

MUSICA GALLICA

Patrimoine

Musical de France

Henry Desmarest

TRAGÉDIES LYRIQUES, VOL. 1

Didon

monumentales

V. 3. 1



MUSICA GALLICA
Patrimoine
Musical de France

Henry Desmarest

TRAGÉDIES LYRIQUES, VOL. 1

Didon

Publié avec le concours
du MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION
et de la Fondation Francis et Mica Salabert

et dans le cadre de

mémoire musicale de la
lorraine

Édition de Géraldine Gaudefroy-Demombynes et Jean Duron
(avec une collaboration de Michel Antoine)

Les Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles
sont soutenues par
le Ministère de la Culture et de la communication
(Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles),
le Conseil Régional d'Ile-de-France,
le Conseil Général des Yvelines
et la Fondation de France

Cet ouvrage a été réalisé avec le concours
de la Région Lorraine,



de la Fondation Marcelle et Robert de Lacour
pour la musique et la danse

et de

MUSICA GALLICA

Éditions des œuvres du patrimoine musical de France,
avec le soutien du Ministère français de la Culture
et de la Fondation Francis et Mica Salabert

Centre de Musique Baroque de Versailles
Hôtel des Menus-Plaisirs
22, avenue de Paris
F - 78000 Versailles

© Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles
CMBV 034

N° ISMN : M 707 034 34 7
Dépôt légal : novembre 2003
Tous droits d'exécution, de reproduction,
de traduction et d'arrangement réservés

Table des matières

Table of contents

INTRODUCTION GÉNÉRALE (<i>Michel Antoine</i>)	V
INTRODUCTION (<i>Géraldine Gaudefroy-Demombynes</i>)	XIII
<i>La création en 1693</i>	XIII
<i>Les reprises en province entre 1696 et 1740</i>	XV
<i>La reprise parisienne de 1704</i>	XVI
<i>Un projet de reprise postérieur à 1704</i>	XV
<i>Présentation des sources</i>	XVII
<i>Datation des sources</i>	XXVI
<i>Les versions de Didon</i>	XXIX
<i>Choix de la version de référence</i>	XXX
<i>Notes pour l'interprétation</i>	XXXII
<i>Choix éditoriaux</i>	XXXIV
GENERAL INTRODUCTION (<i>Michel Antoine</i>)	XXXV
INTRODUCTION (<i>Géraldine Gaudefroy-Demombynes</i>)	XLIII
<i>The first performance in 1693</i>	XLIII
<i>Revivals outside Paris between 1696 and 1740</i>	XLV
<i>The Paris revival of 1704</i>	XLVI
<i>A possible revival after 1704</i>	XLVI
<i>The sources (in French)</i>	XVII
<i>Dates of the sources</i>	XLVII
<i>The different versions of Didon</i>	L
<i>Selection of the principal source</i>	LI
<i>Notes on performance</i>	LIII
<i>Editorial procedure</i>	LV
LIVRET ET TRADUCTION / LIBRETTO AND TRANSLATION	LVII
FAC-SIMILÉS / FACSIMILES.....	XCIV
NOMENCLATURE / PART NAMES	CI
<i>DIDON</i>	
Prologue	1
Acte I.....	59
Acte II	105
Acte III.....	141
Acte IV	177
Acte V.....	223
NOTES CRITIQUES / CRITICAL COMMENTARY.....	253
ANNEXES / APPENDICES	279

Introduction générale

Michel Antoine

Au printemps de 1683, Henry Desmarest, alors âgé de vingt-deux ans, pouvait être d'autant moins démoralisé par l'échec de sa candidature à l'un des postes de sous-maître de la chapelle du Roi, que Louis XIV, à l'instigation de Lully, l'avait alors contraint à renoncer à son projet de voyage en Italie¹. C'était la preuve qu'en haut lieu on comptait sur lui pour assumer un jour des responsabilités de poids dans la musique du Roi. Il gravita donc autour de la cour, ses intérêts exigeant qu'il ne se laissât oublier ni du souverain, ni des princes. Il est probable qu'il s'appliqua à cultiver leur faveur par quelques pages de musique, car, pour le récompenser de son zèle et de son assiduité, Louis XIV lui octroya des gratifications en 1684 et 1685. Ainsi encouragé, Desmarest, dont les œuvres importantes relevaient jusqu'alors de l'art sacré, n'hésita pas à affronter un genre aussi tentant que périlleux : l'opéra, et cela dans des conditions assez singulières.

