Clérambault

Médée

CANTATE À VOIX SEULE ET SYMPHONIE

C 5

VOIX SOLISTE - ENSEMBLE VOCAL

CMBV
CENTRE DE
MUSIQUE BAROQUE
Versailles

Nicolas Clérambault 1676-1749

Médée

Cantate à voix seule et symphonie

Poème de Marie de Louvencourt

C 5

COLLECTION VOIX SOLISTE - ENSEMBLE VOCAL

Édition de Julien Dubruque

Éditions du Centre de musique baroque de Versailles

CAH.300

Le Centre de musique baroque de Versailles
est subventionné par
le Ministère de la Culture et de la Communication
(Direction générale de la création artistique),
l'Établissement public du musée et du domaine national de Versailles,
le Conseil régional d'Île-de-France,
le Conseil général des Yvelines
et la Ville de Versailles
le Cercle Rameau, cercle des mécènes particuliers et entreprises du CMBV

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

© 2021 - Éditions du Centre de musique baroque de Versailles
Collection Voix soliste - Ensemble vocal (39) - ISSN : 1954-3360
CMBV — CAH.300 - ISMN : 979-0-56016-300-0
Tous droits d'exécution, de reproduction,
de traduction et d'arrangement réservés
Dépôt légal : octobre 2021

Directeur de publication : Nicolas Bucher
Responsables éditoriaux : Louis Castelain et Julien Dubruque
Éditions fondées par Jean Duron et Jean Lionnet
Imprimerie : Imprimerie Copie Service (Versailles), octobre 2021
Couverture : conception Polymago

Centre de musique baroque de Versailles
Hôtel des Menus-Plaisirs
22, avenue de Paris
F-78000 Versailles
+33 (0)1 39 20 78 18
boutique@cmbv.com
www.cmbv.fr

Introduction

NOTES BIOGRAPHIQUES

Nicolas Clérambault (1676-1749) est sans doute le plus méconnu des grands compositeurs français du XVIII^e siècle. Il fut pourtant l'un des plus universels, et aborda tous les genres. Fils d'un des vingt-quatre violons du roi, il fut lui-même organiste ; élève de Raison et de Moreau, il succéda à Nivers comme organiste de Saint-Sulpice et de la maison royale de Saint-Cyr. Ses livres de clavecin (1702) et d'orgue (*ca*. 1710) ainsi que ses motets (*ca* 1733) et ses divertissements (1745) imprimés reflètent ses fonctions, mais c'est surtout comme compositeur de 25 cantates que Clérambault connut la gloire en son temps, du *Premier livre* (1710), qui comprenait la plus fameuse, *Orphée*, jusqu'aux *Francs-maçons* (1743), cantate apologétique : Clérambault fit en effet partie de la loge Coustos-Villeroy, comme Guignon ou Jélyotte. Une grande partie de son oeuvre est cependant restée manuscrite : des sonates instrumentales, près d'une centaine de motets, un oratorio, des airs spirituels commencent seulement à être redécouverts et à révéler l'importance de ce compositeur apollinien, de cet artisan de la réunion des goûts français et italien, de ce musicien des Lumières.

On sait peu de choses sur Marie de Louvencourt (*ca*. 1680-1712)[1]. Titon du Tillet la décrit comme une poétesse et une musicienne accomplie : « Elle a composé plusieurs ouvrages de poésie, qui font connaître la beauté de son génie et l'heureux talent qu'elle avait de faire des vers[2] » ; « Mademoiselle de Louvencourt excellait aussi dans la musique ; elle avait la voix très belle, et chantait d'un très grand goût ; elle jouait aussi très bien du tuorbe [sic]… L'on peut dire qu'elle était une des demoiselles des plus accomplies de son temps[3]. » Son œuvre est perdue, à l'exception de deux poèmes, d'un air (paroles et musique), et surtout des paroles de onze cantates : quatre mises en musique par Thomas-Louis Bourgeois, et sept par Nicolas Clérambault, dont la quasi-totalité de celles du deuxième livre. Voltaire, s'il en est bien l'auteur, prétend dans sa *Vie de M. Jean-Baptiste Rousseau*[4] que c'est pour plaire au couple constitué par Marie de Louvencourt et son amant, Hilaire Rouillé du Coudray, que Jean-Baptiste Rousseau, qui en revendiquait la paternité, aurait inventé le genre de la cantate française. Quoi qu'il en soit, « par le nombre de ses livrets et par la qualité des compositeurs qui les ont mis en musique, Marie de Louvencourt peut être considérée à bon droit comme l'un des principaux librettistes de cantates françaises[5]. »

