
Jean-Philippe Rameau • Opera omnia

OOR IV.24

LA NAISSANCE D'OSIRIS

JEAN-PHILIPPE RAMEAU • OPERA OMNIA

Publié avec le concours
du Ministère français de la Culture
du Centre national de la recherche scientifique
de l'Institut de recherche en musicologie
de la Fondation Francis et Mica Salabert
de feus Nadia et Désiré Kettaneh



LA NAISSANCE D'OSIRIS

ballet allégorique en un acte
livret de Louis de Cahusac

édition de Shirley Thompson
avec la collaboration de Graham Sadler

Opera omnia Rameau, série IV, volume 24
RCT 48



SJPR-OOR IV.24

Distribution mondiale



Bärenreiter Verlag

KASSEL • BASEL • LONDON • NEW YORK • PRAHA

BA 8863-01

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Jean-Philippe Rameau, Opera omnia (OOR)

sous le haut patronage du Ministère français de la Culture
du Centre national de la recherche scientifique
et de la Bibliothèque nationale de France

Comité d'honneur

Membres actuels : William Christie, Benoît Dratwicki, Patrick Florentin, John Eliot Gardiner, Emmanuelle Haïm, Philippe Herreweghe, Nizam Kettaneh, Alexis Kossenko, Marc Minkowski, Raphaël Pichon, Christophe Rousset, György Vashegyi
Anciens membres : le directeur de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles, la Fondation d'entreprise France Télécom, Vincent Berthier de Lioncourt, Gustav Leonhardt, Jean-Claude Malgoire

Comité de rédaction

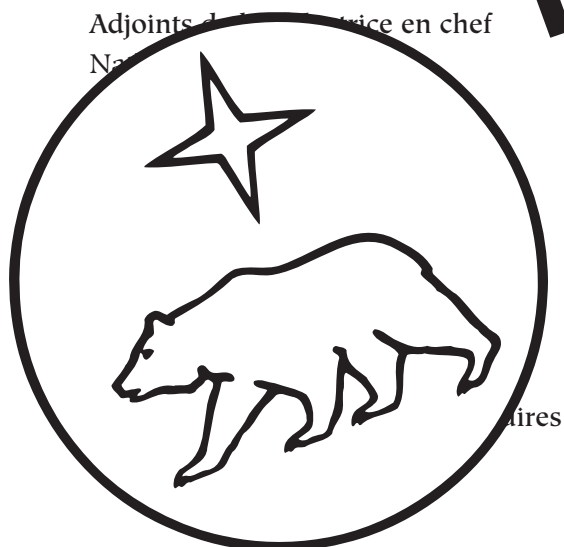
Membres actuels : Nathalie Berton-Blivet, Sylvie Bouissou, Achille Davy-Rigaux, Pascal Lénécheau, Julien Dubruque, Denis Herlin, Davitt Moroney, Yvon Repérant, Graham Sadler, Thomas Soury
Anciens membres : M. Elizabeth C. Bartlet, Herbert Schneider

Rédactrice en chef

Sylvie Bouissou

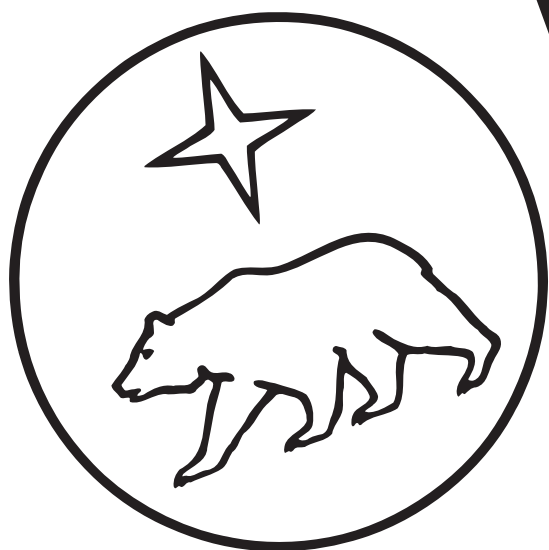
Adjoints de la rédactrice en chef

Nathalie



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Gravure musicale : Elius gravure musicale, Saint-Pierre-d'Entremont
PAO : Érik Kocovar Graphismes, Dijon
Traduction : Sylvie Bouissou



Bärenreiter

Leseprobe

Sample page

VII

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

SOMMAIRE / CONTENTS

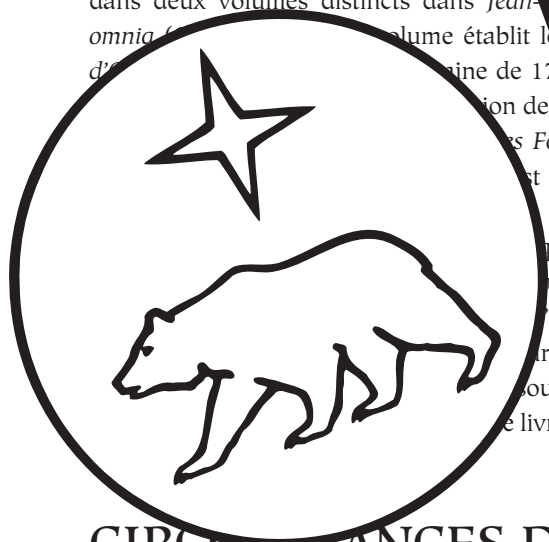
VII	Préface générale
VIII	General Preface
INTRODUCTION	
XI	Circonstances de composition
XI	<i>La Naissance d'Osiris</i> et un projet abandonné : <i>Les Beaux Jours de l'amour</i>
XIII	Les représentations
XIII	Fontainebleau, 1754
XIII	Préparatifs du séjour bellifontain
XVI	Répétitions
XVII	Représentations de <i>La Naissance d'Osiris</i>
XVII	Distribution
XIX	Scénographie
XXI	Remaniements
XXI	Accueil et jugements
XXII	Séquences recyclées
XXIII	Le livret de <i>La Naissance d'Osiris</i>
XXIII	Louis de Cahusac
XXIII	« La Feste Pamilie, ballet allégorique »
XXIV	Notes sur l'édition
XXIV	Rideau de scène
XXV	Allongement des points d'orgue
XXV	Parties (hautes-contre et tailles de violon)
XXV	Contrebasse
XXVI	Musette
XXVI	Dynamiques des flûtes
XXVI	Citations
XXVI	Remerciements
INTRODUCTION	
XXVII	Circumstances of Composition
XXVII	<i>La Naissance d'Osiris</i> and an abandoned project: <i>Les Beaux Jours de l'amour</i>
XXIX	Performances
XXIX	Fontainebleau, 1754
XXIX	Planning for the voyage
XXXII	Rehearsals
XXXIII	Performances of <i>La Naissance d'Osiris</i>
XXXIII	The Cast
XXXV	Scenography
XXXVII	Revisions
XXXVII	Public Reception and Criticism
XXXVIII	Self-borrowings
XXXIX	The Libretto of <i>La Naissance d'Osiris</i>
XXXIX	Louis de Cahusac
XXXIX	« La Feste Pamilie, ballet allégorique »
XL	Notes on the Edition
XL	Stage curtain
XLI	Elongated fermatas

XLI	Violas
XLI	Contrebasse
XLII	Musette
XLII	Flute dynamics
XLII	Quotations
XLII	Acknowledgements
LIVRET	
XLIII	Principes de transcription du livret adoptés dans les <i>Opera omnia</i>
XLIV	Editorial procedure: transcribing the libretto for the <i>Opera omnia</i>
XLV	<i>La Naissance d'Osiris</i>
LA NAISSANCE D'OSIRIS	
XLVIII	Rôles, acteurs et actrices chantants dans les chœurs, personnages dansants, orchestre
XLIX	Table de <i>La Naissance d'Osiris</i>
1	Ouverture
7	<i>La Naissance d'Osiris</i>
COMPLÉMENTS (première version)	
61	Complément 1
63	Complément 2
CRITICAL APPARATUS	
69	Abbreviations
69	Sigla of libraries and institutions
69	Other abbreviations
69	Chorus
69	Instruments
70	Index of Sources
70	The State of the Sources
70	Principal source
70	Musical source
74	Source of the libretto
74	Secondary sources
74	Authoritative sources
82	Stemma of Sources
83	Guide to the Critical Notes
83	Critical Notes
83	Music
100	Libretto
ANNEXES	
103	Annexe 1
104	Annexe 2
FACSIMILES	
109	Plates I-X

INTRODUCTION

La genèse de *La Naissance d'Osiris* a été longue et complexe. Cet acte de ballet a manifestement été conçu pour servir de prologue (sous le titre *Les Fêtes Pammilies*) à un projet de ballet à plusieurs entrées intitulé *Les Beaux Jours de l'amour*. En 1754, lors de sa création à Fontainebleau, l'œuvre avait été détachée des *Beaux Jours de l'amour* pour servir de facto de prologue à un spectacle de fragments¹. Pour transformer « Les Fêtes Pammilies » en *La Naissance d'Osiris*, l'œuvre a fait l'objet d'un processus de révision d'une ampleur exceptionnelle, tandis que de nombreuses autres modifications ont été apportées pendant la période de répétition. Par conséquent, l'élaboration d'une édition critique de cette œuvre tenant compte de toutes les modifications auxquelles elle a été soumise s'est révélée être un véritable défi.

La version finale de *La Naissance d'Osiris* est suffisamment différente de la conception originale de l'œuvre en tant que prologue des *Beaux Jours de l'amour* pour qu'il ait été décidé de les distinguer dans deux volumes distincts dans *Jean-Philippe Rameau, Opera omnia*. Le premier volume établit le texte de *La Naissance d'Osiris* tel qu'il a été représenté en 1754 (OOR IV.24), tandis que le second volume établit le texte des *Beaux Jours de l'amour* tel qu'il a été représenté en 1754 (OOR IV.25). La version finale de *La Naissance d'Osiris* est donc une œuvre à part entière, distincte de la conception originale de l'œuvre en tant que prologue des *Beaux Jours de l'amour*. La version finale de *La Naissance d'Osiris* est donc une œuvre à part entière, distincte de la conception originale de l'œuvre en tant que prologue des *Beaux Jours de l'amour*.



CIRCONSTANCES DE COMPOSITION

LA NAISSANCE D'OSIRIS ET UN PROJET ABANDONNÉ : LES BEAUX JOURS DE L'AMOUR

Jusqu'à une date récente, on pensait que *La Naissance d'Osiris* était un acte de ballet autonome écrit pour célébrer la naissance du duc de Berry en 1754². Cependant, Thomas Green a démontré que l'œuvre avait été conçue plusieurs années auparavant, en tant que prologue d'un projet de ballet intitulé *Les Beaux Jours de l'amour*³. Dans l'autographe de *La Naissance d'Osiris* (A1), Rameau a d'abord intitulé l'œuvre : « Les Beaux jours de l'Amour / Les Fêtes

pour la production de la cour ; une partition autographe incomplète initialement préparée comme prologue des *Beaux Jours de l'amour* (A1), ainsi qu'un fragment autographe (AF1) ; un ensemble presque complet de fascicules de parties vocales et instrumentales utilisés pour la création (CP1 et CP2) ; une partition complète manuscrite (C1) et des extraits (Sm1) préparés pour la collection de Jacques-Joseph-Marie Decroix dans les années 1770. Ces éléments ont été dérivés diversement de la partition autographe (A1) et d'autres éléments autographes aujourd'hui perdus, et du matériel d'exécution.

En l'absence de la partition de production, dont on sait qu'elle a été copiée pour les représentations de 1754, la présente édition prend comme source musicale principale les parties séparées vocales et instrumentales (CP1 et CP2) conformément aux principes éditoriaux des OOR de documentation. Les sources de production utilisées lors de la création de l'œuvre sont donc les sources de production utilisées lors de la création de l'œuvre. La partition principale publiée ici représente l'état final de *La Naissance d'Osiris* telle qu'elle fut mise en scène pour la première fois en 1754. Afin de distinguer clairement cette version de l'œuvre de sa conception originale en tant que prologue des *Beaux Jours de l'amour*, cette édition se limite au matériel trouvé dans la source principale, c'est-à-dire les cahiers des parties séparées CP1 et CP2 préparés spécifiquement pour les représentations d'été de 1754. La présente édition propose l'œuvre dans l'état où elle se trouvait à l'époque, avec toutes les coupures et révisions. Les compléments reconstituent deux mouvements et un long prélude qui ont été supprimés après avoir été copiés dans presque toutes les parties séparées, tandis que les Annexes fournissent deux fragments relatifs à l'Ouverture qui subsistent respectivement dans d'autres sources (A1 et Sm1).

Pammilies / Prologue », puis a supprimé l'ensemble de ce titre pour « La Naissance d'Osiris ».

Le titre *Les Beaux Jours de l'amour* figure également sur la partition autographe de *Mirthis* avec l'indication « Entrée ». Plus tard, Rameau a biffé ce titre au profit de celui de *Mirthis*, sans toutefois supprimer la mention « Entrée ». Nous pouvons donc conclure que *La Naissance d'Osiris* et *Mirthis* sont deux actes écrits pour *Les*

1. Bien que *La Naissance d'Osiris* ne soit pas décrite comme le prologue de ces fragments, elle est mentionnée comme telle dans une facture présentée par le plumassier Lescuyer (voir n. 64) et dans plusieurs autres sources discutées plus bas.

2. Voir Cuthbert M. Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work*, 2^e édition, New York, Dover, 1969, p. 474, et Paul F. Rice, *The Performing*

Arts at Fontainebleau from Louis XVI to Louis XVI, Ann Arbor, UMI Press, 1989, p. 188-189.

3. Thomas R. Green, *Early Rameau Sources: Studies in the Origins and Datings of the Operas and Other Musical Works*, Ann Arbor, UMI, 1993, t. 2, p. 934-940.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

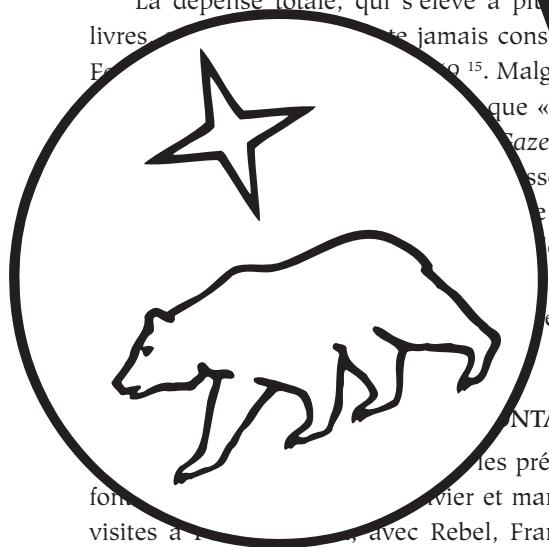
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

LES REPRÉSENTATIONS

FONTAINEBLEAU, 1754

La traditionnelle visite d'automne à Fontainebleau en 1754 fut l'une des plus somptueuses jamais entreprises par la cour de Louis XV. Louis-Marie-Augustin, duc d'Aumont, premier gentilhomme de la chambre du roi alors en exercice, est chargé des festivités, tandis que Barthélemy-Augustin Blondel de Gagny, intendant des Menus-Plaisirs, s'occupe de la mise en œuvre des événements. Parmi les nombreuses festivités organisées, dont des concerts et des bals, un vaste programme de pièces de théâtre est proposé aux courtisans entre les 8 octobre et 16 novembre (Tableau 1) et joué par des acteurs de la Comédie-Française ou de la Comédie-Italienne, tandis que les opéras sont interprétés par les musiciens de l'Académie royale de musique et de la Musique du roi. Au total, le programme comprenait vingt-et-une pièces parlées, quatre opéras complets et quatre œuvres lyriques en un acte. Chacun des opéras a été joué deux fois, sous la direction de Rebel et Francœur, tous deux surintendants de la Musique de la Chambre du roi.

La dépense totale, qui s'élève à plus d'un demi-million de livres, est la plus jamais consentie pour un voyage à Fontainebleau¹⁵. Malgré les récriminations de la Gazette de France qui se réjouit de l'assemblée dans un espace de beaux mouvements de la scène des productions de la cour, un poème d'Alexandre de La Harpe pour le roi pour son soutien.



Fontainebleau, les préparatifs du séjour bellifontain en janvier et mars, Rameau effectue dix visites à Fontainebleau, avec Rebel, Francœur et le maître des ballets du roi, Michel-Jean Bandieri de Laval, pour probablement inspecter le théâtre du château récemment rénové et évaluer ses potentialités¹⁹. Pour faciliter la mise en œuvre, une maquette du théâtre est réalisée au printemps 1754²⁰. Au cours de l'été, il s'avère

que la machinerie de scène du théâtre du château n'est pas adaptée aux exigences scénographiques des opéras choisis²¹. À partir du mois de juillet, des modifications sont donc apportées à la voûte du toit et aux coulisses, y compris la démolition des loges des acteurs, ce qui permet l'installation d'une machinerie supplémentaire. La profondeur de la scène nouvellement modifiée est augmentée d'environ deux mètres qui permettent l'installation de sept châssis de part et d'autre de la scène²².

La magnificence du voyage de 1754 était motivée par la naissance, le 23 août, du duc de Berry (futur Louis XVI), alors troisième dans l'ordre de succession au trône de France²³. *La Naissance d'Orphée* est l'une des seules œuvres scéniques du programme faisant spécifiquement référence à l'heureux événement par le biais de son allégorie égyptienne. Deux autres œuvres devaient être créées au cours de ce séjour, *Anacréon* de Rameau et *Daphnis et Alcimadure* de Mondonville. Toutes les autres étaient des reprises de pièces ou d'opéras connus. Le fait que seuls soient sept des vingt-neuf œuvres du Tableau aient été jouées au cours des cinq dernières années, tandis que ses autres datent du siècle précédent, reflète les goûts largement conservateurs de la cour.

La question se pose de savoir pourquoi l'opéra de Rameau *Jours de l'amour* n'a pas été programmé en 1754. La réponse est peut-être liée au peu de succès de l'année précédente, des trois nouvelles œuvres que Rameau avait composées à cette occasion : *Lisis et Délie* et les *Sybarites* (livrets de Marmontel), et *Daphnis et Églé* (livret de Collé). De plus, *Lisis et Délie* est retiré de la programmation au prétexte que son sujet – l'amour déguisé en amitié – est jugé trop proche de celui de *Daphnis et Églé*. Si l'acte des *Sybarites* est accueilli avec indifférence, celui de *Daphnis et Églé* est jugé « détestable » par Élie Fréron²⁴. Bien que les critiques défavorables s'adressent principalement soit à Rebel et Francœur pour la médiocrité de l'exécution, soit aux librettistes pour la mauvaise qualité de leur travail, Rameau lui-même n'échappe pas aux reproches. Une nouvelle à la main attribuée à Fréron, datée du 1^{er} novembre 1753, affirme « [qu'il] s'est fait passer un savon par le Maréchal de Richelieu »²⁵, ce qui indique que le compositeur était considéré

15. Total de 587 748 livres, 14 sols, 9 deniers. Voir F Pan, O¹ 2995, Pièces justificatives des comptes, dossier I, Voyage de Fontainebleau, « Bordereau de la dépense contenue et l'État dudit Voyage », p. [4]. En 1753, le total atteint 475 647 livres, 17 sols, 8 deniers ; voir Green, *Early Rameau Sources*, t. 2, p. 776.

16. *Mémoires du duc de Luynes sur la cour de Louis XV (1735-1758)*, L. Dussieux et Eud. Soulié (éd.), Paris: Firmin-Didot frères, 1860-1865, t. 13, p. 381 (28 octobre 1754).

17. *Gazette de France*, 14 novembre 1754, p. 545-546.

18. [Alexandre] Tanevot, *Vers sur les spectacles donnés à Fontainebleau en l'année 1754*, s.l., n.d., [1754] ; cf. *Mercure de France*, 1754, décembre, t. 2, p. 190.

19. F Pan, O¹ 2996, Pièces justificatives des comptes, « Mémoire des carrosses de remises fournies par Vincent loueur de Carrosse par ordre de Monsieur de Gagny, Intendant des Menus-Plaisirs du roi ».

20. F Pan, O¹ 2995, Pièces justificatives des comptes, 1754, dossier II, « Mémoire et État des dépenses de bois, journées de compagnons menui-

siers, serrurerie, et ouvrages de tourneur, faites par Girault, entrepreneur des Menus-Plaisirs du roi pour le modèle du théâtre de Fontainebleau [...] sous les ordres de Monsieur Blondel de Gagny, Intendant et contrôleur général de l'argenterie, Menus-Plaisirs et affaires de la Chambre du roi ».

21. F Pan, O¹ 1438, dossier XIII, Lettre de Ange-Jacques Gabriel à Monsieur de Vandières.

22. Pour plus de détails sur les aménagements du théâtre, voir Paul F. Rice, *Fontainebleau Operas for the Court of Louis XV of France by Jean-Philippe Rameau (1683-1764)*, Lampeter, Edwin Mellen Press, p. 6-11, et David Charlton, *Opera in the Age of Rousseau: Music, Confrontation, Realism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 9-10.

23. Le premier fils de Louis XV, Louis de France, duc de Bourgogne, était né en 1751 et son second, Xavier de France, duc d'Aquitaine, était né en 1753, mais mort le 22 mars 1754.

24. Jean Balcou, *Le Dossier Fréron. Correspondances et documents*, Genève, Droz, 1975, p. 115.

25. *Ibid.*

comme partiellement responsable de la réception décevante de ces œuvres.

Le souvenir de ces événements insatisfaisants devait donc être présent à l'esprit des organisateurs des divertissements de 1754, d'où leur décision de ne pas prendre le risque de commander un opéra complet à Rameau, mais de recycler deux des éléments constitutifs des *Beaux Jours de l'amour : La Naissance d'Osiris*,

avec ses allusions à une naissance royale à nouveau d'actualité, en tant que première des trois entrées d'un spectacle composite de *Fragments* ²⁶, et *Anacréon*, dernière entrée présumée des *Beaux Jours de l'amour* présentée comme un ballet héroïque indépendant en un acte dans un programme associant la comédie populaire de Louis de Boissy, *Le Mari garçon*.

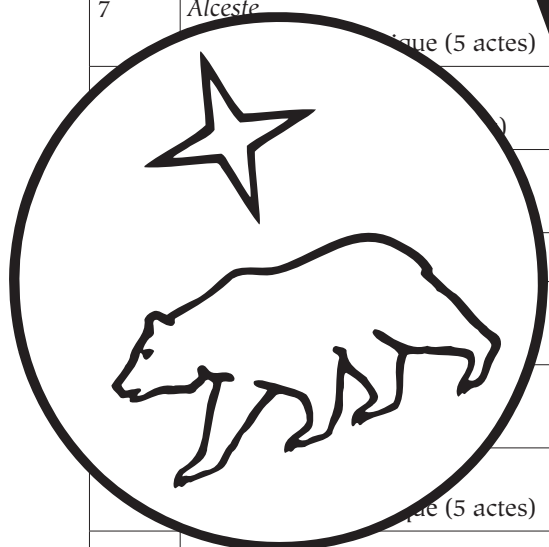
TABEAU 1. CONCERTS ET OPÉRAS REPRÉSENTÉS À FONTAINEBLEAU DURANT LE VOYAGE DE 1754

Date	Titre, genre, nombre d'actes	Auteur ou compositeur	Librettiste	Date de la première
Oct 8	<i>Le Curieux impertinent</i> comédie en vers (5 actes)	André-Cardinal Destouches	-	1710
8	<i>L'Étourderie</i> comédie en prose (1 acte)	Barthélemy-Christophe Fagan	-	1737
9	<i>Le Joueur</i> pièce italienne (3 actes)	Luigi Riccoboni	-	1718
10	<i>Amélie, ou le duc de Foix</i> tragédie en vers (5 actes)	Voltaire	-	1752
10	<i>Le Rendez-vous, ou L'Amour suppose</i> comédie en vers (1 acte)	Barthélemy-Christophe Fagan	-	1733
12	<i>La Fête</i> (acte)	Rameau	Louis de Cahusac	1754
		Rameau	Louis Fuzelier	1735
		Rameau	Sylvain Ballot de Sauvot	1748
		David-Augustin de Joveys	-	1691
		Noël Lebreton Hauteroche	-	1673
15	<i>La Naissance d'Osiris</i> (1 acte) <i>Les Incas du Pérou</i> (1 acte) <i>Pigmalion</i> (1 acte)	Rameau Rameau Rameau	Louis de Cahusac Louis Fuzelier Sylvain Ballot de Sauvot	1754 1735 1748
16	<i>Hérode et Marianne</i> tragédie en vers (5 actes)	Voltaire	-	1724
16	<i>Le Legs</i> comédie en prose (1 acte)	Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux	-	1736
18	<i>Thésée</i> tragédie en musique (5 actes)	Jean-Baptiste Lully	Philippe Quinault	1675
21	Reprise de <i>Thésée</i> (5 actes)	Jean-Baptiste Lully	Philippe Quinault	1675
23	<i>Le Mari garçon</i> comédie en vers (3 actes)	Louis de Boissy	-	1742

26. Sur cette question, voir Sylvie Bouissou et Pascal Denécheau, « Fragments », *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime*, Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau and France Marchal-Ninosque (dir.), 4 t., Paris, Classiques Garnier, 2019-2020, dorénavant *DOPAR*, t. 2, p. 710-715,

et Sylvie Bouissou et Pascal Denécheau, « Les Fragments à l'opéra sous l'Ancien Régime, évolution et enjeux », *Les Métamorphoses du ballet, Histoire et identité d'un genre lyrique (xvii^e-xviii^e siècles)*, Alexandre De Cram et Thomas Soury (dir.), Château-Gontier, Aedam Musicae, 2022, p. 121-196.

Date	Titre, genre, nombre d'actes	Auteur ou compositeur	Librettiste	Date de la première
23	<i>Anacréon</i> ballet héroïque (1 acte)	Rameau	Philippe Quinault	1754
24	<i>Les Troyennes</i> tragédie en vers (5 actes)	Jean-Baptiste Vivien de Chateaubrun	-	1751
24	<i>Le Français à Londres</i> comédie en prose (1 acte)	Louis de Boissy	-	1727
26	<i>Le Cénie</i> comédie en prose (5 actes)	Françoise de Graffigny	-	1750
26	Reprise d' <i>Anacréon</i> (1 acte)	Rameau	Louis de Cahusac	1754
29	<i>Daphnis et Alcimadure</i> pastorale languedocienne (3 actes)	Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville	Claude-Henri de Fusée et Voisenon	1754
30	<i>Cinna, ou La Clémence d'Auguste</i> tragédie en vers (5 actes)	Pierre Corneille	-	1640
30	<i>Le Fat puni</i> comédie en prose (1 acte)	Antoine de Fériel	-	1738
Nov 4	Reprise de <i>Daphnis et Alcimadure</i> (3 actes)	Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville	Claude-Henri de Fusée et Voisenon	1754
7	<i>Alceste</i> tragédie en vers (5 actes)	Jean-Baptiste Lully	Philippe Quinault	1674
		Antoine de Fériel	-	1732
		Philippe Boisson	-	1733
		Jean-Baptiste Lully	Philippe Quinault	1674
		Augustin-Louis de Mérois	-	1754
		Pierre-Charles de Chamblain de Marivaux	-	1746
		Pascal Collasse	Bernard de Fontenelle	1689
15	<i>Les Dehors trompeurs, ou L'Homme du jour</i> comédie en vers (5 actes)	Louis de Boissy	-	1740
15	<i>Le Mariage fait et rompu</i> comédie en vers (3 actes)	Charles Du Fresny	-	1721
16	Reprise de <i>Thétis et Pélée</i> (5 actes)	Pascal Collasse	Bernard de Fontenelle	1689



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

six répétitions de Fontainebleau, probablement pour apporter des modifications de dernière minute au matériel d'exécution. En guise d'honoraires pour avoir fourni à la cour deux nouveaux opéras, Rameau reçoit 3 000 livres et Cahusac 4 000 livres ³⁶.