C'est le marquis de Dangeau qui nous apprend dans son *Journal* que, du 16 au 23 février 1686, fut chanté à Versailles aux heures d'appartement² *Endymion*, opéra en cinq actes et un prologue, composé par Desmarest³. Et, ajoute-t-il, "Madame la Dauphine trouva la musique si belle qu'elle a ordonné qu'on le fit rechanter aux premiers appartements"⁴. Cette reprise eut lieu aussitôt et se termina le 5 mars⁵. Louis XIV en sut gré à Desmarest et lui fit verser en remerciement une gratification supplémentaire. On ignore qui versifia cet *Endymion*, dont le livret et la musique sont perdus, à moins que Desmarest n'en ait remployé des fragments dans ses partitions ultérieures. L'interprétation de cet opéra à Versailles dans le grand appartement atteste non seulement combien Desmarest était attiré par l'art lyrique, mais aussi que la faveur de Lully auprès du Roi perdait de son éclat. Si M. le Surintendant détenait toujours le privilège de l'Académie royale de Musique à Paris, il n'était plus en mesure, depuis quelque temps, de monopoliser les présentations d'opéras à la cour. En 1685, Élisabeth Jacquet de La Guerre avait pu y faire entendre un "petit opéra", probablement *Les Jeux en l'honneur de la Victoire*, et voici que Desmarest se glissait dans la brèche⁶. Il est vrai que la Dauphine protégeait le jeune musicien et que, par conséquent, Lully avait intérêt à ne pas indisposer une princesse appelée, en principe, à devenir un jour sa souveraine.

Les marques d'estime alors témoignées à Desmarest aiguillonnèrent sa verve et, au mois de novembre suivant à Fontainebleau, il fit entendre à la cour un divertissement de son cru, *La Diane de Fontainebleau*, le seul de ses "petits opéras" dont la musique nous soit parvenue⁷. C'est au retour de ce séjour à Fontainebleau que Louis XIV subit la grave opération de la fistule, dont le succès déclencha à travers le royaume une avalanche de réjouissances et d'actions de grâces. Desmarest s'y associa en faisant chanter en février 1687 à Paris dans l'église des pères de l'Oratoire un *Te Deum* de sa composition, pour l'exécution duquel le Roi avait mis sa musique à sa disposition. L'œuvre fut très appréciée et, à cette occasion, le *Mercure galant* révéla que l'auteur avait "déjà fait plusieurs motets, avec plusieurs autres divertissemens en musique, qui luy ont fait mériter une pension. Madame la Dauphine, qui est en tout d'un goût merveilleux, estime fort ses ouvrages ; et comme il se donne tout entier à ce qui regarde sa profession, on ne peut en attendre que de belles choses"⁸. Quant au Roi, déjà favorable à Desmarest puisqu'il lui avait prêté ses musiciens, ce *Te Deum* renforça si bien ses bonnes dispositions pour lui, qu'il porta à 900 livres la gratification annuelle qu'il lui allouait. Une générosité qui constituait un précieux encouragement, car les appointements d'un sous-maître de la chapelle royale s'élevaient à cette même somme.

Quelques semaines plus tard, le monde des musiciens fut mis en émoi par la mort de Lully, survenue le 22 mars 1687. À cinquante-quatre ans, le défunt était loin d'avoir atteint un âge où la perspective de sa retraite aurait mis en train les calculs, les manœuvres, les intrigues, suscités par l'approche d'une telle échéance. Personne ne pouvait se flatter d'hériter les postes de cour dont il avait cumulé l'exercice, car il en avait fait accorder la survivance à ses enfants. Mais à Paris il avait régné sans partage sur l'Académie royale de Musique, où son trépas laissait le champ libre à ceux que brûlait l'ambition de s'y illustrer.

1. Pour la vie de Desmarest, on se reportera à notre livre *Henry Desmarest (1661-1741) : biographie critique*, Paris, Picard, 1965 (collection "Vie musicale sous les Rois Bourbons" ; 10).
2. "Ce qu'on appelloit *appartement*, écrit Saint-Simon (*Mémoires*, éd. Boislisle, t. I, p. 71), étoit le concours de toute la cour, depuis sept heures du soir jusqu'à dix, que le Roi se mettoit à table, dans le grand appartement, depuis un des salons du bout de la grande galerie jusque vers la tribune de la chapelle. D'abord il y avoit une musique ; puis des tables par toutes les pièces, toutes prêtes pour toutes sortes de jeux ; un lansquenet, où Monseigneur et Monsieur jouoient toujours ; un billard [...]. Au-delà du billard, il y avoit une pièce destinée aux rafraichissemens ; et le tout parfaitement éclairé."
3. Dangeau, *Journal* (éd. L. Dussieux, E. Soulié, etc.), t. I, p. 297-298.
4. *Ibid.*, p. 300.
5. *Ibid.*, p. 307.
6. Un mois plus tard, Marin Marais l'y suivit avec son *Idylle dramatique* (S. Millot & J. de La Gorce, *Marin Marais*, Paris, Fayard, 1991, p.38-39).
7. *Henry Desmarest. Les petits opéras. La Diane de Fontainebleau*, éd. J. Duron avec introduction de N. Berton, Versailles, Éditions du CMBV, 1998.
8. *Mercure galant*, février 1687, p. 153-155. Ce *Te Deum* de Desmarest est conservé à la BnF.

