

1898. 67

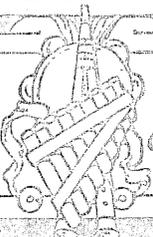
5 69
2441

RAMEAU

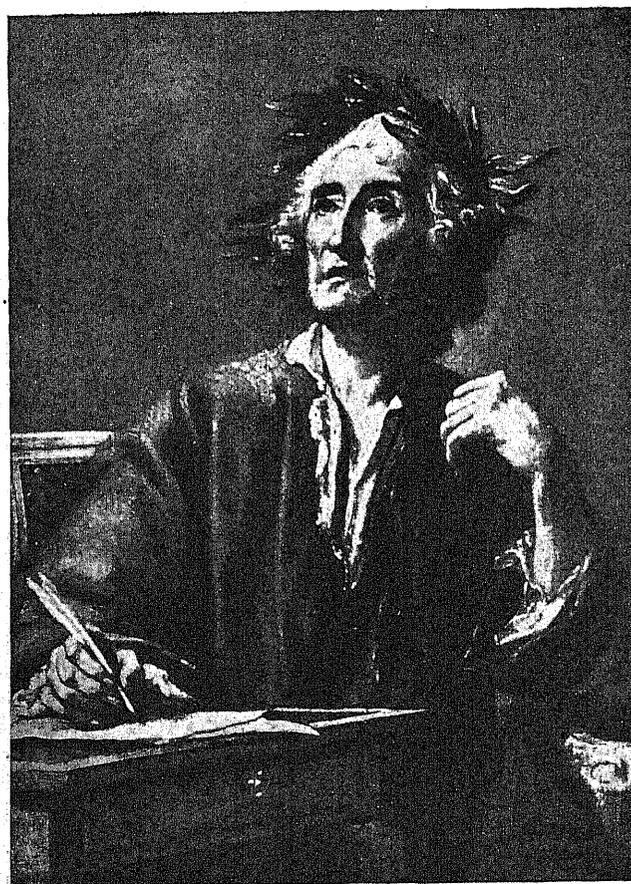
HUIT PIÈCES POUR CLAVECIN

DIX AIRS D'OPÉRAS CÉLÈBRES

Les MAÎTRES



de la MUSIQUE



Librairie FÉLIX JUVEN
122, Rue Réaumur, PARIS.

SARABANDY

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

Lorsqu'on étudie l'histoire d'un progrès, dans le domaine des arts ou des sciences; quand on recherche les origines d'une théorie féconde, ou qu'on remonte aux sources d'une découverte, on constate que c'est presque toujours à un Français que revient l'honneur d'en avoir posé les bases ou déduit les principes.

Par les invasions qu'elle subit et les croisements qui en résultèrent, la France participe aux qualités particulières des races les plus diverses. Aux Celtes de l'ancienne Gaule, nous devons l'ironie mêlée de tendresse, le culte du rêve, l'insouciance enjouée que nota César dans ses *Commentaires*, et ce besoin forcené d'indépendance que, par leur respect des pouvoirs constitués, les légions romaines devaient pourtant atténuer chez nos aïeux. Les hommes du Latium nous apprirent surtout à goûter la beauté de la forme, dans la phrase et le geste, et l'esprit de méthode nous vient encore de leurs philosophes et de leurs historiens. Des Francs, enfin, nous avons gardé la fougue audacieuse, qui, appliquée tour à tour aux luttes de la guerre et aux spéculations intellectuelles, fut longtemps notre trait légendaire.

Fondus en un tout homogène où l'éclat de chacun s'amoindrit, ces dons presque universels donnent à l'ensemble de notre peuple une mentalité non médiocre, assez brillante, mais sans profondeur extrême. Pleinement incarnés en quelques individus d'élite, ils nous valent une pléiade incomparable de savants, d'artistes et de poètes. Et si le rôle historique de la France est parfois méconnu, c'est que la masse de la nation, riche de trop d'aptitudes pour en cultiver longtemps aucune, laisse isolé celui de qui la pensée hardie eût accru la gloire commune, et donne aux autres pays le temps d'utiliser la vérité nouvelle dont elle n'a pas su deviner les conséquences. Ainsi s'explique que le sol qui produisit le

plus de novateurs soit précisément celui où les innovations rencontrent souvent le plus d'hostilité.

L'américain Fulton et l'anglais Stephenson n'eussent pu bâtir, l'un la première locomotive, l'autre le premier bateau à aubes, si Denis Papin, regardant bouillir sa marmite, n'en avait inféré le principe de l'élasticité de la vapeur; et Graham Bell ne construisit son rudimentaire téléphone que, parce qu'il connaissait les expériences françaises de dom Gauthey et de Page. Le lyrisme sentimental et le goût de la nature que Goethe et Schiller transmirent à nos poètes, sous le nom