NOTES HISTORIQUES

Dès le XVIII^e siècle, *Médée* passait pour l'une des meilleures cantates françaises : selon d'Aquin de Château-Lyon, « la cantate de *Médée* doit occuper un rang distingué parmi les plus belles de M. Clérambault ; on y trouve de grands traits, et une expression singulière. Les fureurs de Médée inspirent de l'effroi, et sont marquées au bon coin[6]. » Il n'est pas jusqu'à Racot de Grandval, qui, dans sa cantate parodique *Rien du tout*, ne lui rende deux fois hommage, à côté d'*Orphée*[7].

Dans *Médée*, Marie de Louvencourt propose une forme très éloignée de la cantate de Jean-Baptiste Rousseau. Dans la préface de ses œuvres de 1712, celui-ci fait reposer la cantate sur l'allégorie ; il oppose les « récits », qui en font le « corps », et les « airs chantants », qui en font « l'âme ou l'application[8] ». Rien de tel dans *Médée* : la narration n'occupe que les six premiers vers, tout le reste de la cantate, les récitatifs comme les airs, étant dévolu à un monologue du personnage éponyme. Le poème invite l'interprète à incarner Médée, loin de la distance

1. Voir l'article remarquable de Manuel Couvreur, « Marie de Louvencourt, librettiste des Cantates françoises de Bourgeois et de Clérambault », *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 44, 1990, p. 25-40.
2. Évrard Titon Du Tillet, *Le Parnasse français*, 2^e éd., Paris, J.-B. Coignard fils, 1732, p. 550.
3. Id., *Supplément du Parnasse français*, 3^e éd., s.n., [Paris], 1743, p. 670.
4. Voltaire, « Vie de M. Jean-Baptiste Rousseau », in *Œuvres de 1738 (I)*, éd. François Moureau, Oxford, Voltaire Foundation, 2007 (Œuvres complètes de Voltaire [OCV], 18A).
5. Manuel Couvreur, art. cit., p. 37.
6. Pierre Louis d'Aquin de Chateau-Lyon, *Lettres sur les hommes célèbres dans les sciences, la littérature et les beaux-arts sous le règne de Louis XV*, vol. 1, Amsterdam, Paris, Duchesne, 1752, p. 90-91.
7. Nicolas Racot de Grandval, *Six Cantates sérieuses et comiques à voix seule et simphonie. Œuvre posthume…*, Paris, Lambert, Mangean, 1755 ; p. 21, citation de « Courons à la vengeance » ; p. 23, citation de l'évocation.
8. Jean-Baptiste Rousseau, *Œuvres diverses du sieur R.***, Soleure, U. Heuberger, 1712, préface, p. xxiv.

Les pages suivantes ne font pas partie de la sélection.

The following pages are not part of the selection.

Introduction

BIOGRAPHICAL NOTES

Nicolas Clérambault (1676–1749) is without a doubt the least famous of the great eighteenth-century French composers. Yet he was one of the most multifaceted and tackled every genre. The son of one of the twenty-four *Violons du roi*, he was himself an organist; a pupil of Raison and of Moreau, he succeeded Nivers as organist at Saint-Sulpice and the royal house of Saint-Cyr. His harpsichord (1702) and organ (ca. 1710) collections as well as his printed motets (ca. 1733) and *divertissements* (1745) were connected to his functions; yet it was above all as the composer of 25 cantatas that Clérambault became a household name in his own day, from the *Premier livre* (1710), which included the most famous, *Orphée*, to the *Francs-maçons* (1743), an apologetic cantata, as Clérambault belonged to the Coustos-Villeroy lodge, as did Guignon and Jélyotte. Still, a large part of his work remained in manuscript: instrumental sonatas, nearly a hundred motets, an oratorio, some *airs spirituels* are just beginning to be rediscovered and to reveal the importance of this Apollinian composer, an artisan of the reconciliation of the French and Italian tastes, and a true musician of the Enlightenment.

