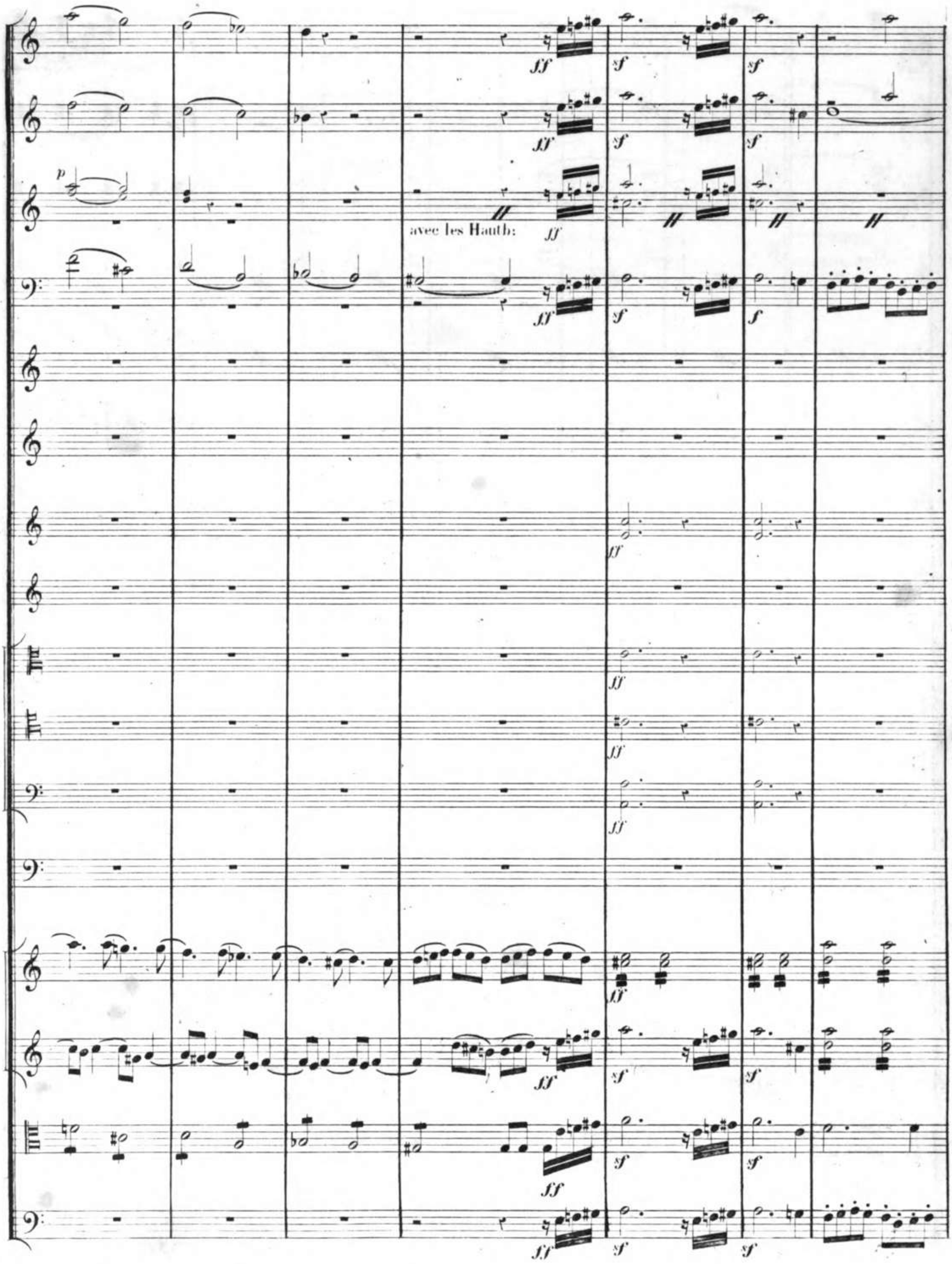
p

p

p


p
f
sans Oph:


p
p
p
p
p


avec les Hauth:

col B. //

f

f

f

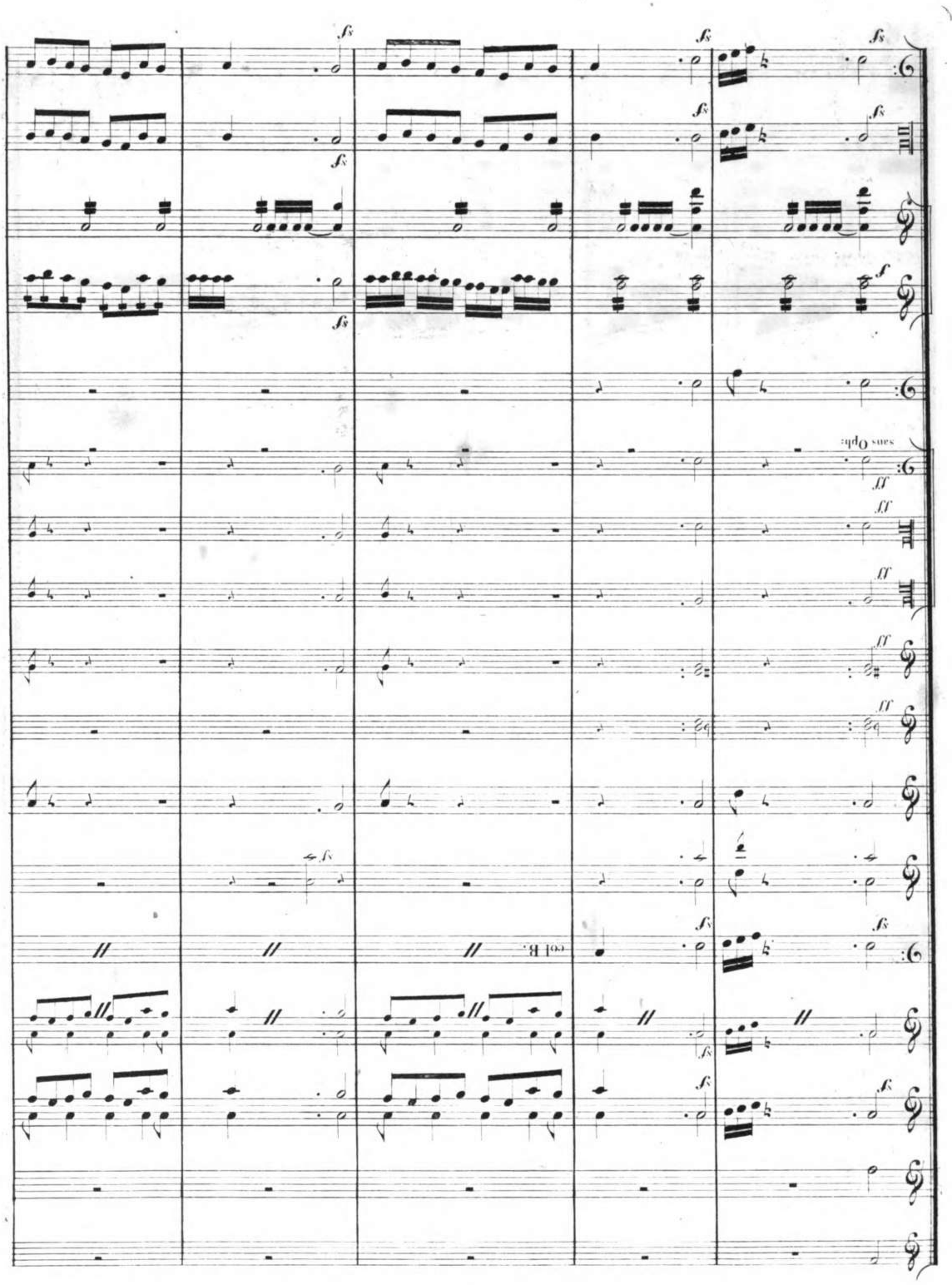
f

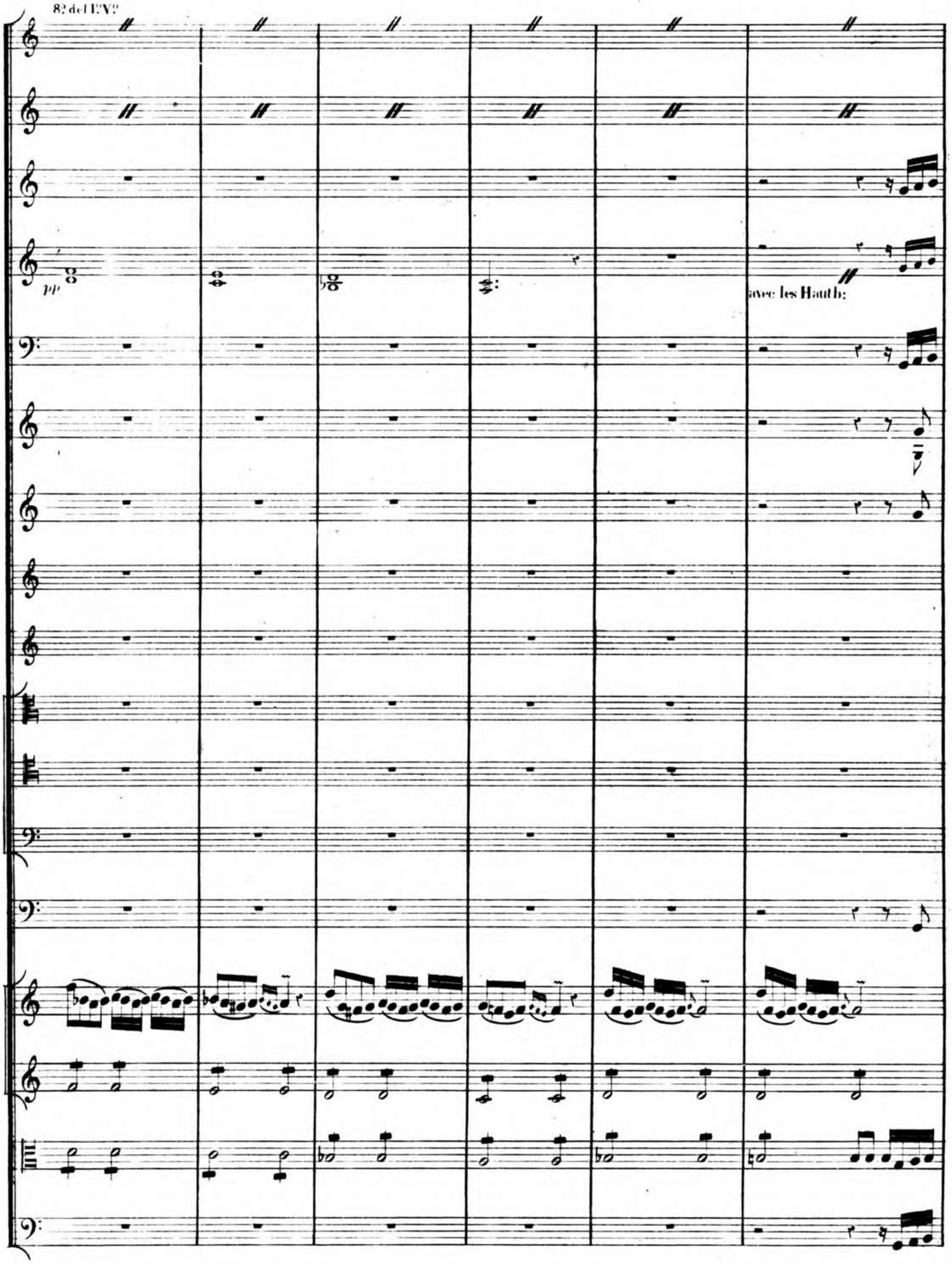
ff

col Bo //

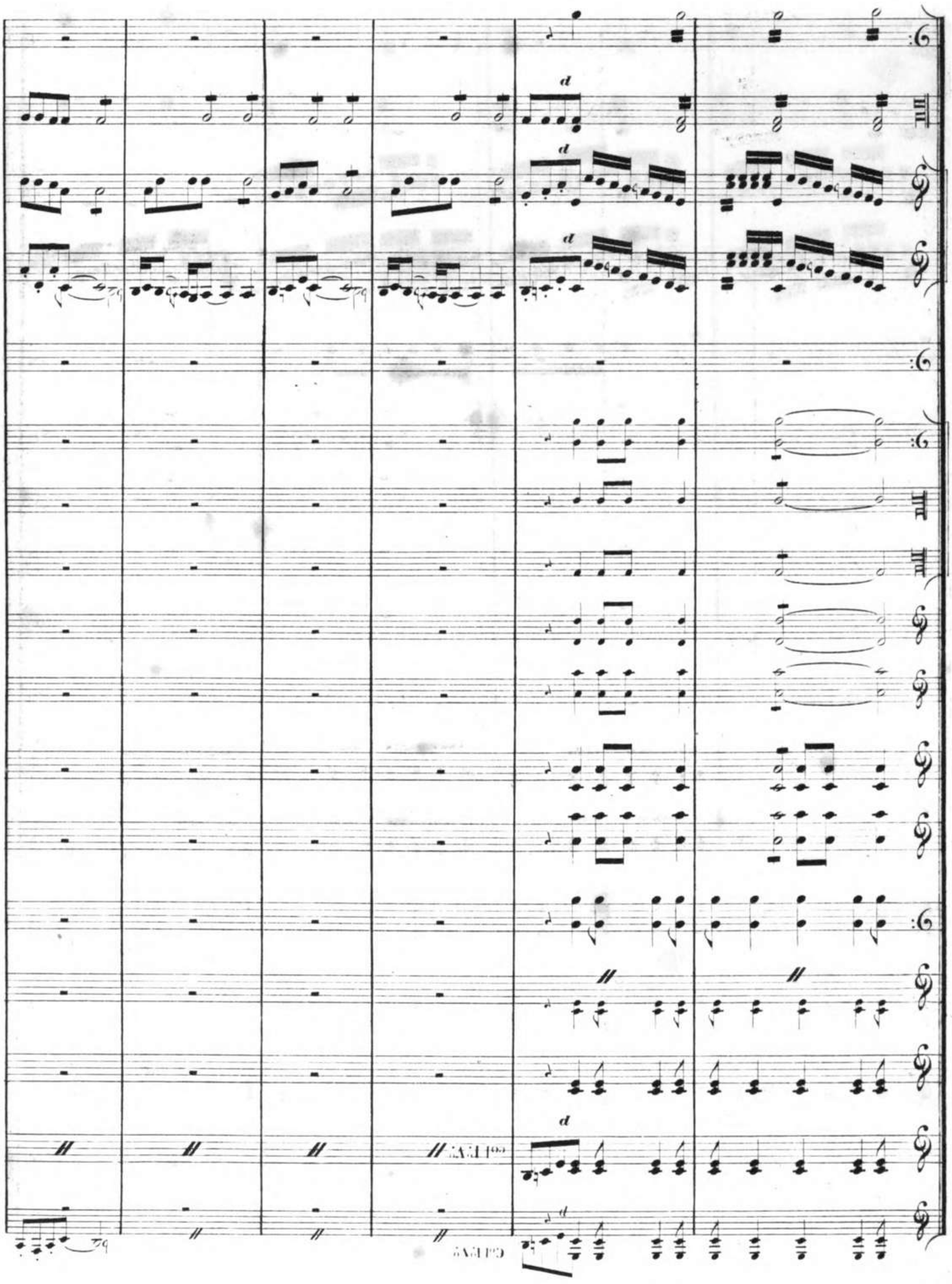
sf

10497323




82 del IV.°
pp
avec les Hauth:

10497323



col Obor.

col B.

sf

sf

sf

ff

avec Oph:

sf

col B.

sf

sf

col 8va

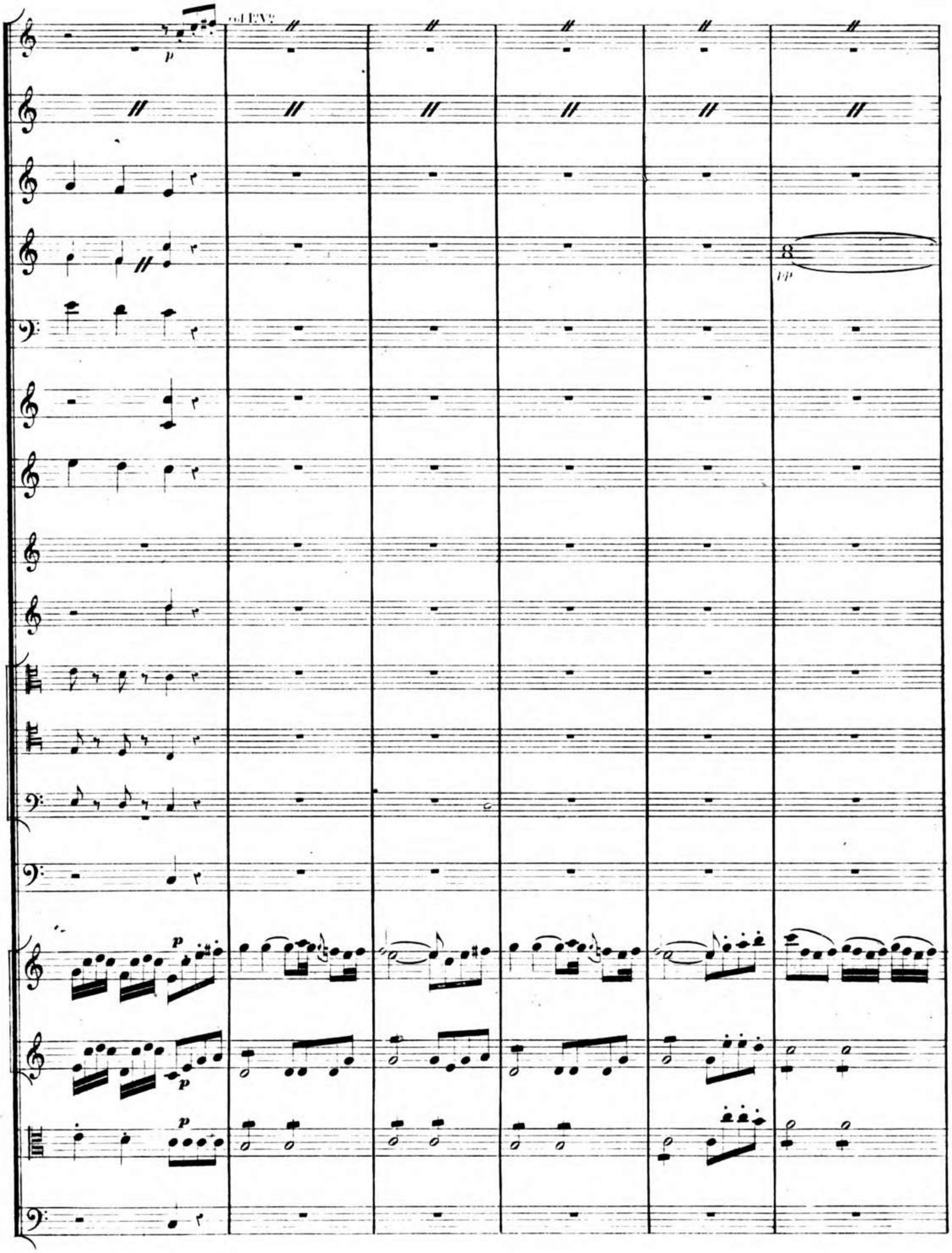
col B.

col 8va

col 8va

col I.V.s

sans Oph:


cl. I. V.
p
pp
p
p
p

avec les Hautb.