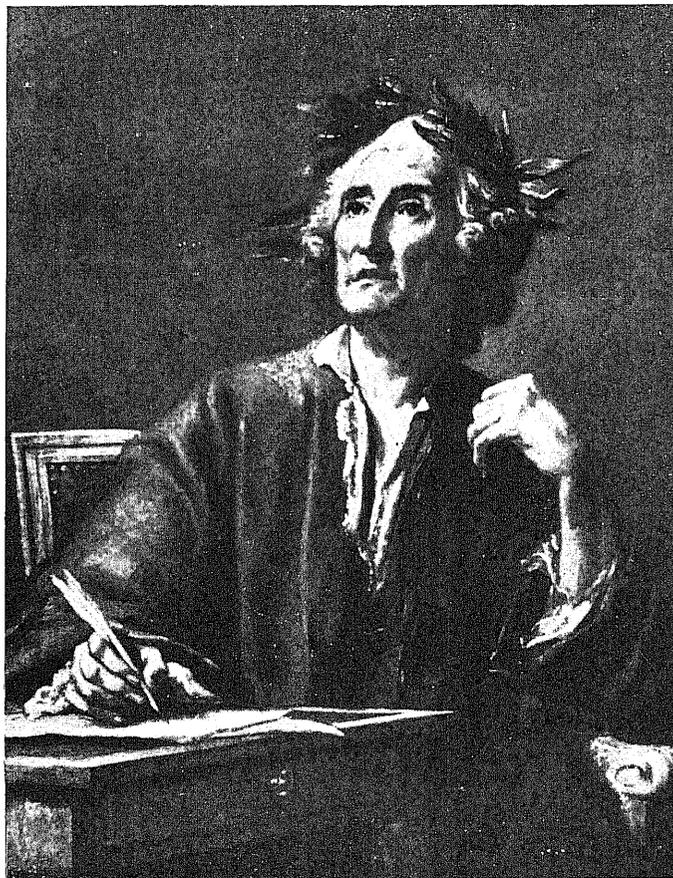
de romantisme, ils ne firent que nous les rendre, les ayant trouvés dans les *Confessions* et la *Nouvelle Héloïse*. Nul, de même, ne songerait à reporter à l'Allemagne le mérite d'avoir créé l'harmonie, si l'oreille effarouchée de nos pères avait accordé quelque crédit aux sonorités révolutionnaires et aux dissonances savantes dont Jean-Philippe Rameau héritait l'instrumentation de ses opéras.

Le futur compositeur d'*Hippolyte et Aricie* vit le jour à Dijon, le 25 septembre 1683. Son père, qui était organiste, lui fit dispenser une instruction sommaire au collège des Jésuites de la capitale bourguignonne: l'adolescent y demeura quatre années; puis, à dix-huit ans, il partit querre fortune en Italie, serrant sous son bras un violon qu'il râclait sans malice, et dont il attendait le vivre et le cou-

vert. — La légende veut qu'une aventure amoureuse n'ait pas été étrangère à ce départ impromptu...

Rameau apprécia peu la musique italienne; mais les habitants de la Péninsule n'apprécièrent pas davantage ses talents de virtuose. Il dut bientôt regagner sa patrie, et, quelques années durant, il sillonna le midi de la France, en compagnie d'artistes nomades qui l'avaient agréé dans leur troupe.

S'accommoda-t-il mal de cette vie errante? Trouva-t-il



RAMEAU, par Greuze.

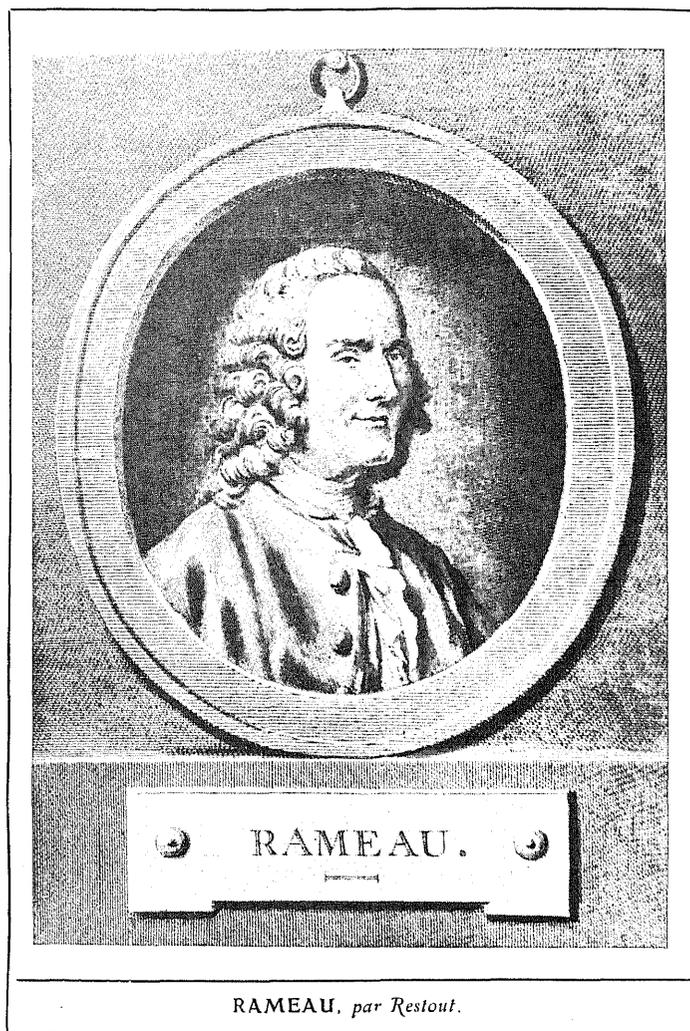
que le chariot de Thespis mettait trop de temps à le con-
voyer à la gloire? Un jour, il abandonna ses compagnons de
route, et vint à Paris, but suprême de ses espérances.

Un concours était ouvert pour une place d'organiste à
Saint-Paul. Il y prit part ; mais, cette fois encore, la chance
lui fut contraire, et, dans l'impossibilité de vivre sans pécune,
il dut émigrer à Lille, puis à Clermont, où des postes ana-
logues lui étaient offerts.