Les pages suivantes ne font pas partie de la sélection.

The following pages are not part of the selection.

Introduction

Géraldine Gaudefroy-Demombynes

LA CRÉATION EN 1693

Didon, premier opéra de Desmarest à avoir été représenté à l'Académie royale de musique, est un coup d'éclat qui marque le départ de la carrière lyrique du musicien. Là où l'on attendait un pâle imitateur de Jean-Baptiste Lully, il se révéla à 32 ans être un compositeur accompli. Dès sa création, la tragédie lyrique reçut un accueil très favorable auprès du public. La légende d'Énée avait été abordée pour la première fois à l'Académie le 7 novembre 1690 avec la tragédie lyrique de Fontenelle et Colasse *Énée et Lavinie*¹ ; dans cette œuvre, Lavinie, fille de Latinus et future femme d'Énée, est une figure marquante mais très éloignée de la puissance dramatique du personnage de Didon, mis en scène pour la première fois sur le théâtre lyrique français avec l'œuvre de Desmarest. L'adaptation du *Chant IV* de l'*Énéide* de Virgile avait de quoi séduire les spectateurs, comme l'affirme Dubos dans sa *Critique de Didon* :

- “D’ailleurs, les noms d’Énée et de Didon sont de grands noms connus de tout le monde, qui imposent à tout le monde, et c’est beaucoup pour un auteur de trouver l’auditeur déjà affectionné à ses personnages et avide de voir la catastrophe de leur histoire. C’est un des effets le plus difficile à produire dans la poésie dramatique que de bien faire connaître ses personnages et d’y attacher le spectateur. C’est donc par conséquent un grand avantage de le trouver déjà tout produit.”²

Si l’on sait que Desmarest avait déjà composé deux œuvres lyriques, on ignore par contre comment la seule femme de lettres qui se soit illustrée dans le poème lyrique au XVII^e siècle, Geneviève Gillot de Saintonge, s’était préparée à une telle entreprise et surtout dans quelles circonstances elle fut amenée à collaborer avec Desmarest (l’on sait qu’il rechercha cette collaboration par-delà son exil, en Espagne et à la cour de Lorraine). Qui a proposé le sujet du *Chant IV* à Madame de Saintonge puis la mise en musique à Desmarest ? Francine ? En tous les cas, la maîtrise dont elle témoigne en la matière, indique une certaine expérience et sa réplique à Louis XIV dans son *Épître en vers burlesques au chevalier de Ch...* à propos de *Didon* (cf. plus loin, “Le livret”) tendrait à montrer que Madame de Saintonge était déjà rompue à l’art théâtral :

- “Quand on m’eut donné l’assurance / Que je ferois la révérence / A ce Vainqueur de l’Univers / A qui je consacris mes vers / [...] [le Roi] : Quoi, vous avez fait cet ouvrage ? / Ce n’est pas mon apprentissage, / Lui répliquai-je avec respect.”

On peut résumer la création de *Didon* en deux mots : succès et cabale. La tragédie lyrique fut créée à l’Académie royale de musique à Paris le 11 septembre 1693 comme l’indique la source du livret, dans la première salle du Palais royal, préciseront plus tard les frères Parfaict³. Le futur auteur des *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, l’abbé Jean-Baptiste Dubos, rédige une précieuse *Critique de l’opéra Didon de Desmarest*⁴ où il examine les qualités littéraires et dramaturgiques de l’œuvre ; son correspondant Louis Ladvoat, conseiller au Grand Conseil, a reçu cette critique probablement en octobre 1696 ce qui permet de dater de l’automne de cette année. On parle donc encore de cette tragédie en 1696 et Dubos a alors assez de recul pour considérer déjà trois tragédies lyriques de Desmarest (*Circé*, *Théagène et Chariclée*) ainsi que les tragédies qui leur sont contemporaines, en particulier la *Médée* de Charpentier :

- “Il n’y a personne qui, après avoir examiné avec réflexion l’opéra de Didon, ne soit étonné du succès prodigieux dont il a joui. [...] Cet opéra se regrette encore tous les jours. On ne l’a jamais représenté sans une nombreuse assistance, quoique tout ce qui peut contribuer à la chute d’un opéra semblât avoir conspiré contre lui. [...] Une puissante cabale, composée de plusieurs autres, avait juré sa perte, et le poète et le musicien n’étaient pas soutenus par aucune réputation acquise. Rien ne formait un préjugé en leur faveur. [...] Malgré ces contradictions, cet opéra fut goûté et applaudi pendant plus de trois mois⁵. L’assistance a plutôt semblé croître que de diminuer et peut-être le succès en aurait-il été encore plus grand, si l’envie qui ne l’avait pas pu faire tomber, n’eût trouvé le moyen de le faire ôter du théâtre.”⁶

Desmarest lui-même exalte ce succès à travers la dédicace qu’il écrit à Louis XIV, publiée dans la *Circé*⁷ composée avec Madame de Saintonge : “Sire, la protection que Vostre Majesté a toujours donné aux beaux arts, et l’heureux succès de l’opéra de *Didon*, me fait prendre la liberté de vous présenter celui de *Circé*.”