Translation: Marina Davies

Little is known about Marie de Louvencourt (ca. 1680–1712).[1] Titon du Tillet describes her as an accomplished poetess and musician: "She composed several works of poetry that display the beauty of her genius and the felicitous talent she had in making verses;"[2] "Mademoiselle de Louvencourt excelled in music as well; she had a very lovely voice and sang with the utmost taste; she also beautifully played the *tuorb* [sic]... It can be said that she was one of the most accomplished young ladies of her day."[3] Her work is lost, with the exception of two poems, an aria (words and music), and especially the texts of eleven cantatas: four set to music by Thomas-Louis Bourgeois and seven by Nicolas Clérambault, of which almost all of those of the second book. Voltaire—if he is truly its author—states in his *Life of M. Jean-Baptiste Rousseau*[4] that it was to please the couple formed by Marie de Louvencourt and her lover, Hilaire Rouillé du Coudray, that Jean-Baptiste Rousseau, who claimed its authorship, had invented the genre of the French cantata. Whatever may be the case, "by the number of her librettos and the quality of the composers who set them to music, Marie de Louvencourt can be rightly considered one of the leading librettists of French cantatas."[5]

HISTORICAL NOTES

By the 18th century *Médée* was esteemed to be one of the finest French cantatas: according to d'Aquin de Château-Lyon, "the *Médée* cantata should hold a distinguished rank among the finest by Monsieur Clérambault; you can find in it brilliant traits and a singular expressiveness. Medea's furores inspire terror, and are of a right stamp."[6] Even Racot de Grandval in his parodic cantata *Rien du tout* paid it tribute twice, alongside *Orphée*.[7]

In *Médée* Marie de Louvencourt proposes a form that greatly differs from Jean-Baptiste Rousseau's cantata. In the preface to his works in 1712 he had the cantata based on allegory; he contrasted the "recitatives" that form its "body", and the "sung arias" that form its "soul or application."[8] Nothing of that kind in *Médée*: narration takes up only the first six verses, all the rest of the cantata, recitatives and arias, being assigned to a monologue by the eponymous personage. The poem invites the performer to embody Medea, very unlike the distance