sf

sf

sf

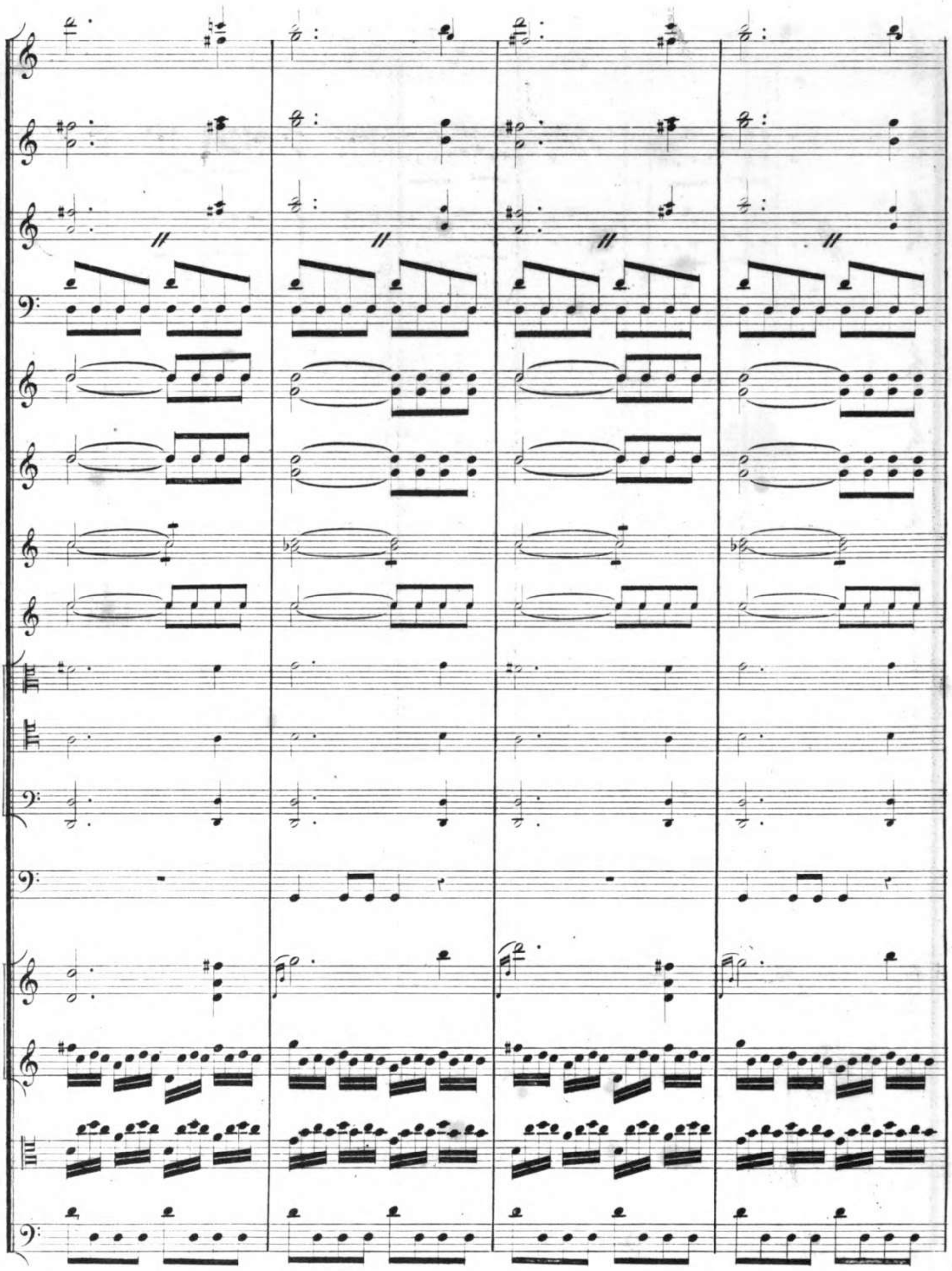
ff

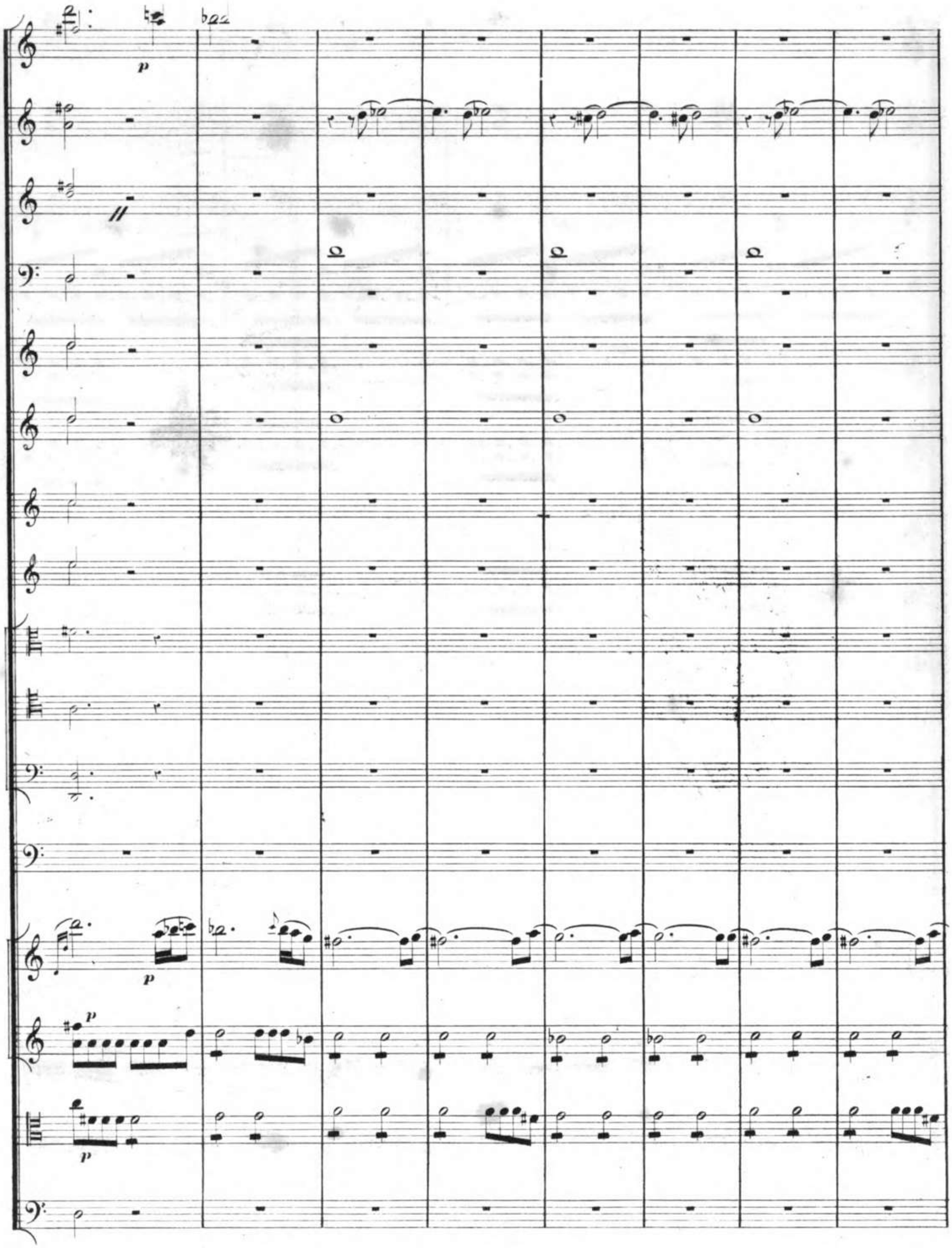
