Gervais

Pomone

CANTATE À VOIX SEULE ET AVEC SYMPHONIE

ChG. 30

VOIX SOLISTE - ENSEMBLE VOCAL

CM BV
CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE
Versailles

Charles-Hubert Gervais (1671-1744)

Pomone

CANTATE À VOIX SEULE ET AVEC SYMPHONIE

ChG. 30

COLLECTION VOIX SOLISTE - ENSEMBLE VOCAL

Édition de Julien Dubruque

Éditions du Centre de musique baroque de Versailles
CAH.306

Le Centre de musique baroque de Versailles
est subventionné par
le Ministère de la Culture
(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 départemental des Yvelines,
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)

© 2020 - Éditions du Centre de musique baroque de Versailles
Collection Voix soliste - Ensemble vocal (37) - ISSN : 1954-3360
CMBV — CAH.306 - ISMN : 979-0-56016-306-2
Tous droits d'exécution, de reproduction,
de traduction et d'arrangement réservés
Dépôt légal : juillet 2020

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), juillet 2020
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
editions@cmbv.com
www.cmbv.fr

Introduction

NOTES BIOGRAPHIQUES

Charles-Hubert Gervais (1671-1744) était le fils d'un garçon de la chambre de Monsieur, frère de Louis XIV, auprès des musiciens duquel il apprit probablement la musique. Gervais resta attaché au service de son fils, Philippe, futur duc d'Orléans et régent de France, puisqu'il devint en 1697 ordinaire de la musique de ce dernier, avant d'en devenir le maître puis le surintendant. Il ne composa quasiment que de la musique vocale, profane dans la première moitié de sa carrière, sacrée dans la seconde. Sa première grande œuvre fut d'emblée un opéra, *Méduse*, représenté à l'Académie royale de musique en 1697, mais qui ne connut pas le succès. On rapporte qu'au début des années 1700, Gervais assista Philippe d'Orléans dans l'écriture de deux opéras, *Penthée* et *La Suite d'Armide*. Le duc, musicien lui-même, patronnait notamment la musique italienne à Paris, et la musique de Gervais se ressent de cette influence : comme nombre de ses contemporains, il fut l'artisan de la réunion des goûts français et italien — peut-être même mieux qu'eux, par sa maîtrise de l'harmonie fonctionnelle comme de l'écriture virtuose pour la voix. Gervais connut un succès immense avec *Hypermnestre*, tragédie en musique créée en 1716, qui fut reprise jusqu'en 1765, et avec *Les Amours de Protée*, ballet créé en 1720 et repris en 1728, tous deux sur un livret de Joseph de La Font. La carrière de Gervais prit un tournant majeur en 1723, avec sa nomination comme sous-maître de la Chapelle royale, à Versailles, et la mort du Régent. Pour la Chapelle, mais aussi pour le Concert spirituel, Gervais composa une quarantaine de motets à grand chœur, qui comptent parmi les meilleurs du genre[1].

NOTES HISTORIQUES

Cantate et opéra

La page de faux-titre de la source principale de *Pomone*[2] la désigne comme une « nouvelle cantate ajoutée par monsieur Gervais à son ballet des *Amours de Protée* le mardi trentième jour de juillet 1720 ». Le mélomane d'aujourd'hui pourrait trouver étrange qu'on ait pu ajouter une cantate à un opéra ; c'est que la cantate, genre poétique et musical italien importé et diversement acclimaté en France depuis la fin du XVIIe siècle, entretenait un rapport dialectique avec l'opéra français créé par Quinault et Lully. Ce dernier, dans sa forme originale, reposait essentiellement sur l'alliance du récitatif et du ballet : les airs mesurés confiés aux protagonistes, dits aussi « petits airs », s'y distinguaient peu du récitatif environnant, et les airs confiés à des personnages secondaires reposaient le plus souvent sur la technique de la parodie, soit le fait de plaquer des paroles sur une mélodie instrumentale existante. L'aria italienne, reposant sur une technique de développement et le recours à la vocalise, en était tout à fait absente. La cantate reposait au contraire sur la multiplication des arias, entrecoupées de brefs récitatifs. Opéra français et cantate italienne s'opposaient donc radicalement. Or, au tournant du XVIIIe siècle, plusieurs compositeurs, à commencer par André Campra, entreprirent d'insérer des arias à l'italienne, dites « ariettes », voire des cantates entières (soit plusieurs arias) dans les divertissements de leurs opéras. Seul Rameau systématiserait, à partir des années 1740, le recours à l'ariette pour les principaux acteurs.