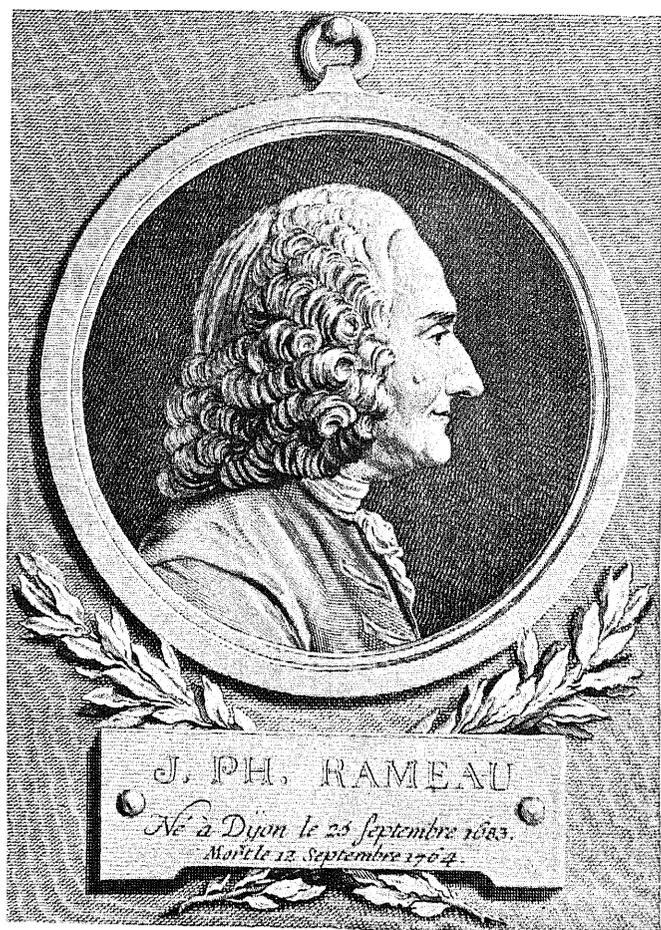
C'est pendant son séjour dans l'agreste cité d'Auvergne
qu'il approfondit la science de la composition et mûrit les
réformes qu'il rêvait d'apporter à l'étude de la musique. Son
Traité d'harmonie — où est exposée la fameuse théorie de la
basse fondamentale — fut le résultat de ces travaux.

Cet ouvrage, le premier de sa sorte, projetait une lumière
nouvelle sur une technique jusqu'alors singulièrement com-
pliquée et touffue. En s'avisant que les accords *mi-sol-do* et
sol-do-mi n'étaient que les renversements de l'accord initial
do-mi-sol, Rameau ramenait tous les accords de chaque ton à
un petit nombre de types faciles à retenir, établissant du coup
les principes sur quoi reposent encore les Méthodes contem-
poraines.

L'organiste de Clermont avait près de quarante ans,
lorsque son *Traité* fut achevé : quelques pièces pour clavecin
ou pour orgue étaient tout son œuvre à ce moment. Il voulut
alors appliquer les notions qu'il avait patiemment acquises, et,
de nouveau, le désir de Paris le hanta. Il s'en ouvrit aux



RAMEAU, par Restout.



RAMEAU, par J.-J. Caffieri.

chanoines de la cathédrale. Mais ceux-ci objectèrent que s'il
leur était facile de lui donner un successeur, il serait moins
aisé de lui trouver un remplaçant ; et comme le musicien
semblait n'en avoir cure, ils invoquèrent le contrat en bonne
et due forme qui le liait à leur église, et dont la durée
n'était point révolue.

Désespérant d'obtenir son congé de bonne grâce, Rameau
se résolut à l'avoir par la ruse. De ce jour, il ne tira plus de
son instrument que des sons criards et discordants qui trou-
blaient les offices, — affirmant que son chagrin de demeurer
à Clermont était cause de cette maladie incurable. Les
chanoines devinèrent le stratagème, et, comprenant la vanité
de toute remontrance, ils rendirent sa liberté à l'organiste,
qui, la veille de son départ, retrouva soudainement tous ses
moyens.

La Capitale lui fut moins revêche qu'au temps de ses
début. Sitôt sorti des presses, le *Traité d'harmonie*, qui devait
être approuvé par l'Académie, eut la fortune, meilleure
encore, de soulever de véhémentes controverses. A la faveur
du bruit fait autour de son nom, Rameau se fit octroyer la
place d'organiste à Sainte-Croix de la Bretonnerie, et celle
de maître de clavecin chez M. de la Popelinière, riche pro-
tecteur des artistes. Il fonda enfin une école de musique où
les élèves affluèrent.

Ayant assuré sa subsistance par ces ressources variées, et
sa vie familiale par son mariage avec la cantatrice et danseuse

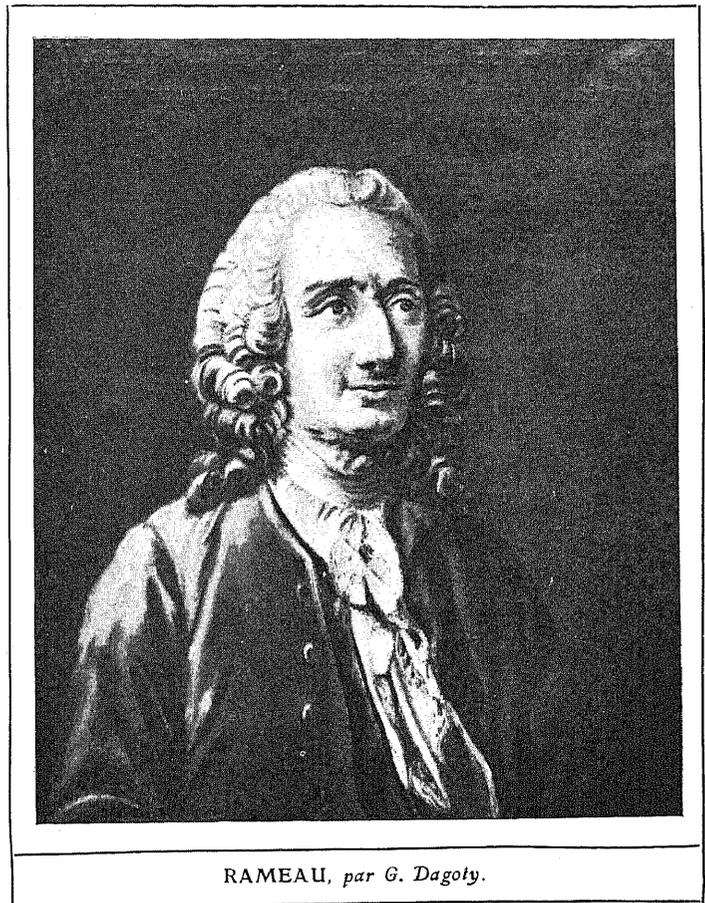
Marie-Louise Mangot, fille d'un symphoniste du roi, Rameau voulut écrire pour le théâtre.