REPRÉSENTATIONS DE LA NAISSANCE D'OSIRIS

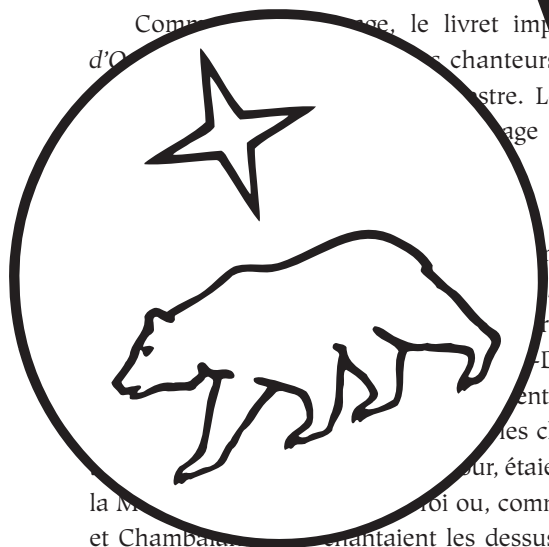
En août 1754, le chroniqueur Barbier note « on fait déjà de grands préparatifs pour les fêtes de Fontainebleau, où l'on représentera les opéras d'*Alceste* et de *Thésée* et un nouveau du sieur de Mondonville » ³⁷. Il ne mentionne pas les nouvelles œuvres de Rameau, peut-être parce que la décision de les inclure ou non dans le programme des événements dépendait du résultat des répétitions d'essai mentionnées ci-dessus.

Comme tous les opéras présentés au cours du séjour de 1754 à Fontainebleau, *La Naissance d'Osiris* fut jouée deux fois, les 12 et 15 octobre, en guise de prologue aux *Fragments* lançant le début des festivités. La *Gazette de France* confirme que cet opéra et tous les autres ont été dirigés par Rebel et Francœur ³⁸.

Distribution

Établie d'après l'exemplaire du DOPAR, n° 2137 (1)
(Paris, Ballard, 1754)

Comme d'usage, le livret imprimé de *La Naissance d'Osiris* ne mentionne pas les noms des chanteurs et des danseurs, mais les noms des instrumentistes. Les noms des chanteurs et des danseurs sont inscrits sur les pages des cahiers de parties.



Il suit : Pamilie (Marie-Françoise de la Haute-contre), malade, le Prêtre de Jupiter (Nicolas-Dominique de Chassignol), les tous membres de l'Académie choristes, comme d'habitude, étaient soit des ordinaires de la Maison du roi ou, comme MM. Camus, Ayouto et Chambard, qui chantaient les dessus du chœur, étaient des castrats qui appartenaient à la Chapelle du roi ⁴¹. Il y a une petite divergence entre les noms imprimés dans le livret et ceux inscrits sur les fascicules du matériel. Le livret identifie vingt-sept chanteurs, en les classant, comme il est d'usage, selon qu'ils se tiennent du côté du roi (à droite de la scène) ou du côté de la reine (à gauche de la

scène). Les parties séparées du matériel identifient deux autres chanteurs, Mlle Duperey (premier dessus) et M. Francisque (deuxième dessus), un autre castrat de la Chapelle du roi. Étant donné que les fascicules du matériel ont été préparés longtemps à l'avance et que le livret semble avoir été imprimé avant que le calendrier des représentations à Fontainebleau n'ait été finalisé, aucune de ces sources ne fournit d'informations actualisées sur les chanteurs de chœur ayant effectivement participé à la représentation.

Le livret n'indique pas le type de voix des chanteurs cités, mais on peut l'établir à partir des noms figurant sur les fascicules. En comparant ces derniers aux noms figurant dans le livret, on constate que les premiers dessus (D1) se tenaient du côté du roi, et les deuxièmes dessus (D2) du côté de la reine. Les membres du chœur formaient deux arcs de cercle, le fond de la salle ⁴². Les dessus se positionnaient aux extrémités de ces arcs les plus proches du public, séparés par les basses-tailles (BT). Derrière eux se tenaient les hautes-tailles (HT) du côté du roi et les tailles (T) du côté de la reine ⁴³.

Côté du roi : Mlles Baurand (D1), Camus (D1), Bertrand (D1), Daigremont l'aînée (D1), Duperey (D1), MM. Camus (D1), Ayouto (D1), Benoit (BT), Boquillon (BT), Godonesche (BT), Gros (BT), Bèche (HT), Le Bique (HT), Bazire (HT), Doublet (HT).

Côté de la reine : Mlles Daigremont la cadette (D2), Godonesche (D2), Travaux (D2), Chevrement (D2); MM. Camus l'aîné (D2), Francisque (D2), Loret (BT), Lenoir (BT), Alphonse (BT), Du Croc (BT) ⁴⁴, Richelme (T), Maismon (T), Tavernier (T), Charles (T).

Par ailleurs, vingt danseurs (onze femmes et neuf hommes) ont participé à la création de *La Naissance d'Osiris*. La plupart étaient pensionnaires de l'Académie royale de musique, mais Jeanne-Charlotte Abraham, dite Mlle Demiré, était danseuse à l'Opéra-Comique, tandis que quatre autres danseurs appartenaient à la troupe de la Comédie-Italienne : Catherine-Antoinette Foulquier, dite Catinon, Marie-Jeanne-Renée Malter, dite Masson, Louis-Joseph Baletti et Rousseau.

Les ballets sont chorégraphiés par le maître des ballets du roi, Michel-Jean Bandieri de Laval, également créateur du rôle dansé du Prêtre de Jupiter. Contrairement aux livrets imprimés pour les représentations de l'Académie royale de musique, dans lesquels une distinction typographique est faite entre ceux du corps de ballet et les solistes, ce livret mentionne indistinctement les noms des danseurs et ceux des personnages qu'ils interprètent ⁴⁵.

l'hôtel des Menus-Plaisirs du roi qu'aux opéras représentés au château à Fontainebleau en 1754 » ; *ibid.*, Fruiterie du roi, dossier I, « Spectacles de Fontainebleau, Fruiterie du roi, Quartier d'octobre 1754 ».

36. F. Pan, O¹ 2995, Pièces justificatives des comptes, 1754, dossier I, Voyage de Fontainebleau, « Bordereau de la dépense contenue en l'État dudit voyage », p. [3] ; *ibid.*, « État des gratifications accordées aux auteurs. Artistes, employés et autres à l'occasion du voyage et des spectacles donnés à Fontainebleau en présence du roi et de la cour en l'année mil sept cent cinquante-quatre ».

37. Edmond-Jean-François Barbier, *Chronique de la régence et du règne de Louis XV (1718-1763)* ; ou, *Journal de Barbier avocat au Parlement de Paris*, 8 t., Paris, G. Charpentier, 1885, t. 6, p. 46 (août 1754).

38. *Gazette de France*, 14 novembre 1754, p. 545-546.

39. L'orthographe des noms de chanteurs et instrumentistes suit celle du

DOPAR, dans la mesure du possible ; sinon, elle suit celle des fascicules.

40. La liste des « Acteurs chantants » du livret inclut par erreur les rôles dansés de l'Amour et des Grâces.

41. Voir Marcelle Benoit, *Versailles et les musiciens du Roi*, Paris, Picard, 1971, p. 245-253, et Lionel Sawkins, « For and Against the Order of Nature: Who Sang the Soprano? », *Early Music*, n° 15, 1987, p. 315-324.

42. Voir Julien Dubruque, « Chœur », *DOPAR*, t. 1, p. 819-822 ; Lois Rosow, « Performing a Choral Dialogue by Lully », *Early Music*, n° 15, 1987, p. 325-335.

43. Mlle Duperey et M. Francisque, dont les noms sont absents du livret, sont intégrés à l'effectif choral sur la base de leurs registres respectifs.

44. Du Gros dans EL.

45. L'orthographe des noms des danseurs suit celle du DOPAR.

Bergers : MM. Béate, Lépy l'aîné, Rousseau, Gallodier, Baletti le cadet, Marcel.
Bergères : Mlles Demiré, Rousselet, Deschamps l'aînée, Riquet, Masson, Himblot.
Une Bergère : Mlle Puvignée la cadette.
Prêtres de Jupiter : MM. Vestris l'aîné, Lyonnois, Laval.
L'Amour : Mlle Catinon.
Les Grâces : Mlles Couppé, Chevrié, Marquise.

Symphonistes

Un document provenant des archives des Menus-Plaisirs dresse la liste des interprètes ayant participé au séjour de Fontainebleau en 1754 (Tableau 2)⁴⁶. Parmi les trente-et-un symphonistes dont les noms sont mentionnés sur la première page des fascicules, la plupart sont ordinaires de la Musique du roi. Les autres appartiennent à l'orchestre de l'Académie royale de musique, tandis que le bassoniste Blaise est membre de celui de la Comédie-Italienne.

Trois des parties instrumentales portent le nom de Canavas, bien qu'il ne semble avoir été le destinataire original que de la partie de violon 2 (CP2₉). La partie de violon 1 (CP2₁) pouvait être assurée par un

l'origine deux noms biffés et rendus illisibles, tandis que le nom « Canevas » a été écrit au crayon en grosses lettres, à peine lisibles aujourd'hui. La partie de la Basse continue (CP2₁₈) porte les noms de L'Abbé et Chrétien tandis que celui de « Canavas » est ajouté au crayon rouge. On peut supposer que ce dernier était le violoncelle Jean-Baptiste, ordinaire de la Musique du roi. Dans le cas des deux parties de violon, la suspicion est due au fait que le paiement semble avoir été versé à un seul joueur portant ce nom : « Canevas le cadet », qui pourrait être Joseph, frère de Jean-Baptiste. Comme Charles-Augustin, fils de Joseph Canavas, était également violoniste, il est plausible qu'il ait assuré l'autre partie de violon (CP2₂), bien que l'absence de paiement à un troisième membre de la famille Canavas laisse planer un doute à ce sujet.

Curieusement, aucune page de compte ne fait référence au séjour bellifontain de 1754 ne fait référence à un joueur de clavecin, pas plus qu'aucun joueur n'est nommé sur la partie de « Basse continue Générale / Clavecin ». Le claveciniste le plus probable aurait été Charles Noblet, qui occupa le poste de claveciniste à l'Académie royale de musique de 1739 à 1768 ou Jean-Baptiste Cardonne, claveciniste à la cour pendant cette période⁴⁷.

TABLEAU 2. LISTE DES PARTIES SÉPARÉES INSTRUMENTALES À LA NAISSANCE D'OSIRIS AVEC LE NOM DES INSTRUMENTISTES

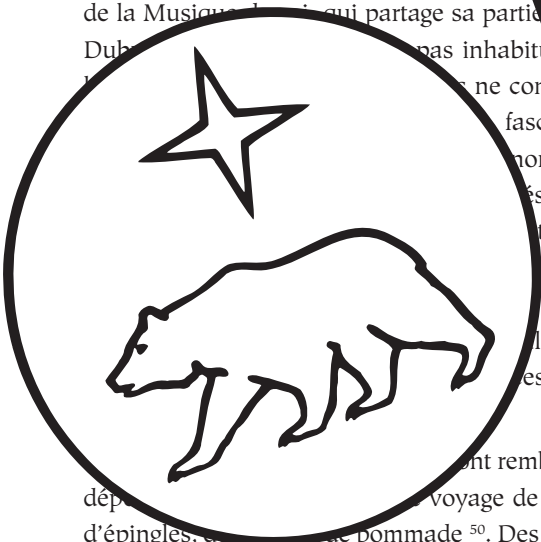
	cote et sous-cote	symphonistes
Violon	Vm ² . 323 (2)	Canavas
	Vm ² . 323 (3)	Guignon Guillemin
	Vm ² . 323 (4)	Paraffe La Lande
	Vm ² . 323 (5)	Le Roux Dauvergne
	Vm ² . 323 (6)	Mathieu père Exaudet
Violons de violon	Vm ² . 323 (7)	Marchand Bourdon
	Vm ² . 323 (8)	Lameche Vallé
	Vm ² . 323 (9)	Besson père Canavas cadet
	Vm ² . 323 (10)	Picot Giraud
Basse de violon	Vm ² . 323 (11)	Dubuisson Antonio
	Vm ² . 323 (12)	[sans nom]

46. F Pan, O¹ 2995, Pièces justificatives des comptes, 1754, dossier I, Voyage de Fontainebleau, « Chant, symphonie et danse / État des sommes accordées aux acteurs, actrices, danseurs, danseuses, symphonistes et autres musiciens tant de la Musique du roi que de l'Opéra, Comédies et

autres pour leur séjour à Fontainebleau, 1754 ».

47. Voir Érik Kocevar, « Noblet, Charles », DOPAR, t. 3, p. 904-905 et Michael D. Greenberg, « Le personnel et les effectifs de la Musique du roi (1732-1792) », Musique-Images-Instruments, 2010, n° 12, p. 9-37 (p. 30).

Fascicules	cote et sous-cote	symphonistes
Premier dessus de hautbois et flûte	Vm ² . 323 (13)	Blavet
	Vm ² . 323 (14)	Selle Sallantin
Deuxième dessus de hautbois et flûte	Vm ² . 323 (15)	Bureau Desjardins
Bassons	Vm ² . 323 (16)	Marliere père Blaise
	Vm ² . 323 (17)	Marliere fils Songes
Basse continue	Vm ² . 323 (18)	L'Ablon Chrétien Carava
Basse continue générale / Clavecin	Vm ² . 323 (19)	sans nom



Un seul des musiciens nommés sur la partition s'écrit sur du matériel peut être identifié comme contrebassiste. Antonio, membre de la Musique du roi, qui partage sa partie avec la basse de violon Dubois, n'est pas inhabituel, puisqu'à cette date les partitions ne comportaient encore qu'un fascicule « Basse continue ». Le nom d'instrumentiste n'est pas « contrebasse », ce qui confirme qu'il s'agit d'un contrebassiste, non nommé, mais présent au ballet. La partition autographe de l'opéra, l'orchestre utilise à la fois des instruments.

Le voyage de 1754, y compris l'achat de vêtements, de pommade⁵⁰. Des gratifications sont également versées aux chanteurs et symphonistes « en considération des peines extraordinaires causées par le nombre de divertissements et en récompense de leurs services »⁵¹. Cette somme s'ajoute aux paiements effectués à l'ensemble de la troupe d'acteurs, chanteurs,

danseurs et symphonistes qui ont participé à trente-et-une représentations données au cours du séjour de 1754 pour un montant de 70 750 livres⁵².

Iconographie

Les décors de *La Naissance d'Osiris* ont été conçus par Sébastien Antoine Slodtz et son père Paul Ambroise, tous deux membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture et dessinateurs de la Chambre et du Cabinet du roi⁵³. Dans un mémoire relatif à leur travail sur la décoration de tous les opéras présentés lors du séjour de 1754, deux mentions révèlent que celle de l'œuvre comprenaient un nombre important d'éléments exotiques dérivés de la culture de l'Égypte ancienne :

[...] pour l'opéra d'*Osiris*, la décoration représentait le temple de Jupiter composée de six châssis de chaque coté, d'une ferme⁵⁴, et d'un rideau, le tout dans le goût des anciens Égyptiens, les châssis de coté⁵⁵ formant une avenue avec colonnes, groupés triangulairement, et d'un grand palmier formant un berceau jusque dans les plafonds, les colonnes garnies de bandereaux et de hiéroglyphes, les chapiteaux basés dans le goût gothique ; et sur chaque groupe de colonnes des Sphinx⁵⁶.

48. Green, *Early Rameau Sources*, t. 1, p. 173.

49. Voir Michael D. Greenberg, « Perfecting the Storm: the Rise of the Double Bass in France, 1701-1815 », *The Online Journal of Bass Research*, 1 (Juillet 2003), <http://www.ojbr.com/vol1no1.html> (consulté en septembre 2023), qui explore néanmoins l'hypothèse non concluante de l'implication d'un second contrebassiste.

50. F Pan, O¹ 2995, Pièces justificatives des comptes, 1754, dossier I, Voyage de Fontainebleau, « Remboursement des menues dépenses, aux actrices ; État du paiement fait aux actrices pour remboursement des menues dépenses par elles faites comme épingles, rouge, pommade, etc. à l'occasion des spectacles donnés à Fontainebleau en présence du roi et de la cour [...], 1754 ».

51. *Ibid.*, « Supplément chant et symphonie / Supplément à plusieurs personnes en considération des peines extraordinaires occasionnées par le

nombre des spectacles et pour récompense de leurs services ».

52. Cf. n. 46.

53. Sur les frères Slodtz, voir François Souchal, *Les Slodtz, sculpteurs et décorateurs du roi*, Paris, Boccard, 1967, et DOPAR, t. 4, p. 658-659.

54. Il s'agit d'un large cadre peint équipé de volets qui peuvent s'ouvrir ou se fermer pour révéler ou dissimuler la partie la plus reculée de la scène ; voir André Bataille, *Lexique de la machinerie théâtrale*, Paris, Librairie théâtrale, 1989.

55. Les châssis sont des armatures légères en bois, généralement recouvertes de toile, sur lesquelles des éléments de décor peuvent être peints.

56. F Pan, O¹ 2995, Pièces justificatives des comptes, 1754, dossier I, Voyage de Fontainebleau, « État et Mémoire des ouvrages de peintures et fournitures faites dans le courant de l'année 1754 tant à Paris, qu'à Fontainebleau et à Versailles sous les ordres de Monsieur de Gagny Intendant et Contrôleur

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

REMANIEMENTS

Si l'on considère que *La Naissance d'Osiris* n'a été jouée que deux fois, la partition autographe de Rameau et le matériel d'exécution conservés révèlent un nombre disproportionné de révisions – bien au-delà de celles qui pourraient raisonnablement être le résultat des révisions compositionnelles de routine. Nombre d'entre elles concernent l'adaptation de l'œuvre au nouveau contexte en tentant de la lier plus étroitement à la naissance du duc de Berry, de respecter l'effectif de Fontainebleau et, surtout, de l'abrégé notamment par la suppression de nombreuses danses originellement prévues dans le prologue des *Beaux Jours de l'amour*, peut-être sous l'influence des courtisans de Louis XV craignant que le roi s'ennuie.

Au moment où commence la copie des deux ensembles de matériel (CP1 et CP2), le projet des *Beaux Jours de l'amour* a été déjà abandonné. Ainsi, tout le matériel copié dans ces cahiers concerne *La Naissance d'Osiris*, même si, pour quelque raison que ce soit, il a été révisé ou coupé par la suite. Comme Thomas Green l'a fait remarquer, la copie de ces fascicules est postérieure aux nombreuses révisions que Rameau avait déjà apportées à son manuscrit autographe (A1), puisque ces révisions ont été incorporées dans les fascicules du matériel dès le départ⁶⁶. Si ce qui subsiste d'A1 préserve sans aucun doute une partie des intentions de Rameau pour *Les Femmes d'Alger*, certaines de ses esquisses compositionnelles, une lumière importante sur la *Naissance d'Osiris*. L'approche, par exemple, d'un « Amour, sans nous alarmer », et des coupures dans les répétitions de l'Air « majestueux et gracieux » – tant que le troisième changement supplémentaire d'un signe d'attente dans le récitatif, « Peuples fidèles, écoutez-moi ». Comme remarque Green, le réexamen de ces changements pourrait signifier qu'ils ont été effectués après la première répétition générale, voire lors de la dernière répétition entre les deux représentations⁶⁹. La collette dans la partition des chœurs (CP2₁) ajustant l'entrée initiale des Tailles invite à considérer cette correction comme particulièrement tardive.

Que Rameau ait été impliqué dans les changements apportés à l'œuvre au-delà de ceux qui figurent dans l'autographe semble probable, étant donné sa présence à Fontainebleau en 1754. Le nombre de révisions dans le matériel d'exécution, en particulier celles qui furent les premières à être copiées, n'a pas dû faciliter leur exécution. Si cela s'est traduit par un niveau d'exécution moins qu'idéal, cela a pu contribuer à l'accueil mitigé de l'œuvre.

comprennent pour la plupart des coupes, des substitutions d'alternatives plus courtes ou des abréviations du matériel original. À l'inverse, il y a quelques ajouts, notamment le *Rondeau* dans la scène 1 et la *Marche* et le refrain choral de la *Contredanse* dans la scène 4. Dans le cas de ces mouvements de danse, Green suggère que leur ajout a été fait « très probablement [...] à la demande du chef d'orchestre, du metteur en scène ou du chorégraphe », tandis que le refrain du chœur pourrait avoir été destiné à compenser le chœur « Lance, lance tes traits dans ce séjour » supprimé au début de la scène⁶⁷. L'ajout de l'air de Jupiter, « Il est né, héros que vos vœux me demandent », après que l'opéra se soit divisé en parties séparées instrumentales et chorales a été conçu, attesté que la musique de cet air n'était pas initialement présente dans l'autographe de Rameau (A1), mais a été ajoutée rétrospectivement dès lors que la volonté du prince a été confirmée⁶⁸.

Le fait que les révisions se soient poursuivies jusqu'à un stade très avancé du calendrier des répétitions est resté non seulement par les changements opérés après la copie de la deuxième strate des parties vocales et instrumentales, mais surtout par trois autres ajustements effectués après la copie de la dernière partie instrumentale (troisième strate) (CP2₃). Deux d'entre eux impliquent des coupures supplémentaires – la suppression du prélude de l'air « Amour, sans nous alarmer », et des coupures dans les répétitions de l'Air « majestueux et gracieux » – tant que le troisième changement supplémentaire d'un signe d'attente dans le récitatif, « Peuples fidèles, écoutez-moi ». Comme remarque Green, le réexamen de ces changements pourrait signifier qu'ils ont été effectués après la première répétition générale, voire lors de la dernière répétition entre les deux représentations⁶⁹. La collette dans la partition des chœurs (CP2₁) ajustant l'entrée initiale des Tailles invite à considérer cette correction comme particulièrement tardive.

Que Rameau ait été impliqué dans les changements apportés à l'œuvre au-delà de ceux qui figurent dans l'autographe semble probable, étant donné sa présence à Fontainebleau en 1754. Le nombre de révisions dans le matériel d'exécution, en particulier celles qui furent les premières à être copiées, n'a pas dû faciliter leur exécution. Si cela s'est traduit par un niveau d'exécution moins qu'idéal, cela a pu contribuer à l'accueil mitigé de l'œuvre.

ACCUEIL ET JUGEMENTS

En décembre 1754, le *Mercure de France* consacre vingt-cinq pages à un compte rendu des divertissements de Fontainebleau⁷⁰. Celui-ci comprend un « Extrait de *La Naissance d'Osiris*, ou *La Fête Pamilie* » de cinq pages qui commence par une référence au caractère allégorique de l'œuvre :

La naissance de Monseigneur le duc de Berry, les différents spectacles qu'on préparait pour leurs Majestés, les cris de

joie d'un peuple heureux du bonheur de ses maîtres, voilà ce que l'auteur de ce ballet nouveau paraît s'être proposé de peindre par une allégorie. On n'a point la ressource des louanges directes auprès d'un roi aussi modeste que bienfaisant⁷¹.

Suit la paraphrase d'un paragraphe préfiguratif, sans doute écrit par Cahusac, qui figure dans le frontispice du livret (retranscrit plus

66. Discuté en détails dans Green, *Early Rameau Sources*, t. 1, p. 418-433.

67. *Ibid.*, t. 1, p. 430-431.

68. *Ibid.*, t. 2, p. 860-863.

69. *Ibid.*, t. 1, p. 433.

70. *Mercure de France*, 1754, décembre, t. 2, p. 190-215.

71. *Ibid.*, p. 192.

bas, Tableau 3). Il résume la légende de la naissance du dieu Osiris et de l'initiation de la fête de Pamilie, d'où le sous-titre de l'œuvre.

Comme à l'accoutumée, la critique consiste principalement en une description de l'intrigue, entrecoupée de citations de passages du livret. De temps en temps, le critique anonyme (probablement Guillaume-Thomas Raynal, alors éditeur du *Mercure de France*)⁷² inclut des évaluations de certains passages. Par exemple, dans l'ariette de Pamilie, « Non, non, une flamme volage » (sc. 1), il évoque une séquence « dont le chant simple exprime d'une manière si neuve la naïveté des paroles »⁷³. En commentant le chœur, « Jupiter s'arme de la foudre » (sc. 1), le critique fait allusion à l'utilisation ingénieuse du ballet pour laquelle le librettiste était bien connu :

Pendant ce chœur, la danse (qu'il ne doit pas être permis à M. de Cahusac de laisser oisive ou inutile dans ses ballets), formait des tableaux rapides d'effroi, qui donnaient une force nouvelle à cette situation⁷⁴.

L'emploi du ballet dans la scène finale est également loué :

Ce premier tableau de danse, exécuté par Mlle Catinon, représentant la Bergère, et Mlle Catinon, représentant l'Amour, ne pouvait que produire un effet agréable, et il en fut de même du second, qui termine fort heureusement.

un jugement général sur

l'implicité de l'action, l'ana-

commente pas la réception

14 e. L'opéra des Fragments qu'on joua samedi [12 octobre] à Fontainebleau, a bien réussi, excepté le prologue », c'est-à-dire *La Naissance d'Osiris*⁷⁶.

Une autre critique encore plus négative figure dans la *Correspondance littéraire* de Melchior Grimm⁷⁷. Si à son arrivée à Paris en 1749, Grimm était un fervent admirateur de Rameau, il s'est retourné contre lui pendant la Querelle des Bouffons. Par la suite, toutes ses allusions à Rameau sont empreintes de sarcasme :

Ce prologue, qui fait allusion à la naissance du duc de Berry, a été unanimement jugé détestable. Il s'intitule *La Naissance d'Osiris, ou La Fête Pamilie*. Il s'agit d'une fête égyptienne où le peuple danse des menuets et des rigaudons, et chante

des refrains et des platitudes. Soudain, le ciel s'assombrit, le tonnerre gronde, le peuple a peur d'être pulvérisé. Pas du tout : c'est le grand prêtre de Jupiter qui leur dit qu'ils n'ont rien à craindre. Aussitôt, Jupiter lui-même apparaît pour les informer de la naissance du prince en question, qui n'avait pas encore été mentionné.

La critique implicite de Grimm dans cette dernière phrase est en fait injustifiée. Outre le paragraphe préliminaire du livret qui résume le mythe de la naissance du dieu Osiris, le texte de Cahusac indique clairement dans le premier chœur que les bergers s'attendent à une annonce capitale.

Grimm continue :

Après quoi on danse et tout le monde est content, excepté les spectateurs. Si M. de Cahusac ne l'avait point par sa poésie, on aurait peut-être été paillard et enchanté de sa prose. Ceux qui s'intéressent à la gloire de l'Opéra, avec un certain fanatisme, devraient se contenter de lire la prose de M. de Cahusac sans jamais mettre les pieds à ce spectacle. Tantôt, suivant les notes, on entend une symphonie majestueuse et céleste qui se mêle aux éclats du tonnerre. Tantôt on voit Jupiter descendre dans l'éclair, et se gloire. L'Amour à ses pieds, les Grâces groupées autour de lui. Quelle magnificence ! quel spectacle, que de musique ! On est tout surpris, quand on s'y trouve d'entendre quelques méchants accords et de voir quelques mauvaises planches entourées de quelques cartons bas-reliefs, et le grand Jupiter moins ébloui de l'éclat de sa gloire qu'attentif que son machiniste ne lui cause rien.