Les Amours de Protée

En attendant, *Pomone* de Gervais demeure apparemment la plus longue cantate jamais insérée dans un opéra français[3]. Elle était manifestement destinée à mettre en valeur, dans le divertissement final[4] des *Amours de Protée*, le personnage éponyme interprété par Marie Antier[5], qui était rapidement devenue l'une des cantatrices les plus

1. Sur Gervais, v. Jean-Paul C. Montagnier, *Charles-Hubert Gervais*, Paris, CNRS Éditions, 2001.
2. Sur *Pomone*, v. Greer Garden, « Réflexions sur les cantates scéniques d'André Campra et le cas de *Pomone* de Charles-Hubert Gervais », *XVIIe siècle*, n° 198 (50e année, n° 1), p. 29-36 ; Jean-Paul C. Montagnier, *op. cit.*, p. 159-163 ; id., « Les Amours de Protée », in Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau et France Marchal-Ninosque (dir.), *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime*, Paris, Garnier, 2019-2020, s.v. (t. I, p. 162-164).
3. Garden, art. cit., p. 34 ; Montagnier, « Les Amours de Protée », art. cit., p. 163.
4. Greer Garden, art. cit., p. 34-36, fait un long raisonnement pour émettre une hypothèse sur la situation de la cantate dans l'opéra, qui se trouve confirmée par la simple consultation de la partition de production et du livret imprimé de 1728 (v. *infra*, description des sources aE1 et L respectivement).
5. Sur Marie Antier, v. Sylvie Bouissou, « Marie Antier », in *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime*, *op. cit.*, p. 204-207.

Les pages suivantes ne font pas partie de la sélection.

The following pages are not part of the selection.

Introduction

BIOGRAPHICAL NOTES

Charles-Hubert Gervais (1671-1744) was the son of a *garçon de la chambre* (groom of the bedchamber) of Monsieur, the brother of Louis XIV, from whose musical intendants he probably learned music. Gervais remained in the service of his son Philippe, future duc d'Orléans and Regent of France, becoming in 1697 *ordinaire* of the latter's music before being appointed *maître* and then *surintendant*. He composed almost only vocal music, profane in the first half of his career, sacred in the second. His first major work was an opera, *Méduse*, performed at the *Académie royale de musique* (the Paris Opera) in 1697, but it was not a success. It is told that in the early 1700s Gervais assisted Philippe d'Orléans in composing two operas, *Penthée* and *La Suite d'Armide*. The duke, a musician himself, particularly sponsored Italian music in Paris, and Gervais' music reflects this influence: like many of his contemporaries he tried to reconcile the French and Italian tastes—perhaps even better than they for his mastery of functional harmony as well as virtuoso writing for voice. Gervais was an immediate success with *Hypermnestre*, a tragedy in music created in 1716, with revivals up until 1765, and *Les Amours de Protée*, a ballet created in 1720 and revived in 1728, both on a libretto by Joseph de La Font. Gervais' career took a new turn in 1723 when he was appointed *sous-maître* of the Chapelle Royale at Versailles, and the Regent died. For the Chapelle but also the Concert Spirituel Gervais composed some forty motets with grand choir that are among the very finest of this genre.[1]