1. Tate et Purcell avaient créé un *Dido and Aeneas* en 1689.

2. cf. Louis Ladvoat : *Lettres sur l’Opéra à l’abbé Dubos*, textes présentés et annotés par J. de La Gorce, Cicero, Paris, 1993, p. 72.

3. F. et C. Parfaict, *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, Paris, Lambert, tome II, 1756.

4. cf. L. Ladvoat, *op. cit.*, p. 71-73 ; pour la datation, cf. la lettre du 25 octobre 1696.

5. *Didon*, comme l’indique le livret de 1693, a été représentée à partir du 11 septembre. La date du 4 décembre pour la première représentation de *Médée* n’ayant à ce jour pas été confirmée, peut-on émettre l’hypothèse (en suivant Dubos) que *Didon* a été jouée après le 11 décembre ?

6. cf. L. Ladvoat, *op. cit.*, p. 71.

7. cf. F-Pn / Vm² 126.

Les pages suivantes ne font pas partie de la sélection.

The following pages are not part of the selection.

General Introduction

Michel Antoine

In the spring of 1683, when Henry Desmarest was twenty-two, his application for one of the posts as *sous-maître* at the royal chapel was turned down. The blow was softened, however, when Louis XIV, following Lully's advice, obliged him to call off a projected trip to Italy, for this proved that certain highly-placed people were counting on him to take over the responsibilities of the King's Music at some point in the future.¹ He therefore gravitated towards the court since it was in his interest that he should not be forgotten by the sovereign, nor the princes. Probably he deliberately curried favour by composing music for them, for in 1684 and 1685 Louis XIV granted him *ex gratia* payments. Thus encouraged, Desmarest, whose main works had been in the realm of sacred music, now turned to a genre that was as tempting as it was fraught with danger, namely opera, which he undertook in somewhat unusual circumstances.

From the *Journal* of the Marquis de Dangeau² we learn that from 16 to 23 February 1686, Desmarest's opera *Endymion* in five acts and a prologue was performed in Versailles "at the hours of the *appartement*".³ Furthermore, he added, "Madame la Dauphine thought the music so very fine that she ordered it to be sung again in the first *appartements*".⁴ This new performance took place immediately and finished on 5 March.⁵ In gratitude Louis XIV made a further payment to Desmarest.

Both the music and libretto for this version of *Endymion* are now lost, and it is not known who wrote the words, unless Desmarest used parts from earlier scores. The fact that it was performed in Versailles shows not only the extent to which Desmarest was drawn to opera, but also that Lully was losing favour in the eyes of the King. He might still be *Surintendant* and hold the concession at the Académie Royale de Musique in Paris, but it was some time since he had enjoyed the monopoly of opera performances at court. In 1685 Élisabeth Jacquet de La Guerre had put on a "little opera" there, most likely *Les Jeux en l'honneur de la Victoire*, and now Desmarest was filling the gap that was opening up.⁶ Since the Dauphine had taken Desmarest under her wing, it would have been against Lully's interests to ruffle the feathers of a princess who in theory would one day be his sovereign.

The favours bestowed on Desmarest served to sharpen his wits, and in November that year he had his divertissement performed, *La Diane de Fontainebleau*, the only one of his "little operas" of which the music has survived.⁷ On returning from Fontainebleau Louis XIV underwent serious surgery for a fistula which, when it proved to be successful, set off a whole series of celebrations and thanksgivings. Desmarest joined in by performing one of his *Tè Deum* settings in the church of the Oratory fathers in Paris in February 1687, for which the King had lent him his musicians. The work was very well received and it was at this point that the *Mercure galant* revealed that the composer had "already written several motets, along with other musical diversissements, which earned him a pension. Madame la Dauphine, who has excellent taste in all things, prizes his work highly, and as he dedicates himself entirely to his profession, we can but expect even better things from him".⁸ As for the King, already disposed in Desmarest's favour since he had lent him his musicians, he was now so delighted with the composer that he raised his annual salary to 900 livres [approximately £4,500 in today's terms]. Such generosity was a valuable encouragement, since a *sous-maître* at the royal chapel earned the same sum.