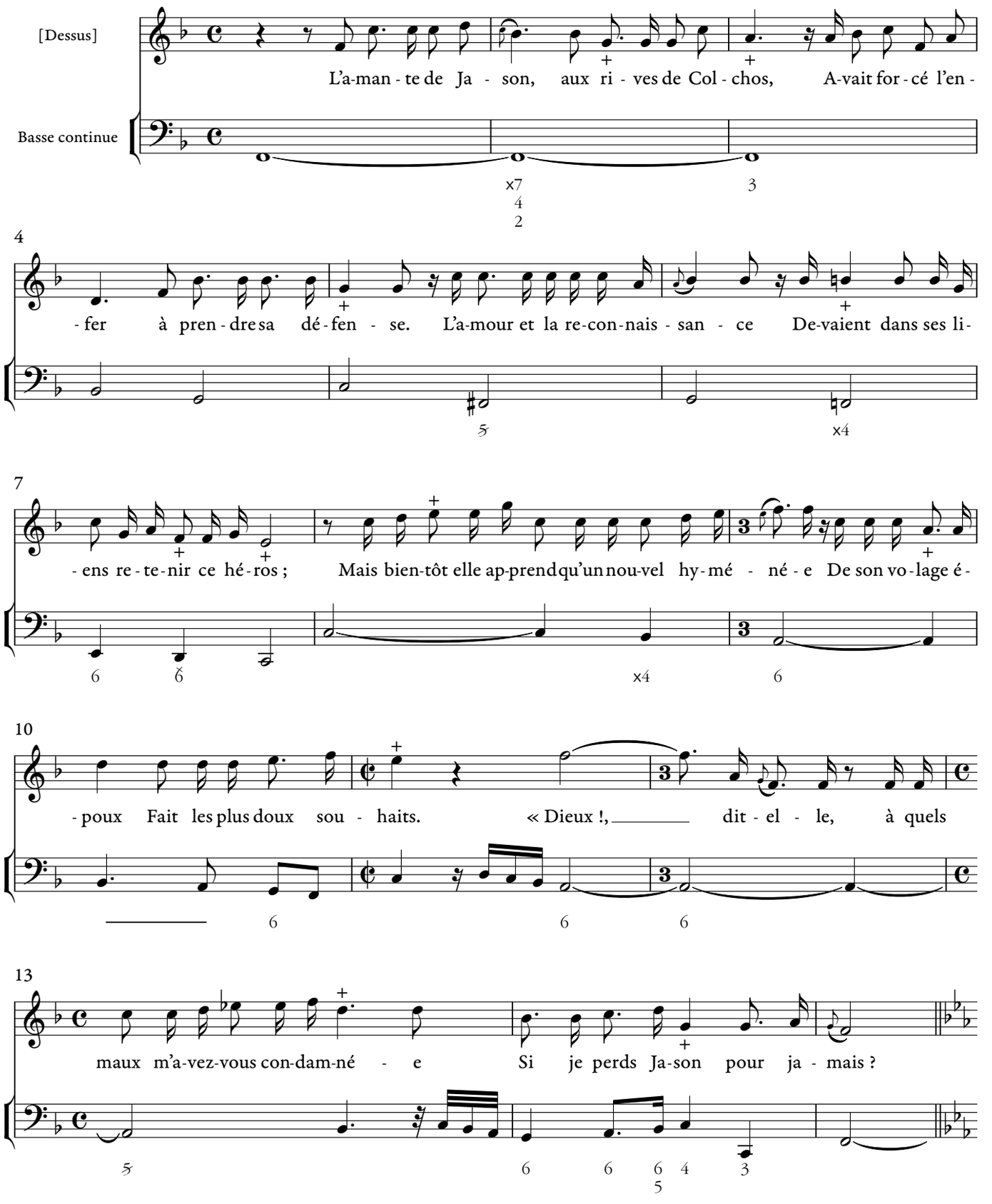
1. See the remarkable article by Manuel Couvreur, "Marie de Louvencourt, librettiste des Cantates françoises de Bourgeois et de Clérambault", *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* (vol. 44, 1990), pp. 25–40.
2. Évrard Titon Du Tillet, *Le Parnasse français*, 2e éd. (Paris: J.-B. Coignard fils, 1732), p. 550.
3. Id., *Supplément du Parnasse français* ([Paris:] n.p., 1743), p. 670.
4. Voltaire, "Vie de M. Jean-Baptiste Rousseau", in *Œuvres de 1738 (I)*, ed. François Moureau (Oxford: Voltaire Foundation, 2007; *Complete Works of Voltaire* [CWV], 18A).
5. Manuel Couvreur, art. cit., p. 37.
6. Pierre Louis d'Aquin de Chateau-Lyon, *Lettres sur les hommes célèbres dans les sciences, la littérature et les beaux-arts sous le règne de Louis XV*, vol. 1 (Amsterdam: Paris: Duchesne, 1752), pp. 90–1.
7. Nicolas Racot de Grandval, *Six Cantates sérieuses et comiques à voix seule et simphonie. Œuvre posthume...* (Paris: Lambert: Mangean, 1755); p. 21, quotation of *Courons à la vengeance*; p. 23, quotation of the *Évocation*.
8. Preface by Jean-Baptiste Rousseau, *Œuvres diverses du sieur R.*** (Soleure: U. Heuberger, 1712), p. xxiv.

Les pages suivantes ne font pas partie de la sélection.