sf

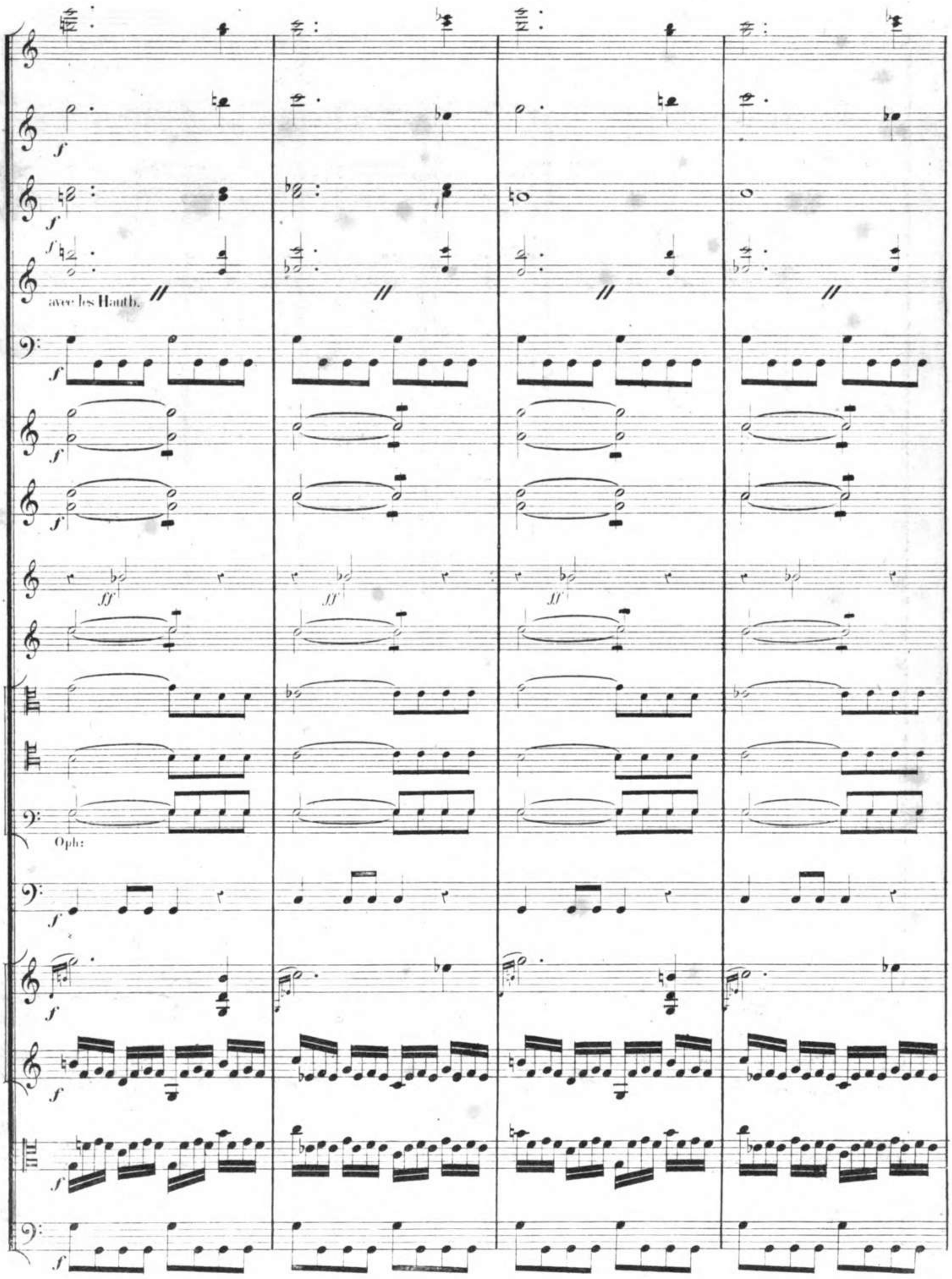
sf

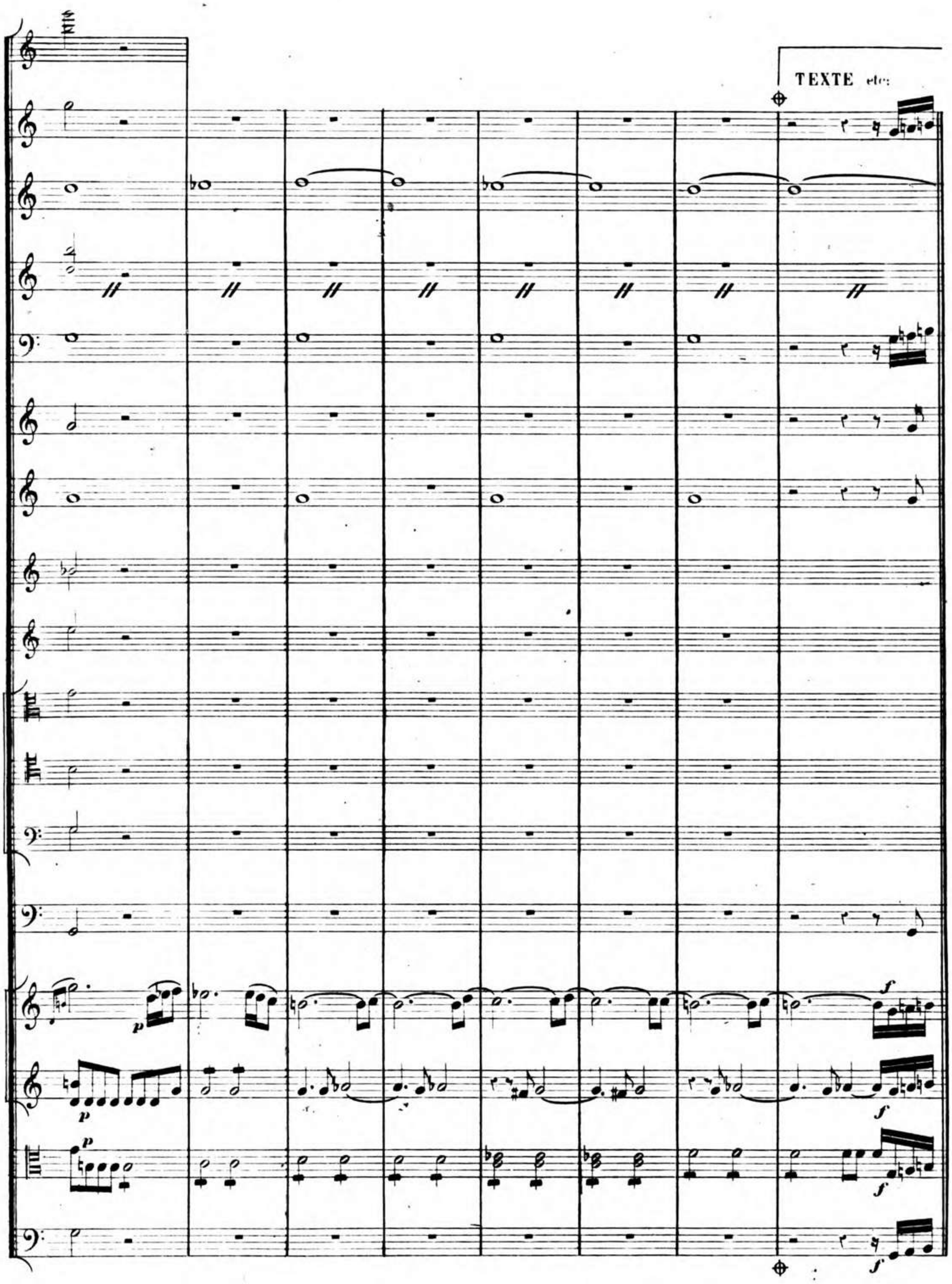
col B.