HISTORICAL NOTES

Cantata and Opera

The half-title page of the principal source of *Pomone*[2] designates it as "a new cantata added by monsieur Gervais to his ballet of *Les Amours de Protée* on Tuesday thirtieth day of July 1720". Today's music-lover might think it strange that a cantata could be added to an opera; actually the cantata, an Italian poetic and musical genre imported and variously adapted in France since the late 17th century, had a dialectic relationship with the French opera created by Quinault and Lully. The latter, in its original form, was essentially based on the combination of recitative and ballet: the measured airs entrusted to the protagonists, also known as "little airs", hardly differed from the surrounding recitative, and the airs performed by secondary characters were usually based on the parody technique, that is, overlaying words on an existing instrumental melody. The Italian aria, based on a technique of development and the use of melismas/coloraturas, was entirely missing. Conversely, the cantata was based on the multiplication of arias, interspersed with short recitatives. Thus French opera and Italian cantata were radically opposed. Now, at the turn of the 18th century several composers, first of all André Campra, began inserting Italian-style arias, called "ariettas" or even entire cantatas (that is, several arias) in the *divertissements* of their operas. Only Rameau, as of the 1740s, was to systematically use the arietta for the leading actors.

Les Amours de Protée

Meanwhile, Gervais' *Pomone* appears to be the longest cantata ever introduced in a French opera.[3] Its purpose was clearly to highlight in the final divertissement[4] of *Les Amours de Protée* the eponymous character performed by Marie Antier,[5] who had rapidly become one of the most prominent opera singers. Unfortunately, we

1. On Gervais, see Jean-Paul Montagnier, *Charles-Hubert Gervais* (Paris: CNRS Éditions, 2001).
2. On *Pomone*, see Greer Garden, 'Réflexions sur les cantates scéniques d'André Campra et le cas de Pomone de Charles-Hubert Gervais', in *XVIIe siècle*, no. 198 (50th year, no. 1), pp. 29–36; Jean-Paul C. Montagnier, *op. cit.*, pp. 159-163; id., 'Les Amours de Protée', in Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau and France Marchal-Ninosque (dir.), *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime* (Paris: Garnier, 2019–2020), s.v. (vol. 1, pp. 162–164).
3. Garden, art. cit., p. 34; Montagnier, 'Les Amours de Protée', art. cit., p. 163.
4. Garden, art. cit., pp. 34–36, goes at length to formulate a hypothesis on the position of the cantata in the opera, which is confirmed by simply consulting the 1728 production score and printed libretto (see below, description of the sources aE1 and L respectively).
5. On Marie Antier, see Sylvie Bouissou, 'Marie Antier', in *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime*, *op. cit.*, s.v. (vol. 1, pp. 204-207).

Les pages suivantes ne font pas partie de la sélection.

The following pages are not part of the selection.

POMONE

Nouvelle cantate ajoutée par M. Gervais
à son ballet des *Amours de Protée*
le mardi trentième jour de juillet 1720

[1. Récitatif]

POMONE

Basse continue

Ha - bi-tants de ces lieux, chers té-moins de ma flam - me, Ver -

4

POM.

Bc

-tum - ne sent pour moi la plus con-stante ar - deur ; Par - ta -

7

POM.