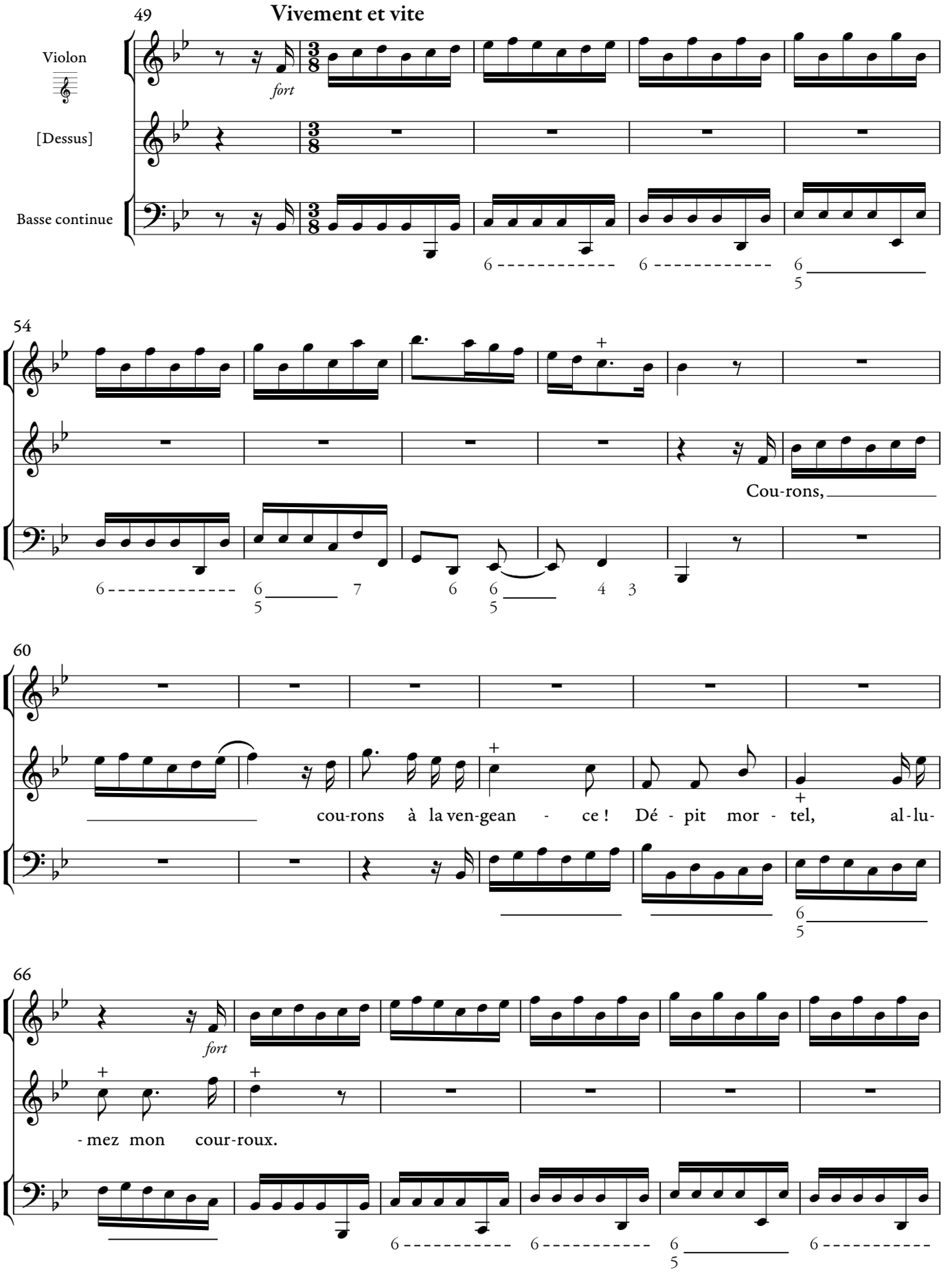
The following pages are not part of the selection.