D'abord, il s'essaya en musiquant des piécettes mêlées de ballets et de chants que lui confiait son compatriote Piron, et que représentait l'Opéra-Comique de la foire. Mais on conçoit que son génie avait besoin d'un autre cadre. Voltaire, qui était avec lui de bonne amitié, lui proposa le livret d'une tragédie lyrique, *Samson*, et Rameau, pour l'avoir traité, crut approcher la gloire : il avait oublié la cabale.

Les admirateurs de Lulli, et tous les compositeurs de courte haleine qui vivotaient à plagier sa musique, n'avaient pas vu sans effroi grandir la réputation du débutant chenu qui prétendait réformer l'art. Dès la nouvelle qu'il travaillait à une pièce, des brigues s'ébauchèrent, dans les salons et les gazettes, et le nombre des clabaudes fut bientôt tel que le directeur de l'Opéra hésitait à monter l'œuvre. Il ne barguigna plus quand les dévots, venant à la rescousse, protestèrent avec force contre la mise à la scène d'un épisode biblique ; et *Samson* fut rendu à Rameau.

Pour éviter que se rééditât la mésaventure, le musicien malchanceux demanda un second livret à l'abbé Pellegrin, fournisseur accoutumé de l'Opéra. Peu soucieux de subir le contre-coup financier d'un échec, cet homme pratique se fit d'abord verser cinq cents livres. Après quoi, il remit à Rameau le poème d'*Hippolyte et Aricie*, dont la chute fut à peu près complète.

Le public se cabra devant cet ouvrage. La forte déclamation de Rameau et ses modulations hardies provoquèrent l'effarement général. La part prépondérante que, le premier,



RAMEAU, par G. Dagoty.

il assignait à l'orchestre, donna l'impression d'un abominable tintamarre. Il parut, enfin, que l'inspiration mélodique faisait totalement faute au nouveau venu, et des épigrammes coururent la ville :

*Si le difficile est le beau,
C'est un grand homme que Rameau.
Mais si le beau, par aventure,
N'était que la simple nature,
Quel petit homme que Rameau !*

Désespéré de se voir incompris, le compositeur faillit abandonner la scène pour se consacrer tout entier à ses études théoriques. Bien lui prit d'écouter les amis qui l'en dissuadèrent, car ses *Indes Galantes*, jouées en 1735, reçurent un accueil chaleureux, et *Castor et Pollux*, son chef-d'œuvre, lui valut une renommée à laquelle vingt autres divertissements, ballets et tragédies — dont le célèbre *Dardanus* — ne pouvaient rien ajouter.

Si considérable que fut son succès, Rameau, pourtant, ne connut jamais l'unanimité des éloges. Peut-être son humeur orgueilleuse et la confiance en soi qu'il aimait étaler ne furent-elles pas étrangères à cette atmosphère d'animosité qui l'environna toujours.

Mille anecdotes nous le font voir, impertinent et volontaire, n'admettant nulle atteinte à la valeur qu'il s'attribue avec raison, mais sans modestie.

Aux répétitions d'*Hippolyte et Aricie*, le directeur de l'Opéra, qui conduit l'orchestre, et que les exigences de l'auteur rebutent, jette sur la scène son bâton de chef. Rameau le lui renvoie du pied. « Apprenez, Monsieur, dit-il, que je suis l'architecte et que vous n'êtes que le maçon. »



RAMEAU, par E. Nesle.

Une autre fois, dans un cercle de lettrés, il commet un anachronisme et se fait railler. Il court au clavecin, laisse quelques instants ses doigts errer sur les touches, puis se retourne en disant : « Je crois, messieurs, qu'il est plus beau de trouver de tels accords que de savoir précisément dans quelle année Mérouée, Mérovée ou Mérouite est mort. Vous savez; moi je crée. Je pense que le savoir ne vaut pas le génie. »

De telles réparties, qui frisent l'outréculance, n'étaient pas faites pour lui valoir beaucoup d'amis.

Jean-Jacques Rousseau parle de Rameau avec une perfidie savante, dans ses *Ecrits sur la musique*; et Diderot, sa truculence habituelle s'embarrasse de moins de périphrases encore. Lui, pour qui la musique est lettre morte, il condamne délibérément, dans son pamphlet fameux, « ce musicien qui nous a délivrés du plain-chant de Lulli que nous psalmodions depuis plus de cent ans, qui a tant écrit de visions inintelligibles et de vérités apocalyptiques sur la théorie de la musique, où ni lui, ni personne, n'entendit jamais rien, et de qui nous avons un certain nombre d'opéras où il y a de l'harmonie, des bouts de chant, des idées décousues, des vols, des triomphes, des lances, des gloires, des murmures, des victoires à perte d'haleine, des airs de danse qui durent éternellement, et qui, après avoir enterré le Florentin [Lulli], sera enterré par les virtuoses italiens. »

La dernière phrase fut, malheureusement, une exacte prophétie.

Rameau, qui avait cinquante ans, quand son *Hippolyte* vit les chandelles, et qui n'avait atteint la gloire qu'au prix de lutttes incessantes, Rameau devait connaître, sur ses vieux jours, l'amertume d'être délaissé.