Bc

-gez les trans-ports qui rè - gnent dans mon â - - -

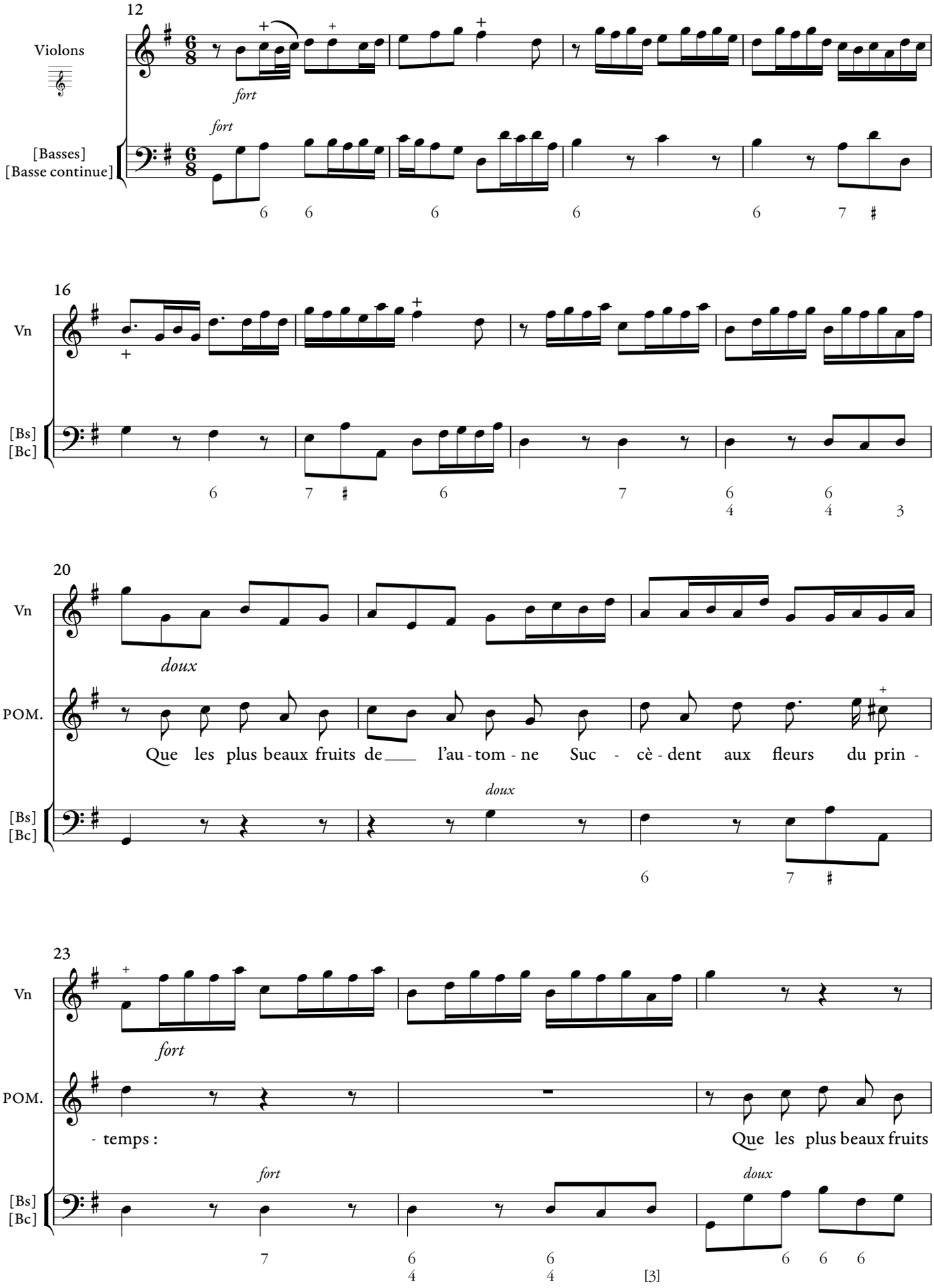
9

POM.

Bc

-me, Je ne veux m'oc - cu - per que de vo - tre bon-heur.

[2.] Ariette


12
Violons
fort
[Basses]
[Basse continue]
fort
16
Vn
[Bs]
[Bc]
20
Vn
doux
POM.
Que les plus beaux fruits de l'au - tom - ne Suc - cè - dent aux fleurs du prin -
[Bs]
[Bc]
doux
23
Vn
fort
POM.
- temps :
Que les plus beaux fruits
[Bs]
[Bc]
fort
doux

26

Vn

doux *fort*

POM.

de l'au-tom-ne Suc - cè-dent aux fleurs du prin-temps :

[Bs]
[Bc]

fort

6 6 7 ♯ 6♯ 6 6

29

Vn

doux

POM.

Que les biens les plus é - cla-tants Sur-pas-sent l'es -

[Bs]
[Bc]

doux

6 [6] [♯] 4♯ 6 6 ♯
[4]

32

Vn

fort

POM.

-poir que j'en don - - ne, Que les

[Bs]
[Bc]

fort

6 7 6 ♯ 7 6 6 6 ♯
4 4

35

Vn

doux

POM.

biens les plus é - cla - tants Sur - pas-sent l'es-poir que j'en don - -

[Bs]
[Bc]

doux

♮ 6♯ 6 ♯ [6] ♯ 4♯ 6 6♯ ♯

Les pages suivantes ne font pas partie de la sélection.

The following pages are not part of the selection.