MÉDÉE

Cantate à voix seule et symphonie

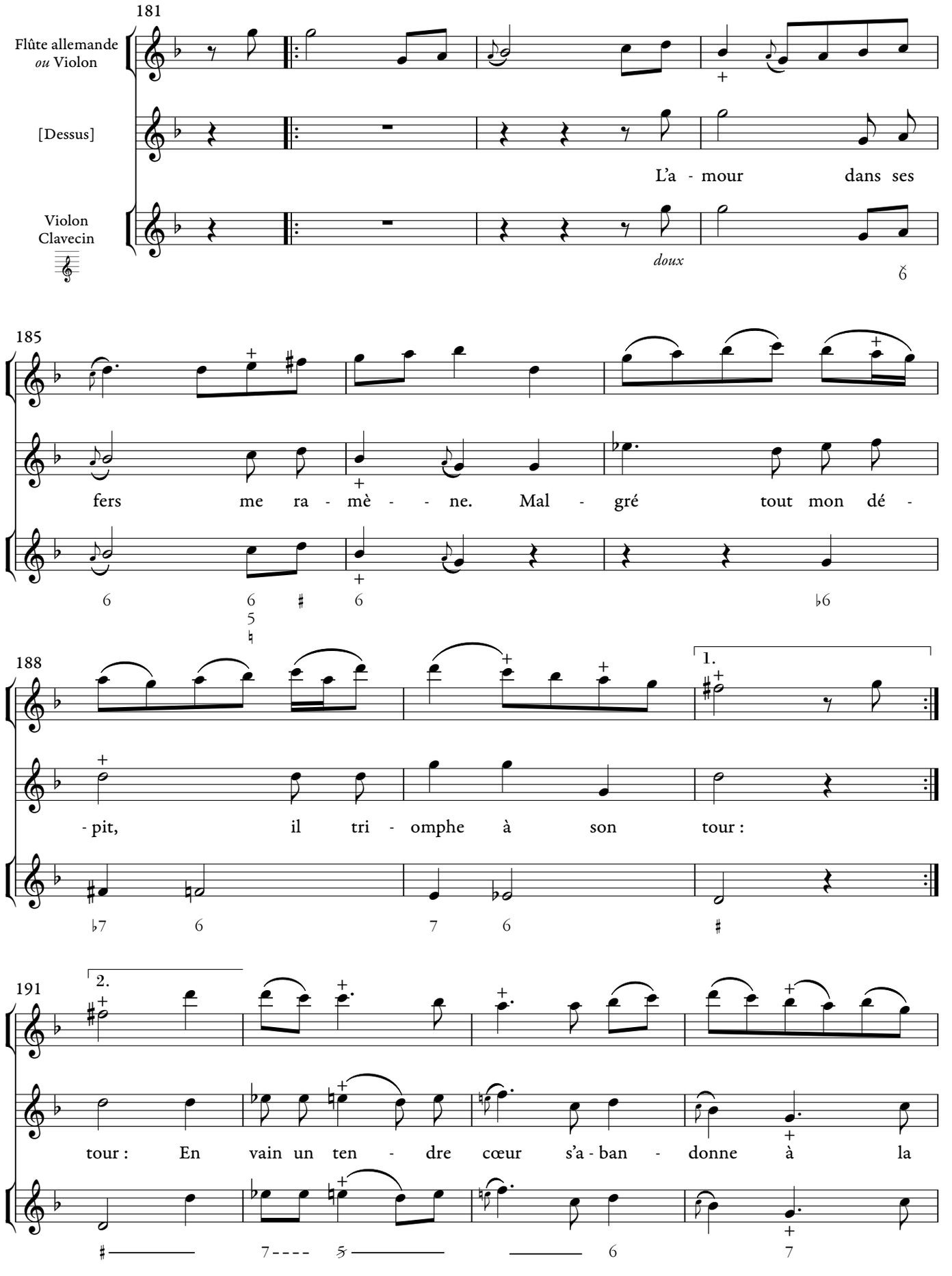
[1a.] Récitatif

Les pages suivantes ne font pas partie de la sélection.

The following pages are not part of the selection.