SÉQUENCES RECYCLÉES

En raison de son statut d'œuvre de circonstance, *La Naissance d'Osiris* n'a jamais été reprise. Rameau a néanmoins réutilisé plusieurs de ses séquences dans des œuvres ultérieures. L'une d'entre elles a été recyclée presque immédiatement. L'ariette, « Du printemps sur l'herbe fleurie » (sc. 1 dans A1), avait été coupée avant que les parties séparées ne soient copiées. Après remaniement et changement du texte (« Des Zéphirs que Flore rappelle »), l'ariette est recyclée dans *Anacréon* (sc. 1), créé à Fontainebleau deux semaines seulement après *La Naissance d'Osiris*.

De même, l'ariette, « Non, non, une flamme volage » (sc. 1), est réutilisée dans la seconde version de *Zoroastre* (1756, I, 3). Plusieurs mouvements se retrouvent également dans *Les Paladins* (1760) : le début de l'Ouverture et la *Contredanse* (sc. 4) sont recyclés dans le troisième mouvement de l'Ouverture et dans l'Air gai (III, 4), tandis que les deux gavottes (sc. 3) réapparaissent dans *Les Paladins* (I, 5), mais transposées de ré majeur/mineur à do majeur/mineur. Enfin, le *Rondeau* (sc. 1) a été remplacé dans *Les Boréades* (1763), où il a fait l'objet d'une parodie vocale, « Eh pourquoi se défendre » (III, 3).

72. Voir Thomas R. Green, « Through the *Mercure's* Lens: Mid-eighteenth-century Acting Styles and Vocal Aesthetics at the Paris Opéra », Graham Sadler, Shirley Thompson et Jonathan Williams (dir.), *The Operas of Rameau: Genesis, Staging, Reception*, p. 264-277.

73. *Ibid.*, p. 193.

74. *Ibid.*, p. 193.

75. *Ibid.*, p. 195.

76. *Mémoires du duc de Luynes sur la cour de Louis XV (1735-1758)*, Dussieux et Soulié (éd.), t. 13, p. 373 (17 octobre 1754).

77. Friedrich Melchior Grimm, *Correspondance littéraire*, Ulla Kölvig et al. (éd.), t. 1, 1753-1754, Ferney-Voltaire, Centre international d'étude du XVIII^e siècle, 2010, p. 299 (novembre 1754).

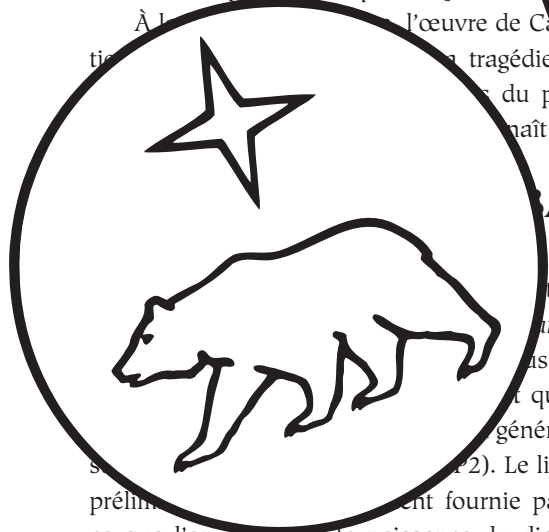
LE LIVRET DE LA NAISSANCE D'OSIRIS

LOUIS DE CAHUSAC

Au cours d'une collaboration d'environ douze ans, Louis de Cahusac a fourni à Rameau les livrets d'au moins sept œuvres, notamment *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* (1747), *Zaïs* (1748), *Naïs* (1749) et *Zoroastre* (1749 et 1756). Le livret anonyme des *Boréades* lui est attribué avec certitude⁷⁸ et Thomas Soury avance l'hypothèse qu'il serait également l'auteur des livrets de *Mirthis* et de *Zéphire*⁷⁹. Cahusac était largement décrié dans les cercles littéraires. Pourtant, il est aujourd'hui généralement admis qu'il possédait des atouts indéniables en tant que librettiste, notamment dans son utilisation ingénieuse d'une « couleur locale » bien documentée et dans son habileté à intégrer le divertissement dans l'action.

Jean-Louis de Cahusac est né le 6 avril 1706 à Montauban, à environ 50 km au nord de Toulouse⁸⁰. Membre de la petite noblesse, il débute une carrière d'avocat dans sa ville natale, puis de s'installer à Paris en 1736 pour superviser la mise en scène de sa tragédie *Pharamond* à la Comédie-Française. En 1742, il est nommé secrétaire du comte de Clermont, prince de sang et grand maître de la Grande Loge maçonnique française.

À l'instar de son œuvre, Cahusac suscite des réactions contrastées. Sa tragédie *Le Comte de Warlock* est un échec du public. En revanche, son opéra *La Fête de la Famille* connaît un succès considérable.



BALLET ALLÉGORIQUE

Le genre de cet ouvrage est la *Naissance d'Osiris*, la *Fête de la Famille*. Les personnages que nous pouvons supposer être ceux de l'œuvre sont connus, mais le genre n'apparaît pas dans le livret (2). Le livret comprend une note préliminaire, qui est fournie par Cahusac qui résume ce que l'on savait de la naissance du dieu égyptien Osiris et de l'institution de « La Fête Pamilie ». Comme l'a démontré Thomas Soury⁸³, la formulation de cette note est fortement redevable à l'entrée sur Osiris dans le *Dictionnaire de mythologie, pour l'intelligence*

En 1745, il se consacre presque exclusivement à l'opéra. Une fois entamée sa longue collaboration avec Rameau, les seules autres œuvres importantes de Cahusac sont *Grigri* (1749), un roman licencieux qui suscite l'opprobre de la cour, et surtout ses écrits théoriques sur le ballet et l'opéra. Ces derniers comprennent un traité en trois volumes, *La Danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse* (1754), et plus de cent articles sur la musique et la danse dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert. Ses écrits constituent l'une des premières théories théoriques du théâtre lyrique français⁸¹.

Dans les dernières années de sa vie, Cahusac a reçu une reconnaissance qu'il était étonnamment fier de son éléction à l'Académie royale des sciences et belles-lettres de Prusse qu'il mentionne à plusieurs reprises dans *La Danse ancienne et moderne* et dans divers livrets, dont celui de *La Naissance d'Osiris*. En 1755, il était devenu l'un des censeurs royaux, fonction honorifique qu'il conserva jusqu'à sa mort. Mais la critique générale incessante et essentiellement *ad hominem* de son travail de librettiste a dû être une source de profonde déception. Il en est de même du refus de Marie-Fel, la maîtresse de longue date, de l'épouser. À Bâle, le 17 mai 1756, Cahusac se livre dans la folie et meurt à l'asile de Charenton le 2 juin de la même année.

Le livret de *La Naissance d'Osiris* a été récemment publié par l'abbé de Claustré⁸⁴. Bien que ce dernier ne cite pas ses sources, elles devraient apparaître dans le chapitre classique « Sur Isis et Osiris » des *Moralia* de Plutarque, livre traduit en français à de nombreuses reprises, la dernière fois en 1645⁸⁵.

Le tableau 3 présente le texte de la note de Cahusac mis en regard avec les passages pertinents de Plutarque et de Claustré, illustrant l'adaptation du librettiste à ses sources. La citation de Plutarque est tirée d'un passage dans lequel l'auteur explique que les anciens Égyptiens célébraient les anniversaires de leurs dieux lors de cinq jours spéciaux appelés « jours d'épacte ».

78. Sylvie Bouissou, *Jean-Philippe Rameau : Les Boréades ou la tragédie oubliée*, Paris, Méridiens/Klincksieck, 1992, p. 89-91 ; Catherine Kintzler, *Jean-Philippe Rameau : splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, 3^e édition, révisée et augmentée, Paris, Minerve, 2011, Annexe III, p. 209-220.

79. Voir Soury, « Re-assessing Attributions to Louis de Cahusac of the Librettos of Rameau's *Io*, *Zéphire* and *Nélée et Mirthis* », Sadler, Thompson et Williams (dir.), *The Operas of Rameau: Genesis, Staging, Reception*, p. 80-93.

80. Pour plus de détails sur la vie de Cahusac, voir Frank A. Karker et Serena L. Karker, « The Encyclopedists as Individuals: a Biographical Dictionary of the Authors of the *Encyclopédie* », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 257 (1988), p. 79-82 ; Nathalie Leconte, Laura Naudeix et Jean-Noël Laurenti (éd.), *Louis de Cahusac, La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, Paris Desjonquères, 2004, p. 269-272 ; Thomas

Soury, « Louis de Cahusac, librettiste et théoricien : un collaborateur majeur à l'œuvre de Rameau », *Revue de musicologie*, t. 99/1, 2013, p. 33-66 ; Thomas Soury, « Cahusac, Louis de », *DOPAR*, t. 1, p. 603-605.

81. Voir Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991, p. 268-275, 279-282, 298-305.

82. EL, p. [7].

83. Soury, « Re-assessing Attributions to Louis de Cahusac of the Librettos of Rameau's *Io*, *Zéphire* and *Nélée et Mirthis* », p. 89.

84. André de Claustré, *Dictionnaire de mythologie, pour l'intelligence des poètes, de l'histoire fabuleuse, des monuments historiques, des bas-reliefs, des tableaux, etc.*, Paris, Briasson, 1745, t. III, p. 79.

85. Jacques Amyot, *Les Œuvres morales et meslées de Plutarque traduites de grec en français*, Paris, Antoine Robinot, 1645.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Allongement des points d'orgue

Dans la partition des chœurs (CP2₁), au sein du chœur, « Coulez jours de paix, jeux heureux » (sc. 1), deux points d'orgue distincts ont été ajoutés au crayon rouge probablement pendant les répétitions, l'un après l'autre, au-dessus des portées de dessus et de basse sur les trois dernières mesures. Dans le chœur, « Chants d'âlégresse et de victoire », les points d'orgue sont placés au-dessus et en dessous du système et s'étendent sur l'avant-dernière mesure (mes. 502). À en juger par cette position, ces points d'orgue semblent indiquer un *ritardando* sur les dernières mesures de chaque chœur – ce qui rappelle qu'à cette date, le ralentissement du tempo à la fin des mouvements n'était pas encore couramment pratiqué.

Parties (hautes-contre et tailles de violon)

Les représentations à Fontainebleau impliquaient un effectif instrumental réduit par rapport à celui de l'Académie royale de musique. En 1754, le manque apparent de hautes-contre et tailles de violons constituait un défi particulier⁹². Dans le cas de *La Naissance d'Osiris*, ces instruments faisaient clairement partie de la conception originale des *Beaux Jours d'Amour* puisqu'ils figurent dans de nombreux mouvements de la partition autographe (A1). Or, le mémoire de copie de Durand ne mentionne pas ces instruments, et aucun fascicule de parties ne figure dans le matériel préparé pour la représentation à Fontainebleau. Cette indisponibilité des

parties de A1 qui montrent que le compositeur a compensé l'absence de ces instruments par des indications de copie. Ils figurent à l'origine, par exemple, dans les *Bergers et Bergères* (OOR, 1754), qui est copié sur la portée de basse de la partition « copier ceci dans la partition de la basse de violon » pour une partie importante des voires reconstituées.

La mention « Basse de violon » apparaît trois fois dans le fascicule de « Basse continue générale, Clavecin » CP2₁₉, sur lequel aucun nom d'instrumentiste n'est inscrit. Ces indications de « contre-basse » se trouvent toutes dans la section *Allegro* de l'Ouverture, dans laquelle trois courts passages comportent une partie de contre-basse entièrement notée : mes. 63-66, 95-98, 146-157 (pour des

reproductions de deux d'entre elles, voir Fac-similés, Pl. II). Dans quatre autres passages de cet *Allegro* (mes. 77-81, 85-89, 126-130, 134-140), la ligne de basse se divise. Dans chaque cas, les divisions sont marquées « petit chœur » et « grand chœur », l'une d'entre elles impliquant une division supplémentaire des basses du grand chœur (voir Fac-similés, Pl. II). Ces indications, présentes dans la partie de « Basse continue » CP2₁₈ (petit chœur) et les parties de « Basse de violon » CP2₁₀₋₁₂ (grand chœur), soulèvent la question de savoir ce que la contre-basse jouait réellement ici et ailleurs dans ce mouvement, en l'absence d'une partie entièrement notée.

La présence d'un contre-bassiste à Fontainebleau lors des représentations de *La Naissance d'Osiris* en 1754 est suggérée par deux éléments de preuve interdépendants : un document d'archives dans lequel le contre-bassiste « Antonio » est mentionné non pas avec les joueurs de basse de violon (violoncelle à cette époque), mais sous la rubrique « Clavecin et contre-basses »⁹³ ; et l'apparition d'« Antonio » aux côtés du violoncelle Du Buisson sur la première page de la partie « Basse de Violon » CP2₁₁. Curieusement, ce fascicule ne comporte aucune des indications de « contre-basse » mentionnées ci-dessus. Pour expliquer cette anomalie, au moins deux hypothèses sont possibles. Tout d'abord, il est possible que le fascicule d'Antonio ait comporté à un moment donné des feuilles ou des collettes insérées pour les passages de contre-basse indépendants, mais que celles-ci aient été perdues depuis⁹⁴. Dans ce cas, nous pourrions compléter les divisions de parties indiquées dans le fascicule « Clavecin » comme de simples indices pour indiquer la participation de ce qui se passait à l'arrière-plan. Mais cette hypothèse est battue en brèche par les preuves suggérant que le clavecin ne participait normalement pas aux ouvertures et autres mouvements purement orchestraux⁹⁵. Il n'aurait donc pas été nécessaire de fournir des indications concernant la contre-basse dans la partie du Clavecin si elle n'était utilisée que par le claviériste.

Nous pourrions également conclure que le fascicule de clavecin était partagé avec un contre-bassiste anonyme. Cette suggestion peut sembler surprenante à première vue, puisqu'il est généralement admis qu'une seule contre-basse était utilisée dans les représentations d'opéra français avant 1765 environ⁹⁶. Mais Sylvie Bouissou a récemment évoqué l'ajout possible d'un second contre-bassiste⁹⁷. Si tel était le cas ici, il est envisageable que, dans *La Naissance d'Osiris*, un contre-bassiste, non nommé, ait partagé la partie de clavecin, tandis qu'un autre, Antonio, ait joué à partir de la partie de basse de violon en adaptant la ligne de basse le cas

92. Pour une vue d'ensemble des pratiques d'orchestration de Rameau dans les œuvres jouées à Fontainebleau, voir Rice, *Fontainebleau Operas for the Court of Louis XV*, Appendix II, p. 309-321. Sur les parties intermédiaires dans *La Naissance d'Osiris*, voir Green, *Early Rameau Sources*, t. 1, p. 426-427.

93. F Pan, O¹ 2996, Pièces justificatives des comptes, 1754, dossier VII, Voyage de Fontainebleau, « État de la dépense faite en l'extraordinaire des Menus-Plaisirs, et affaires de la chambre du roi pour le paiement des appointements et gratifications accordés aux musiciens, musiciennes et symphonistes de la chambre du roi », cité par Green, *Early Rameau Sources*, t. 1, p. 173.

94. Greenberg, « Perfecting the Storm: the Rise of the Double Bass in France, 1701-1815 », p. 19-20, cite l'exemple de l'entracte dans la partie de basse continue de *Médée et Jason* de Salomon partagé entre la basse de violon L'Abbé et le contre-bassiste Gianotti (F Po, Mat. 18 [164 (220)]). Notant que « les entractes sont absents des parties de continuo parce que le petit chœur

ne jouait pas dans ces interludes », Greenberg observe qu'« avant l'acte IV [il] y a un feuillet pour l'entr'acte intitulé "contre-basse" ».

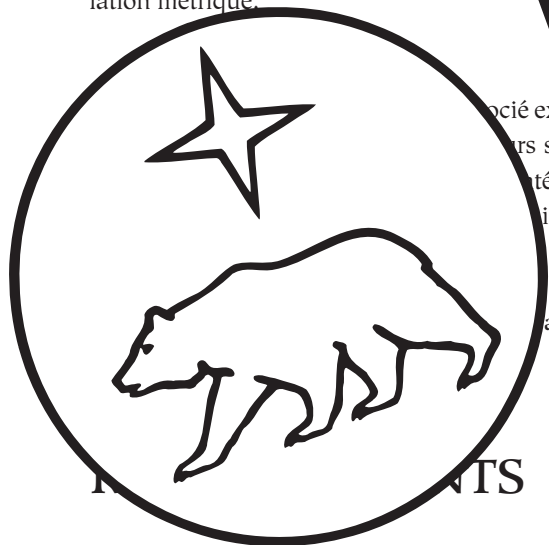
95. Voir Graham Sadler, « The Chordal Continuo in French Baroque Opera: Revisiting the Evidence », *Early Music*, 2023, t. 50, p. 27-37 qui traite des fascicules de clavecin préparés pour l'Académie royale de musique dans lesquels jusqu'à 50 % de la ligne de basse est omise, ces passages comprenant des mouvements purement instrumentaux et choraux. Pour un autre point de vue sur la participation du clavecin, voir Sylvie Bouissou, « Entre notation et pratique musicale : le rôle du clavecin dans les opéras baroques en France », *Noter, annoter, éditer la musique : mélanges offerts à Catherine Massip*, C. Reynaud et H. Schneider (dir.), Genève, 2012, p. 191-211.

96. Voir Greenberg, « Perfecting the Storm: The Rise of the Double Bass in France, 1701-1815 », p. 18.

97. Voir Jean-Philippe Rameau, *Les Boréades*, Sylvie Bouissou (éd.), OOR IV.29, Tauxigny, Société Jean-Philippe Rameau, 2024, Introduction, « Contrebasse » et « Double Bass », p. xxii-xxv et xxxviii-xli.

échéant, comme c'était la coutume. Si le contrebassiste fait officiellement partie du petit chœur de l'Académie royale de musique à partir de 1738, il participe également aux ouvertures, aux chœurs et à certains mouvements de ballet, ainsi qu'aux tempêtes et autres passages violents ⁹⁸.

Quoi qu'il en soit, la question demeure de savoir ce que le ou les contrebasses ont joué dans cet *Allegro* où il n'y a pas de partie notée, y compris dans les quatre passages où les basses du petit chœur et du grand chœur se divisent. L'examen des mesures entièrement notées pour la contrebasse, qui comprennent principalement de longues pédales de notes graves, suggère qu'un rôle similaire serait l'utilisation la plus appropriée de la contrebasse à ces points de division. Dans ce cas, l'instrumentiste s'inspirerait effectivement de ce qui est noté pour les instrumentistes du grand chœur. Ailleurs dans le mouvement où les basses sont à l'unisson, les contrebassistes modernes – comme leurs homologues du XVIII^e siècle – sont encouragés à concevoir leur propre ligne, pour laquelle les conseils de Mary Cyr, tirés d'un examen de plusieurs parties de contrebasses dans d'autres opéras de Rameau, constituent un point de départ utile ⁹⁹. Dans les passages particulièrement brefs, une adaptation comprendrait une simplification rythmique de la ligne de basse afin de souligner les changements harmoniques et d'aider l'articulation métrique.



Mes remerciements vont à tous ceux qui ont soutenu la création de ce volume, y compris mes collègues du Royal Birmingham Conservatoire, au Royaume-Uni. Je souhaite également exprimer ma profonde gratitude à Thomas Green, dont la thèse sur les sources anciennes de Rameau continue de fournir une mine d'informations sur *La Naissance d'Osiris* et ses sources, et qui a été un compagnon constant pendant la gestation de ce volume. Je tiens également à remercier Benoît Dratwicki, Érik Kocovar, Daniela Maltrain, Adrian Powney et Jonathan Williams pour leur aide dans des domaines très spécifiques. Je suis particulièrement reconnaissant à Graham Sadler pour ses conseils et son soutien constants, ainsi que pour avoir rédigé en grande partie l'introduction.

Je remercie tous les membres du comité éditorial de l'*Opera omnia Rameau* pour leurs suggestions tout au long du projet :

Les parties séparées de l'ariette et de la gavotte présentent cependant une lecture différente. Dans le cas de l'ariette, une seule des trois parties séparées de « hautbois et flûtes » (CP2₁₃) contient une référence à la « musette » (au singulier). Par ailleurs, bien que « hautbois et musette » soient indiqués dans deux des parties séparées (CP2₁₃ et CP2₁₅) où la gavotte reste visible sous collette dans la première scène, ces mentions ont été remplacées par « hautbois » seul dans les trois fascicules des hautbois et flûtes lorsque la séquence a été copiée dans sa position finale de sc. 3. Cet ajustement pourrait étayer l'idée que l'instrument n'a finalement pas été utilisé lors des représentations de 1754. Thomas Green a émis l'hypothèse que l'ajout tardif d'une seconde partie de hautbois à l'ariette, fournie sur des collettes dans le CP2₁₅, pourrait avoir été fait pour compenser l'absence d'une musette dans l'orchestre de Fontainebleau ¹⁰¹. D'autre part, dans « Musette » (sc. 4, OOR, p. 56), qui n'est conservé que dans les parties d'orchestre, deux des parties (CP2₁₃ et CP2₁₅) ont chacune intitulées « hautbois et musette », ce qui suggère non seulement qu'il n'y avait pas de problème de disponibilité d'une musette voire de plusieurs ¹⁰². L'OOR suit le matériel en indiquant qu'il n'y a pas de musettes dans la gavotte, qu'il n'y a qu'un seul instrument dans l'ariette et qu'il est possible d'en avoir plusieurs dans la gavotte.

Dynamiques des flûtes

Rameau n'indique pas de dynamiques pour les flûtes et la gigue, mais plutôt les gradations de volume en distinguant « flûte seule », « deux flûtes » et « toutes les flûtes » ¹⁰². L'OOR suit cette convention.

Citations

L'orthographe des documents d'archives étant souvent très éloignée de l'usage actuel, nous avons choisi, pour le confort du lecteur, de la moderniser dans les citations de l'introduction. L'usage des majuscules a également été modernisé.

Julien Dubruque pour avoir répondu de manière utile à diverses questions ; Pascal Denécheau pour avoir fourni des reproductions de documents et de sources ; Yvon Repérant pour les nombreuses idées qu'il a apportées lors de la lecture de la partition ; Nathalie Berton-Blivet pour la préparation de l'édition du livret et ses diverses relectures. Un remerciement particulier à Thomas Soury, dont les conseils experts ont été inestimables, et, bien sûr, à la rédactrice en chef, Sylvie Bouissou, pour la traduction de l'introduction et ses encouragements, ses suggestions constructives et sa patience.

Shirley Thompson
Royal Birmingham Conservatoire

98. Jérôme de La Gorce, « L'Orchestre de l'Opéra et son évolution de Campra à Rameau », *Revue de musicologie*, 1990, t. 76, n° 1, p. 23-44 (p. 27).

99. Mary Cyr, « Basses and basse continue in the Orchestra of the Paris Opéra 1700-1764 », *Early Music*, 1982, t. 10, p. 155-168 (p. 167-168).

100. Voir Patrick Blanc et Sylvie Bouissou, « Musette », *DOPAR*, t. 3, p. 858-861.

101. Voir Green, *Early Rameau Sources*, t. 1, p. 432.

102. Voir Green, *Early Rameau Sources*, t. 1, p. 195.

INTRODUCTION

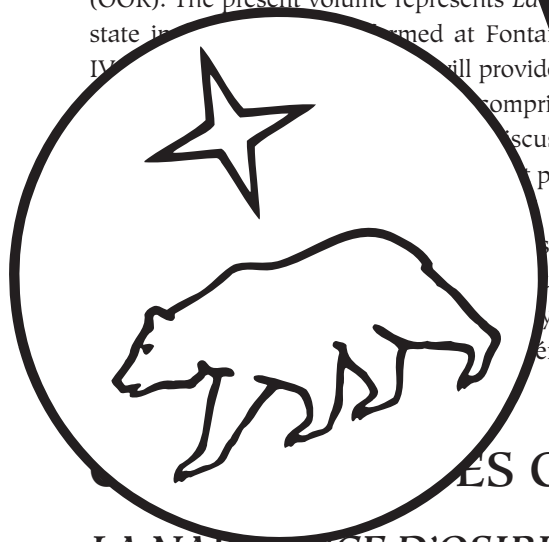
The genesis of *La Naissance d'Osiris* was long and complex. This opera was evidently conceived as the prologue, initially entitled “Les Festes Pammilies”, of a projected ballet comprising independent *entrées*, *Les Beaux Jours de l'amour*. By 1754, when it received its premiere at Fontainebleau, the work had been detached from its parent ballet, for use as the *de facto* prologue of a composite spectacle entitled *Fragments*.¹ In adapting “Les Festes Pammilies” to become *La Naissance d'Osiris*, the work underwent an exceptionally extensive revision process, while numerous further alterations were made during the rehearsal period. As a result, the task of creating a critical edition of this work to take account of all the modifications to which it was subjected has proved challenging.

The final version of *La Naissance d'Osiris* is sufficiently distant from the work's original conception as the prologue to *Les Beaux Jours de l'amour* that a decision has been made to divide the relevant material between two separate volumes of the *Œuvres complètes de Rameau* (OOR). The present volume represents *La Naissance d'Osiris* in the state in which it premiered at Fontainebleau in 1754 (OOR IV). The next volume will provide a reconstruction of the work as it was originally conceived, comprising the prologue to *Les Beaux Jours de l'amour*.

As discussed below, what can be known about the projected work is limited. Only three of Rameau's *entrées* were staged during the annual festival at Fontainebleau in 1754. The opera was performed, either at court or at the theatre (the latter is more likely), only a small number

of sources survive (see “The State of the Sources”, pp. 70 below), namely the printed libretto (EL) prepared for the court production; an incomplete autograph score initially prepared as the prologue to *Les Beaux Jours de l'amour* (A1), together with an autograph fragment (AF1); a largely complete set of vocal and orchestral part-books used at the work's creation (CP1/CP2); and a manuscript full score (C1) and excerpts (Sm1) prepared for Jacques-Joseph-Marie Decroix in the 1770s, derived directly from the autograph score, further autograph material now lost and the instrumental parts.

In the absence of the production score, known to have been copied for the 1754 performances, the present edition takes as its principal musical source the vocal and instrumental part-books CP1 and CP2, in line with the editorial principles of the OOR to prioritise sources used at the work's performance. The principal score published here represents, as far as can be determined, the final state of *La Naissance d'Osiris* as it was first staged in 1754. To distinguish between that version of the work and its original conception as a component of *Les Beaux Jours de l'amour*, this edition limits itself to the material found in the principal source: the part-books CP1 and CP2 prepared specifically for the Fontainebleau performances. The score presents the opera in the state in which it existed after all revisions had been made. Complementing the score are two movements and a lengthy prelude which were deleted, having been copied and rehearsed by the performing parts, while Annexes provide two fragments related to the Overture which survive in A1 and Sm1 respectively.



THE SOURCES OF COMPOSITION

LA NAISSANCE D'OSIRIS AND AN ABANDONED PROJECT: *LES BEAUX JOURS DE L'AMOUR*

Until fairly recently, it was widely assumed that *La Naissance d'Osiris* began life as an independent *acte de ballet* written to celebrate the birth of the duc de Berry in 1754.² However, Thomas Green has presented circumstantial evidence that the work was conceived several years earlier, as the prologue to a projected ballet, *Les Beaux Jours de l'amour*, comprising several *entrées*.³ In his autograph score of *La Naissance d'Osiris* (A1), Rameau initially headed the work: “Les Beaux jours de l'Amour / Les Festes Pammilies / Prologue”. At a later stage, however, he deleted

this entire heading, replacing it with a new title: “La Naissance d'Oziris”.