[3.] Récitatif

62

POMONE

Pour ho - no - rer u - ne flam - me si

[Basse continue]

♮ 7♯

64

POM.

bel - le, Que tout bril - - - - - - - - le en ces lieux

[Bc]

[♮] 6♯ 6 6♯ 6 6♯ ♯ ♮

67

POM.

d'u - - ne beau - té nou - vel - - - - - le.

[Bc]

6 ♮ [♯] 6♯ 6/4 [♯]

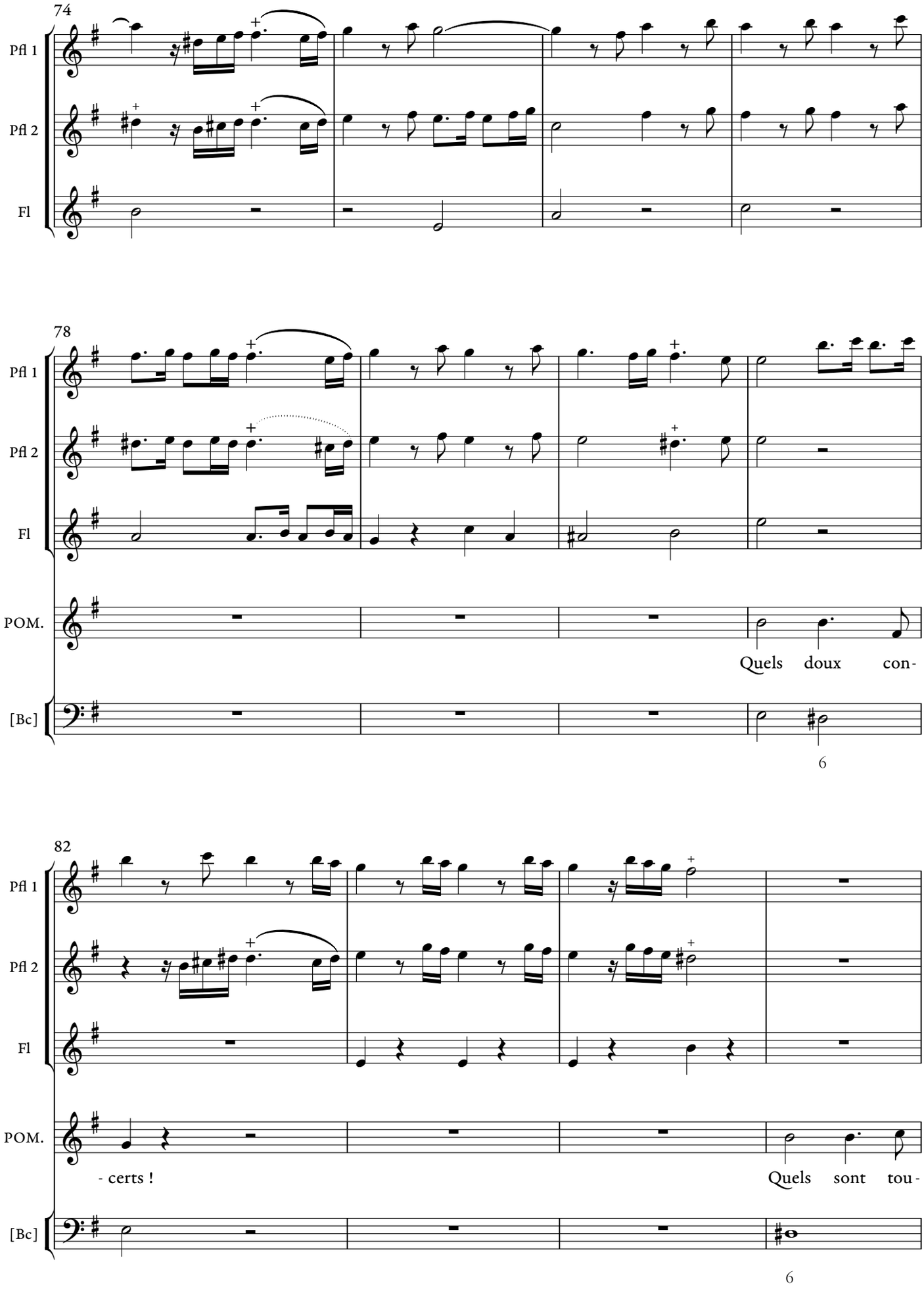
[4.] Air

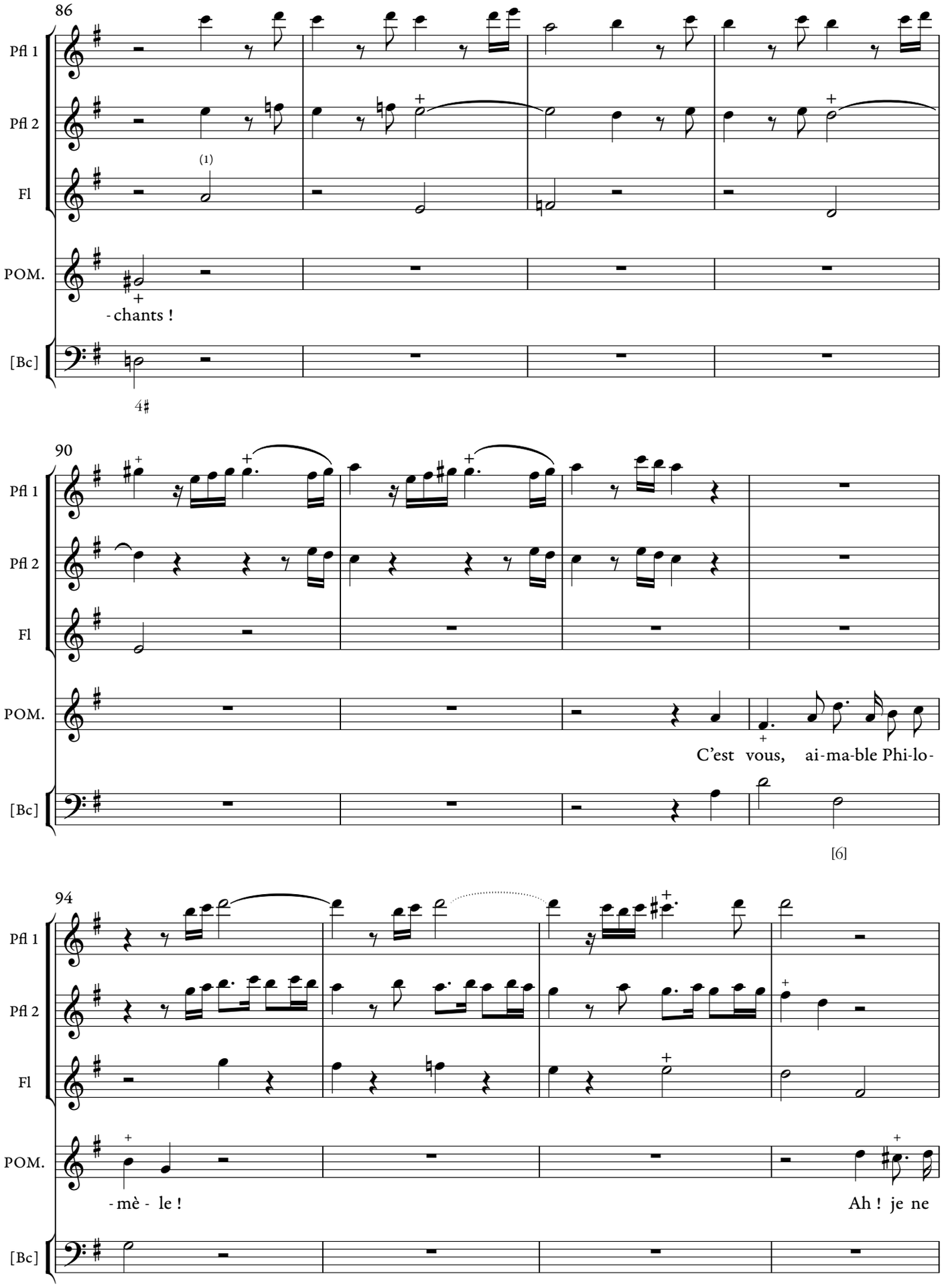
70

Petite flûte 1

Petite flûte 2

Flûte allemande


74
Pfl 1
Pfl 2
Fl
78
Pfl 1
Pfl 2
Fl
POM.
Quels doux con-
[Bc]
6
82
Pfl 1
Pfl 2
Fl
POM.
- certs !
Quels sont tou-
[Bc]
6



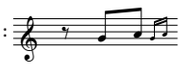
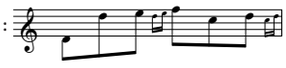
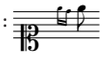
(1) Source : *do₄* / *source:* c'.