sans Oph.




p
p
p
p
p


avec les Hauth.
Oph:


TEXTE etc.

CODA par F. HALÉVY.

Flûtes.

Hautbois.

Clarinettes.

Bassons.

Trompettes en Ut.

Trompettes en La.

Cors en Ut.

Cors en Si♭

Trombone Alto.

Trombone Tenor.

Trombone Basse et Oph:

Timballes.

1r Violon.

2e Violon.

col 1r

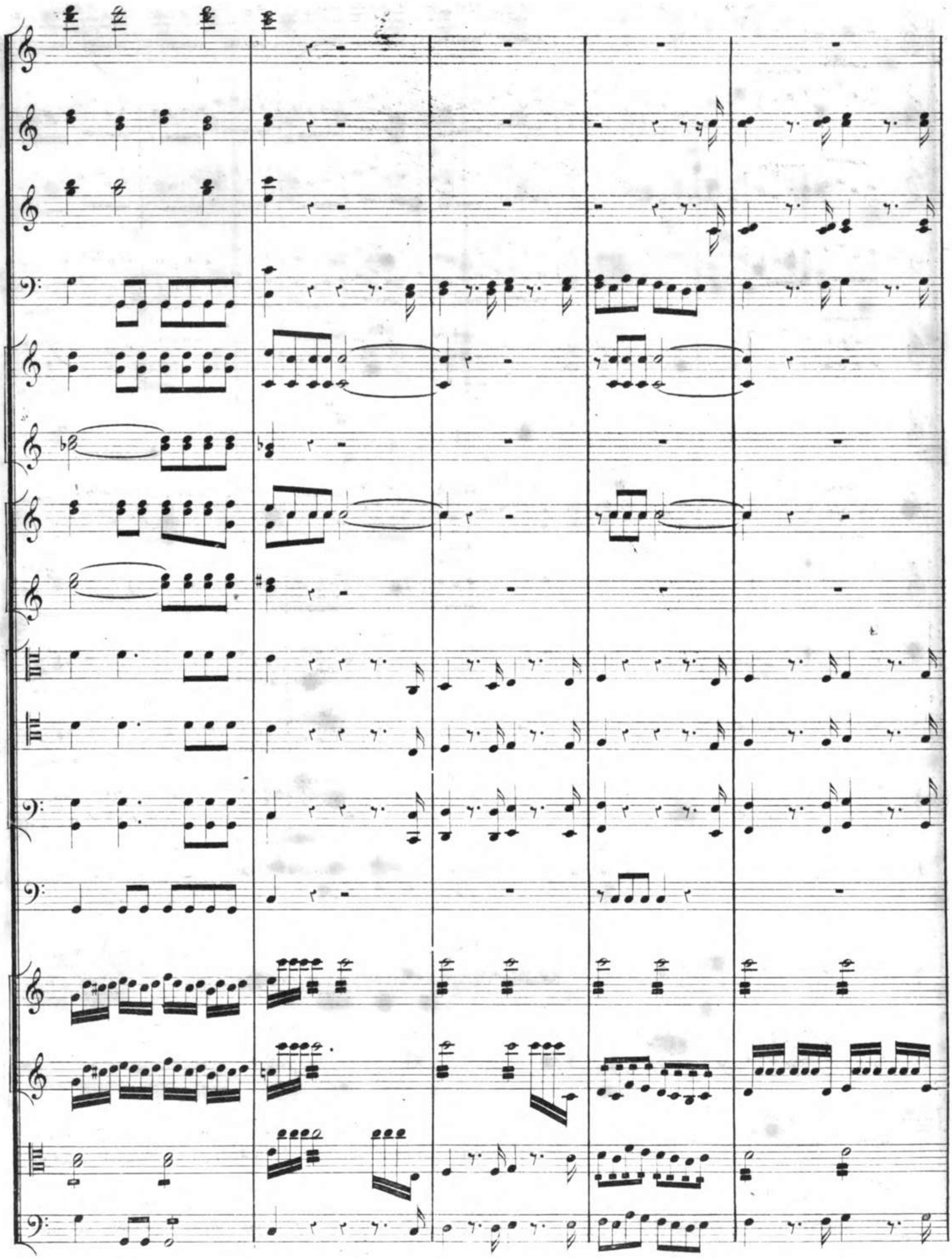
Alto.

Violoncelle et C. Basse.