A few weeks later the world of French music was thrown into disarray by the death of Lully, which occurred on 22 March 1687. He was only fifty-four, and therefore still at some distance from the age at which the thought of retirement would have set off a string of calculations, manoeuvres and intrigues as the time approached. And no one could contemplate taking over the numerous court posts he had accumulated since he had arranged for his children to inherit them. In Paris, however, he had held sole sway over the Académie Royale de Musique, and his death now left the field open to those consumed by their ambition to win fame there.

1. For further details on the life of Desmarest, see Antoine Michel, *Henry Desmarest (1661-1741): biographie critique*, Paris, Picard, 1965 (no. 10 in the series "Vie musicale sous les Rois Bourbons").

2. Dangeau, *Journal* (ed. L. Dussieux, E. Soulié, etc.), vol. I, pp. 297-8.

3. "What was known as *appartement*", according to Saint-Simon in his *Mémoires* (ed. Boislisle, vol. I, p. 71), "was an assembly of all the court, from seven in the evening until ten, when the King sat down to table, in the large *appartement*, from one of the salons at the end of the great hall up to the gallery in the chapel. First of all there was music; then the tables were set in every room for all sorts of games; one for lansquenets, at which Monseigneur and Monsieur [i.e. the King and his brother] always played; one for billiards [. . .]. On the far side of the billiard table there was a room set apart for refreshments; and it was all perfectly lit."

4. Dangeau, *Journal*, p. 300.

5. *Ibid.*, p. 307.

6. A month later, Marin Marais followed him with his *Idylle dramatique* (see Sylvette Milliot & Jérôme de La Gorce, *Marin Marais*, Paris, Fayard, 1991, pp. 38-9).

7. *Henry Desmarest. Les petits opéras. La Diane de Fontainebleau*, éd. J. Duron avec introduction de N. Berton, Versailles, Éditions du CMBV, 1998.

8. *Mercure galant*, February 1687, pp. 153-5. This *Tè Deum* by Desmarest is now in the Bibliothèque Nationale de France.

Les pages suivantes ne font pas partie de la sélection.

The following pages are not part of the selection.

Introduction

Géraldine Gaudefroy-Demombynes

THE FIRST PERFORMANCE IN 1693

Didon, the first of Desmarest's operas to be staged at the Académie royale de musique, was a resounding success that marked the start of the composer's operatic career. Audiences who came expecting to find a pale imitation of Lully discovered instead an accomplished musician of 32, and the work was warmly welcomed by the public at its very first performance. The first time that the legend of Aeneas had appeared at the opera in Paris was on 7 November 1690, at the première of the *tragédie lyrique* by Fontenelle and Colasse, *Enée et Lavinie*.¹ In this setting Lavinia, the daughter of Latinus and future wife of Aeneas, although a remarkable character, is far from possessing the dramatic power of Dido, whose tale was told for the first time on the French operatic stage by Desmarest. An adaptation of Book IV of Virgil's Aeneid was guaranteed to captivate the audience, as pointed out by Dubos in his *Critique de Didon*:

— “The names of Aeneas and Dido are so well known everywhere that they can hardly be escaped, and it is a great advantage for an author to find his public is already attached to his characters and eager to learn the details of their tragic story. One of the most difficult tasks in dramatic poetry is to make the audience feel they know the characters well, and are involved in their progress. In consequence it is a great advantage to find this task already accomplished.”²

Although Desmarest is known to have composed two previous operas, we know nothing of the previous stage career of Geneviève Gillot de Saintonge, the only woman poet of the 17th century to have gained any fame in the operatic world, nor especially how she came to collaborate with Desmarest, who, in his exile in Spain, and then in Lorraine, had been searching for just such a writer. Nor do we know who proposed Virgil's Book IV to Madame de Saintonge, or who suggested Desmarest should set it to music; it might possibly have been Francine. In any case her mastery of the subject implies she already had some experience, and her reply to Louis XIV in her *Épître en vers burlesques au chevalier de Ch...* concerning *Didon* (see below, The Libretto), indicates she was already familiar with the theatre:

— “When once I had been assured / That I should make my curtsy / To the Conqueror of the Universe / To whom I dedicated my verse / [. . .] [the King]: What, 'tis you have made this work? / It is not my first, / I answered with respect.”

The first performance of *Didon* can be resumed in two words, a success and a plot. As shown in the source of the libretto, the *tragédie lyrique* was premiered in the Académie Royale de Musique in Paris on 11 September 1693, in the main hall of the Palais Royal, as noted by the Parfaict brothers.³ The Abbé Jean-Baptiste Dubos, the future author of *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, wrote a most valuable *Critique de l'opéra Didon de Desmarest* in which he examined the literary and dramatic qualities of the work, and sent it to Louis Ladvoat, a councillor in the Grand Conseil, who probably received it in October 1696, which enables us to date it to the autumn of that year.⁴ By this time Dubos could take an overall view of three *tragédies lyriques* by Desmarest (*Circé*, *Théagène* and *Chariclée*), as well as other contemporary tragedies, especially Charpentier's *Médée*.

