

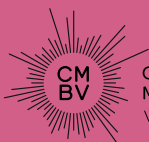
Clérambault

Pyrame et Thisbé

CANTATE À VOIX SEULE ET SYMPHONIE

C 10

VOIX SOLISTE - ENSEMBLE VOCAL



CENTRE DE
MUSIQUE BAROQUE
Versailles

Nicolas Clérambault 1676-1749

Pyrame et Thisbé

CANTATE À VOIX SEULE ET SYMPHONIE

Poème de Marie de Louvencourt

C 10

COLLECTION VOIX SOLISTE - ENSEMBLE VOCAL

Édition de Julien Dubruque

Éditions du Centre de musique baroque de Versailles

CAH. 319

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)

© 2023 - Éditions du Centre de musique baroque de Versailles
Collection Voix soliste - Ensemble vocal (42) - ISSN : 1954-3360
CMBV — CAH.319 - ISMN : 979-0-56016-319-2
Tous droits d'exécution, de reproduction,
de traduction et d'arrangement réservés
Dépôt légal : mai 2023

Directeur de publication : Nicolas Bucher
Responsables éditoriaux : Louis Castelain et Julien Dubruque
Éditions fondées par Jean Duron et Jean Lionnet
Imprimerie : Impression Création Services (Versailles), mai 2023
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

À Howard Crook

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 *Franco-maçons* (1743), cantate apologétique: Clérambault fit en effet partie de la loge Coustos-Villeroy, comme Guignon ou Jéliote. Une grande partie de son œuvre 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 vers² »; « 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 temps³. » 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 françaises⁵. »

NOTES HISTORIQUES

La cantate *Pyrame et Thisbé* est extraite du *Deuxième livre* de Clérambault, paru en 1713⁶. Il s'inscrit dans la continuité du *Premier livre*, paru trois ans auparavant, et dont les retirages rapides prouvent le succès. Il en reprend les principaux traits: majorité de cantates « avec symphonie » (c'est-à-dire avec accompagnement instrumental, en plus de la basse continue), variété des tessitures (trois cantates pour dessus, une pour haute-contre, une pour basse-taille, une cantate à plusieurs voix dans chaque livre), équilibre entre sujets mythologiques, voire tragiques, et sujets légers (trois de chaque dans les deux livres).

Dans la préface de ses œuvres de 1712, Jean-Baptiste Rousseau explique que les Italiens « ont coutume de partager [les cantates] en trois récits entrecoupés par autant d'airs de mouvement ». La forme qu'il invente pour la cantate française repose sur « l'allégorie »: il oppose les « récits », qui en font le « corps », et les « airs chantants », qui en font « l'âme ou l'application⁷ ». Mais dans *Pyrame et Thisbé*, Louvencourt, comme dans la plupart de ses autres cantates, propose une forme éloignée de celle prônée par Rousseau. La narration et l'expression des passions des protagonistes y dominent, de manière très dramatique: seul le dernier air (n° 12),

1. Voir l'article remarquable de Manuel Couvreur, « Marie de Louvencourt, librettiste des Cantates françaises 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., [Paris], s.n., 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. Sur le *Deuxième livre*, voir Catherine Cessac, *Nicolas Clérambault*, Paris, Fayard, 1998, p. 170.

7. Jean-Baptiste Rousseau, *Œuvres diverses du sieur R.***, Soleure, U. Heuberger, 1712, préface, p. xxiii-xxiv.

Les pages suivantes ne font pas partie de la sélection.

The following pages are not part of the selection.

Introduction

For Howard Crook

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 *First book* (1710), which included the most famous, *Orphée*, to *Les Francs-maçons* (1743), an apologetic cantata, as Clérambault belonged to the Coustos-Villeroi lodge, as did Guignon and Jéliote. 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

The cantata *Pyramus and Thisbe* is drawn from Clérambault’s *Second book*, published in 1713.⁶ It regularly succeeds the *First book* published three years before and whose popularity is evinced by its reeditions. It borrows its outstanding features: majority of cantatas “with symphony” (that is, with instrumental accompaniment, in addition to the basso continuo), variety of tessituras (three cantatas for *dessus* [soprano], one for *haute-contre* [tenor], one for *basse-taille* [baritone], a cantata for several voices in each book), balance between mythological or even tragic subjects and light subjects (three of each in the two books).

In the preface to his works of 1712 Jean-Baptiste Rousseau explains that Italians “are given to arranging [the cantatas] in three *récits* [narratives, but more probably unmeasured recitatives] interrupted by the same number of *airs de mouvement* [measured arias].” The form he invented for the French cantata is based on “allegory:” it contrasts the “stories” that constitute its “body,” and the “singing arias” that form its “soul or application.”⁷ But in *Pyramus and Thisbe*, Louvencourt, as in most of her other cantatas, proposes a form far removed from the one

1. See the remarkable article by Manuel Couvreur, “Marie de Louvencourt, librettiste des Cantates françaises 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*, 2^e 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. On the *Second book*, see Catherine Cessac, *Nicolas Clérambault* (Paris: Fayard, 1998), p. 170.

7. Jean-Baptiste Rousseau, *Œuvres diverses du sieur R.* ** (Soleure: U. Heuberger, 1712), preface, pp. xxiii–xxiv.

Les pages suivantes ne font pas partie de la sélection.

The following pages are not part of the selection.

PYRAME ET THISBÉ

Cantate à voix seule et symphonie

Nicolas Clérambault

[1.] Prélude

Gravement

Flûtes
Violons



[Basse
continue]

fort # 6 5

6

7 6 # 7 6 # 5

10

x4 6 5 b 4

14

6 # 6 5 # 6 7 7 #

18

6 7 6 5 b x4 x2 b7 4 #

Les pages suivantes ne font pas partie de la sélection.