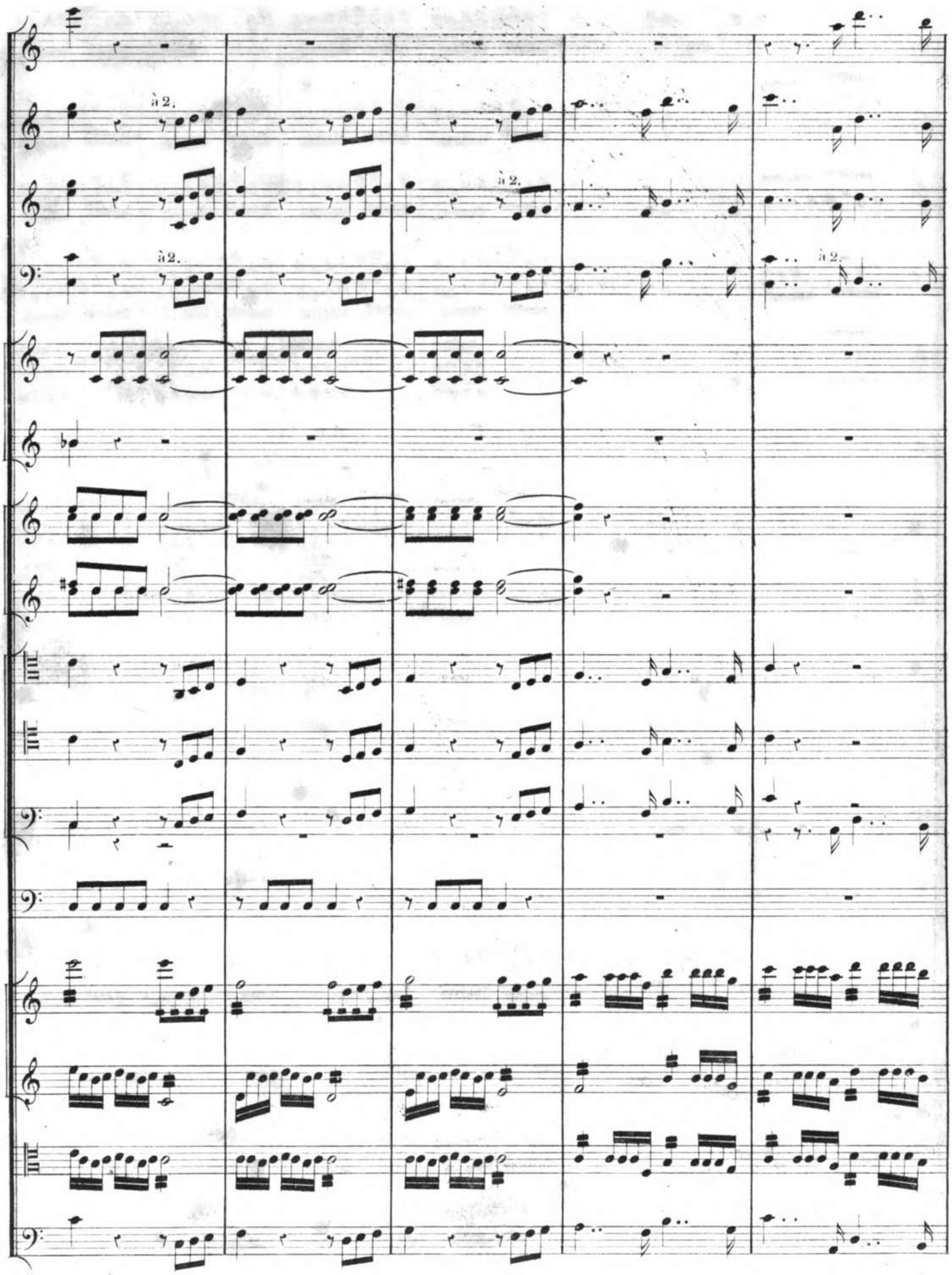
sf

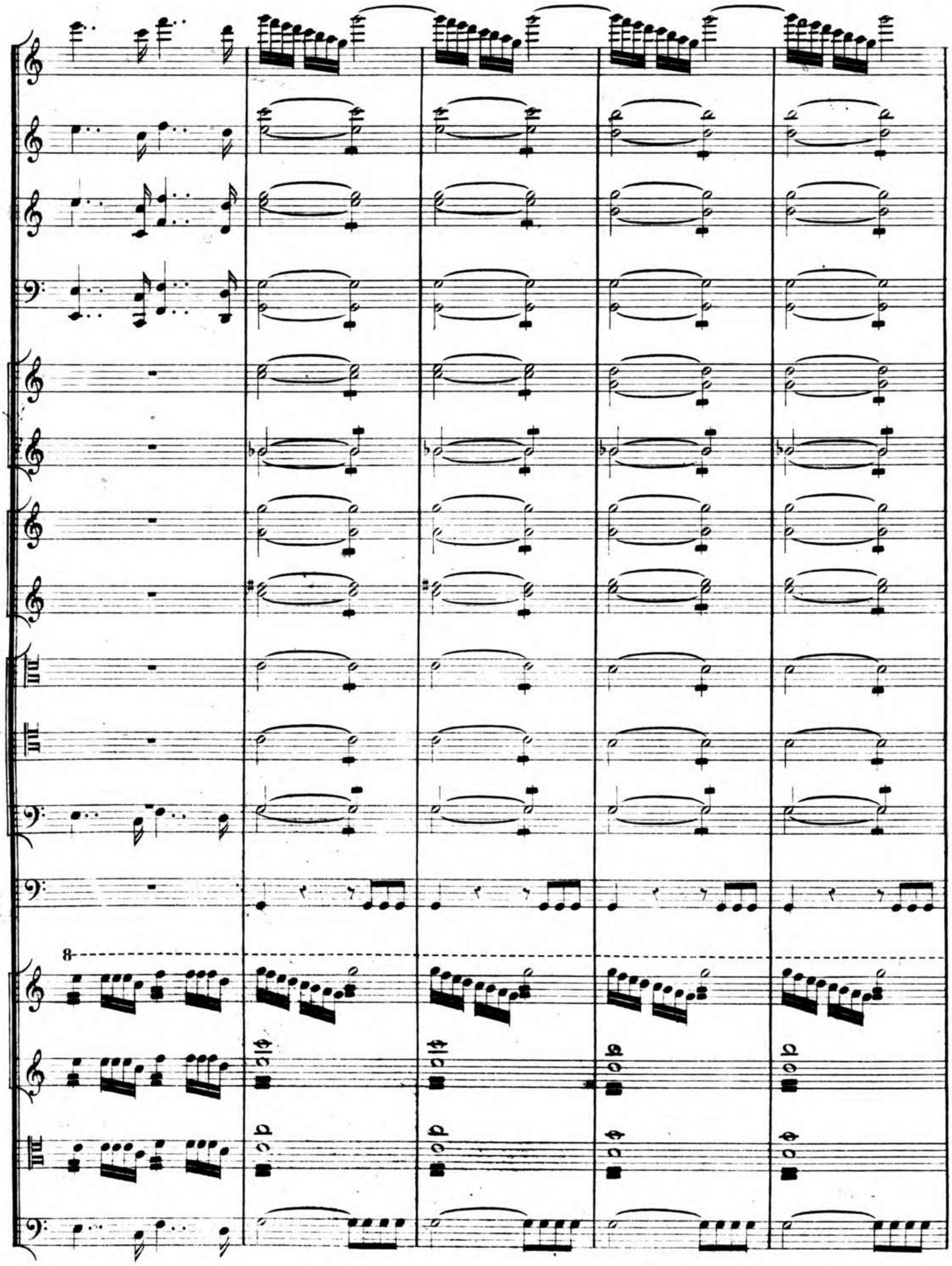
sf

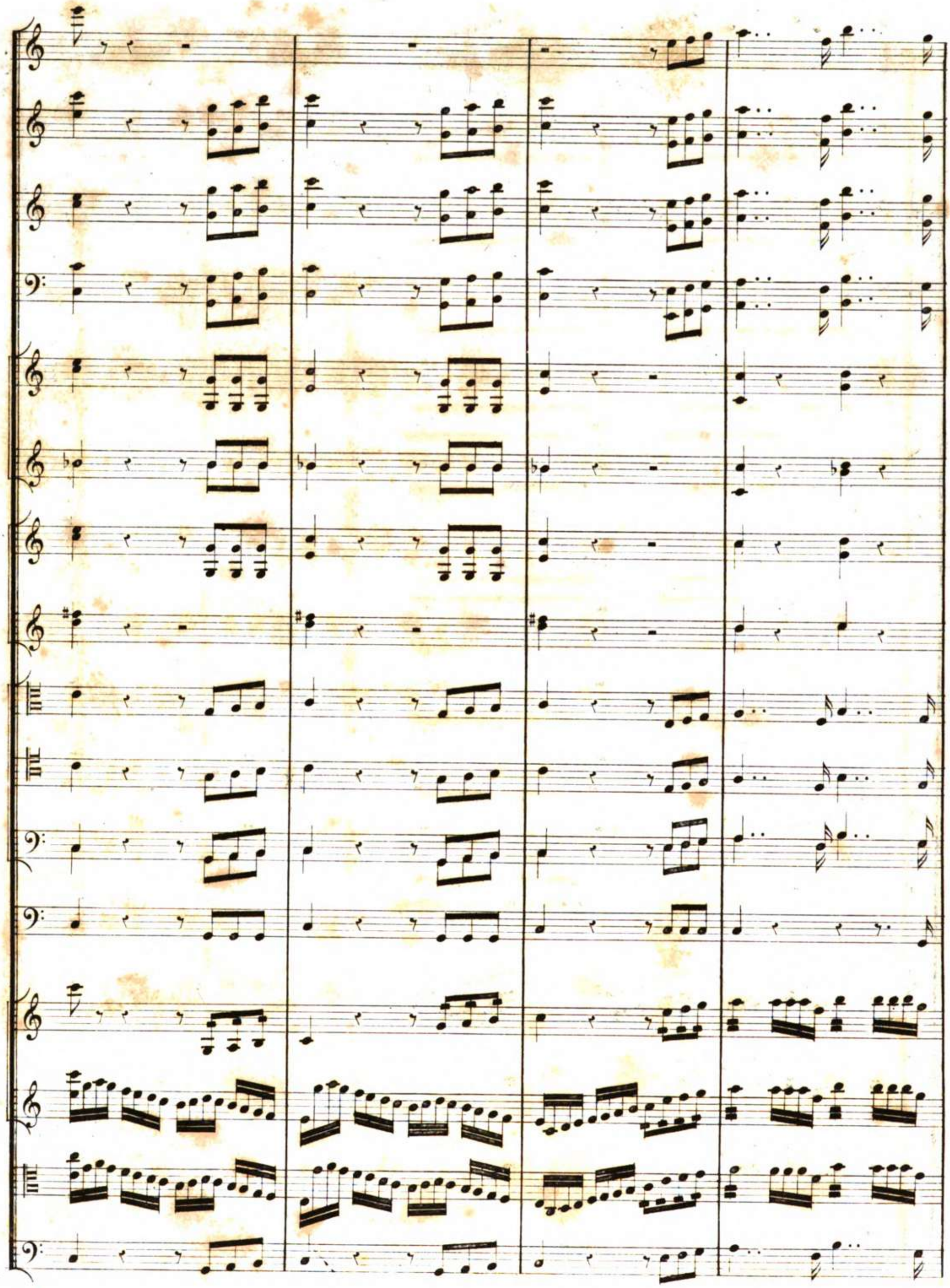
sf



ff


à 2.
à 2.
à 2.
à 2.





FIN.

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

EN COURS DE PUBLICATION.

TRILOGIE.

Sous cette dénomination, sont compris trois ouvrages ayant entre eux une liaison directe et une forme analogue, quant à leur conception. Ils sont pour-ainsi dire le produit d'une collaboration avec les anciens maîtres. C'est l'étude complète de la *basse chiffrée*.

Les différents modes de réalisation se rapportant premièrement aux divers aspects rudimentaires, ensuite au style idéal, l'harmonie réalisée forme l'objet de ces deux parties distinctes qui sont l'accompagnement pratique et la composition.

L'harmonie étant le résultat des accords, les accords étant formés des intervalles, ceux-ci deviennent, par conséquent, la base de l'harmonie. Déterminer d'une manière positive les principes de la formation des intervalles et des accords, c'est remonter naturellement à la théorie, au point de départ de toute harmonie.