— “No one who has given any thought to the opera *Didon* will be surprised by the prodigious success it has enjoyed. [. . .] People are still queuing to see this opera every day. It has never been performed without a large audience, even though everything that could possibly contribute to the downfall of an opera seems to have conspired against it. [. . .] A powerful plot, involving several other [people], had sworn to its failure, and neither the poet nor the composer were upheld by any reputation they might have acquired. Nothing was predisposed in their favour. [. . .] In spite of all dissension, the opera was enjoyed and applauded for over three months.⁵ Audiences seemed to grow rather than diminish, and it might have enjoyed an even greater success if those who had been unable to topple it initially had not finally found the means of removing it from the stage.”⁶

Desmarest himself made the most of such success in his dedication to Louis XIV, published in *Circé*, that he composed with Madame de Saintonge: “Sire, the protection Your Majesty has always accorded to the arts, and the happy success of the opera *Didon*, allow me to take the liberty of presenting you with my *Circé*.”⁷

1. Henry Purcell and Nahum Tate had also set *Dido and Aeneas* in 1689.

2. See Louis Ladvoat, *Lettres sur l'Opéra à l'abbé Dubos*, introduced and annotated by Jérôme de La Gorce, Cicero, Paris, 1993, p. 72.

3. François and Claude Parfaict, *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, Paris, Lambert, vol. II, 1756.

4. See Ladvoat, op. cit., pp. 71-3; for the date, see the letter of 25 Octobre 1696.

5. Although according to the 1693 libretto *Didon* was first performed on 11 September, since today the date of 4 December for the first performance of *Médée* remains unconfirmed, it is possible to suppose, following Dubos's reasoning, that performances of *Didon* might actually have continued after 11 December.

6. See Ladvoat, op. cit., p. 71.

7. See F-Pn / Vm² 126.

Les pages suivantes ne font pas partie de la sélection.

The following pages are not part of the selection.

Ouverture

[Dessus de violon & autres dessus]

[Hautes-contre de violon]

[Tailles de violon]

[Quintes ⁽¹⁾ de violon]

[Basse de violon, basson & basse continue] ⁽²⁾

5

10

6^b 4 3 # 6 4 6 #

6 5^b # 5^b 7 b 6 [4] 6

4 3 6 b 6 # # #

1. 2.

(1) des si^b graves apparaissent à plusieurs reprises dans cette œuvre, ce qui nécessite un accord des Qvn tel que proposé ci-dessus.

(2) les chiffres du prologue, jusqu'à la 7^e mesure de l'acte I, proviennent de la source B.

(1)

(2) [bc seule]

(3)

[tous]

6 5/6 # 6 6# 6 # 4 4 3#

6 6 7 6 6 b/6 6 b b

(1) B : mesure à 2.

(2) P : toutes sources : silences (cf. "Notes pour l'interprétation, p. XXXII).

(3) B, C, G, H : #.

33

[div.] [unis]

[bc seule] [tous]

5
4 3

39

(1)

45

[div.]

[bc seule]

(1) A, D, E : #.

Les pages suivantes ne font pas partie de la sélection.

The following pages are not part of the selection.

SCÈNE PREMIÈRE

Didon seule

58 Prélude

[Dvln] 

[Hcvn] 

[Tvn] 

[Qvn] 

Didon 

(1) [Bvn, bn & bc] *[tous]* 



61



64



(1) les parties de basson M. 86,88,89 s'arrêtent à l'entrée de la voix.

(2) passage (mes. 62-66) très confus dans la répartition entre :  et , et ce, quelles que soient les sources.

67 (1)

Qui pourroit me cau - ser le trouble qui m'a - gi - te Dans un jour des - ti - né pour les jeux les plus

71 (2)

doux ? Ju - non approu - ve ma con - dui - te : Du plus grand des hé - ros je me fais un é -

75

-poux ; J'ay fait un pompeux sa - cri - fi - ce Pour me ren - dre le ciel pro -

(1) B, C, G : changement de mesure : C .

(2) B, C, E, G : mesure à C .

- pi - ce, Que puis - je avoir à redou - ter? Est - ce encor mon perfi - de frè - re, Est - ce I - ar - be dont la co -

- lè - re Pourroit enfin é - cla - ter?

J'ay mesprisé ses feux et sa cons - tan - ce; Sans luy je n'aurois pas un a - zi - le en ces

(1) B, C, G : changement de mesure : 3/8.

(2) C : mesure à 3/8.

Les pages suivantes ne font pas partie de la sélection.

The following pages are not part of the selection.