[2.] Air

49
Vivement et vite
Violon
[Dessus]
Basse continue
fort
54
Cou-rons,
60
cou-rons à la ven-gean - ce ! Dé - pit mor - tel, al-lu-
66
fort
- mez mon cour-roux.

Les pages suivantes ne font pas partie de la sélection.

The following pages are not part of the selection.

[4.] Air tendre en basse

Les pages suivantes ne font pas partie de la sélection.

The following pages are not part of the selection.

Notes critiques
Critical notes

Les mesures à 𝄵 et 𝅗𝅥𝅗𝅥 sont uniformément divisées en 4 temps.
Bars in 𝄵 and 𝅗𝅥𝅗𝅥 are uniformly divided into 4 beats per bar.

Abréviations :
Fl Flûte allemande
Vn Violon
[D] [Dessus]
Bc Basse continue
Clav Clavecin

Mesure.temps *Bar.beat*	Portée *Stave*	Commentaire	*Commentary*
15-16	tous *all*	E1, E2 : une seule mesure, avec une armure à trois bémols, et la mention « B.MOL » au milieu de la mesure ; nous divisons la mesure en deux demi-mesures et restituons [Mineur] ; *cf.* chiffrage ♭ seulement à la mes. 17, et mention « Majeur » à la mes. 31	*E1, E2: only one bar, with a 3-flat key signature, and the words "B.MOL" ["B flat"] at the middle of the bar; we have divided the bar in two half-bars and restored [Mineur];* cf. *the* ♭ *figuring only at b. 17, and the word "Majeur" at b. 31*
17.3 ; 19.1	Bc	E2 : 6 ; nous suivons E1	*E2:* 6*; we have followed E1*
89.1	Bc	× seulement dans E2	× *only in E2*
89.1-3 ; 90.1-3	Bc	barres de prolongation seulement dans E2	*extension lines only in E2*
100.1	Bc	× seulement dans E2	× *only in E2*
116.3	Bc	E2 : la ligne supplémentaire du *mi* grave manque	*E2: the ledger line of the low* E *is missing*
125.1-3	Bc	E1 : seulement 6 sur le troisième temps	*E1: only* 6 *on the third beat*
143.1-3	Bc	chiffrage et barre de prolongation seulement dans E2	*figuring and extension line only in E2*
144.1-3	Bc	barre de prolongation seulement dans E2	*extension line only in E2*
145.3	Bc	♭7 seulement dans E2	♭7 *only in E2*
146.1-3	Bc	barre de prolongation et 7 seulement dans E2	*extension line and* 7 *only in E2*
155.1	Bc	chiffrage seulement dans E2	*figuring only in E2*
159.1	[D]	+ seulement dans E2	+ *only in E2*
176.3	[D]	+ seulement dans E2	+ *only in E2*
196.2	Clav	E1 : 6	*E1:* 6
201.1-2	Clav	barre de prolongation seulement dans E2	*extension line only in E2*
203.3	Clav	E1 : 6	*E1:* 6
205.2-3	Fl ou Vn	E1 : liaison de phrasé seulement sur les deux doubles croches	*E1: slur only on the two semiquavers*
206.2	Clav	E1 : 6̸	*E1:* 6̸
215	tous *all*	E1, E2 : « fort viste » ; en l'absence de « et » entre les deux mots, le « fort » ne saurait être une indication de nuance, d'autant que la basse continue ne contient normalement pas de nuances ; *cf. contra* « fort et lentement », mes. 239	*E1, E2: "fort viste" ["very fast"]; since there is no "et" between the two words, the "fort" cannot be a dynamic mark, especially as the basso continuo usually contains no dynamics;* cf. contra *"fort et lentement", b. 239*
224.2	Bc	E1 : 6	*E1:* 6
225.1	Bc	barre de prolongation seulement dans E1	*extension line only in E1*
225.1-2	Bc	E1 : barre de prolongation sur toute la mesure ; nous la conservons seulement sur le premier temps	*E1: extension line on the whole bar; we have kept it on the first beat only*
226.2	Bc	E1 : 6	*E1:* 6
231.1	Bc	barre de prolongation seulement dans E1	*extension line only in E1*