The title *Les Beaux Jours de l'amour* also appears on the autograph score of *Mirthis*, together with the indication “Entrée”. Rameau later crossed out this title and substituted a new one, “Mirthis” – without, however, deleting the label “Entrée”. We may thus safely conclude that both *La Naissance d'Osiris* and *Mirthis* were written as components of *Les Beaux Jours de l'amour*, the former intended as its prologue, “Les Festes Pammilies”, the latter

1. Although *La Naissance d'Osiris* is not described as the prologue of these *Fragments*, it is referred to as such in an invoice submitted by the plume maker Lescuyer (see below, note 64) and in several other sources discussed below.

2. See Cuthbert M. Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work*, rev. 2nd edn (New York: Dover, 1969), p. 474; and Paul F. Rice, *The*

Performing Arts at Fontainebleau from Louis XVI to Louis XVI (Ann Arbor: UMI Press, 1989), pp. 188-189.

3. Thomas R. Green, *Early Rameau Sources: Studies in the Origins and Datings of the Operas and Other Musical Works*, 3 vols (Ann Arbor: UMI, 1993), vol. 2, pp. 934-940.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

PERFORMANCES

FONTAINEBLEAU, 1754

The customary autumn *voyage* to Fontainebleau in 1754 was one of the most sumptuous ever undertaken by Louis XV's court. In charge of the festivities was Louis-Marie-Augustin, duc d'Aumont, *premier gentilhomme de la chambre du Roi en exercice*, while the implementation of individual events was undertaken by Barthélemy-Augustin Blondel de Gagny, *intendant des Menus-Plaisirs*. Among the many delights, which included concerts and balls, courtiers were regaled with an extensive programme of stage works scheduled between 8 October and 16 November (Table 1). The plays were presented by actors from the Comédie-Française or the Comédie-Italienne, while the operas were performed by musicians from the Académie royale de musique and the Musique du roi. In all, the programme included 21 spoken plays, four full-length operas and four single-act operatic works. Each of the operas were performed twice, under the direction of Rebel and Francœur, joint *surintendants de la musique de la chambre du roi*.

The total expenditure, amounting to well over half a million livres, was the largest lavished on any Fontainebleau voyage during the period. Despite predictable grumbles from some quarters, the duc de Luynes reported that it was "more than it has ever been".¹⁵ and surprise that it was "a space such a large quantity of money to much magnificence".¹⁷

Productions was likewise one of several writers.¹⁸

had already begun at the and March, Rameau made ten visits with Rebel, Francœur and the *maître des ballets* Jean Bandieri de Laval, where they would have been able to inspect the château's newly renovated theatre and assess its properties.¹⁹ To assist with the planning, a model of the theatre was made in the spring of 1754.²⁰ It became evident, however, that the stage machinery in the theatre was inadequate

for the demands that would be made on it when staging the operas chosen to be performed.²¹ Beginning in July, alterations were made to the roof vaulting and backstage area, including demolition of the actors' dressing rooms (*loges*), thereby allowing further machinery to be installed. The depth of the newly modified stage was increased by about two metres, providing space for seven double wings (*châssis*) on either side of the stage.²²

The extravagance of the plans for the 1754 voyage was motivated by the birth on 23 August of the duc de Berry (the future Louis XVI), currently third in line to the French throne.²³ As it happens, *Le Naissance d'Osiris* is the only stage work in the programme that specifically alludes to this royal event, by way of its Egyptian allegory. Furthermore, it was one of only three works to receive their premieres during this voyage, the others being Rameau's *Anacréon* and Mondolville's *Daphnis et Alcimadure*. All the others were revivals of well-known plays or operas. The fact that only seven of the 29 works in Table 1 had been premiered within the last five years, while a further six date from the previous century, is a reflection of the court's largely conservative tastes.

The question arises as to why the none of *Les Inconnus*, *de l'amour* was not scheduled for performance during the 1754 voyage. Doubtless the answer has some connection with a debacle that had marred the previous year's voyage, concerning the three new works that Rameau had composed for that occasion: *Lisis et Déjanire* and *Les Sybarites* (librettos by Marmontel), and *Daphnis et Églé* (libretto by Collé). Of these, the first had to be ignominiously withdrawn from the schedule because its subject matter – love disguised as friendship – was judged to be too similar to that of *Daphnis et Églé*. Of the remaining works, *Les Sybarites* was received with indifference, while *Daphnis et Églé* was an outright failure: Élie Fréron described it as "detestable".²⁴ Although the adverse criticism was mainly levelled either at Rebel and Francœur for the poor standard of performance or at the librettists for the inferior quality of their work, Rameau himself did not escape reproach. A *nouvelle à la main* attributed to Fréron, dated 1 November 1753, claims that "[he] was given a dressing down by the Marechal de

15. Total of 587,748 livres, 14 sols, 9 deniers. See F-Pan, O¹ 2995, Pièces justificatives des comptes, dossier I, "Voyage de Fontainebleau. Bordereau de la dépense contenue et l'État dudit Voyage", p. [4]. The total in 1753 was 475,647 livres, 17 sols, 8 deniers; see Green, *Early Rameau Sources*, vol. 2, p. 776.

16. *Mémoires du duc de Luynes sur la cour de Louis XV (1735-1758)*, ed. L. Dussieux and Eud. Soulié (Paris: Firmin-Didot frères, 1860-1865), vol. 13, p. 381 (28 October 1754).

17. *Gazette de France*, 14 November 1754, pp. 545-546.

18. [Alexandre] Tanevot, *Vers sur les spectacles donnés à Fontainebleau en l'année 1754* (n.p., n.d., [1754]). Cf. *Mercure de France*, 1754, December, vol. 2, p. 190.

19. F-Pan, O¹ 2996, Pièces justificatives des comptes, "Mémoire des carrosses de remises fournies par Vincent loueur de Carrosse par ordre de Monsieur de Gagny, Intendant des Menus-Plaisirs du roi".

20. F-Pan, O¹ 2995, Pièces justificatives des comptes, 1754, dossier II, "Mémoire et État des dépenses de bois, journées de compagnons menuisiers, serrurerie, et ouvrages de tourneur, faites par Girault, entrepreneur des Menus-Plaisirs du roi pour le modèle du théâtre de Fontainebleau [...] sous les ordres de Monsieur Blondel de Gagny, Intendant et contrôleur général de l'argenterie, Menus-Plaisirs et affaires de la Chambre du roi".

21. F-Pan, O¹ 1438, dossier XIII, Lettre de Ange-Jacques Gabriel à Monsieur de Vandières.

22. For further details of the alterations to the theatre, see Paul F. Rice, *Fontainebleau Operas for the Court of Louis XV of France by Jean-Philippe Rameau (1683-1764)* (Lampeter: Edwin Mellen Press, 2004), pp. 6-11, and David Charlton, *Opera in the Age of Rousseau: Music, Confrontation, Realism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), pp. 9-10.

23. As noted, the Dauphin's first son, Louis de France, duc de Bourgogne, was born in 1751. His second, Xavier de France, duc d'Aquitaine, was born in 1753 but had died on 22 March 1754.

24. Jean Balcou, *Le Dossier Fréron. Correspondances et documents* (Geneva: Droz, 1975), p. 115.

Richelieu”,²⁵ an indication that the composer was considered partly to blame for the disappointing reception of these works.

The memory of such deplorable events must thus have been in the minds of the organisers of the 1754 entertainments, hence their apparent decision not to risk commissioning a full-length opera by Rameau. Rather, they chose the safer option of recycling two of the components of *Les Beaux Jours de l’amour: La Naissance d’Osiris*

and *Anacréon*. They placed *La Naissance d’Osiris*, with its allusions to a royal birth once again topical, as the first of three *entrées* in a composite entertainment entitled *Fragments*.²⁶ The presumed final *entrée*, *Anacréon*, was now performed as an independent one-act *ballet héroïque* in a double bill with Louis de Boissy’s popular comedy *Le Mari garçon*.

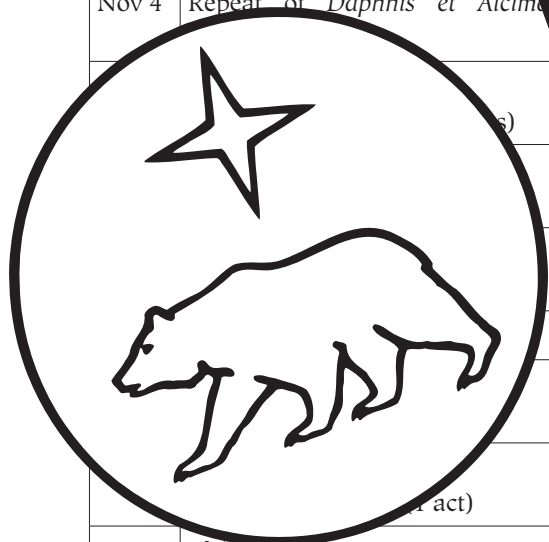
TABLE 1. PLAYS AND OPERAS STAGED AT FONTAINEBLEAU DURING THE VOYAGE OF 1754

Date	Title, genre, number of acts	Author/composer	Librettist	Date of premiere
Oct 8	<i>Le Curieux impertinent</i> comédie en vers (5 acts)	André-Cardinal Destouches	-	1710
8	<i>L'Étourderie</i> comédie en prose (1 act)	Barthélemy-Christophe Fagan	-	1737
9	<i>Le Joueur</i> pièce italienne (3 acts)	Luigi Riccoboni	-	1718
10	<i>Amélie, ou le duc de Foix</i> tragédie en vers (5 acts)	Voltaire	-	1752
10	<i>Le Rendez-vous, ou L'Amour suppose</i> comédie en vers (1 act)	Barthélemy-Christophe Fagan	-	1733
12	<i>ou La Fête</i>	Rameau	Louis de Cahusac	1754
		Rameau	Louis Fuzelier	1735
		Rameau	Sylvain Ballot de Sauvot	1748
		David-Augustin de La Harpe	-	1691
		Noël Lebreton Hauteroche	-	1673
15	<i>La Naissance d'Osiris</i> (1 act) <i>Les Incas du Pérou</i> (1 act) <i>Pigmalion</i> (1 act)	Rameau Rameau Rameau	Louis de Cahusac Louis Fuzelier Sylvain Ballot de Sauvot	1754 1735 1748
16	<i>Hérode et Marianne</i> tragédie en vers (5 acts)	Voltaire	-	1724
16	<i>Le Legs</i> comédie en prose (1 act)	Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux	-	1736
18	<i>Thésée</i> tragédie en musique (5 acts)	Jean-Baptiste Lully	Philippe Quinault	1675
21	Repeat of <i>Thésée</i> (5 acts)	Jean-Baptiste Lully	Philippe Quinault	1675

25. *Ibid.*

26. On this phenomenon, see Sylvie Bouissou and Pascal Denécheau, “Fragments”, in *Dictionnaire de l’Opéra de Paris sous l’Ancien Régime*, Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau and France Marchal-Ninosque (eds), 4 vols (Paris: Classiques Garnier, 2019-2020), henceforth *DOPAR*, vol. 2, pp. 710-715, and Sylvie Bouissou and Pascal Denécheau, “Les Fragments à l’opéra sous l’Ancien Régime, évolution et enjeux”, *Les Métamorphoses du ballet, Histoire et identité d’un genre lyrique (xvii^e-xviii^e siècles)*, Alexandre De Craim and Thomas Soury (eds) (Château-Gontier: Aedam Musicae, 2022), pp. 121-196.

Date	Titre, genre, nombre d'actes	Auteur/compositeur	Librettiste	Date de la première
23	<i>Le Mari garçon</i> comédie en vers (3 acts)	Louis de Boissy	-	1742
23	<i>Anacréon</i> ballet héroïque (1 act)	Rameau	Philippe Quinault	1754
24	<i>Les Troyennes</i> tragédie en vers (5 acts)	Jean-Baptiste Vivien de Chateaubrun	-	1751
24	<i>Le Français à Londres</i> comédie en prose (1 act)	Louis de Boissy	-	1727
26	<i>Le Cénie</i> comédie en prose (5 acts)	Françoise de Graffigny	-	1730
26	Repeat of <i>Anacréon</i> (1 act)	Rameau	Louis de Camille	1754
29	<i>Daphnis et Alcimadure</i> pastorale languedocienne (3 acts)	Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville	Claude-Henri de Fusée de Poisson	1754
30	<i>Cinna, ou La Clémence d'Auguste</i> tragédie en vers (5 acts)	Pierre Corneille	-	1640
30	<i>Le Fat puni</i> comédie en prose (1 act)	Antoine de Fariol	-	1738
Nov 4	Repeat of <i>Daphnis et Alcimadure</i>	Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville	Claude-Henri de Fusée de Poisson	1754
		Jean-Baptiste Lully	Philippe Quinault	1674
		Antoine de Fariol	-	1732
		Philippe Poisson	-	1733
		Jean-Baptiste Lully	Philippe Quinault	1674
		Augustin-Louis de Ximènes	-	1754
		Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux	-	1746
14	<i>Thétis et Pelée</i> tragédie en musique (5 acts)	Pascal Collasse	Bernard de Fontenelle	1689
15	<i>Les Dehors trompeurs, ou L'Homme du jour</i> comédie en vers (5 acts)	Louis de Boissy	-	1740
15	<i>Le Mariage fait et rompu</i> comédie en vers (3 acts)	Charles Du Fresny	-	1721
16	Repeat of <i>Thétis et Pélée</i> (5 acts)	Pascal Collasse	Bernard de Fontenelle	1689



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

the relevant performance.³⁵ Also present at six of the Fontainebleau rehearsals was the scribe Durand, presumably to implement last-minute revisions to the performing material.

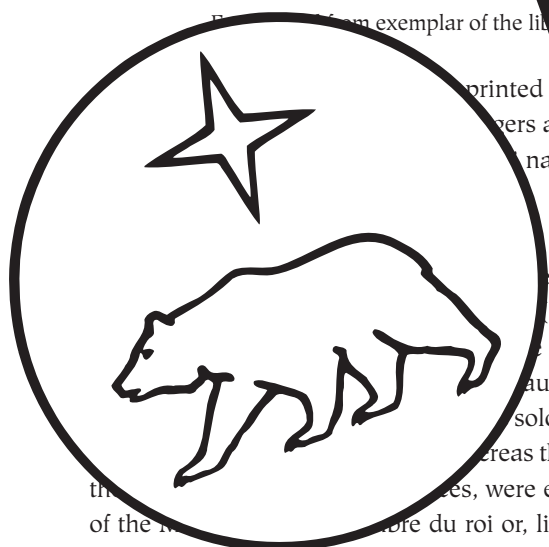
As an honorarium for providing the court with two new operas, Rameau was paid 3,000 *livres*, while Cahusac received 4,000 *livres*.³⁶

PERFORMANCES OF *LA NAISSANCE D'OSIRIS*

Writing in August 1754, the chronicler Barbier noted that “great preparations have already been made for the Fontainebleau celebrations, where the operas *Alceste* and *Thésée* and a new one by Sieur de Mondonville will be performed”.³⁷ He makes no mention of the new works by Rameau in the schedule, possibly because a decision on whether to include them in the programme of events rested on the outcome of the *répétitions d'essai* discussed above.

Like all the operas presented during the 1754 voyage to Fontainebleau, *La Naissance d'Osiris* was performed twice, on 12 and 15 October, as the prologue to the *Fragments*. This composite spectacle constituted the first of the operatic productions in that year's schedule. The *Gazette de France* confirms this and that other operas were directed by Rebel and Beauregard.³⁸

The Cast



For an exemplar of the libretto F Pn Rés. Yf. 2137 (1) printed libretto of *La Naissance d'Osiris* singers and dancers though not names also appear on the distributed as follows François Goussier, *haute-voix* grand Prêtre de Jupiter, Claude-Louis-Dominique de soloists were all members of whereas the choral singers, as was the *côté du roi* or, like MM. Camus, Ayouto and Chambalante, who sang *dessus* in the chorus, were castrati who belonged to the Chapelle du Roi.⁴¹ There is a minor discrepancy between the names printed in the libretto and those written on the part-books. The libretto identifies 27 singers, listing them, as was standard practice, according to whether they stood on the *côté du*

roi (stage right) or the *côté de la reine* (stage left). The part-books, meanwhile, identify two further singers, Mlle Duperey (*premier dessus*) and M. Francisque (*second dessus*), who was another castrato from the Chapelle du Roi. Given that the part-books were prepared well in advance and that the libretto appears to have been printed before the Fontainebleau performance schedule had been finalised, neither of these sources necessarily provides up-to-date information on which choral singers actually took part.

The libretto does not indicate the voice-type of any of the singers listed, but this can be established from the names on the part-books. Collating these with the names in the libretto reveals that the *premier dessus* singers (D1) stood on the *côté du roi*, while the *second dessus* (D2) stood on the *côté de la reine*. The chorus members formed two arcs toward the back of the performing area.⁴² The singers on the *dessus* stood at the ends of these arcs nearest the audience separated by the *baux-tailles* (basses, BT). Behind them stood the *hautes-contre* (high tenors, HC) on the *côté du roi* and the *tailles* (tenors, T) on the *côté de la reine*.⁴³

Côté du roi: Mlles Bauran (D1), Camus (D1), Bertrand (D1), Daigremont l'aînée (D1), Duperey (D1), MM. Camus (D1), Ayouto (D1), Benoit (D1), Bequillon (D1), Godonesche (BT), Gros (BT), Bèche (HC), Le Baquet (HC), Bazire (HC), Doublet (HC). *Côté de la reine*: Mlles Daigremont la cadette (D1), Godonesche (D2), Travaux (D2), Chevillon (D2); MM. Chambalante (D2), Francisque (D2), Legat (BT), Richier (BT), Abraham (BT), Du Gros (BT).⁴⁴ Richierère (T), Châlon (T), Tavernier (T), Charles (T).

Dancers
A total of 20 dancers (11 women and 9 men) took part in the creation of *La Naissance d'Osiris*. Most were members of the ballet group of the Académie royale de musique, but Jeanne-Charlotte Abraham, *dite* Mlle Demiré, was a dancer at the Opéra-Comique, while four other dancers belonged to the troupe of the Comédie-Italienne: Catherine-Antoinette Foulquier, *dite* Catinon, Marie-Jeanne-Renée Malter, *dite* Masson, Louis-Joseph Baletti and Rousseau.

The ballets were choreographed by the *maître des ballets du Roi*, Michel-Jean Bandieri de Laval, who also took part in *La Naissance d'Osiris* as one of the Prêtres de Jupiter. Unlike librettos printed for performances at the Académie royale de musique, in which a typographical distinction is made between those who danced as part of the *corps de ballet* and those who performed alone or in groups

35. For invoices itemising associated costs, see F Pan, O¹ 2995, Pièces justificatives des comptes, 1754, dossier II, Voyage de Fontainebleau, “Mémoire des marchandises fournies par Gobin tant au [sic] répétition de l'hôtel des Menus-Plaisirs du roi qu'aux opéras représentés au château à Fontainebleau en 1754”; *ibid.*, Fruiterie du roi, dossier I, “Spectacles de Fontainebleau, Fruiterie du roi, Quartier d'octobre 1754”.

36. F Pan, O¹ 2995, Pièces justificatives des comptes, 1754, dossier I, Voyage de Fontainebleau, “Bordereau de la dépense contenue en l'État dudit voyage”, p. [3]; *ibid.*, “État des gratifications accordées aux auteurs. Artistes, employés et autres à l'occasion du voyage et des spectacles donnés à Fontainebleau en présence du roi et de la cour en l'année mil sept cent cinquante-quatre”.

37. Edmond-Jean-François Barbier, *Chronique de la régence et du règne de Louis XV (1718-1763)*; ou, *Journal de Barbier avocat au Parlement de Paris*, 8 vols (Paris: G. Charpentier, 1885), vol. 6, p. 46 (August 1754).

38. *Gazette de France*, 14 November 1754, pp. 545-546.

39. Spelling of singers' and players' names follows that in *DOPAR* where possible; otherwise it follows that in the part-books.

40. The cast-list of “Acteurs chantans” in the libretto mistakenly includes the roles of *L'Amour* and *Les Grâces*, which were danced.

41. See Marcelle Benoit, *Versailles et les musiciens du Roi* (Paris: A. and J. Picard, 1971), pp. 245-253, and Lionel Sawkins, “For and Against the Order of Nature: Who Sang the Soprano?”, *Early Music*, 15 (1987), pp. 315-324.

42. See Julien Dubruque, “Chœur”, in *DOPAR*, vol. 1, pp. 819-822; Lois Rosow, “Performing a Choral Dialogue by Lully”, *Early Music*, 15 (1987), pp. 325-335.

43. The singers Mlle Duperey and M. Francisque, whose names, as noted, are absent from EL, are integrated into the present listing of members of the chorus on the basis of their voice types.

44. Identified as Du Gros in EL.

of soloists, the libretto of this work lists the dancers' names indiscriminately alongside the names of the characters they portray.⁴⁵

- Bergers: MM. Béate, Lépy *l'ainé*, Rousseau, Gallodier, Baletti *le cadet*, Marcel.
Bergères: Mlles Demiré, Rousselet, Deschamps *l'ainée*, Riquet, Masson, Himblot.
Une Bergère: Mlle Puvignée *la cadette*.
Prêtres de Jupiter: MM. Vestris *l'ainé*, Lyonnois, Laval.
L'Amour: Mlle Catinon.
Les Grâces: Mlles Couppé, Chevrié, Marquise.

Orchestra

A document from the archives of the Menus-Plaisirs lists the performers who took part in the 1754 Fontainebleau voyage (Table 2).⁴⁶ Of the 31 orchestral players whose names are identified on the first page of the orchestral parts of *La Naissance d'Osiris*, the majority were court musicians. Others were from the Académie royale de musique, while the bassoon player Blaise was a member of the Comédie-Italienne orchestra.

Three of the instrumental parts bear the name Canavas, though only in the case of the violin 2 part CP2, does this seem to have been part of the original labelling. The violin 2 part CP2 was origi-

nally labelled with two names which have been scratched out and rendered illegible, while the name "Canevas" has been pencilled in large letters, now barely legible. Meanwhile, the labelling on the Basse continue part CP2₁₈ suggests that just two players – L'Abbé and Chrétien – were initially indicated; "Canavas" is added in red crayon. It might safely be assumed that the latter was the cellist Jean-Baptiste, a member of the Musique du roi. In the case of the two violin parts, suspicion is raised by the fact that payment seems to have been made to only one player with this name: "Canevas le cadet", who seems likely to be Jean-Baptiste's brother Joseph. Since Joseph's son, Charles-Augustin Canavas, was also a violinist, it is plausible that he took the other violin part (CP2₁) though the apparent lack of payment to a third Canavas must leave this in some doubt.

Curiously, none of the payment records for the 1754 Fontainebleau voyage make any reference to a harpsichord continuo player, nor is any player named on the "Basse continue Générale / Clavecin". The most likely harpsichord player would have been either Charles Noblet, who held the post of *claviciniste* in the Académie royale de musique from 1739 to 1768, or Jean-Baptiste Cardonne, *claviciniste* at the court during this period.⁴⁷

TABLE 2. LIST OF ORCHESTRAL PART-BOOKS FOR *LA NAISSANCE D'OSIRIS* WITH THE NAMES OF PLAYERS

	Shelfmark	Players' names
Violon	Vm ² . 323 (2)	Canavas
	Vm ² . 323 (3)	Catinon Gillemain
	Vm ² . 323 (4)	Caraffe La Lande
	Vm ² . 323 (5)	Le Roux Dauvergne
	Vm ² . 323 (6)	Mathieu père Exaudet
Violon	Vm ² . 323 (7)	Marchand Bourdon
	Vm ² . 323 (8)	Lameche Vallé
	Vm ² . 323 (9)	Besson père Canavas cadet
	Vm ² . 323 (10)	Picot Giraud
Basse de violon	Vm ² . 323 (11)	Dubuisson Antonio
	Vm ² . 323 (12)	[unlabelled]

45. The spelling of dancers' names follows that in *DOPAR*.
46. F Pan, O¹ 2995, Pièces justificatives des comptes, 1754, dossier I, Voyage de Fontainebleau, "Chant, symphonie et danse / État des sommes accordées aux acteurs, actrices, danseurs, danseuses, symphonistes et autres musiciens tant de la Musique du roi que de l'Opéra, Comédies et

autres pour leur séjour à Fontainebleau [...] 1754".
47. See Érik Kocevar, "Noblet, Charles", in *DOPAR*, vol. 3, pp. 904-905, and Michael D. Greenberg, "Le personnel et les effectifs de la Musique du Roi (1732-1792)", *Musique-Images-Instruments*, 12 (2010), pp. 9-37 (at p. 30).

Part-book	Shelfmark	Players' names
Premier dessus de hautbois et flûte	Vm ² . 323 (13)	Blavet
	Vm ² . 323 (14)	Selle Sallantin
Deuxième dessus de hautbois et flûte	Vm ² . 323 (15)	Bureau Desjardins
Bassons	Vm ² . 323 (16)	Marliere <i>père</i> Blaise
	Vm ² . 323 (17)	Marliere <i>fils</i> Songes
Basse continue	Vm ² . 323 (18)	L'Able Chrétien Carpentier
Basse continue générale / Clavecin	Vm ² . 323 (19)	[unlabelled]

Only one of the players named on the performing parts of this opera can be identified as a *contrebasse* player. Antonio, member of the Musique du Roi, who shared a part with the *de violon* player Dubuisson.⁴⁸ This may not seem unusual, since it was still the norm in French opera at this date to involve a *contrebasse*. However, the “Basse contrebasse”

However, the “Basse continue” which no player’s name included “contrebasse”, which raised the question of whether a double bass player took part

...s autograph score makes
at Fontainebleau village

...ursed for mind expenses including the purchase of pins, ...ary payments were also made to the single players "in consideration of the extraordinary pains caused by the number of entertainments and as a reward for their services".⁵¹ This award was in addition to the payments made to the entire company of actors, singers, dancers and players who between them performed in the 31 entertainments staged during the 1754 voyage. This sum amounted to 70,750 livres.⁵²

Scenography

The stage sets for *La Navarraise* d'Osiris were designed by Sébastien-Antoine Sully and his brother Paul-Ambroise, both members of the *Académie royale de peinture et de sculpture* and *de l'architecture de la chambre et du cabinet du Roi*.⁵³ An artist in which they iterated their work on the sets for all the opéras presented during the 1754 *voyage* includes two series relevant to the present work. Both reveal that the sets designed for the opéra included a significant number of exotic features derived from the culture of ancient Egypt:

[...] For the opera *Osiris*, the decor represented the Temple of Jupiter composed of six flats on each side, a *ferme*,⁵⁴ and a backdrop, all in the style of the ancient Egyptians, the side flats⁵⁵ forming an avenue with columns, grouped triangularly, and a large palm tree forming a trellis up to the capitals, the columns decorated with banderoles and hieroglyphs, the capitals [and] bases in the gothic style; and with sphynxes on each group of columns.⁵⁶

A second entry in the Slodtz brothers' *État* lists various renovations of the paintwork on the stage set:

[...] in *La Naissance d'Osiris*, having retouched the crowns of the palm trees and the doors of the Temple of Jupiter. Also, for

48. Green, *Early Rameau Sources*, vol. 1, p. 173.

49. See Michael D. Greenberg, "Perfecting the Storm: the Rise of the Double Bass in France, 1701-1815", *The Online Journal of Bass Research*, 1 (July 2003), <http://www.ojbr.com/vol1no1.html> (accessed September 2023), which nevertheless explores inconclusive evidence that a second *contrebasse* player was involved.