Au mois d'août 1752, vint à Paris une troupe de bouffons italiens qui interprétaient des comédies et intermèdes de Pergolèse, Orlandini, Atella et autres Selletti. Leur vogue fut prodigieuse. La musique italienne, brillante, légère, à la portée de l'entendement musical le plus moyen, et qui, disait Wagner, « banalise sa beauté dans des concessions de carrefour », a toujours exercé un incroyable attrait sur nos foules. Les bouffons ne demeurèrent chez nous que vingt mois. Ce court espace leur suffit pour chasser de l'Opéra tout ce qui, dans notre musique, était noble, sérieux, discret. Et lorsque Rameau mourut, le 12 septembre 1764, on

ne pleura en lui que le « père de l'harmonie », le « Newton des sons », comme l'appelait Marmontel, non le compositeur.

Personne, semble-t-il, ne s'aperçut que la France venait de perdre un des plus beaux génies que ses provinces eussent jamais vu naître.

Gossec et Grétry tentèrent timidement de renouer la tradition qu'avait instaurée le maître bourguignon. Les autres compositeurs — Philidor, Favart, Monsigny — flattèrent le goût du public pour le clinquant italien. Et jusqu'à l'arrivée de Gluck, notre musique, brouillée avec l'harmonie, pataugea dans les traits et vocalises du *bel canto*.

Le triomphe de Gluck fut plus grand que son influence, et, l'auteur d'*Alceste* disparu, ses successeurs retournèrent vite à l'ornière. Adolphe Adam eut pourtant la curiosité d'étudier l'œuvre de Rameau, et son opinion permet de mesurer le recul que, durant un siècle, esquissa notre technique musicale. Le facile auteur du *Chalet* reproche, en effet, à Rameau d'être « un mauvais harmoniste » et de n'avoir « aucune connaissance du contrepoint ». Il regrette, chez lui, une « écriture incorrecte, et un abus incroyable de dissonances, dont la résolution n'est pas toujours heureuse. » Il trouve enfin que « son style manque tout à fait de largeur et de pureté »!

Revivifiée par Berlioz et Bizet, puis par le wagnérisme, notre musique dramatique a rompu les liens dont l'école italienne l'avait ligotée, et Rameau bénéficie d'une évolution qu'il avait aidé à créer.

Sous la direction de Saint-Saëns, et avec le concours des meilleurs d'entre les musiciens nouveaux, une édition complète

de ses œuvres a été entreprise, tardif et pieux hommage qui comble une invraisemblable lacune. On commence à s'apercevoir combien, toute proportion gardée, cette musique est plus proche de la nôtre que le genre artificiel où Donizetti, Auber, Adam ou Cherubini glanèrent une réputation moins durable qu'éclatante. On rend enfin justice au plus grand des compositeurs français, qui est un des plus grands de tous les pays. Et la reprise, à Paris, d'*Hippolyte et Aricie*, suivant celle de *Dardanus* dans la ville natale du vieux maître, contribuera à lui faire recouvrer sa véritable place, qui est la première.

MAURICE DUHAMEL.



RAMEAU, par Hammam.

LE TAMBOURIN

Vivace.

PIANO *mf*

p

5

1 3 2 1 3 2 1 1 2 3

sf *mf*

p

Poco a poco crescendo.

f *Diminuendo.*

pp *Cresc.* *do. f*

ÉGYPTIENNE

Allegro brillante.

PIANO

This musical score is for a piano piece titled "Égyptienne" in 4/4 time, marked "Allegro brillante" and "PIANO". The score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The piece begins with a piano (p) dynamic and includes numerous fingerings and pedal markings. The first system starts with a treble staff containing a melodic line with fingerings 5, 2, 4, 1, 5, 2 and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The third system continues the melodic and rhythmic development. The fourth system shows a more complex melodic line in the treble staff. The fifth system features a melodic line in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the bass staff. The sixth system concludes the piece with a melodic line in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the bass staff, ending with a "Dimin." marking and a fermata.

LA JOYEUSE

(Rondeau)

Allegretto.

PIANO

p

The musical score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of five systems of two staves each. The first system is marked *p* and includes the tempo instruction *Allegretto.*. The second system begins with a measure number of 31. The third system is marked *mf*. The fourth system is marked *p*. The fifth system concludes the piece. The score features intricate fingerings, including triplets and slurs, and a variety of rhythmic patterns. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece ends with a final cadence in the fifth system.

LES TENDRES PLAINTES

Andantino.

PIANO

p

This musical score is for a piano piece titled "LES TENDRES PLAINTES" in the tempo of "Andantino". The piece is written in a 2/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The score is presented in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system includes a pianissimo (*pp*) dynamic marking. The third system features a piano (*p*) dynamic marking. The score is characterized by flowing, melodic lines in the right hand and a steady, rhythmic accompaniment in the left hand. Numerous fingerings are indicated throughout the piece, and there are several trills and grace notes. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with a trill on the first measure and a triplet of eighth notes in the second. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *pp* and a hairpin crescendo.

Second system of the piano score. The right hand continues the melodic line with a trill and a triplet. The left hand accompaniment remains consistent. Dynamics include *p* and a hairpin crescendo.

Third system of the piano score. The right hand features a descending scale-like figure. The left hand accompaniment continues. Dynamics include *p* and a hairpin crescendo.

Fourth system of the piano score. The right hand features a descending scale-like figure. The left hand accompaniment continues. Dynamics include *p* and a hairpin crescendo.

Fifth system of the piano score. The right hand features a melodic line with a trill and a triplet. The left hand accompaniment continues. Dynamics include *p* and a hairpin crescendo.

Sixth system of the piano score. The right hand features a melodic line with a trill and a triplet. The left hand accompaniment continues. Dynamics include *pp* and a hairpin crescendo.

Seventh system of the piano score. The right hand features a melodic line with a trill and a triplet. The left hand accompaniment continues. Dynamics include *pp* and a hairpin crescendo.

a Tempo.

The first system of music consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The music is in a key with one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It features a series of eighth-note patterns in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

The second system continues the piece with intricate fingering, including many triplets and slurs. The right hand has a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The left hand provides a steady accompaniment with some triplet patterns.