The following pages are not part of the selection.

[11. Récitatif accompagné]

288

Flûtes

Violons

[Haute-contre]

[Basse continue]

fort *doux*

fort *doux* +

Ai-mable et cher ob -

fort *doux*

5 4 2 5 9 8 2 4 5

290

- jet, ton tré-pas est mon cri - me; Ah! quand tu meurs pour moi, mon

9 8 #. 5 4 x4 6

293

cœur se - rait ja-loux Qu'une au - tre main t'im - mo-lât ta vic -

6 5 6 5 b b 7 6

Les pages suivantes ne font pas partie de la sélection.

The following pages are not part of the selection.

[12.] Air

311 Gracieusement, et gai

[Flûtes]
[Violons]

[Haute-contre]

[Basse
continue]

316

A - mour,

322

327

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 \mathbb{C} et $\mathbf{2}$ sont uniformément divisées en 4 temps ; celles à $\mathbb{3}$ et à $\mathbb{6}$ en six temps par mesure.
Bars in \mathbb{C} and $\mathbf{2}$ are uniformly divided into 4 beats per bar; those in $\mathbb{3}$ and $\mathbb{6}$ into six beats by bar.

Note générale. Clérambault a remplacé 6 dans E1 par $\check{6}$ dans E2 à 39.1 ; 55.2 ; 57.4 ; 125.2 ; 255.4 ; 256.4 ; 263.4 ; 275.1 ; 278.2 ; 389.3 ; 390.2. De même, Clérambault a remplacé le $\check{6}$ dans E1 par un $\times\check{6}$ dans E2 à 48.4 ; 49.4 ; 52.4 ; 56.6 ; 181.3 ; 186.3 ; 282.3 ; 306.4 ; 312.3 ; 321.3 ; 341.3 ; 342.3 ; 348.3 ; 365.2 ; 375.3 ; 386.2 ; 395.3 ; 397.2. Pour ne pas surcharger inutilement l'apparat critique, nous ne mentionnons pas ces variantes récurrentes dans le tableau ci-dessous.

General note. Clérambault replaced 6 in E1 with $\check{6}$ in E2 at 39.1; 55.2; 57.4; 125.2; 255.4; 256.4; 263.4; 275.1; 278.2; 389.3; 390.2. Clérambault likewise replaced $\check{6}$ in E1 with a $\times\check{6}$ in E2 at 48.4; 49.4; 52.4; 56.6; 181.3; 186.3; 282.3; 306.4; 312.3; 321.3; 341.3; 342.3; 348.3; 365.2; 375.3; 386.2; 395.3; 397.2. In order not to overload the critical apparatus, we have not mentioned these recurring variants in the table below.

Abréviations/*Abbreviations* :

Fl Flûtes
Vn Violons
[Bc] Basse continue

Mesure.temps <i>Bar.beat</i>	Portée <i>Stave</i>	Commentaire	<i>Commentary</i>
7.3-4	[Bc]	E2 : chiffrages ambigus ; nous suivons E1 et le plaçons le 7 sous le <i>do</i> des Fl et Vn, et le $\check{6}$ sous le deuxième si ₄	<i>E2: ambiguous figurings; we have followed E1 and placed the 7 under the C of the Fl and Vn, and the $\check{6}$ under the second B₄</i>
53.3	[Bc]	E1 : le 7 manque	<i>E1 lacks the 7</i>
54	tous <i>all</i>	E1, E2 : « Bécarre », c'est-à-dire majeur ; nous remplaçons cette mention par un changement d'armure	<i>E1, E2: "Bécarre" ["natural"], i.e., major; we have replaced this with a key signature change</i>
59.4-6	[Bc]	E1 : le chiffrage et la barre de prolongation manquent	<i>E1 lacks the figuring and the extension line</i>
61.6	[Bc]	E1 : le 7 manque	<i>E1 lacks the 7</i>
63.2-3	[Bc]	E1 : pas de liaison ; E2 : liaison de phrasé erronée, par confusion probable avec 63.4-5 ; nous la supprimons	<i>E1: no slur; E2: erroneous slur, probably confused with 63.4-5; we have deleted it</i>
63.4-5	[Bc]	liaison de phrasé seulement dans E1	<i>slur only in E1</i>
78.1-3	[Bc]	barre de prolongation seulement dans E1	<i>extension line only in E1</i>
79.4-5	Fl, Vn	E2 : la liaison de phrasé manque	<i>E2 lacks the slur</i>
82.4-5 ; 112.4-5	[Bc]	E1 : liaison de phrasé ; E2 : barre de prolongation, que nous adoptons	<i>E1: slur; E2: extension line, which we have adopted</i>
82.6	[Bc]	E1 : $\frac{6}{4\times}$; E2 : $4\times$, que nous adoptons	<i>E1: $\frac{6}{4\times}$; E2: $4\times$, which we have adopted</i>
86.2	[Bc]	E1, E2 : $\frac{6}{8}$; nous intervertissons les deux	<i>E1, E2: $\frac{6}{8}$; we have inverted the two</i>
90.4	Fl, Vn	E1, E2 : la liaison de phrasé s'arrête au <i>la</i> ; nous l'étendons au <i>sol</i>	<i>E1, E2: the slur stops at the A; we have extended to the G</i>
110.3	Fl, Vn	E1, E2 : le <i>doux</i> est placé sous la note suivante par erreur	<i>E1, E2: the doux is erroneously placed under the following note</i>