50. F Pan, O¹ 2995, Pièces justificatives des comptes, 1754, dossier I, Voyage de Fontainebleau, "Remboursement des menues dépenses, aux actrices / État du paiement fait aux actrices pour remboursement des menues dépenses par elles faites comme épingles, rouge, pommade, etc. à l'occasion des spectacles donnés à Fontainebleau en présence du roi et de la cour [...] 1754".

51. *Ibid.*, “Supplément chant et symphonie / Supplément à plusieurs personnes en considération des peines extraordinaires occasionnées par le nombre des spectacles et pour récompense de leurs services”.

52. See footnote 46.

53. On the Slodtz brothers, see François Souchal, *Les Slodtz, sculpteurs et décorateurs du Roi* (Paris: Boccard, 1967), and *DOPAR*, vol. 4, pp. 658-659.

54. This was a wide, painted frame equipped with shutters that could open or close to reveal or conceal the rearmost part of the stage. See André Bataille, *Lexique de la machinerie théâtrale* (Paris: Librairie théâtrale, 1989).

55. Flats (*châssis*) are lightweight timber frames usually covered with canvas on which elements of scenery could be painted. See *ibid.*

56. F Pan, O¹ 1995, Pièces justificatives des comptes, 1754, dossier I, Voyage de Fontainebleau, "État et Mémoire des ouvrages de peintures et fournitures faites dans le courant de l'année 1754 tant à Paris, qu'à Fontainebleau et à Versailles sous les ordres de Monsieur de Gagny Intendant et Contrôleur général de l'Argenterie Menus-Plaisirs et Affaires de la Chambre du roi; Lesdits ouvrages faits par les Slodtz", p. [1].

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

REVISIONS

Considering that *La Naissance d'Osiris* was performed only twice, Rameau's autograph score and the surviving performing material reveal a disproportionate number of revisions – far beyond those which might reasonably be the result of routine compositional changes. Many of them are concerned with adapting the work to the new performance context. These include the wish to relate the work more closely to the birth of the duc de Berry, to adapt it to the available performing forces at Fontainebleau, and – most important of all – to shorten it. Pressure from Louis XV's courtiers to accommodate the king's infamous boredom seems likely to have motivated a significant number of cuts, resulting in substantially fewer dances than were envisaged for the original prologue of *Les Beaux Jours de l'amour*.

At the point when the copying of the part-books CP1/CP2 commenced, the projected *Beaux Jours de l'amour* had been abandoned. Thus any material copied into these part-books must have been intended to form part of *La Naissance d'Osiris*.⁶⁶ However, for whatever reason, this was subsequently revised or cut. In any case, as Thomas Green has observed, the copying of these part-books postdated numerous revisions that Rameau had already made to his autograph, since these revisions were incorporated into the autograph before the part-books were copied.⁶⁷ While what survives of the autograph is a patchwork of revisions, it is clear that Rameau's intentions for *La Naissance d'Osiris* were not final. The original compositional sketches also show important changes. For instance, the original sketch of the Air “majestueux, grand air” – while the third is an additional change to a metre sign in the relative “Peuples fidèles, est-ce à vous.” As Green comments, the lateness of these changes could mean that they were made after the first dress rehearsal, or even at the final rehearsal between the two performances.⁶⁹ The *collette* in the *Partition des chœurs* (CP2₁) adjusting the initial *Taille* entry similarly identifies this as a particularly late emendation.

That Rameau was involved in the changes to the work beyond those captured in the autograph seems likely, given his presence at Fontainebleau in the autumn of 1754. The sheer number of revisions in the performing parts, especially those which were the first to be copied, could not have rendered them easy to perform from. If this resulted in a less-than-ideal standard of performance, that may have contributed to the lukewarm reception of the opera.

refinements to the music itself, for the most part they comprise complete cuts, substitutions of shorter alternatives or abridgement of original material. Conversely, there are a few additions, notably the *Rondeau* in scene 1, and the *Marche* and choral refrain to the *Contredanse* in scene 4. In the case of these dance movements, Green suggests that their addition was “most likely [...] at the request of the conductor, the stage director or the choreographer”, while the choral refrain may have been intended to compensate for the chorus “Lance, lance tes traits dans ce séjour” deleted from the beginning of the scene.⁶⁷ The addition of Jupiter's air “Il est né, ce héros que vos vœux m'ont demandé” after the first layer of instrumental part-books and after the choral part had been copied reflects the fact that the music for this air was not initially present in Rameau's autograph, but was added retrospectively, presumably after the birth of the royal baby boy at the centre of the celebrations, “and probably after it seemed certain that the young prince would survive”.⁶⁸

That revisions continued to be made until a very late stage in the rehearsal schedule is evidenced not only by changes made after the copying of the second strata of vocal and instrumental parts, but especially by three further adjustments made after the first instrumental part (third layer) was copied (CP2₃). Two of these involve further deletions – the suppression of the prelude to the ariette “Régne, Amour sans toi, tout s'allarme” and cuts to the relative of the Air “majestueux, grand air” – while the third is an additional change to a metre sign in the relative “Peuples fidèles, est-ce à vous.” As Green comments, the lateness of these changes could mean that they were made after the first dress rehearsal, or even at the final rehearsal between the two performances.⁶⁹ The *collette* in the *Partition des chœurs* (CP2₁) adjusting the initial *Taille* entry similarly identifies this as a particularly late emendation.

That Rameau was involved in the changes to the work beyond those captured in the autograph seems likely, given his presence at Fontainebleau in the autumn of 1754. The sheer number of revisions in the performing parts, especially those which were the first to be copied, could not have rendered them easy to perform from. If this resulted in a less-than-ideal standard of performance, that may have contributed to the lukewarm reception of the opera.

PUBLIC RECEPTION AND CRITICISM

In December 1754, the *Mercure de France* devoted 25 pages to an account of the Fontainebleau entertainments.⁷⁰ This includes a five-page “*Extrait de La Naissance d'Osiris, ou La Fête Pamilie*” which begins with a reference to the allegorical nature of the work:

The birth of Monseigneur the duc de Berry, the various spectacles that were prepared for their Majesties, the joyful cries of a people [who are] content with the good fortune of their

masters – this is what the librettist of this new ballet seems to have wished to paint by means of an allegory. [The work] does not resort to direct praise for a king who is as modest as he is beneficent.⁷¹

There follows a paraphrase of a prefatory paragraph, doubtless written by Cahusac, that appears in the front matter of the libretto (transcribed in Table 3). This summarises the legend of the birth of

66. Discussed in Green, *Early Rameau Sources*, vol. 1, pp. 418–433.

67. *Ibid.*, vol. 1, pp. 430–431.

68. *Ibid.*, vol. 2, pp. 860–863.

69. *Ibid.*, vol. 1, p. 433.

70. *Mercure de France*, 1754, December, vol. 2, pp. 190–215.

71. *Ibid.*, p. 192.

the god Osiris and the initiation of the Festival of Pamilia (which gave its name to the work's new subtitle, adopted in 1754).

As was customary, the review mainly consists of a description of the plot, interspersed with quotations of passages from the libretto. Occasionally the unnamed reviewer (probably Guillaume-Thomas Raynal, the current editor of the *Mercure de France*)⁷² includes evaluations of individual passages. In the first divertissement, for instance, Pamilie's *ariette* "Non, non, une flamme volage" (sc. 1) is described as "this *ariette* whose simple melody expresses in so novel a way the naivety of the words".⁷³ Commenting on the chorus "Jupiter s'arme de la foudre" (sc. 1), the reviewer alludes to the resourceful use of ballet for which the librettist was well known:

During this chorus, the dancers (which M. de Cahusac does not allow to remain idle or useless in his ballets) created rapid depictions of terror, which gave a new energy to this situation.⁷⁴

The use of ballet in the final scene is similarly praised:

This first dance tableau, performed by Mlle Puignier as L'Amour, Mlle Bergère and Mlle Catinon as L'Amour, could not fail to produce a pleasing effect, and it naturally led to a conclusion which ended this celebration very happily.

Raynal's overall judgement of the work:

whose simplicity of action, the ancient legend and the of characters combine to its interpretation easy.⁷⁵

comment on the opera from an anonymous letter in the *Fragment* that succeeded well, except for the

Raynal's judgement is Melchior Grimm's in his *Correspondance littéraire*.⁷⁷ Although Grimm has been a staunch admirer of Rameau when he first arrived in Paris in 1749, he turned against him during the Querelle des Bouffons. Thereafter, all his references to Rameau are laced with heavy sarcasm:

This prologue, which alludes to the birth of the duc de Berry, was unanimously judged to be detestable. It is entitled *La Naissance d'Osiris, ou La Fête Pamylicie*. It is an Egyptian celebration where the people dance menuets and rigaudons, and sing choruses and platitudes. Suddenly, the heavens darken, thunder rumbles, the people are frightened of being pulverised. Not at all: it is the high priest of Jupiter, who tells them that they

have nothing to fear. Immediately, Jupiter himself appears to inform them of the birth of the prince in question, who had not yet even been mentioned.

Grimm's implied criticism in this last sentence is actually unjustified. Quite apart from the libretto's prefatory paragraph summarising the myth surrounding the birth of the god Osiris, Cahusac makes clear in the opening chorus that the shepherds are expecting some momentous announcement. Grimm's critique continues:

After this, there is dancing, and everyone is happy, except for the audience. While M. de Cahusac does not delight by his poetry, it would be a mistake not to be enchanted by his prose. Those who have a certain natural interest in the glory of the Opéra should content themselves with reading M. de Cahusac's prose without ever getting into the theatre. At one point, according to the stage directions, a majestic and celestial symphony is heard which mingles with peals of thunder. Then Jupiter is seen descending in the splendour of his gloire [stage machine], with Cupid at his feet and the Graces around him. What magnificence! What spectacle! What music! [But] when one is there, one is completely surprised to hear a few miserable choruses and to see a few rotten boards surrounded by a few pieces of painted cardboard, and the great Jupiter less dazzled by the splendour of his gloire than concerned lest the machine should break his neck.

SELF-BORROWINGS

Because of its occasional nature, there was no opportunity to revise *La Naissance d'Osiris*. Rameau nevertheless took the opportunity to reuse several of its movements in subsequent works. One piece was recycled almost immediately. The *ariette* "Du printemps sur l'herbe fleurie", which appears in scene 1 in the autograph score of this opera, had been cut before the performing parts had been copied. Having accepted the need for this cut, the composer decided to rework the *ariette*, using a new text, "Des Zéphirs que Flore rappelle", and relocating it to the first scene of *Anacréon*, premiered at Fontainebleau only two weeks after *La Naissance d'Osiris*.

Further self-borrowings from this opera include the *ariette* "Non, non, une flamme volage" (sc. 1), a revised version of which appears in the second version of *Zoroastre* (1756, I, 3). Several movements later found their way into *Les Paladins* (1760): the opening section of the Ouverture and the *Contredanse* (sc. 4) were recycled as part of the third movement of the Ouverture and in the *Air gai* (III, 4), while the two gavottes (sc. 3) reappear in *Les Paladins* (I, 5) transposed from D major/minor to C major/minor. Finally, the *Rondeau* (sc. 1) was borrowed for *Les Boréades* (1763), where it acquired a vocal *parodie*, "Eh pourquoi se deffendre" (III, 3).

72. See Thomas R. Green, "Through the *Mercure's* Lens: Mid-eighteenth-century Acting Styles and Vocal Aesthetics at the Paris Opéra", in Graham Sadler, Shirley Thompson and Jonathan Williams (eds), *The Operas of Rameau: Genesis, Staging, Reception*, pp. 264-277.

73. *Ibid.*, p. 193.

74. *Ibid.*, p. 193.

75. *Ibid.*, p. 195.

76. *Mémoires du duc de Luynes sur la cour de Louis XV (1735-1758)*, ed. Dussieux and Soulié, vol. 13, p. 373 (17 October 1754).

77. Friedrich Melchior Grimm, *Correspondance littéraire*, ed. Ulla Kölvig et al., vol. 1, 1753-1754 (Ferney-Voltaire: Centre international d'étude du XVIII^e siècle, 2010), p. 299 (November 1754).

THE LIBRETTO OF *LA NAISSANCE D'OSIRIS*

LOUIS DE CAHUSAC

During a collaboration that lasted a dozen years or more, Louis de Cahusac provided Rameau with librettos for at least seven works, notably *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* (1747), *Zaïs* (1748), *Naïs* (1749) and *Zoroastre* (1749 and 1756). The anonymous libretto of *Les Boréades* is securely attributed to him,⁷⁸ and there is good reason to believe that he was also the author of *Mirthis* and *Zéphire*.⁷⁹ Cahusac was widely reviled in literary circles. Yet it is now generally conceded that he had undoubted strengths as a librettist, not least in his ingenious use of well-researched “local colour” and his skill in integrating the divertissement into the plot.

Jean-Louis de Cahusac was born on 6 April 1706 at Montauban, about 50 km north of Toulouse.⁸⁰ A member of the lesser nobility, he embarked on a legal career in his home town before moving to Paris in 1736 to oversee the staging of his tragedy *Pharamond* at the Comédie-Française. By 1742 he had been appointed secretary to the comte de Clermont, a prince of the blood and Grand Master of the French Grand Masonic Lodge.

At the Comédie-Française, Cahusac was met with mixed reactions. *Le comte de Warwick* (1742) was laughed off the stage. In contrast, his one-act comedy *Zénobie* (1743) was a success. By 1745 he had turned to libretto writing.

“ALLAT ALLEGORIQUE”

The libretto and genre of this opera is described in the title: *La Naissance d'Osiris, ou le ballet allégorique*. The librettist Cahusac wished to create a subtle and generic libretto for the Comédie-Française. The libretto includes a summary of the life of the Egyptian god Osiris and the inheritance of the “royale famille”. As Thomas Soury has demonstrated,⁸³ the wording of this note is heavily indebted to the entry on Osiris in the abbé de Clautre's recently published *Dictionnaire*

exclusively to opera. Once his long collaboration with Rameau had begun, Cahusac's only other significant works were *Grigri* (1749), a licentious novel that aroused some opprobrium at court, and especially his theoretical writings on ballet and opera. These comprise a three-volume treatise, *La Danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse* (1754) and well over 100 articles on music and dance in Diderot and d'Alembert's *Encyclopédie*. Between them, these writings constitute one of the earliest coherent theories of French lyric theatre.⁸¹

In his final years Cahusac received some belated recognition. He was evidently proud of his election to the Académie royale des sciences et belles-lettres de Prusse, his membership of which is noted both in *La Danse ancienne et moderne* and in various librettos, including that of *La Naissance d'Osiris*. By 1751 he had become one of the *censeurs royaux*, an honorary post which he held until his death. But the wide-spread since then and predominantly *ad hominem* criticism of his work as a librettist must have been a source of profound disappointment. So, too, was the fact that his long-term mistress, Marie F., refused to marry him. By Easter 1759 Cahusac had succumbed to insanity and died in the asylum of Charenton-le-Pont on 22 June of that year.

de Mythologie, pour l'intelligence des poètes.⁸⁴ Although de Clautre does not cite specific sources, these must surely have included the classic chapter “On Isis and Osiris” in Plutarch's *Moralia*, a work translated into French many times, most recently in 1645.⁸⁵

Table 3 presents the text of Cahusac's note alongside the relevant passages from Plutarch and de Clautre, illustrating the extent to which the librettist follows or adapts his sources. The quotation from Plutarch is taken from a passage in which the author explains that the ancient Egyptians celebrated the birthdays of their gods on five special days known as Epect days.

78. Sylvie Bouissou, *Jean-Philippe Rameau: Les Boréades ou la tragédie oubliée* (Paris: Méridiens/Klincksieck, 1992), pp. 89-91; Catherine Kintzler, *Jean-Philippe Rameau: splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique* (3rd edition, revised and augmented, Paris: Minerve, 2011), Annexe III, pp. 209-220.

79. For the most recent discussion, see Soury, “Re-assessing Attributions to Louis de Cahusac of the Librettos of Rameau's *Io*, *Zéphire* and *Nélée et Mirthis*”, in Sadler, Thompson and Williams (eds), *The Operas of Rameau: Genesis, Staging, Reception*, pp. 80-93.

80. For more details on Cahusac's biography, see Frank A. Kafker and Serena L. Kafker, “The Encyclopedists as Individuals: a Biographical Dictionary of the Authors of the *Encyclopédie*”, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 257 (1988), pp. 79-82; Nathalie Lecomte, Laura Naudeix and Jean-Noël Laurenti (eds), Louis de Cahusac, *La Danse ancienne et moderne*

ou *Traité historique de la danse* (Paris: Desjonquères, 2004), pp. 269-272; Thomas Soury, “Louis de Cahusac, librettiste et théoricien: un collaborateur majeur à l'œuvre de Rameau”, *Revue de musicologie*, 99/1 (2013), pp. 33-66; Thomas Soury, “Cahusac, Louis de”, in *DOPAR*, vol. 1, pp. 603-605.

81. See Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau* (Paris: Minerve, 1991), particularly pp. 268-275, 279-282, 298-305.

82. EL, p. [7].

83. Soury, “Re-assessing Attributions to Louis de Cahusac of the Librettos of Rameau's *Io*, *Zéphire* and *Nélée et Mirthis*”, p. 89.

84. André de Clautre, *Dictionnaire de mythologie, pour l'intelligence des poètes, de l'histoire fabuleuse, des monumens historiques, des bas-reliefs, des tableaux, etc.* (Paris: Briasson, 1745), vol. III, p. 79.

85. Jacques Amyot, *Les Œuvres morales et meslées de Plutarque traduites de grec en françois* (Paris: Antoine Robinot, 1645).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Elongated fermatas

In the *Partition des chœurs* (CP2₁), elongated fermatas have been added in red crayon, probably during rehearsals. In the chorus “Coulez jours de paix, jeux heureux” (sc. 1) two separate fermatas are used, one after the other, above the *dessus* and *basse* staves. Between them, the fermatas extend across the final three bars. In “Chants d’alégresse et de victoire”, they are positioned above and below the system, stretching over the whole of the penultimate bar (b. 502). To judge from this positioning, these fermatas seem to indicate a *ritardando* during the closing bars of each chorus – a reminder that, at this date, the broadening of the tempo at the ends of movements was not yet routinely practised.

Violas

Court performances at Fontainebleau involved a smaller number of orchestral players than was standard at the Académie royale de musique. One particular area of challenge in 1754 was the apparent lack of availability of violas (or “parties [intermédiaires]” as they are referred to in musical sources of the time).⁹² In the case of *La Naissance d’Osiris* these instruments clearly formed part of Rameau’s original conception of *Les Boréades*, since they feature in many movements in his autograph score (A1). Yet Durand’s invoice makes no mention of these instruments, and no viola is listed in the surviving part-books prepared for the performance.

This non-availability of violas is shown by the composer making these instruments from some other source. For instance, in the *Air* (R, b. 504, A1, pp. 24-25), the part for second violon, and the annotation “copier de la partie de violon” in the autograph indicate that a proportion of the work was done where necessary in the

part for a *contrebasse*: bb. 63-66, 95-98, 146-157 (for reproductions of two of these, see Facsimiles, Plate II). In four further passages within this *Allegro* (bb. 77-81, 85-89, 126-130, 134-140), the bass line divides. In each case, the divisions are marked *petit chœur* and *grand chœur*, one such instance involving a further division of the *grand chœur* basses (see Facsimiles, Plate II). These indications, which correspond to the content of the “Basse continue” part CP2₁₈ (*petit chœur*) and the “Basse de violon” parts CP2₁₀₋₁₂ (*grand chœur*), raise the question of what the *contrebasse* actually played here and elsewhere in this movement, in the absence of a fully notated part.

That a double bass player was present at Fontainebleau for the performances of *La Naissance d’Osiris* in 1754 is suggested by two interrelated pieces of evidence: an archival document in which the player “Antonio” is identified not with the *basse de violon* players (cellists, by this date) but with the “Clavecin et contre-basses”;⁹³ and the appearance of “Antonio” alongside the cellist Sylvie Bouissou on the first page of the “Basse de Violon” part CP2₁₁.⁹⁴ Obviously, however, this part-book includes none of the “contre-basse” indications mentioned above. To explain this anomaly, at least two hypotheses are possible. First, Antonio’s part-book may at one time have included inserted leaves or *collettes* bearing the independent *contrebasse* passages, but these have since been lost.⁹⁵ In this case, we might regard the part-divisions indicated in the *Clavecin* part-book merely as cues to inform the keyboard player what was happening at these points. But this hypothesis is undermined by evidence suggesting that the harpsichord did not normally participate in overtures and the purely orchestral movements.⁹⁶ Hence there would have been no need to provide cues for the *contrebasse* in the *Clavecin* part-book if it was used only by the keyboard player. Alternatively, then, we might conclude that the *Clavecin* part-book was shared by an unnamed *contrebasse* player. This may at first sight seem a surprising suggestion, since it is widely believed that only a single *contrebasse* was used in French opera performances before about 1765.⁹⁷ But recently Sylvie Bouissou has discussed the unofficial addition of a second *contrebasse* player on occasion.⁹⁸ If that were the case here, it raises the possibility that, in *La Naissance d’Osiris*, one *contrebasse* player, unnamed, shared the *Clavecin* part, while another, Antonio, performed from the *Basse de violon* part, adapting the bass line where appropriate, as was customary. Although the *contrebasse* player was officially a member of the *petit chœur* at the Académie royale de musique from 1738, he also parti-

The annotation “contrebasse” (double bass) appears three times in the “Basse Continue generale / Clavecin” part-book CP2₁₉, on which no player’s name is identified. These markings call for some discussion. They all occur in the *Allegro* section of the Overture, in which three short passages include a clearly labelled, fully notated

92. For an overview of Rameau’s orchestration practices in works performed at Fontainebleau, see Rice, *Fontainebleau Operas for the Court of Louis XV*, Appendix II, pp. 309-321. On violas in *La Naissance d’Osiris*, see Green, *Early Rameau Sources*, vol. 1, pp. 426-427.

93. F Pan, O¹ 2996, Pièces justificatives des comptes, 1754, dossier VII, Voyage de Fontainebleau, “État de la dépense faite en l’extraordinaire des Menus-Plaisirs, et affaires de la chambre du roi pour le payement des appointements et gratifications accordés aux musiciens, musiciennes et symphonistes de la chambre du roi”, cited in Green, *Early Rameau Sources*, vol. 1, p. 173.

94. Greenberg, “Perfecting the Storm: the Rise of the Double Bass in France, 1701-1815”, pp. 19-20, cites the example of an *entr’acte* in a *basse continue* part for Salomon’s *Médée* et Jason shared by the *basse de violon* L’Abbé and the *contrebasse* player Gianotti (F Po, Mat. 18 [164 (220)]). Noting that “the entractes are absent from the continuo parts because the *petit chœur* did not play in these interludes”, Greenberg observes that “before act IV [there] is a

leaf for the *entr’acte* labelled ‘contrebasse’”.

95. See Graham Sadler, “The Chordal Continuo in French Baroque Opera: Revisiting the Evidence”, *Early Music*, 50 (2023), pp. 27-37, which discusses *clavecin* part-books prepared for the Académie royale de musique in which up to 50% of the bass line is omitted, such passages comprising purely instrumental and choral movements. For an alternative view of the evidence regarding harpsichord participation, see Sylvie Bouissou, “Entre notation et pratique musicale: le rôle du clavecin dans les opéras baroques en France”, in *Noter, annoter, éditer la musique: mélanges offerts à Catherine Massip*, ed. C. Reynaud and H. Schneider (Geneva, 2012), pp. 191-211.

96. See Greenberg, “Perfecting the Storm: the Rise of the Double Bass in France, 1701-1815”, p. 18.

97. See Jean-Philippe Rameau, *Les Boréades*, Sylvie Bouissou (ed.), OOR IV.29 (Tauxigny: Société Jean-Philippe Rameau, 2024), Introduction, “Contrebasse” / “Double Bass”, pp. xxii-xxv and xxxviii-xli.

cipated in overtures, choruses and certain of the ballet movements, as well as in *tempêtes* and other violent passages.⁹⁸

Whatever the case, the question remains as to what the *contrebasse(s)* played in this *Allegro* where there is no notated part, including the four passages where the *petit chœur* and *grand chœur* basses divide. Examination of the fully notated bars for the *contrebasse*, which mainly comprise long, low pedal notes, suggests that a similar role would be the most appropriate use of the instrument at these points of division, in which case the player would effectively take his cue from what is notated for the *grand chœur* players. Elsewhere in the movement where the *basses* are otherwise in unison, modern *contrebasse* players – like their eighteenth-century counterparts – are encouraged to devise their own line, for which the advice of Mary Cyr, drawn from an examination of several double bass parts in other Rameau operas, provides a helpful starting point.⁹⁹ In particularly active passages, such adaptation would include rhythmically simplifying the bass line in order to emphasise harmonic changes and to assist with metrical articulation.

Musette

The musette, a wind instrument associated exclusively with pastoral scenes,¹⁰⁰ is specified in a sequence of two dances in A1 – a *Musette* and *Air* that were never integrated into *La Naissance d'Osiris* (A1, pp. 6-7; OOR, pp. 46-47); the *gavotte*, originally positioned in scene 1 (A1, pp. 6-7; OOR, pp. 46-47); and the *volage* (A1, pp. 7-10; OOR, pp. 47-50). These instruments

gavotte present a different character, only one of the three

performing parts for “hautbois et flutes” (CP2₁₃) includes a reference to “musette”, and then in the singular. Meanwhile, although “hautbois et musette” is indicated in two of the performing parts (CP2₁₃ and CP2₁₅) where the *gavotte* remains visible in its original scene 1 position, these rubrics were replaced with “hautbois” alone in all three upper woodwind part-books when the movement was copied into its eventual scene 3 position. This adjustment might lend support to the idea that the instrument may ultimately not have been used at the 1754 performances: Thomas Green has reasonably hypothesized that the late addition of a second oboe part to the *ariette*, supplied on *collettes* in CP2₁₅, may have been made to compensate for the lack of musette in the Fontainebleau orchestra.¹⁰¹ On the other hand, in the *Musette* in scene 4 (OOR, p. 46), preserved only in the orchestral part-books, one of the parts (CP2₁₃ and CP2₁₅) are each labelled “hautbois et musette”, which not only suggests that there was no problem with availability of a musette but also, if taken literally, the possibility of multiple musettes on the shared line. OOR follows the part-books in indicating no musettes in the *gavotte*, a single instrument in the *ariette* and allowing for more in the *Musette*.

Flute dynamics

It was not Rameau's standard practice to include dynamic markings in the flute parts. The composer achieved gradation of volume by distinguishing between “flûte seule”, “deux flûtes” and “toutes les flûtes”.¹⁰² OOR follows this convention.

Quotations

For the convenience of the reader, the orthography of all quotations from archival and other historical sources has been modernized.

to Julien Dubruque for responding helpfully to various queries; to Pascal Denécheau for supplying reproductions of source materials; to Yvon Repérant for the many insights he brought to bear when reading the score; to Nathalie Berton-Blivet for preparing the edition of the libretto and for reading the proofs. Particular thanks to Thomas Soury, whose expert guidance has been invaluable; and, of course, to the General Editor, Sylvie Bouissou, for her translation of the introduction and for her encouragement, constructive suggestions and patience.