The third system shows further development of the melodic line in the right hand, with various slurs and fingering. The left hand continues with a consistent accompaniment pattern.

The fourth system features a variety of rhythmic patterns and slurs. The right hand has a more active melodic line, while the left hand maintains a steady accompaniment.

The fifth system concludes with a *Poco riten.* (Poco ritardando) marking. The music slows down towards the end of the system. The right hand has a final melodic flourish.

a Tempo.

The sixth system begins with a *tran* (tristato) marking. It features a final melodic phrase in the right hand. The system ends with a *Poco riten.* marking, indicating a final deceleration.

MUSETTE EN RONDEAU

Allegro non troppo.

PIANO

The first system of musical notation for 'Musette en Rondeau'. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is 'Allegro non troppo'. The first measure is marked with a dynamic of *mf* and a fingering of 3. The bass line starts with a 5th finger. The melody features eighth and sixteenth notes with various fingerings (1, 2, 3, 4) and slurs.

The second system of musical notation. It continues the piece with a dynamic of *pp*. The bass line features a 1st finger. The melody continues with eighth and sixteenth notes, including slurs and fingerings (1, 2, 3).

1^{re} REPRISE.

The first system of the first reprise. It begins with a dynamic of *p*. The bass line has a 5th finger. The melody includes slurs and fingerings (1, 2, 4, 5, 2).

The second system of the first reprise. It continues with a dynamic of *mf*. The bass line has a 3rd finger. The melody includes slurs and fingerings (2, 4, 5, 3, 2, 3, 1).

2^{de} REPRISE.

The first system of the second reprise. It begins with a dynamic of *p*. The bass line has a 4th finger. The melody includes slurs and fingerings (3, 2, 1, 2, 4, 5, 4).

The second system of the second reprise. It continues with a dynamic of *p*. The bass line has a 3rd finger. The melody includes slurs and fingerings (4, 1, 3, 2, 4, 5, 4, 3, 2).

RIGAUDON

Allegretto.

PIANO

p

The musical score for "Rigaudon" is presented in five systems, each consisting of a treble and bass staff. The piece is in G major and 2/4 time. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a change in dynamics to mezzo-forte (*mf*). The fourth system shows further melodic elaboration with slurs and ties. The fifth system concludes the piece with a final cadence. The score is marked with various musical symbols, including accents, slurs, and dynamic markings.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with various ornaments and slurs, including a triplet of eighth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

Second system of the piano score. It begins with a *pp* dynamic marking. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment. A *Poco rallent.* marking is present. The system concludes with a *p* dynamic marking and a fermata over the final chord.

Third system of the piano score. The right hand plays a continuous eighth-note melody. The left hand accompaniment consists of chords and single notes, providing a steady harmonic support.

Fourth system of the piano score. The right hand continues with the eighth-note melody. The left hand accompaniment features chords and single notes, maintaining the harmonic structure.

Fifth system of the piano score. The right hand features a melodic line with slurs and ornaments. The left hand accompaniment includes chords and single notes. A *f* dynamic marking is present.

Sixth system of the piano score. It begins with a *pp* dynamic marking. The right hand has a melodic line with slurs and ornaments. The left hand accompaniment includes chords and single notes. A *Rallent.* marking is present. The system ends with a fermata over the final chord.

HIPPOLYTE ET ARICIE

(Tragédie lyrique, de l'abbé Pellegrin — 1733)

1. — A l'Amour rendez les armes.

Gavotte (Moderato)

CHANT

L'AMOUR

PIANO

mf *p*

ar - mes Don - nez - lui tous vos mo - ments! Ché - ris - sez jus - qu'à ses

lar - mes, Les a - lar - mes Ont des char - mes, Tout est doux pour les a -

- mants. La tran - quille in - dif - fé - ren - ce N'a que d'en - nuy - eux plai -

pp *p* *mf* *trm*

1^a *trm*
_sirs. Mais quels biens l'a_mour dis - pen - se Pour prix des pre-miers sou -



1^a
_pirs! Il fait naî - tre l'es - pé - ran - ce Aus - si - tôt que les dé -



1^a
- sirs A l'A - mour ren - dez - les ar - mes Don - nez - lui tous vos mo -

p



1^a
- ments! Ché - ris - sez - jus - qu'a ses lar - mes, Les a -

pp



1^a *trm*
...lar - mes Ont des char - mes, Tout est doux pour les a - mants.

p



Lento
THESEE.

CHANT

Ah! qu'on daigne du moins, en m'ouvrant les En-fers, Rendre un vengeur à l'uni-vers!

PIANO

mf

Moderato

Puisque Plu-ton est infle-xi-ble, Dieu des mers, c'est à toi, que je

PIANO

p

dois recou-ri! Que ton fils en son père é - prouve un cœur sen -

- si - ble! Trois fois, dans mes malheurs, tu dois me secou-ri. Le

T
 fleuve, aux Dieux mêmes ter - ri - ble, Et qu'ils n'osent jamais attester vaine - ment, Le Styx a - re -

T
 - çu. ton ser - ment... Au premier de mes vœux tu viens d'ê - tre fi -

T
 - dè - le: Tu m'as ouvert l'affreux sé - jour, Où règne une nuit é - ter -

T
 - nel - le! Grand Dieu!