314

Didon Non, non, rien n'é - ga - - le ma ten - dres - se : J'aime a - vec plus d'ar -

Énée - sirs. Non, non, rien n'é - ga - - le ma ten - dres - se : J'aime a - vec plus d'ar -

[Bc]

319

- deur qu'on n'a ja - mais ai - mé, Non, non, rien n'é -

- deur qu'on n'a ja - mais ai - mé, Non, non, rien n'é -

324

- ga - - le ma ten - dres - se : j'aime a - vec plus d'ar - deur qu'on n'a ja - mais ai -

- ga - - le ma ten - dres - se : J'aime a - vec plus d'ar - deur qu'on n'a ja - mais ai -

329

-mé. Mon a - mour m'oc - cu - pe sans ces - se, De mil - - le et mil - le

-mé. Mon a - mour m'oc - cu - pe sans ces - se, De mil - - le et mil - le

334

feux mon cœur est con - su - mé. Non, non, rien n'é - ga - le ma ten -

feux mon cœur est con - su - mé. Non, non, rien n'é - ga - le ma ten -

339

- dres - se : J'aime a - vec plus d'ar - deur qu'on n'a ja - mais ai - mé,

344

Non, non, rien n'é - ga - - le ma ten - dres - se : J'ai-me a - vec plus d'ar - -

349

- deur qu'on n'a ja - mais ai - mé. Brû - le-rez-vous tou - jours d'u-ne si bel-le flâ - me ?

355

Rien ne sçau - roit me dé - ga - ger Du nœud char - ray - je tou - jours dans vos - tre â - - - me ?

361

- mant qui nous li - - - e. Plû - tost que de chan - ger Je per - dray la vi - - -

Les pages suivantes ne font pas partie de la sélection.

The following pages are not part of the selection.

Didon, une Magicienne, troupe de Démons, troupe de Furies
La terre s'ouvre en plusieurs endroits, il en sort des Démons et des Furies

122 [Entrée des] Furies ⁽¹⁾

[Dvn] 

[Hcvn] 

[Tvn] 

[Qvn] 

[Bvn, bn & bc] ⁽²⁾ 

125



128



132



(1) A, B, D, E : "les Furies" ; C : "Entrée des Furies" ;
 G, P : "Air pour les Furies" ; H : "Air pour les Démons".
 (2) parties M (86,89).

135

139

142

Une ⁽¹⁾ Furie ⁽²⁾

Tu re - ver - ras bientost É - né - e, Tu pas - se - ras deux fois de la jo - ye au tour -

[Bc]

145

- ment Dans cet - te fa - ta - le jour - né - e; Mais après un cruel mo - ment, Tu jou - i - -

148

- ras d'u - ne pai - si - - - ble vi - e, Qui ne se - ra ja - mais su - jet - te au chan - ge - -

151

- ment Et qui n'aura plus rien à crain - dre de l'en - vi - - - e.

(1) M. 85 (1704) : le récitatif apparaît biffé.

(2) B, C, G, H : ♯.

(3) B, C, G, M. 81,82,85,88 (1704) et M. 84,89 (1705-1716).

154 Chœur des Habitans des Enfers ⁽²⁾/₍₃₎

(1)

[Dvn] 

[Hcvn] 

[Tvn & qvn] 

[Hc] 

[T & bt] 

[B] 

[Bvn & bc] 

Dans nos gouf - fres af - freux Par - my les feux, Les tour - ments ef - fro -

Dans nos gouf - fres af - freux Par - my les feux, Les tour - ments ef - fro -

Dans nos gouf - fres af - freux Par - my les feux, Les tour - ments ef - fro -

160



- ya - bles, Nous som - mes moins mi - sé - ra - bles, Qu'un cœur dans l'em - pi - re a - mou - reux,

- ya - bles, Nous som - mes moins mi - sé - ra - bles, Qu'un cœur dans l'em - pi - re a - mou - reux,

- ya - bles, Nous som - mes moins mi - sé - ra - bles, Qu'un cœur dans l'em - pi - re a - mou - reux,

167



Nous som - mes moins mi - sé - - ra - bles, Qu'un cœur dans l'em - pi - re a - mou - reux.

Nous som - mes moins mi - sé - - ra - bles, Qu'un cœur dans l'em - pi - re a - mou - reux.

Nous som - mes moins mi - sé - - ra - bles, Qu'un cœur dans l'em - pi - re a - mou - reux.

(1) parties instrumentales, A : sol1, ut1, ut3 ; B, C (dvn) : ut1 ; C (hcvn) : ut2 ; B (tvn et qvn) : ut2 ; idem 2^e chœur.(2) livret : titre entier ; B : "chœur" ; C : "chœur de Furies" ; D, E, H : "Chœur de Démon" ; G : "Une Furie" ; idem 2^e chœur.

(3) B, C, E, G, H : le chœur ne comprend que la partie de basse (toutes les basses à l'unisson).