Shirley Thompson
Royal Birmingham Conservatoire

those who supported the creation of this volume. I also wish to express my deep gratitude to Thomas Green, whose landmark dissertation on early Rameau sources continues to provide a goldmine of information on *La Naissance d'Osiris* and its sources, and which has been a constant companion during the gestation of this volume. For their help with very specific matters, I also wish to thank Benoît Dratwicki, Érik Kocovar, Daniela Maltrain, Adrian Powney and Jonathan Williams. I am particularly indebted to Graham Sadler for his constant advice and support, and for supplying material for the Introduction.

I am grateful to all those on the editorial committee of the *Opera omnia Rameau* for their advice and support throughout the project:

98. Jérôme de La Gorce, “L'Orchestre de l'Opéra et son évolution de Campra à Rameau”, *Revue de musicologie*, 76/1 (1990), pp. 23-44 (at p. 27).

99. Mary Cyr, “Basses and basse continue in the Orchestra of the Paris Opéra 1700-1764”, *Early Music*, 10 (1982), pp. 155-170 (pp. 167-168).

100. See Patrick Blanc and Sylvie Bouissou, “Musette”, in *DOPAR*, vol. 3, pp. 858-861.

101. Green, *Early Rameau Sources*, vol. 1, p. 432.

102. See Green, *Early Rameau Sources*, vol. 1, p. 195.

LIVRET

PRINCIPES DE TRANSCRIPTION DU LIVRET ADOPTÉS DANS LES OPERA OMNIA

La transcription du livret est établie à partir de la source principale complétée par les éditions du livret pour les didascalies et les descriptions de décor. Cette restitution ne fait pas état des nombreuses différences de typographie, d'orthographe ou de ponctuation existantes entre toutes les sources connues. Les répétitions multiples de mots que Rameau a effectuées pour des raisons purement musicales n'apparaissent pas.

Seules les variantes substantielles ont été prises en compte :

1. les mots et vers issus des livrets imprimés mais retranchés de la source musicale principale, figurent en petits caractères dans la transcription ; les ajouts propres à la source musicale principale (mots non imprimés) figurent en caractères gras ;

un commentaire dans les Notes. La notation partielle de la ponctuation est signalée par des crochets et des traits d'union ; les vers de mots ou de syllabes sont notés avec graphie et sans graphie, sauf en cas de doute ; les crochets césures. La quatrième édition du livret, publiée en 1762 et présentée avec une orthographe française déjà largement mise en place, est marquée par l'adoption massive des accents. Cette nouveauté posa temporairement des problèmes matériels aux ateliers traditionnels des Coignard, imprimeurs attitrés de l'Académie. Ainsi, ce n'est qu'à partir de la lettre M que figurent les accents dans la troisième édition de 1740 alors qu'ils y sont dès les premières lettres dans la quatrième édition de 1762. De nombreux archaïsmes sont également supprimés : par exemple le remplacement des *és* par *ès* (*après*, *progrès*, etc.) avec

néanmoins le maintien de l'ancien procédé de notation du *e* ouvert par la consonne double (*fidèle*) ; la suppression presque systématique des lettres non prononcées et de celles des *j* et *u* à la place des *i* et *v* ; la normalisation du pluriel des mots en *ois* au lieu de *oix* (*loix*, etc.). Néanmoins, l'édition de 1762 maintient l'utilisation de *oi* à la place du *ai* (*connoître*, *foible*), l'absence de l'accent circonflexe sur certains mots (*âme*), etc., autant d'options orthographiques que nous avons maintenues conformément à cette édition de 1762. En raison de la prosodie, certains mots sont orthographiés différemment ; par exemple le *e* final d'un mot peut être élidé, soit avant un mot commençant par une voyelle :

« je voudrais en voir être dans les Enfers » (*Hippolyte et Aricie*, I, 7, v. 12, alexandrin)

soit avant un mot commençant par une consonne afin de préserver le bon nombre de pieds du vers :

« Pourquoi n'importe-t-il si charmant appas » (*Hippolyte et Aricie*, I, 2, v. 5, alexandrin).

Par ailleurs, certains cas de figure ont été normalisés, à savoir :

- les majuscules à chaque début de vers et de phrase, devant les noms propres (allégories, personnages², institutions, ville) ; en revanche, nous avons supprimé les majuscules superflues devant certains substantifs dans le courant d'un vers ;
- les & mis à la place de *et* ;
- les traits d'union et apostrophes ;
- la ponctuation lorsqu'elle était incohérente (le point d'interrogation manque souvent à la fin d'une question) ;
- les « *ez* » mis pour « *és* » ;
- l'accent grave de la préposition « *à* » pour la distinguer du verbe avoir ;
- l'accent circonflexe lorsqu'il permet de distinguer le sens de deux mots (du et dû).

1. D'Olivet fut élu à l'Académie française le 25 novembre 1723, puis en devint directeur en juillet 1735. À partir de 1738, il eut pour tâche de normaliser l'orthographe de la troisième édition du *Dictionnaire*.

2. Par exemple, le personnage Amour se distingue du sentiment de l'amour par l'utilisation de la majuscule ; de même, le personnage Aurore se distingue de l'aurore matinale par l'emploi de la majuscule.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

LA NAISSANCE D'OSIRIS

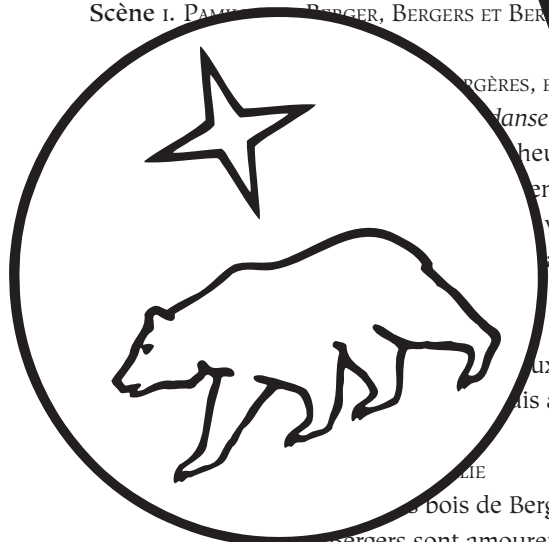
Ballet allégorique sur un livret de Louis de Cahusac

Pamilié entendit une voix en sortant du temple de Jupiter à Thèbes, qui lui commanda de publier qu'Osiris venoit de naître, qu'il seroit un grand prince, et qu'il rendroit les services les plus signalés à sa patrie. Pamilié obéît, nourrit et éleva Osiris, qui fit le bonheur et fut la gloire de l'Égypte.

Pour rendre cette époque à jamais mémorable, on institua la Fête Pamilié, dans laquelle on rappelloit l'événement heureux qui y avoit donné lieu ; on le célébroit dans toute l'Égypte par des chants et des danses qui exprimoient la joie et le bonheur d'un peuple aimable gouverné par la sagesse et l'amour.

Le théâtre représente le temple de Jupiter-

Scène I. PAMILIÉ, BERGER, BERGÈRES ET BERGÈRES, PEUPLES



BERGÈRES, ET DES PEUPLES
danse
heureux
enchaîn
vœux,
amène.
PEUPLES
bois de Bergère inhumaine ;
tous nos Bergers sont amoureux.

PAMILIÉ ET UN BERGER

10 Nous changeons tous les jours de plaisirs et de jeux,
Nous ne changeons jamais de chaîne.

CHŒUR [DES BERGERS ET BERGÈRES, ET DES PEUPLES]
Il manque un seul bien à nos vœux,
Chaque instant vole et nous l'amène.

15 PAMILIÉ
Non, non, une flamme volage,
Ne peut me ravir mon Berger.
Ce n'est point un goût passager
Qui nous enchaîne et nous engage.
Qui pourroit l'aimer davantage ?

Que gagneroit-il à changer ?
Non, non, une flamme volage,
Ne peut me ravir mon Berger.

20 Les Bergers [et Bergères] nous ont leurs présens dans l'intérieur du temple de Jupiter *.

Le ciel obscurcit, les éclairs brillent, le tonnerre gronde, l'effroi trouble et disperse les Bergers [et Bergères] *.

CHŒUR [DES BERGERS ET BERGÈRES, ET DES PEUPLES]
Jupiter s'enfuit la foudre
Son choc brûlant s'élève et roule dans les airs.
Que de coups oubliés !... quels éclairs !
O dieux ! le feu du ciel va nous réduire en cendres.

Scène II. LE GRAND PRÊTRE DE JUPITER, PAMILIÉ, UN BERGER, PEUPLES
BERGERS ET BERGÈRES, PEUPLES

25 LE GRAND PRÊTRE
Peuples fidèles, est-ce à vous
De craindre la foudre qui gronde ?
Le ciel en réserve les coups,
Pour punir les crimes du monde.
Que le plus doux espoir succède à vos terreurs *.

30 La flamme des éclairs, les éclats du tonnerre,
Dans ces heureux moments n'annoncent à la terre
Que les plus brillantes faveurs.
Votre encens au ciel a su plaire.
Déjà combien de fois son secours tutélaire,
35 N'a-t-il pas essuyé vos pleurs ?
La flamme des éclairs, les éclats du tonnerre,
Dans ces heureux moments n'annoncent à la terre
Que les plus brillantes faveurs.

Une symphonie majestueuse et céleste se mêle aux éclats du tonnerre ;
le ciel s'éclaire *.

40 LE GRAND PRÊTRE
Que vois-je ?... Quel bonheur extrême !...
Mortels, du souverain des dieux,
Contemplez, en tremblant, la majesté suprême.
Peuples fortunés, c'est lui-même
Qui daigne s'offrir à nos yeux.

5. EL: « Les temples des anciens Égyptiens étoient entourés de plusieurs avenues de colonnes, et ne ressembloient point aux modèles que nous

avons des temples des Grecs et des Romains. V[oir] Paul Lucas. » [See above, Introduction, pp. xxiv and xl.]

Scène III. JUPITER, L'AMOUR, LES GRÂCES, LE GRAND PRÊTRE DE JUPITER, PAMILIE, UN BERGER, PRÊTRES, BERGERS ET BERGÈRES, PEUPLES

Jupiter descend dans l'éclat de sa gloire, l'Amour est à ses pieds : un peu plus bas les Grâces sont groupées autour de lui *.

JUPITER
Qu'il est doux de régner dans une paix profonde !
45 Que le sort aux mortels prépare de beaux jours !
Rien ne peut plus troubler le ciel, la terre et l'onde :
L'Amour, qui me seconde,
De leur félicité vient d'assurer le cours.
Il est né, ce héros, que vos vœux me demandent.
50 Que j'aime à parcourir la suite de ses ans !
Je vois déjà briller tous ces traits éclatans,
Que vos tendres cœurs en attendent,
Dans les fastes secrets des destins et du temps.

CHŒUR [DES BERGERS ET BERGÈRES, ET DES PEUPLES]
Chants d'âlégresse et de victoire,
55 Éclatez sur la terre et brillez dans les cieux.
Les flammes de l'Amour éternisent la gloire
Du plus beau sang de l'univers.

Le grand Prêtre de Jupiter, et ils conduisent à ses pieds
l'Amour, et l'éclat de sa gloire sembleroit s'éteindre.

BERGER
Soyez en ce jour,
Comme vous l'aimez.
me,
l'Amour.

UN BERGER
Et nous la discorde et la guerre :
Offrons-lui tous les jeux que rassemble la paix.

PAMILIE
Qu'il jouisse de ses bienfaits,
65 En voyant le bonheur qu'il répand sur la terre.

PAMILIE ET UN BERGER
Il bannit loin de nous la discorde et la guerre * :
Offrons-lui tous les jeux que rassemble la paix.

La fête continue *.

JUPITER
Mortels, le soin de ma grandeur,
Au séjour des dieux me rappelle ;
70 Mais la terre est l'objet le plus cher à mon cœur.
Je lui laisse l'Amour. Il en fait le bonheur,
Que sans cesse il régit sur elle.

Scène IV. PAMILIE, L'AMOUR, LES GRÂCES, [UNE BERGÈRE,] BERGERS ET BERGÈRES, PEUPLES

Jupiter remonte, et dans le même moment l'Amour et les Grâces descendent *.

[Premier ballet figuré]
Tous les Bergers [et Bergères] entourent l'Amour et les Grâces. L'Amour lance ses flèches sur les Bergers [et Bergères], les effraye et les blesse. Une jeune Bergère lui résiste. Il la poursuit. Il est sur le point de l'atteindre lorsqu'elle a l'adresse de lui ravir la flèche, dont il vouloit la blesser. La Bergère triomphe ; mais l'Amour saisit un trait nouveau, et il se forme une espèce de combat entre elle et l'Amour *.

PAMILIE
Régne l'Amour, sans nous alarmer ;
Qu'il se serve de ses armes. Tout soupire ;
Tu n'as besoin pour nous charmer,
Que de folâtrer et de rire.
Dans nos bois on ne se querelle point,
Non, non, on ne se sauroit quereller.
C'est par la flamme qu'on respire ;
80 La pitié d'en nous inspire,
Et sert encore à la ranimer.

Régne l'Amour, sans nous alarmer ;
Quitte tes armes. Tout soupire ;
Tu n'as besoin pour nous charmer,
85 Que de folâtrer et de rire.

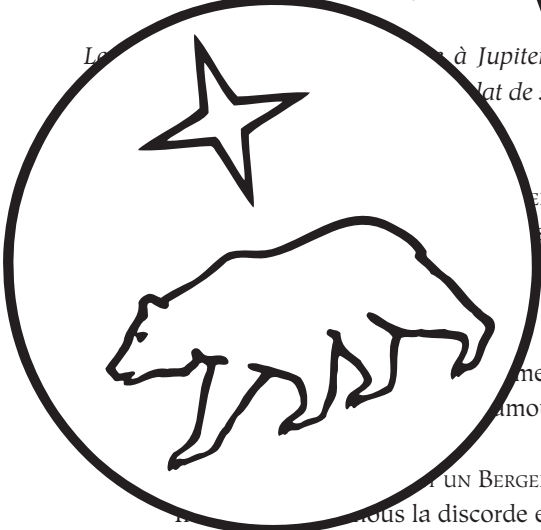
L'Amour se laisse désarmer. Les Grâces lui présentent des guirlandes de fleurs : il leur donne d'en former des chaînes pour les Bergers [et Bergères], et il en prend une qu'il offre à la jeune Bergère. Celle-ci la reçoit avec ingénuité, et dans le moment que l'Amour y songe le moins, la Bergère en forme une chaîne pour lui-même *.

CHŒUR [DES BERGERS ET BERGÈRES, ET DES PEUPLES] sur lequel l'Amour et la Bergère sont reconduits comme en triomphe, tandis que tous les Bergers [et Bergères] les entourent en dansant *.

Dieu de nos cœurs,
Ta main charmante,
Ici ne présente
Que des nœuds de fleurs.
90 Dansons,
Chantons *,
C'est l'Amour qui nous mène.

Dieu de nos cœurs,
Point d'inhumaine,
95 Plus d'attente vaine ;
Toujours des faveurs.
Les Ris, les Jeux,
Ont embelli ta chaîne,
Et tu remplis nos vœux.

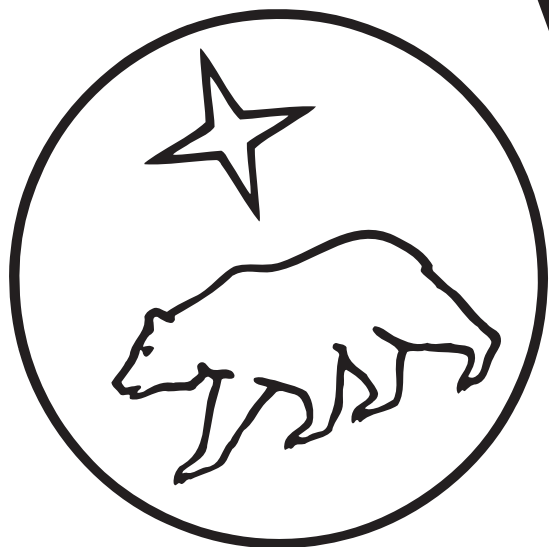
Fin de La Naissance d'Osiris.



LA NAISSANCE D'OSIRIS

ballet allégorique en un acte

livret de Louis de Cahusac



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

TABLE DE LA NAISSANCE D'OSIRIS

Ouverture

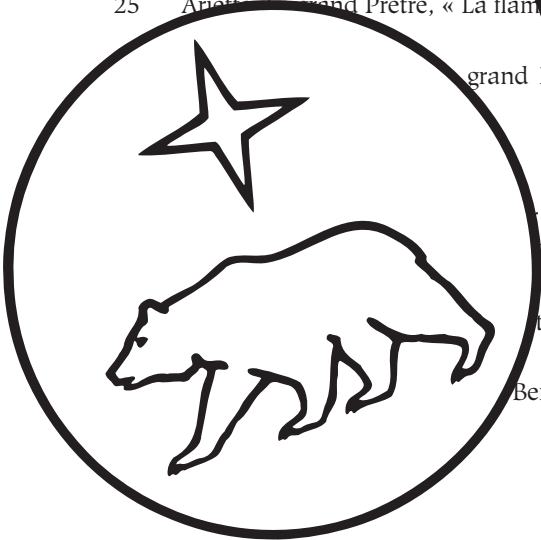
- 1 Rondeau
- 2 Andante
- 3 Allegro

Scène I

- 7 Chœur accompagné. Bergers et Bergères, Peuples, « Coulez jours de paix, jours heureux »
- 11 Duo. Un Berger, Pamilie, « L'aurore, en brillant à nos yeux »
- 12 Ariette. Pamilie, « Non, non, une flamme volage »
- 16 Rondeau pour les Bergers et Bergères
- 18 Tonnerre mêlé d'une mélodie agréable et chœur accompagné. Bergers et Bergères, Peuples, « Jupiter s'arme de la foudre »

Scène II

- 25 Récitatif accompagné. Le grand Prêtre, « Peuples, fidez-vous, est-ce à vous »
- 25 Ariette. Le grand Prêtre, « La flamme des éclairs, les éclats



- 41 Air pour les Prêtres, les Bergers et Bergères
- 43 Duo accompagné. Pamilie, un Berger, « Paraissez, doux transports, paraissez en ce jour »
- 46 Première gavotte pour les Bergers et Bergères
- 47 Deuxième gavotte pour les Bergers et Bergères
- 48 Récitatif accompagné. Jupiter, « Mortels, le soin de ma grandeur »

Scène IV

- Premier ballet figuré
- 49 Marche des Bergers et Bergères
- 50 Air pour l'Amour et une Bergère
- 52 Ariette. Pamilie, « Règne Amour, sans nous alarmer »
- Second ballet figuré
- 56 Musette pour l'Amour, les Grâces et la Bergère
- 57 Contredanse pour l'Amour, les Grâces, la Bergère, les Bergers et Bergères
- 58 Chœur accompagné. Bergers et Bergères, Peuples, « Dieu de nos vœux

COMPLÉMENTS

COMPLÉMENT 1 (première version)

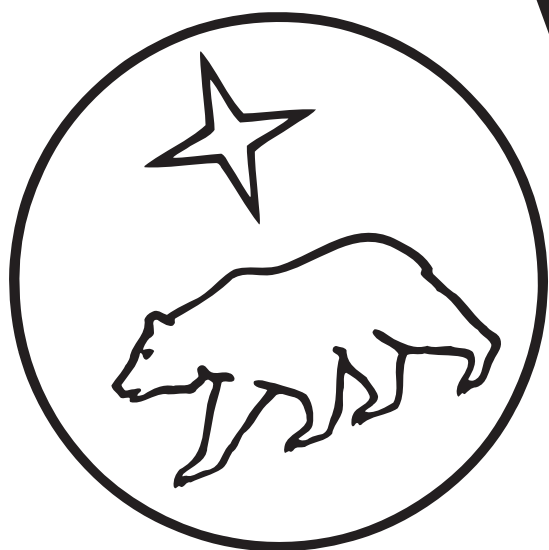
Scène I (extrait)

- 61 Première gavotte pour les Bergers et Bergères
- 62 Deuxième gavotte pour les Bergers et Bergères

COMPLÉMENT 2 (première version)

Scène IV (extrait)

- 63 Ariette. Pamilie, « Règne Amour, sans nous alarmer »



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIE
INTERDITE
MÊME PARTIELLE
(Loi du 11 mars 1957)
constituerait CONTREFAÇON
(Code Pénal Art. 425)

1 Rondeau

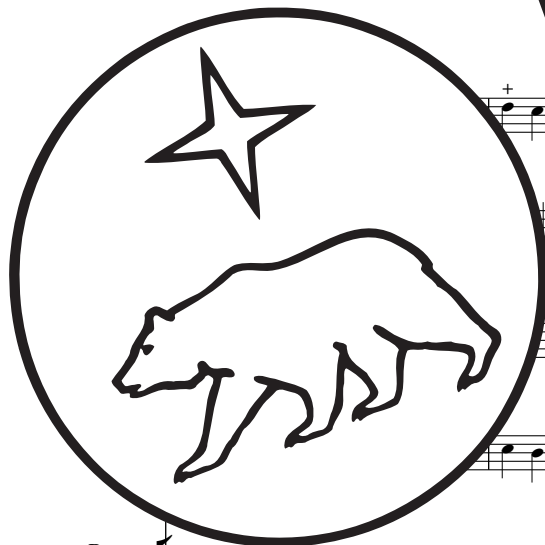
Hautbois
et Violons 1

Violons 2

Parties ^{*}

Bassons

Basses
et Basse continue

Bs
et Bc

[1^{re} reprise]

Hb 1

Hb 2

deux
Vn 1

Bn

deux Violons 1

doux

à demi

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

3

Allegro

61

Hautbois 1
et Violons 1

Hautbois 2
et Violons 2

Parties

Bassons

Basses et Basse continue*

Contrebasse

fort *à demi* *fort* *à demi* *fort* *à demi* *fort*

[*fort*] [*à demi*] [*fort*] [*à demi*] [*fort*]

[*fort*] [*à demi*] [*fort*] [*à demi*]

[*fort*] [*à demi*] [*fort*] [*à demi*]

[*fort*]

69

Hb 1
et Vn 1

Hautbois

[à demi]

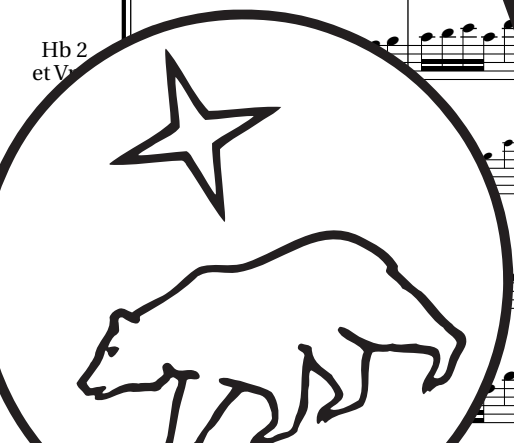
Hautbois

[demi]

[fort]

doux

fort



113

Hb 1 et Vn 1

fort

Hb 2 et Vn 2

fort

Par

fort

Bn, Cb, Bs et Bc

fort

120

Hb

[doux]

Vn

[doux]

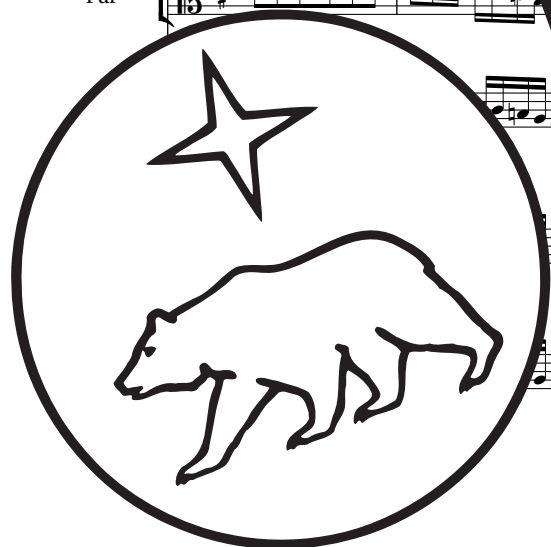
Par

doux

[doux]

doux

doux



129

Hb

[fort]

[à demi]

Vn

fort

Par

fort

doux

Bn

[fort]

doux

Bc

fort

[à demi]

Bs et Cb

fort

1^{re} moitié des Bs

2^e moitié des Bs [et Cb]

[à demi]

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Scène 1

Pamillie, un Berger, Bergers et Bergères, Peuples

4 Chœur [des Bergers et Bergères, et des Peuples], *sur lequel on danse*

Un peu gai
(* Variante

(*Variante

[illegible]

12

D 1 guide et vous en - chaî - - - - - ne,

D 2 guide et vous en - chaî - - - - - ne,

HC L'A-mour nous guide et vous en-chaî - - - - - ne, et vous en - chaî - - - - - ne,

T L'A-mour nous guide et vous en-chaî - - - - - ne, et vous en - chaî - - - - - ne,

B L'A-mour nous

Hb 1

Hb 2

Bn, Bs et Bc Bassons tous

HC et vous en - chaîne, et vous en -

T L'A-mour nous guide et vous en - chaî - ne, et vous en - chaî - ne, vous en - chaî - - - - - ne, vous en -

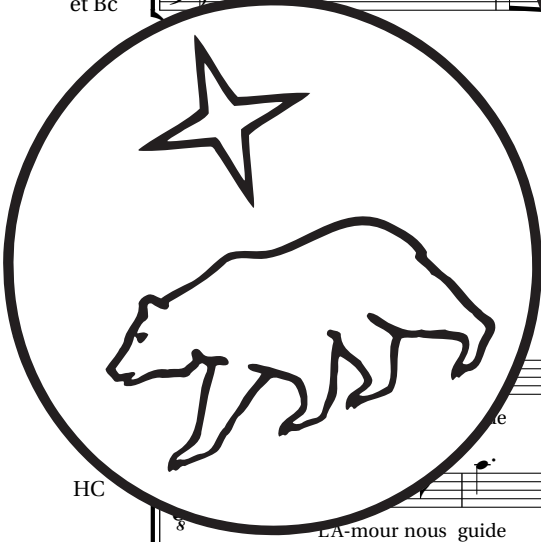
B guide et vous en - chaî - - - - - ne, et vous en - chaîne, et vous en -

Hb tous

Vn

Par

Bn, Bs et Bc



22

D - chaî - - - - ne. Il manque un seul bien à nos vœux, Chaque ins - tant

HC - chaî - - - - ne. Chaque ins - tant

T - chaî - - - - ne. Chaque ins - tant

B - chaî - - - - ne. Chaque ins - tant

Hb 1

Hb 2

Vn

Par

Bn, Bs et Bc

- le et nous l'a - mè - ne, Chaque ins - tant vole

- le et nous l'a - mè - ne, Chaque ins - tant vole

- le et nous l'a - mè - ne, Chaque ins - tant vole

B vo - le, vo - le, vo - le et nous l'a - mè - ne, Chaque ins - tant

Hb 1

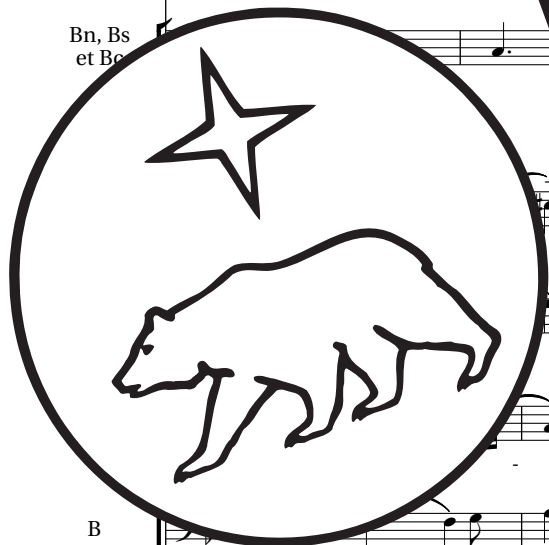
Hb 2

Vn

Par

Bn

Bs et Bc



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

44

D 1 et nous l'a - mè - - ne, Chaque ins-tant vole et nous l'a - mè - - ne.