Crescendo *f* *Dim.* *p*

T
 Daigne me rendre au jour, Grand Dieu! Daigne me ren - dre au jour!

f *Cres - cen - do. ff*

III. — Rossignols amoureux...

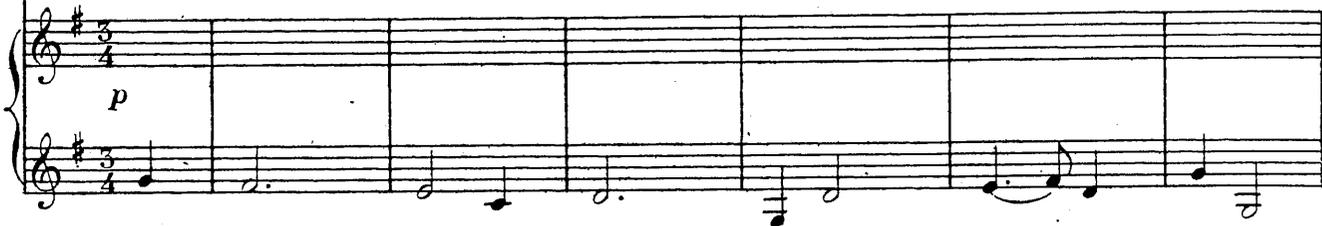
UNE BERGERE

CHANT



Rossi_gnols amou_reux, répon_dez à nos voix Par la dou_cœur de vos ra_ma

PIANO



ges!

Ré_pon_dez à nos voix Par la dou-

p Crès - cen - do. *mf* *p*

Ped. ⊕ 7 7

-ceur de vos ra_ma

ges!

B

Rossi_gnols a_mou_reux, ré_pon_dez à nos voix

p

B

Par la dou_ceur de vos ra_ma_ges Ré_pon_dez! Ré_pon_

tr

B

_dez à nos voix Par la dou_ceur de vos ra_ma_

mf

B

p

8 8 8

B

ges! Par la dou_ceur de vos ra_ma_ges!

tr

CASTOR ET POLLUX

(Tragédie lyrique de Gentil-Bernard — 1737)

I. — Naissez, dons de Flore.

Menuet (Moderato) L'AMOUR.

CHANT

Naissez, dons de Flo-re, La paix doit vous ra-ni-mer, Naissez! c'est le temps d'é-

PIANO

p

clo-re: Pour nous c'est le temps d'ai-mer! Jeune zé-phir, Vo-le et suis le plai-sir!

Ver-se les fleurs! Les cœurs Vont en faire à tous mo-

ments Les nœuds les plus char-mants! Prêtons nos ai-les Aux bel-les, Pour rendre heureux plus d'a-mants!

Moderato
L'AMOUR

CHANT

Re - nais plus bril_lante, Paix charman_te, Sois cons_tan_te, Tu_ fais mon at -

PIANO

p

- ten_te, Les a_mours Font les beaux jours! Ô_ paix! Règne à ja - mais!

Tu me rends d'heureux loi_sirs, Et je te rends les plai_sirs... Re - nais plus bril -

- lan_te, Paix charman_te, Sois cons_tante, Tu_ fais mon at_tente, Les a_mours Font les beaux jours!

III. — Tristes apprêts, pâles flambeaux !

Très lent.

PIANO *p*

Tenez avec la Pédale.

Dim.

TÉLAIRE.

Tris - tes ap - prêts, pâ - les flam - beaux, Jour plus af -

- freux que les té - nè - bres, As - tres lu - gu - bres des tom - beaux,

As - tres lu - gu - bres des tom - beaux Non, je ne verrai plus que vos clartés — fu -

T
- nè - bres. Non, non, je ne ver - rai plus que vos clar -

T
- tes - fu - nè - bres.

T
Toi, qui vois mon cœur é - per - du, Pè - re du

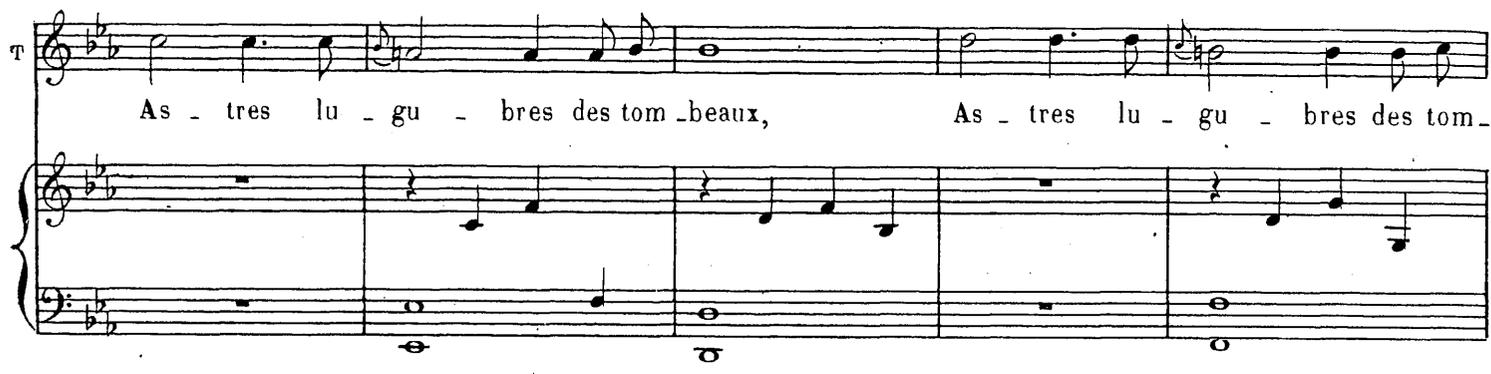
T
jour, ô So - leil, ô mon pé - re! Je ne veux plus d'un bien que Cas - tor - a per -

T
- du, Et je re - non - ce à la lu - miè - re. Tris - tes ap - prêts,

T
pâ - les flam - beaux, Jour plus af - freux que les té - nè - bres,



T
As - tres lu - gu - bres des tom - beaux, As - tres lu - gu - bres des tom -



T
- beaux Non, je ne verrai plus que vos clartés - fu - nè - bres Non,



T
non, je ne ver - rai plus que vos clar - tés - fu - nè



T
- bres.



DARDANUS

(Tragédie lyrique de La Bruère — 1739)

1. — Nos cris ont pénétré...