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.

Emplacement (mesure.temps) *Location (bar.beat)*	Partie(s) *Part(s)*	Commentaires *Comments*
1.3	Bc	E2 : 6 ; nous suivons aE1/*E2: 6 ; we have followed aE1*
10.3	D	+ seulement dans aE1/ + *only in aE1*
12.1	Vn	E2 :  ; nous suivons aE1/*we have followed aE1*
20.1, 23.1, 26.2, 33.1, 35.2, 38.1, 44.1, 49.1, 56.2	Vn	dans tout le n° 2, les dynamiques *doux* et *fort* sont prises dans aE1 *the dynamics* doux *and* fort *have been taken from aE1 for the whole no. 2*
22.2	Bc	♯ seulement dans aE1/♯ *only in aE1*
28.1-2	Vn	E2 :  ; nous suivons aE1/*we have followed aE1*
39.2	Bc	4× seulement dans aE1/4× *only in aE1*
42.1-2	Bc	E2 : 6 placé sous le dernier *mi* ; nous suivons aE1 *E2: 6 placed under the last E; we have followed aE1*
43.2	D	E2 :  ; nous suivons aE1/*we have followed aE1*
45.2	Bc	$\substack{6\\4}$ seulement dans aE1 / $\substack{6\\4}$ *only in aE1*
47.1	Bc	♯ seulement dans aE1 / ♯ *only in aE1*
47.2	Bc	E2 : 4 ; nous suivons aE1 / *E2: 4 ; we have followed aE1*
49.2	Bc	6 sous le *fa* seulement dans aE1 / 6 *under the F only in aE1*
47.2-48.1	Vn	liaison rythmique seulement dans aE1/*tie only in aE1*
50.1	Bc	E2 : ♯ placé sous la note précédente ; cf. mes. 57 *E2: ♯ placed under the preceding note; cf. b. 57*
55.2	Bc	E2 : ♯ placé sous le premier *ré* ; nous suivons aE1 ; cf. mes. 19, 24, 34, 45 *E2: ♯ placed under the first D; we have followed aE1; cf. bb. 19, 24, 34, 45*
58.2	Bc	6 sous le *si* seulement dans aE1 / 6 *under the B only in aE1*
65.4	Bc	E2 : ♯6 ; nous inversons l'ordre des symboles ; cf. mesures environnantes *E2: ♯6 ; we have inverted the order of the symbols; cf. surrounding bars*
70.3-4, 72.3-4, 78.3-4, 99.3-4, 100.1-2, 102.3-4, 108.3-4	Pfl 1, Pfl 2	E2 : liaisons de phrasé placées de manière imprécise ; nous les restituons systématiquement sur l'ensemble du groupe ♩.♫ *E2: slurs placed imprecisely; we have restored them on the whole ♩.♫ group systematically*
158.2-3	D	E2 : liaison de phrasé seulement sur les deux premières notes *E2: slur on the first two notes only*
170.1-2	Bc	E2 : sous le 7♯, on trouve un 3 suivi d'un autre chiffrage illisible ; nous ne conservons que le 7♯ *E2: a 3 followed by another, illegible figuring can be found under the 7♯; we have only retained the 7♯*
195.3-4	Vn	E2 : liaison de vocalise ; nous la supprimons *E2: melisma slur; we have deleted it*
219.1	Bs, Bc	E2 : chiffrage $\substack{5\\4}$; nous supprimons le 5, absurde, et restituons 3♮ *E2:* $\substack{5\\4}$ *; we have deleted the absurd 5, and restored a* 3♮