D 2 et nous l'a - mè - - ne, Chaque ins-tant vole et nous l'a - mè - - ne.

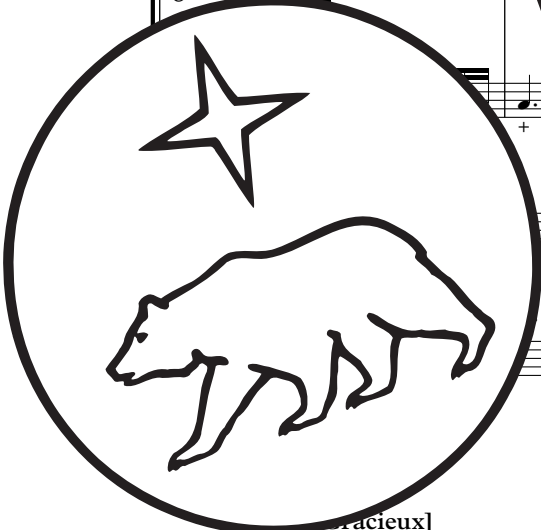
HC vo - - le et nous l'a - mè - - ne, Chaque ins-tant vole et nous l'a - mè - - ne.

T vo - - le et nous l'a - mè - - - ne, Chaque ins-tant vole et nous l'a - mè - - - ne.

B Chaque ins - tant vole et nous l'a - mè - - - ne, Chaque ins-tant vole et nous l'a - mè - - - ne.

Hb

Vn 1



[...gracieux]

PAMILIE Il n'est

Un BERGER L'au - rore, en bril - lant à nos yeux, Nous rap - pelle au plai - sir et ja - mais à la pei - ne.

Basse continue

2 5 6 9 7 7

59

PAMILIE point dans nos bois de Ber - gère in - hu - mai - ne; Tous nos Ber - gers sont a - mou - reux, Tous nos Ber -

Bc

5 [6] 5 6 5

1. Première version : intégrer le Complément 1, p. 61. *First version: insert Complément 1, p. 61.*

99

PAMILIE

Non, non, u-ne flam-me vo - la - ge, Ne

Hautbois 1 et Musette

doux

Vn 1

Vn 2

Bs et Bc

doux

6 5 9 8 6 4

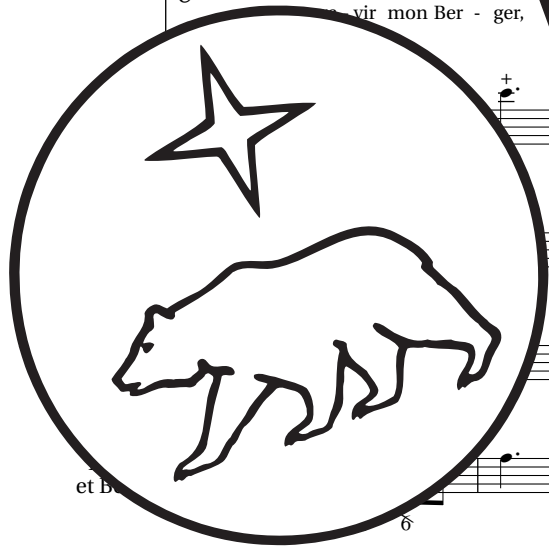
106

PAMILIE

vir mon Ber - ger, Non, non, u-ne flam-me vo la - ge, peut me ra - vir mon Ber - ger, -n

et Bc

6 6 5 9 8 6 6 7 à demi



112

PAMILIE

flam - me - vo - la - ge, Ne peut me ra - vir mon Ber - ger,

Hb 1 et Mu

fort

Vn 1

Vn 2

Bs et Bc

doux

6 4 3 6 4 3 5 [9] 5

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

The logo of the University of Minnesota is a circular emblem. Inside the circle, there is a stylized, black-outlined bear walking towards the left. Above the bear's head is a five-pointed star, also in a simple, outlined style. The entire logo is positioned in the upper right corner of the page.

153

PAMILIE

- ger Qui nous en - chaîne et nous en - ga - - - ge. Qui pour-roit l'ai - mer da - van - ta - ge? Que

Bc

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

[4x]
3

159

PAMILIE

ga - gne-roit - il à chan - ger? Que ga - gne-roit - il à chan - ger? Non,

Hb et Mu

Vn 1

Vn 2

Bc

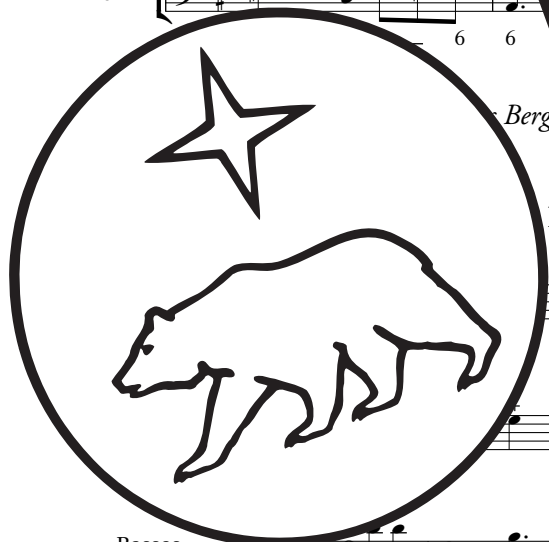
6 6 6

à demi

doux

Bs et Bc

doux



Bergers et Bergères] portent leurs p... dans l'intérieur du temple de Jupiter

Bergers et Bergères]¹

Basses et Basse continue

à demi

172

Hb

1. fort 2. fort

[tous]

à demi

1. fort 2. fort

Vn

doux à demi doux

Bn

Bs et Bc

1. Première version : couper ce Rondeau. First version: omit this Rondeau.

179

Hb

tous
à demi

Vn

à demi

1. +
2. +

doux

tous
à demi

Bn

doux

à demi

Bs
et Bc

à demi

doux

à demi

185

Hb

doux

Vn

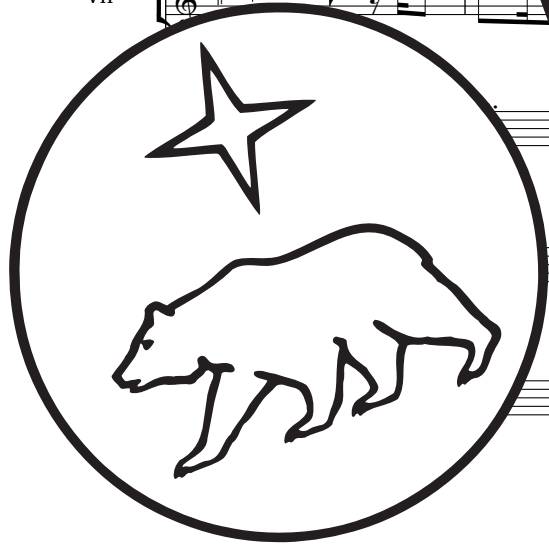
doux

tous

2.

doux

1. Variante
2.



191

Hb

doux

à demi

Vn

à demi

Bn

1. +
2. +

tous

Bs

à demi

Bc

tous

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Chœur

216

D

HC

Fl

Vn

Par

Bn

Bs et Bc

Ju - pi - ter

Ju - pi - ter s'ar - - me de la

- - - me de la fou - - dre : Son char brû-lant s'é-

s'ar - me de la fou - dre, s'ar - - - me : Son

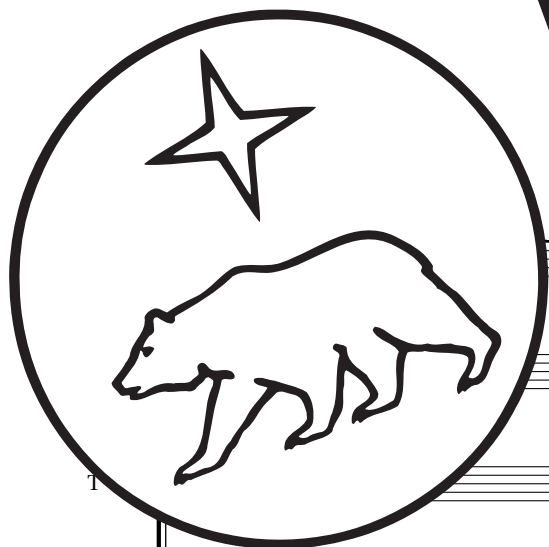
Ju - pi - ter s'ar - - - me de la fou - dre, s'ar - -

Ju - pi - ter s'ar - - me de la fou - - - dre :

tous

Ju - pi - ter s'ar - - me de la fou - dre :

Ju - pi - ter s'ar - - me de la fou - dre :



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

250

D et rou - - le dans les airs.

HC et rou - - - le dans les airs.

T rou - - - - - le dans les airs.

B rou - - - - - le dans les airs.

Fl

Vn

Par

Bn

P

Quels coups re - dou - blés!... Quels coups re - dou - blés!... quels é -

Quels coups re - dou - blés!... Quels coups re - dou -

Quels coups re - dou - blés!... Quels coups re - dou -

Quels coups re - dou -

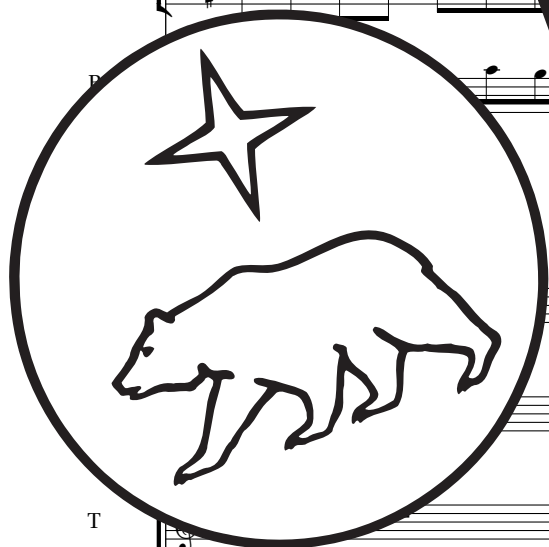
Fl

Vn

Par

Bn

Bs et Bc



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

258

D
- clairs! quels é - clairs! Le feu du ciel va nous ré-duire en

HC
- blés!... quels é - clairs! Le feu du ciel va nous ré-duire en

T
- blés!... quels é - clairs! Le feu du ciel va nous ré-duire en

B
- blés!... quels é - clairs! Le feu du ciel va nous ré-duire en

Fl

Vn

Par

Bn

Fl

Vn

Par

Bn

Bs
et Bc

dre, Le feu du ciel va nous ré-duire en pou - - - dre.

dre, Le feu du ciel va nous ré-duire en pou - - - dre.

pou - - - - - dre, Le feu du ciel va nous ré-duire en pou - - - dre.

pou - - - - - dre, Le feu du ciel va nous ré-duire en pou - - - dre.

Fl

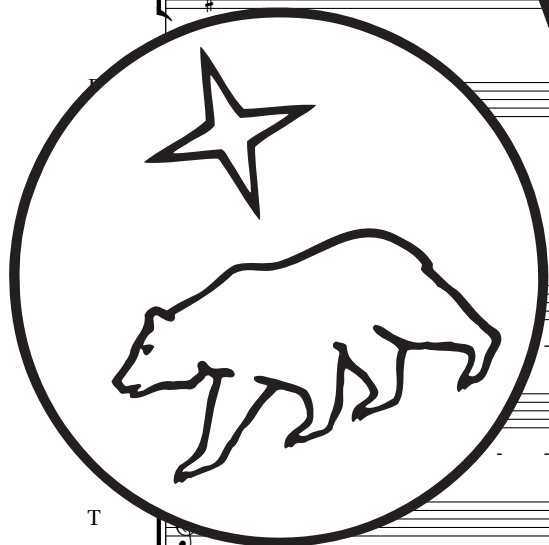
Vn

Par

Bn

Bs
et Bc

[enchaîner]



Scène 2

Le grand Prêtre de Jupiter, Pamilie, un Berger, Prêtres, Bergers et Bergères, Peuples

9

266

Le grand
PRÊTRE*

Peu - ples fi - del - - - - - les, est-ce à vous De crain-dre la fou-dre qui

Violons 1

à demi

Violons 2

*à demi*Basses
et Basse continue*doux**fort*

4x

doux

[4x]

6

♯

269

Le grand
PRÊTRE

gron - - - - de? Le en - ser le les coups, Pour pu - nir les cri - mes du

Vn 1

doux

Vn 2

doux

7

7

♯

Vn 2

*fort*Bs
et Bc*fort**doux*

2

5

*)

10 Ariette

277

Vif*

Le grand
PRÊTRE

La flam - - - - - me des é -

Violons 1

Vif*

[*fort*]*doux*

Violons 2

[*fort*]*doux*Basses
et Basse continue*doux*

6

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

308 **Lent***

Le grand PRÊTRE
- - tes fa - veurs. Votre en - cens au ciel a su plai - re. Dé -jà com-bien de fois son se-cours tu-té-

Vn 1 **Lent***

Vn 2

Bs et Bc **Basse continue**

7 # 6 4 5 7 #

314 **Vite***

Le grand PRÊTRE
-lai - re, N'a-t'il pas es-su-yé vos pleurs? N'en - tre pas des é - clairs, les é -

Vn 1 **Vite***

Vn 2 *doux*

Basses et Basse continue *doux*

à demi

à demi

6 7 7 7

323 (*Variante → mes. 337)

Le grand PRÊTRE
- re, N'an - non - cent à la ter - re Que les plus bril - lan - tes fa - veurs,

Vn 1 *doux*

Vn 2 *doux*

Bs et Bc [à 2 cordes] *doux*

[à demi]

9 8 6 5 4 7

329

Le grand PRÊTRE

Que les plus bril - lan - - - - - tes fa - veurs.

Vn 1

Vn 2

Bs et Bc

5 7 5 9 [8] 7 7 6 6 4 5 7

Une symphonie majestueuse et céleste se mêle aux éclats du tonnerre ; quel s'éclaire.

11

338

Flûtes

Lent*

Vite

1. 8

2. 8

Lent tous

Violons

1. [us]

2. à demi

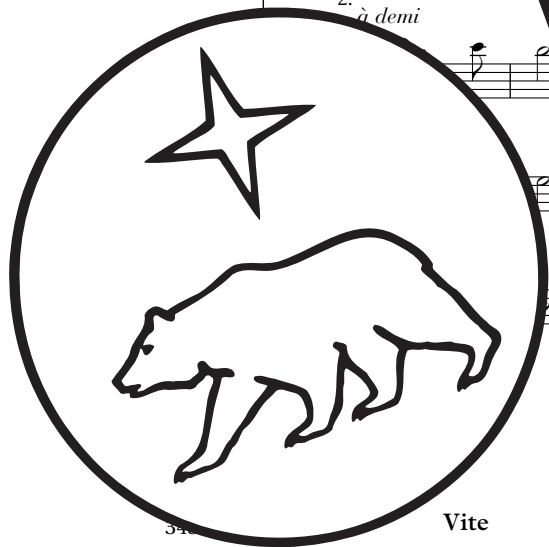
fort

fort

fort

doux

à demi



341

Le grand PRÊTRE*

Que vois - je?... Quel bon - heur ex - - - trê - - - me!... Mor -

Vite

(* Variante

Lent *)

Fl

Vite

Lent

1. 3

2. 3

Vn

fort

doux

à demi

1. 7

2. 7

Par

fort

doux

Bn

fort

Bs et Bc

fort

doux

348

Le grand PRÊTRE

-tels, du sou-ve-rain des dieux, Con-tem-plez, en trem-blant, la ma-jes-té su - prê - me.

Fl

Vn

Par

Bc

Bs et Clv

doux

fort

[doux]

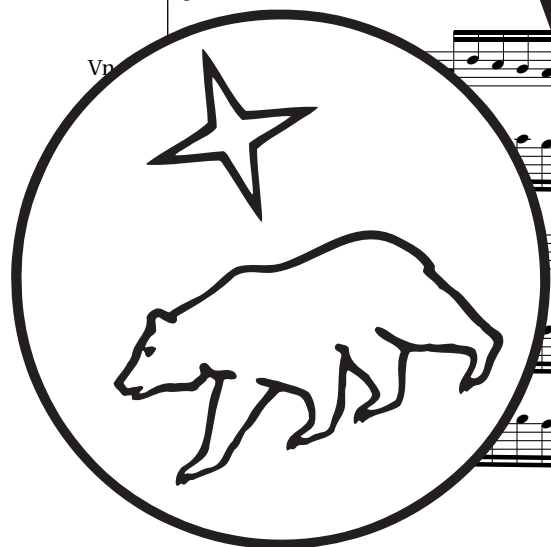
fort

7 doux

7

6 9 6 7 5 #

fort



352

Fl

Vn

Par

Bc

Bs et Clv

1.

2.

Variante

[doux]

fort

356

Le grand PRÊTRE

Peu - ples for-tu-nés, c'est lui - mê - me Qui dai - gne s'of - frir, qui dai - gne s'of - frir à nos yeux.

Flûtes 1

Fl

Vn

Par

Bn

Bs et Bc

doux

[doux]

6

7

7

6

9

6

5

7

doux

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

370

Fl et Vn 1

Vn 2

Par

Bn

Bs et Bc

fort

doux

372

Fl et Vn 1

Vn 2

Par

Bn

Bs et Bc

doux

fort

375

Fl et Vn 1

Vn 2

Par

Bn

Bs et Bc

doux

doux

doux

378

JUPITER

JUPITER*

Qu'il est doux de ré-gner dans u-ne paix pro -

Fl

Vn 1

Vn 2

Par

Bn

Bs

et Bc

à 2 cordes

doux

(* Variante

à 2 cordes

→ mes. 389

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

JUPITER

Que le sort aux mor - tels pré-pa - re de beaux jours!

Rien ne peut plus trou - bler le ciel, —

Fl

Vn 1

Vn 2

Bn

Bs
et Bc6 6 7
59 5
4

388 (* Var. *)

JUPITER — la terre, et l'on - de: L'A-mour, qui me se - con - de, De leur fé-li-ci-té vient d'as-su-rer le cours.

Fl

Vn 1

Vn 2 mes. 381 ← *)

Par

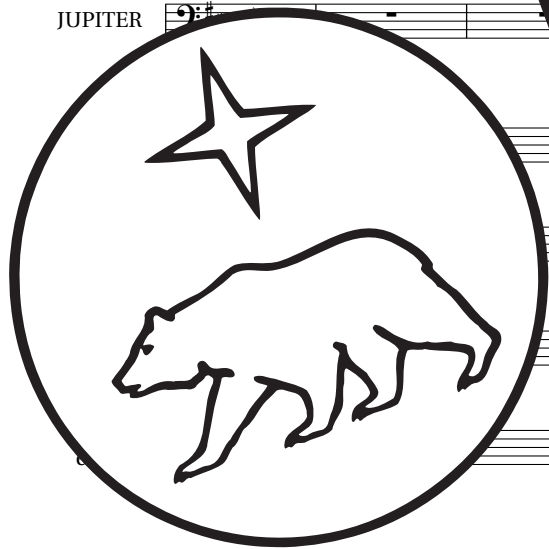
Bn

Bs et Bc

9 8 6 5 4x 6 4x 7 #

13 [Air]

396 Gai



JUPITER — est é, hé - ros, que vos vœux me de - m - ent.

doux

doux

doux

405

JUPITER — Que j'aime à par-cou - rir la sui - te de ses ans!

Fl 1. tous

2.

Vn 1 fort

Vn 2 fort

Bn [fort]

Bs et Bc fort

6 6 5 7

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

14 Chœur [des Bergers et Bergères, et des Peuples]

433 Vif *

Dessus Chants d'a - lé - gresse et de vic - toi - re, É - cla - tez, é - cla - tez sur la ter - -

Hautes-contre Chants d'a - lé - gresse et de vic - toi - re, É - cla - tez sur la ter - -

Tailles Chants d'a - lé - gresse et de vic - toi - re, É - cla - tez sur la ter - -

Basses Chants d'a - lé - gresse et de vic - toi - re, É - cla -

Hautbois et Violons Vif *
[fort]

Parties* [fort]

Bassons [fort]

Basses et Basse continue [fort]

É - cla - tez, bril - lez, bril - lez dans les airs, 1. bril -
2. bril -

É - cla - tez et bril - lez dans les airs,

T - re, É - cla - tez, bril - lez dans les airs,

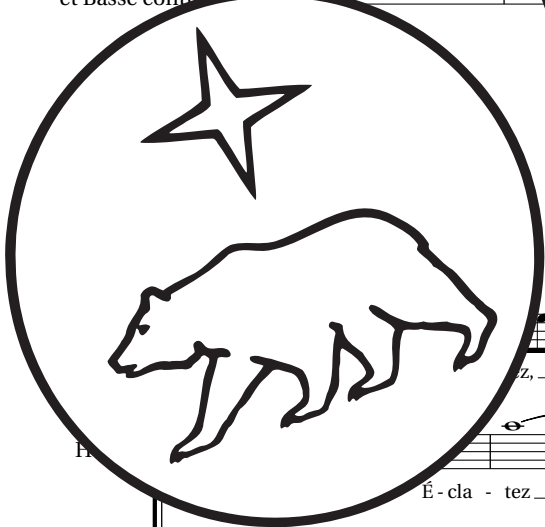
B - tez sur la ter - re et bril - lez dans les airs,

Hb et Vn 1. bril -
2. bril -

Par

Bn

Bs et Bc



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

444 (* Var. *)

D 1 - lez, bril - lez, bril -

D 2 - lez, bril - lez, bril -

HC É - cla - tez, é - cla - tez et bril - lez, bril -

T É - cla - tez, é - cla - tez et bril - lez, bril -

B deux Basses É - cla - tez, é - cla - tez, bril -

Hb 1 et Vn 1

Hb 2 et Vn 2

Par

Bn

bril-lez, bril - lez dans les airs.

HC bril - lez dans les airs.

T - lez dans les airs.

B - lez dans les airs.

Hb 1 et Vn 1

Hb 2 et Vn 2

Par

Bn

Bs et Bc



456

D Les flam - mes de l'A - mour é - ter - ni - sent la

HC Les flam - mes de l'A - mour é - ter - ni - sent la gloi - re, é - ter -

T Les flam - mes de l'A - mour é - ter - ni - sent la gloi - - -

B Les flam - mes de l'A - mour é - ter - ni - sent la gloi - - -

Hb 1 et Vn 1

Hb 2 et Vn 2

Par

Bn

HC - - - sent la gloi - - - - - - - - - - - - - - - -

T - re, la gloi - re, é - ter - ni - sent la gloire, é - ter - ni - sent la

B - - - - re, é - ter - ni - sent la gloi - - - - - - - - - -

Hb et Vn tous

Par

Bn

Bs et Bc



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

480

D

HC

T

B

Hb et Vn

Par

Bn

Bs et Bc

É - cla - tez et bril - lez dans les airs,

-toi - - re, É - cla - tez et bril - lez dans les airs,

Chants de vic - toire, É - cla - tez, é - cla - tez et bril - lez dans les airs,

É - cla - tez dans les airs,

É - cla - tez, bril - lez,

É - cla - tez, bril - lez,

É - cla - tez sur la terre et bril - lez dans les

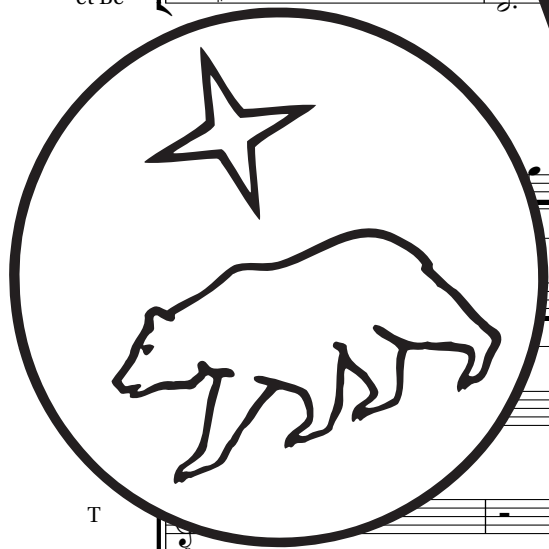
Hb 1 et Vn 1

Hb 2 et Vn 2

Par

Bn

Bs et Bc



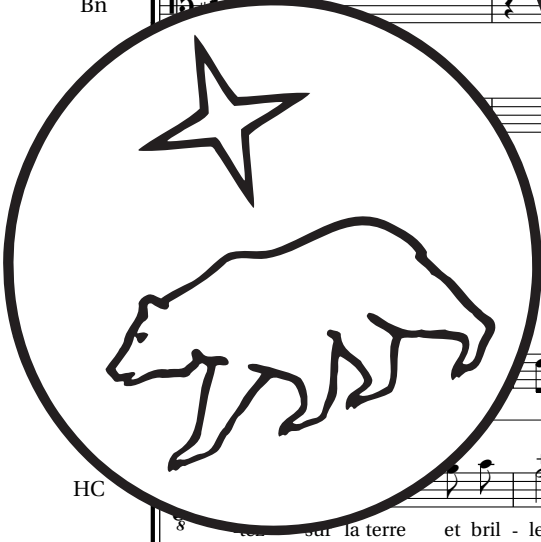
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

492

D 1
D 2
HC
T
B
Hb et Vn
Par
Bn

bril - lez dans les airs, bril-
bril - lez dans les airs, bril-
bril-lez, bril - lez, bril - lez dans les airs, É - cla-
bril-lez, bril - lez, bril - lez dans les airs, É - cla-
airs, bril - lez dans les airs, bril-
1. tous
2.
Par
Bn
bril - lez dans les airs.
(* Variante *)
HC
T
B
Hb et Vn
Par
Bn
Bs et Bc

sur la terre et bril - lez dans les airs, bril - lez dans les airs.
-tez sur la terre et bril - lez dans les airs, bril - lez dans les airs.
-lez, bril - lez dans les airs.
1.
2.
sur la terre et bril - lez dans les airs, bril - lez dans les airs.
sur la terre et bril - lez dans les airs, bril - lez dans les airs.
sur la terre et bril - lez dans les airs, bril - lez dans les airs.



15 Air [pour les Prêtres, les Bergers et Bergères]¹
Majestueux et gracieux*

504

(*) Variante

SJPR-OOR IV-24

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

540

Fl

Vn 1

Vn 2

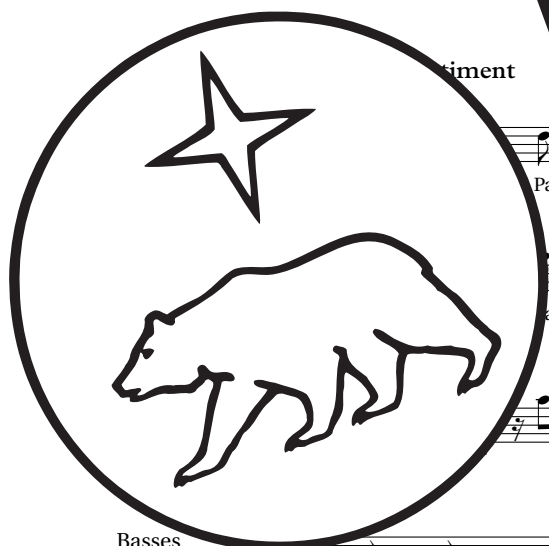
Par

Bn

Bs et Bc

1^{re} fois

2^e fois



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Pa- rois sez, pa- rois - sez, doux t... pa- rois - sez en ce

Pa- rois - sez, pa- rois - sez, doux t... pa- rois - sez en ce

Basses et Basse continue

doux 9 7 6 7 6 7 6 3 6 7

552

PAMILIE

Un BERGER

Vn

Bs et Bc

Basse continue

jour, Aux re- gards d'un dieu qui nous ai - me. L'é - clat de la gran- deur su - prê - me, Le flat - te

jour, Aux re- gards d'un dieu qui nous ai - me.