ISMENOR.

CHANT

Lento

PIANO

ff *p* *ff*

Nos cris ont pénétré jusqu'au sombre séjour.

Pour nous mieux obéir, les Déités cruelles cessent de tourmenter les

ombres criminelles. Je les vois à nos vœux être à regret fidèles. Et fré-

-mir de servir l'Amour, Et frémir de servir l'Amour!

ff *p* *mf* *ff* *p* *mf*

III. — Rigaudon.

All^{to} quasi andantino

PIANO *mf*

cen do. *f*

mf

p

First system of a piano score. The right hand features a complex melodic line with slurs and fingerings (5, 4, 3, 2, 1). The left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include *f* and *sf*.

Second system of a piano score. It begins with a double bar line and a *p* dynamic. The right hand has a trill marked *trmm*. The system concludes with a *f* dynamic.

Third system of a piano score. The right hand has a *ff* dynamic followed by a *p* dynamic. The left hand features a trill marked *trmm*.

Fourth system of a piano score. The right hand has a *f* dynamic followed by a *sf* dynamic. The left hand has a steady accompaniment.

Fifth system of a piano score. The right hand has a trill marked *trmm*. The left hand has a *f* dynamic.

Sixth system of a piano score. The right hand has a *ff* dynamic. The left hand has a *p* dynamic.

Seventh system of a piano score. The right hand has a trill marked *trmm*. The left hand has a *p* dynamic. The system ends with a double bar line and a key signature change to two sharps (F# and C#).

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with notes and fingerings (3, 5, 4, 3, 1, 3, 4, 5). The bass clef staff contains a bass line with notes and fingerings (3, 2, 3, 1, 2, 2).

Second system of musical notation. The treble clef staff features a trill marked *trm* and notes with fingerings (5, 4, 3, 4, 5). The bass clef staff contains notes with fingerings (1, 2).

Third system of musical notation. The treble clef staff has notes with fingerings (5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5). The bass clef staff has notes with fingerings (1, 2). Dynamic markings include *Cres*, *cen*, and *do*.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has notes with fingerings (5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5). The bass clef staff has notes with fingerings (2, 1, 2, 1, 1, 1). A forte dynamic marking *f* is present.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has notes with fingerings (3, 2, 1, 2, 1, 4, 1). The bass clef staff has notes with fingerings (3, 2, 1, 2, 1, 4, 1). A forte dynamic marking *f* is present.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff has notes with fingerings (2, 5, 4, 3, 1, 3, 4, 5, 2, 4, 5, 1). The bass clef staff has notes with fingerings (3, 2, 1, 2, 1, 3, 4, 5, 1, 2, 3). A piano dynamic marking *p* is present.

Seventh system of musical notation. The treble clef staff has notes with fingerings (3, 5, 4, 3, 1, 3, 2, 1, 2, 1) and a trill marked *trmm*. The bass clef staff has notes with fingerings (3, 2, 1, 2, 1). A *Poco riteno* marking is present.

ACANTHE ET CÉPHYSE

(Pastorale héroïque de Marmontel — 1751)

Chassons de nos plaisirs tranquilles...

Andantino.

UNE BERGÈRE.

CHANT

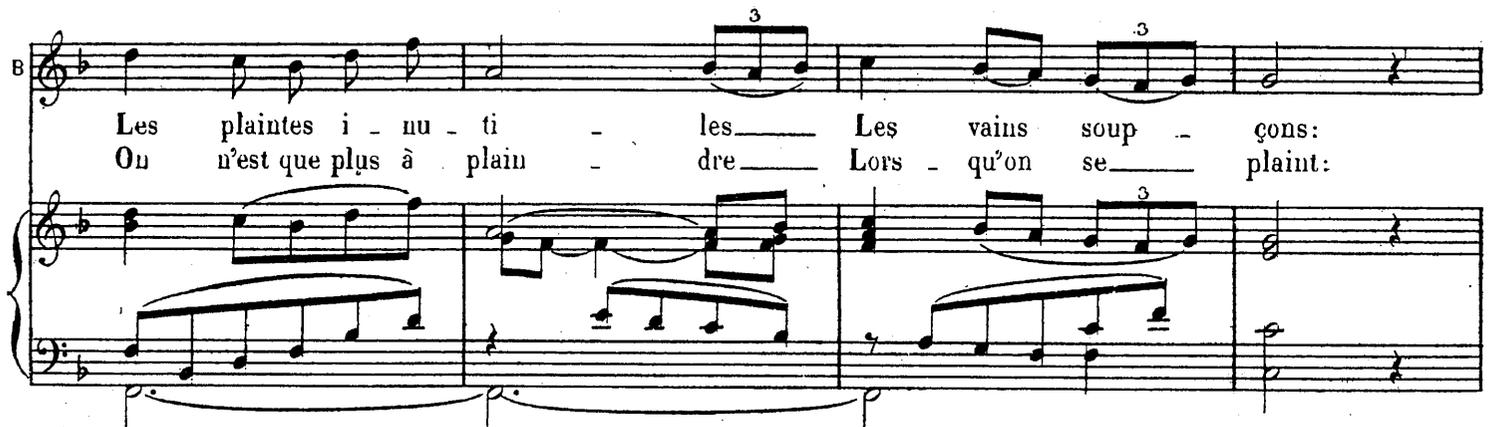
1. Chas - sous de nos plaisirs tran - quil - les
2. Qui craint à son tour se fait crain - dre,

PIANO

Tenez avec la pédale.

B

Les plaintes i - nu - ti - les — Les vains soup - çons:
Ou n'est que plus à plain - dre — Lors - qu'on se - plaint:



Più vivo.

B

l'A - mour Veut qu'un lé - ger o - ra - ge



a Tempo.

Riten.

B

Ne soit que le pré - sa - ge D'un - plus - beau - jour.