A, D sont notées sur huit portées : quatre parties vocales (ut3, ut4, ut4, fa4), mais les deux portées en ut4 sont à l'unisson ; quatre parties instrumentales (sol2, ut1, ut3, fa4).

Cet effectif est aussi celui des sources M. 67-69,73,74,79,81-83,85,88 (1704) et M. 70-72,75-78,80,84,89 (1705-1716). idem 2^e chœur.

cf. "Notes pour l'interprétation", p. XXXII et "Annexes", p. 280.

Les pages suivantes ne font pas partie de la sélection.

The following pages are not part of the selection.

422

Un
Plaisir

(1)

D'un ten - dre a - mour on ne peut se def - - fen - - - dre,

[Bc]

426

Les plus grands cœurs sont con - traints de se ren - - - - dre.

430 **Chœur** (2)

[Dvn]

[Hcvn]

[Tvsn]

[Qvn]

[D]

D'un ten-dre a - mour on ne peut se def - fen - dre, Les plus grands cœurs sont contraints de se ren - dre.

[Hc]

D'un ten-dre a - mour on ne peut se def - fen - dre, Les plus grands cœurs sont contraints de se ren - dre.

[T]

D'un ten-dre a - mour on ne peut se def - fen - dre, Les plus grands cœurs sont contraints de se ren - dre.

[B]

D'un ten-dre a - mour on ne peut se def - fen - dre, Les plus grands cœurs sont contraints de se ren - dre.

[Bvn & bc]

(1) O : "Sarabande".

(2) Jeux et plaisirs seuls ? Les Carthaginois pourraient alors revenir sur scène à partir de "Régnez charmant héros" ; M. 80 (1705-1716) : "Chœur de plaisirs".

438 Un Plaisir

En vain l'on croit pou - voir s'en ga - ren - - tir, En s'op - po -

[bc seule]

443

- sant à sa nais - san - te flâ - - me ; Dès qu'il com - men - ce à se fai - re sen -

449

- tir On ne sçau - roit le chas - - ser de son â - - - - me.

[On reprend le chœur
"D'un tendre amour", p. 195]

454 Un Plaisir

Si la rai - son, a - près mil - le com - bats, Dans nos - tre

[bc seule]

459

cœur nous pa - roist la plus for - - - te, Lors - qu'on re - voit un ob -

464

- jet plein d'ap - pas, Un doux pen - chant sur le de - voir l'em - por - - - te.

(2)
[On reprend le chœur
"D'un tendre amour", p. 195]

(1) livret 1704 : absence de l'air et du 3^e énoncé du refrain ;

M. 81,82,85,88 (1704) et M. 66,70,80,84,89 (1705-1716) : l'air et le refrain apparaissent biffés.

(2) M. 81 biffé, 82,85 biffés, 88 (1704) : après le 3^e énoncé du refrain, air d'un Plaisir "Il a vaincu" (dont nous n'avons que l'incipit littéraire) puis 4^e énoncé "D'un tendre".

470

Un plaisir

L'a - mour est fait pour l'ai - ma - ble jeu - - nes - - se,

[bc seule]

474

Ah! qu'il est doux de sen - - tir sa ten - dres - - - - se!

478 [Second] Chœur

(1)

(2)

L'a-mour est fait pour l'ai - ma - ble jeu - nes - se, Ah! qu'il est doux de sen - tir sa ten - dres - se!

L'a-mour est fait pour l'ai - ma - ble jeu - nes - se, Ah! qu'il est doux de sen - tir sa ten - dres - se!

L'a-mour est fait pour l'ai - ma - ble jeu - nes - se, Ah! qu'il est doux de sen - tir sa ten - dres - se!

L'a-mour est fait pour l'ai - ma - ble jeu - nes - se, Ah! qu'il est doux de sen - tir sa ten - dres - se!

[tous]

(1) D, E.

(2) M. 89 (1705-1716) : chœur absent.

Les pages suivantes ne font pas partie de la sélection.

The following pages are not part of the selection.

414 $\lceil (1) \rceil$

[Dvn]

[Hcvn]

[Tvn]

[Qvn]

Didon

Que vois- je ! quel fantome à mes yeux se pré-sen - te ?

[Bvn & bc]

417

Ah ! je fré-mis d'hor - reur, et d'é-pou - van - te.

[bc seule]

L'Ombre disparoist

SCÈNE SIXIÈME ET DERNIÈRE

Didon seule

420 **Prélude**

[Dvn]

[Hcvn]

[Tvn]

[Qvn]

Didon

(2) [bc seule] [tous]

[Bvn, bn & bc]

(1) B, C, G : mesure à 6.

(2) Les parties de basson M (86,88,89) mentionnent de brèves interventions mes. 423-430.1 ;

mes. 451 à 456.1.

Les pages suivantes ne font pas partie de la sélection.

The following pages are not part of the selection.