Telles sont les trois divisions principales de cet ensemble d'ouvrages dont voici les titres :

I.

PRINCIPES DE LA FORMATION DES INTERVALLES ET DES ACCORDS, d'après le système de la tonalité moderne.

II.

FENAROLI. — **COURS COMPLET D'HARMONIE ET DE HAUTE COMPOSITION** (réalisé).

III.

La *réalisation harmonique*, c'est-à-dire la notation des parties indiquées par le chiffrage des auteurs, pouvant s'effectuer, soit par le piano, soit par l'orchestre, cette dernière partie est subdivisée en trois suites :

1° **OEUVRES DE COMPOSITION DES VIOLONISTES CÉLÈBRES** depuis Corelli (1653) jusqu'à Viotti (1753), avec parties concertantes ajoutées au texte original, et réalisées pour piano et violon (ouvrage approuvé par l'Institut et adopté par le Conservatoire de musique). Op. 19, 1re suite.

2° **PIÈCES DIVERSES CHOISIES DANS LES OEUVRES DES COMPOSITEURS CÉLÈBRES** depuis Lulli (1633) jusqu'à nos jours, avec parties concertantes transcrites ou réalisées pour piano et violon, 2e suite.

3° **FONDATION DE L'OPÉRA EN FRANCE.** Transcriptions et réalisations d'œuvres anciennes pour chant et orchestre, 3e suite.

Imprimé par Ch. Meyrueis, rue Cujas, 13.