1.

2.

6 6 6 6 5 6 6 6 4x

557 Plus vite

PAMILIE *moins que__ notre a - mour, L'é - clat de la gran-deur su - prê - - me, Le flat - te moins que notre a - mour.*

Un BERGER

Vn 2 Il ban- Plus vite

Bc *6 6⁺ 4x 6 6⁺ 7 6⁺ 6*

564

PAMILIE *Il ban - nit vin de nous dis - corde et la gu - re :*

Un BERGER *de nous la dis - corde et la gu -*

à demi, enflez

3 à demi, enflez

Basses et Basse continue *doux*

570

PAMILIE *Of-frons - lui tous les jeux que ras - sem - ble la paix, Of-frons - lui tous les*

Un BERGER *Of-frons - lui tous les jeux que ras - sem - ble la paix,*

Vn 1 *doux*

Vn 2 *doux*

Bs et Bc *à demi doux 5 6 6 6 5 # 4x 6 6⁺ 3*

577

PAMILIE

jeux, of-frons - lui tous les jeux que ras - sem - ble la paix. Qu'il jou - is - se de ses bien-faits, En vo-yant le bon-

Un BERGER

Of-frons - lui tous les jeux que ras - sem - ble la paix.

Vn 1

Vn 2

Bs et Bc

4x 6 6 4x 6 7 9 8

[3]

584

PAMILIE

-heur qu'il ré - pande la re. Il ban - nit loin de nous la dis - corde et la

Un BERGER

Il ban - nit loin de nous la dis - corde et la guer -

3

3

7

7

591

PAMILIE

guer - re: Of-frons - lui tous les jeux que ras - sem - ble la paix.

Un BERGER

re: Of-frons - lui tous les jeux que ras - sem - ble la paix.

Vn 1

Vn 2

Bs et Bc

à demi, enflez

à demi, enflez

à 2 cordes

à demi

6 6 4x 6 6 7

[4]

La fête continue.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

617 tous

Hb

Vn

Par

Bn

Bs et Bc

à demi

[à demi]

623

Hb

Vn

Par

Bn

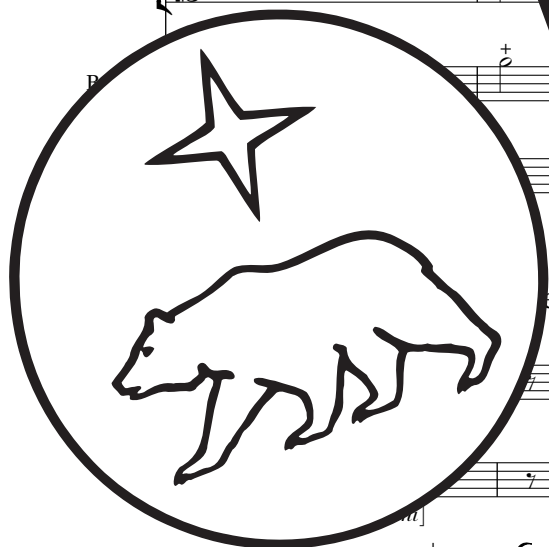
Bs et Bc

à demi

[à demi]

e [pour les Bergers et Berghères]

à demi



635

Vn

Par

Bn

Bs et Bc

fin

fin

fin

fin

642

Vn

Par

Bn

Bs et Bc

Da Capo

On reprend la *Première gavotte*.

19

648

JUPITER *

Violons 1

Violons 2

Bassons 1

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Mor - tels, le soin de ma an - deur Au sé-jour des dieux — me rap-

doux

doux

doux

doux

est l'ob - jet le plus cher mon cœur. Je lui lais - se l'A - mour. Il en fait — le bon-

(* Variante

Bn 1

Bs et Bc

9

8

6

7

7

5

657

JUPITER

Vn 1

Vn 2

Bn 1

Bs et Bc

9

8

6

9

6

4

7

5

Scène 4

Pamille, l'Amour, les Grâces, [une Bergère], Bergers et Bergères, Peuples

Jupiter remonte, et dans le même moment l'Amour et les Grâces descendent.

[Premier ballet figuré]

*Tous les Bergers [et Bergères] entourent l'Amour et les Grâces.
L'Amour lance ses flèches sur les Bergers [et Bergères], les effraye et les blesse.*

*Une jeune Bergère lui résiste. Il la poursuit. Il est sur le point de l'atteindre lorsqu'elle a l'adresse
de lui ravir la flèche, dont il vouloit la blesser. La Bergère triomphe ;
mais l'Amour saisit un trait nouveau, et il se forme une espèce de combat entre elle et l'Amour.*

20 Marche [des Bergers et Bergères]

661 Gai



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

708

Fl 1

Fl 2

Vn 1

Vn 2

Bs et Bc

[à demi]

à demi

[+]

doux

716

Fl

Vn 1

Vn 2

Bs et Bc

tous

[+]

demi

à demi

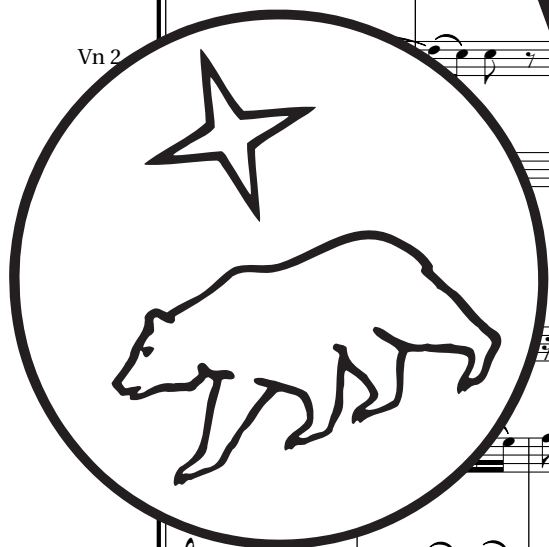
doux

à demi

doux

doux

à demi



734

Fl

Vn 1

Vn 2

Bs et Bc

doux

doux

à demi

doux

22 Ariette

[Première version → mes. 823, cf. Complément 2, p. 63.]

743 [Vite]

PAMILIE

Régne A - mour, régime A -

Violons 1

fort à demi

Violons 2

fort à demi

Basses et Basse continue

doux

750

PAMILIE

- mour, ré - gne sans nous a - lar - mer; ans nous a - lar - mer;

Vn 1

fort

Vn 2

fort

ar - - mes, Quit - te tes ar - - mes. Tout sou -

Vn 2

doux *fort* *doux* *fort* *doux*

Bs et Bc

doux *fort* *doux* *fort* *doux*

761

PAMILIE

- pi - - re, tout sou - pi - - re; Tu n'as be-soin pour nous char-

Vn 1

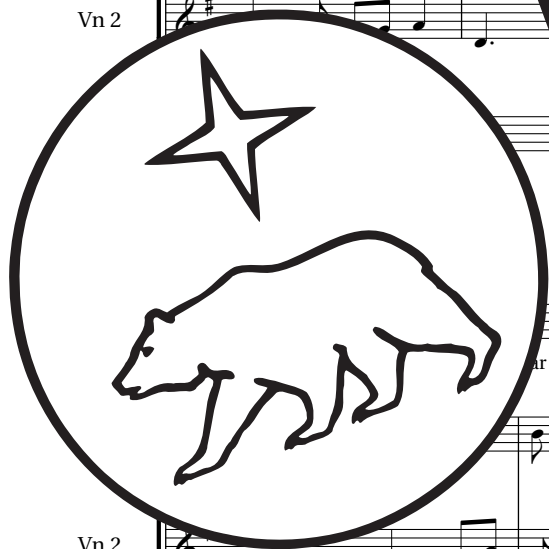
fort *doux*

Vn 2

fort *doux*

Bs et Bc

fort *doux*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

766

PAMILIE

mer, Que de fo-là-trer et de ri - - - - - re, de ri - - - - - re, de

Vn 1

Vn 2

Bs et Bc

6 7 7 7 6

771

PAMILIE

ri - - - - - re, de ri - - - - -

Vn 1

Vn 2

Bs et Bc

7 5 6 5 6 7

Tu - - - - - son po nous char - mer, Que de fo-là-trer et de ri - - - - -

doux

fort

[doux]

fort

7

780

PAMILIE

- - - - - re, et de ri - - - - -

Vn 1

Vn 2

Bs et Bc

doux

fort

[doux]

fort

doux

fort

4x 6

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

805

PAMILIE

-mer, C'est par ta flam - me qu'on res - pi - re; La gaie -

Vn 1

à demi

Vn 2

à demi

Bs et Bc

[#] 6

810

PAMILIE

- té qu'el-le nous ins - pi - re, Sert en - cor la ra - mer, Sert en - cor, en -

Vn 1

doux

Vn 2

doux

6 9 8 7 6 5 7

6 9 8 7 6 5 7

in - cor a ni - mer.

fort

fort

fort

Bs et Bc

6 5 7

819

PAMILIE

Régne A - mour, ré - - - - gne,

Vn 1

doux

Vn 2

doux

Bs et Bc

doux

mes. 743 ←

[Second ballet figuré]

*L'Amour se laisse désarmer. Les Grâces lui présentent des guirlandes de fleurs :
il leur ordonne d'en former des chaînes pour les Bergers [et Bergères], et il en prend une qu'il offre à la jeune Bergère.
Celle-ci la reçoit avec ingénuité, et dans le moment que l'Amour y songe le moins,
la Bergère en forme une chaîne pour lui-même.*

23 Musette [pour l'Amour, les Grâces et la Bergère]**Tendre**

824

Hautbois et Musettes

Violons 1

Violons 2

Bassons

Basses et Basse continue

Bs et Bc

[doux]
(Variante)*
doux
doux
doux
Basse continue [doux]
doux Basses

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

836

Hb et Mu

Vn 1

Vn 2

Bn

Bs et Bc

tous

24 Contredanse [pour l'Amour, les Grâces, la Bergère, les Bergers et Bergères]

842

Hautbois et Violons 1

Violons 2

Parties*

Bassons

Basses et Basse continue

[fort]

851

Hb et Vn 1

Vn 2

Par

Vn 1

Bn

deux Violons 1

doux

866

Hb 1

Hb 2

deux Vn 1

Bn

Bs et Bc

Da capo

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

892

D
- tons, C'est l'A-mour qui nous mè - - ne. Dieu de nos cœurs, Point d'in-hu - mai-ne, Plus d'at-ten-te vai - ne;

HC
- tons, C'est l'A-mour qui nous mè - - ne. Dieu de nos cœurs, Point d'in-hu - mai-ne, Plus d'at-ten-te vai - ne;

T
- tons, C'est l'A-mour qui nous mè - - ne. Dieu de nos cœurs, Point d'in-hu - mai-ne, Plus d'at-ten-te vai - ne;

B
- tons, C'est l'A-mour qui nous mè - - ne. Dieu de nos cœurs, Point d'in-hu - mai-ne, Plus d'at-ten-te vai - ne;

Hb et Vn 1

Vn 2

Par

Bn

Bs et Bc

Ris, les Jeux, ont em-bel-li ta chaîne, Et tu rem-plis nos vœux.

Tou-jours des fa-veurs. Les Ris, les Jeux, Ont em-bel-li ta chaî - - - - ne, Et tu rem-plis nos vœux.

fin

fin

fin

fin

fin

fin

fin

904 1^{er} couplet

Hb 1

Hb 2

deux Vn 1

Bn

deux Violons 1

doux

910

Hb 1

Hb 2

deux Vn 1

Bn

Bs et Bc

Bs et Bc

doux
à demi

923

Hb 1

Hb 2

Vn

Bn

Bs et Bc

doux
à demi *fort* *doux*

[très doux]

très doux

Bs

Bc

Fin de *La Naissance d'Osiris*

COMPLÉMENT 1

Première version

Scène 1 (extrait)

C1.6 Première gavotte [pour les Bergers et Bergères]

Gaiement*

Hautbois*
et Violons

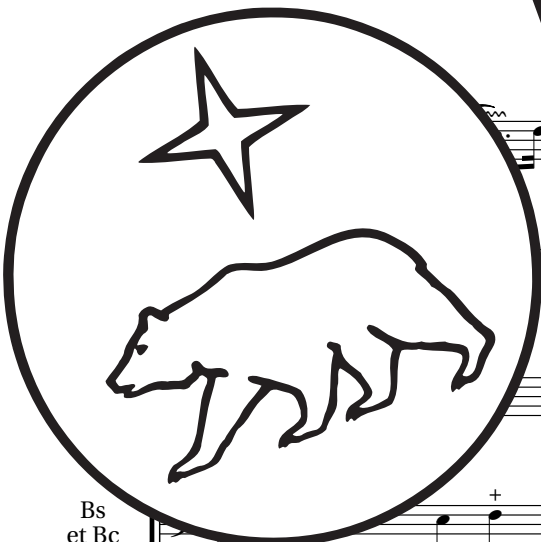
Parties*

Bassons

Basses
et Basse continue

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

(* Variante)



10

Hb
et Vn

Par

Bn

Bs
et Bc

1^{re} fois

2^e fois

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Première version

C2.22 Ariette

Prélude

[Vite]

[illegible]

761

PAMILIE

Vn 1

Vn 2

Bs et Bc

tous

fort

doux

PAMILIE

Régne A -

762

763

764

765

766

PAMILIE

-mour, ré - - - gne, régne, A - mour,

Vn 1

Vn 2

doux

Bs et Bc

doux

772

PAMILIE

ré - gne sans nous al-lar - mer, sans nous al-lar - mer; Quit - te tes

Vn 1

Vn 2

doux

fort

doux

fort

doux

fort

doux

Bs et Bc

7

7

783

PAMILIE

tout sou - pi - - - re; Tu n'as be-soin pour nous char-

Vn 1

Vn 2

fort

doux

fort

doux

Bs et Bc

6
5
[b]

6
4

5

7

7

787

PAMILIE

-mer, Que de fo - lâ - trer et de ri - - - - - re, de ri - - - - -

Vn 1

Vn 2

Bs et Bc

6 7 7 7

791

PAMILIE

- - - re, de ri - - - - -

Vn 1

Vn 2

Bs et Bc

6 7 7 7 5

Tu n'as be-soin pour nous char-mer, Que de fo - lâ - trer et de

à demi

doux

[doux]

9 6 6 6 7

800

PAMILIE

ri - - - - - re, et de ri - - - - -

Vn 1

Vn 2

Bs et Bc

3 fort

doux

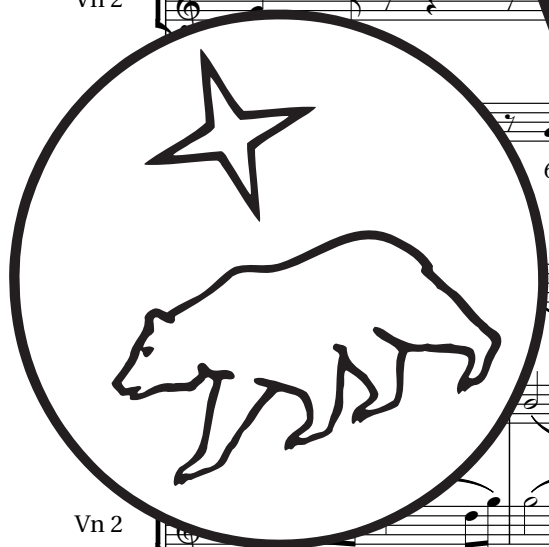
3 fort

[doux]

3 fort

doux

7 4x 6



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

826

PAMILIE

-mer, C'est par ta flam - me qu'on res - pi - re; La gaie -

Vn 1

à demi

Vn 2

à demi

Bs et Bc

[#] 6

831

PAMILIE

- té qu'el-le nous in - spi - re, Sert en cor à la ra - ni - mer, Sert en -

Vn 1

[doux] 3

Vn 2

doux 6 9 6 5 7 4 6 5

sert en cor à la ra - ni - mer.

Vn 2

fort

Bs et Bc

7 6 5 7 *fort*

839

PAMILIE

Régne A - mour, ré - gne,

Vn 1

doux

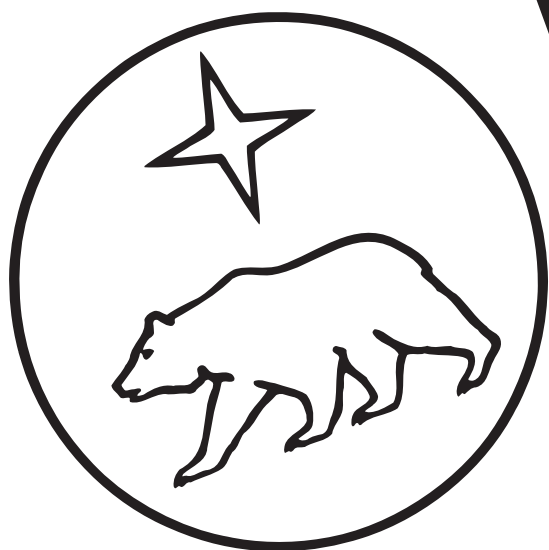
Vn 2

doux

Bs et Bc

doux

Pour la suite de la première version, reprendre la version principale, p. 56, mes. 824. *To continue with the first version, return to the main score, p. 56, b. 824.*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

CRITICAL APPARATUS

ABBREVIATIONS

SIGLA OF LIBRARIES AND INSTITUTIONS¹

FLYm	France, Lyon, Bibliothèque municipale
FPa	France, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal
FPan	France, Paris, Archives nationales
FPc	France, Paris, Bibliothèque nationale, département de la Musique, ancien fonds du Conservatoire
FPn	France, Paris, Bibliothèque nationale, départements des Arts du spectacle, de la Réserve et de la Musique
FPo	France, Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra
FPsc	France, Paris, Société des auteurs et compositeurs dramatique
FT	France, Troyes, Bibliothèque municipale
FTLm	France, Toulouse, Bibliothèque municipale
GB Lbl	Great Britain, London, British Library
IB	Italy, Biblioteca dell'Accademia Filarmonica, Archivio
IC	Italy, Chicago, Newberry Library
IN	Italy, New York Public Library at
US	United States, Washington, DC, Library of
US	United States, Paris
ca.	circa
CN	centimetre(s)
cm.	centimetre(s)
coll.	Collection
DOPAR	Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)
ed., eds	editor(s)
f., ff.	folio, folios

ms.	manuscript
n.	note(s)
no.	number
OOR	Jean-Philippe Rameau, Opéra omni
p., pp.	page, pages
Pl.	Plate (see Facsimiles)
RCT	Jean-Philippe Rameau, Catalogue thématique des œuvres musicales
RI	Répertoire international des sources musicales
sc.	scene
t.	tome (volume)
v.	vers (poetic line)
v.	verso
INSTRUMENTS	
Fl	Flûte(s)
Hb	Hautbois
Mu	Musette(s)
Vn	Violon(s)
Par	Parties (violas)
HcVn	Hautes-contre de violon
TVn	Tailles de violon
Bc	Basse continue
Bn	Basson(s)
Bs	Basse(s)
Cb	Contrebasse

1. Library sigla are derived from RISM.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

17-19, 21-24); C/Menus-Plaisirs.15 (assistant to Brice and Durand) (F Pc H. 990/25-30). Provenance: (F Pn Vm². 323) stamp of the Bibliothèque royale; fonds Decroix no. 1230; (F Pc H. 990) Bibliothèque des Menus-Plaisirs until the Revolution, thereafter Bibliothèque du Conservatoire.

Commentary

These part-books are described in an invoice, transcribed above (see Introduction, pp. XVI and XXXII), submitted by Durand to the Maison du roi for preparing performing materials for the Fontainebleau performances in 1754.⁷ Collation of Durand's list with the extant part-books reveals that most of this material has survived, as is the case with the orchestral and vocal parts listed in Tables 1 and 2 below. Five items are now lost, however: separate part-books for Jupiter and the Grand Prêtre de Jupiter; a production score ("la partition pour la mesure"); a "partie de ballet"; and "airs pour les danseurs". It is noteworthy that parts for violas (*hautes-contre* and *tailles de violon*) do not feature among the surviving part-books and are not listed in Durand's invoice.

By the time these performing parts came to be prepared, Rameau had already made numerous revisions to his autograph score.⁸ However, further revisions in the part-books show that changes continued to be made during the rehearsal period, thus shedding light on the order in which these parts were copied. Such revisions manifest themselves in various ways, including crossings-out, corrections on the page, the use of *collettes*, excision of suppressed material, and the sewing together of pages to conceal rejected passages (this last being clearly evidenced in CP2₂ and CP2₁₀). Examination of the revisions to the instrumental parts leads to the conclusion that they form three distinct strata.⁹ As Table 1

describes, the first stratum comprises a "master" set of six part-books, copied by Durand (CP2₁, CP2₂, CP2₃, CP2₄, CP2₅, CP2₆). The second stratum, eventually put from the work or parts were copied. Most of the third stratum, which forms a second layer, in that it consists of part-books alongside the first layer part-books and retrospectively into the

first layer. A single part-book, CP2₇, also copied by Durand, constitutes a third chronological layer. It incorporates not only the emendations in the second layer but also three further revisions that are found in all the other instrumental parts except CP2₁₂, which was probably not used in performance. These late changes may have been made after the final rehearsal or even between the two performances.¹⁰

A few apparent anomalies arising from these parts are worth noting. For instance, evidence that *La Naissance d'Osiris* originally included a final entr'acte, consisting of the third section (*Allegro*) of the Ouverture, is found in three of the first-layer part-books (CP2₆, CP2₁₃, CP2₁₉) and three of the second (CP2₄₋₅, CP2₁₄). While such evidence may initially suggest that the latter group of parts represent a further, intermediate layer of copying, in all instances where this entr'acte survives, it was copied on the obverse side of a folio and was thus impossible to extricate. Meanwhile, in most other part-books in which there is no trace of the entr'acte, this movement could have begun on a new folio that was easily detached when the decision was taken to suppress it. Still, in a couple of instances, we might have expected the entr'acte to have been copied on the obverse of the last page bearing content (CP2₁₁, CP2₁₆); thus while it is clearly not the case, the question that the movement was begun on a new page and subsequently excised, the possibility remains that there was simply some indecision or inconsistency about including it at this stage. Whatever the case, the copying of the entr'acte in CP2₄₋₅, CP2₁₄ indicates that the intention to include such a movement must have survived, and the revisions made to the first layer of part-books that CP2₇ had the gavottes in scene 1 may also initially appear anomalous. However, closer inspection reveals that the gavottes relocated here from scene 3 were originally copied on the lower half of the page following the chorus (*Revez-vous, Revez-vous, joyeux heur* in CP2₅) but this half-page was subsequently excised and relocated in CP2₇. Similarly, CP2₁₅ lacks any sign of these gavottes; however, it is likely that the *collette* on which they were written has simply become detached.

TABLE 1. DISPOSITION OF THE INSTRUMENTAL PART-BOOKS AND CHORAL SCORE (SOURCE CP2)

Part-book	Copyist(s) and correcting hand(s)	No of pages	Performer(s) named on part-book	Layer of revision
CP2 ₁	Durand	16		
CP2 ₂	Durand <i>collettes</i> : C/Paris ARM.3; one unidentified one annotation by Decroix	16	Canavas, written in pencil, replacing two names scratched out and now illegible	1
CP2 ₃	Durand <i>collette</i> : Dumas	14	MM. Guignon et Guillemain	3
CP2 ₄	C/Paris ARM.3 <i>collettes</i> : Durand, Dumas, Brice	10	MM. Caraffe et La Lande	2
CP2 ₅	C/Paris ARM.3 <i>collettes</i> : Brice, Durand, Dumas	12	MM. Le Roux et Dauvergne	2
CP2 ₆	Durand insert by Dumas (entr'acte) one annotation by Decroix	14	MM. Mathieu et Exaudet	1

7. F Pan, O' 2995, Pièces justificatives des comptes, 1754, dossier II, Voyage de Fontainebleau, "État des musiques que le S^r Durand a fourni pour les Concerts de la reine, et des ouvrages qu'il a faits pour les divertissements de Fontainebleau de la présente année 1754". This document is reproduced in full in Thomas R. Green, "Chants d'allégresse: le travail contrapuntique de Rameau", in Marc Honegger and Christian Meyer (eds), *La Musique et la rite sacré et profane: actes du XIII congrès de la Société internationale de musicologie*, Strasbourg, 29 août-3 septembre 1982 (Strasbourg: Association des publications près les

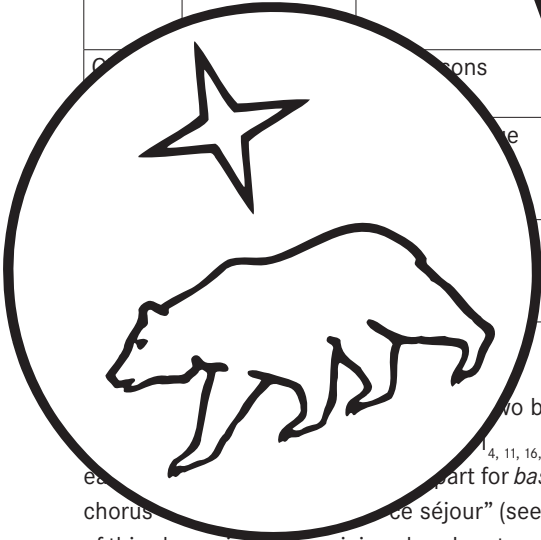
Universités de Strasbourg, 1986), vol. 2, pp. 555-578; and also in Jean-Philippe Rameau, *Anacréon*, Jonathan Huw Williams (ed.), OOR IV.25 (Bonneuil-Matours: Société Jean-Philippe Rameau, 2005), p. 127.

8. See Thomas R. Green, *Early Rameau Sources: Studies in the Origins and Datings of the Operas and Other Musical Works*, 3 vols (Ann Arbor: UMI, 1993), vol. 1, pp. 421-428, to which the present source description is much indebted.

9. *Ibid.*, vol. 1, pp. 419-421.

10. *Ibid.*, vol. 1, pp. 432-433.

OOR Siglum	Shelf-mark	Labelling on part-book	Copyist(s) and correcting hand(s)	No of pages	Performer(s) named on part-book	Layer of revision
CP2 ₇	Vm ² . 323 (07)	2 ^e Dessus de Violons	C/Paris ARM.3 <i>collettes</i> : Durand, Dumas	12	MM. Marchand et Bourdon	2
CP2 ₈	Vm ² . 323 (08)	2 ^e Dessus de Violons	C/Paris ARM.3 <i>collettes</i> : Durand, C/Menus-Plaisirs.16	12	MM. Lameche et Vallé (“Charlot” in the part-book)	2
CP2 ₉	Vm ² . 323 (09)	2 ^e Dessus de Violons	C/Paris ARM.3 <i>collettes</i> : Durand, Dumas, C/Menus-Plaisirs.16	12	MM. Besson et Canavas	2
CP2 ₁₀	Vm ² . 323 (10)	B.D.V.	C/Paris ARM.3 <i>collettes</i> : Durand, C/Menus-Plaisirs.16	12	MM. Picot et Giraud	2
CP2 ₁₁	Vm ² . 323 (11)	B.d.V.	Durand	12	MM. Dubuisson et Antonio	2
CP2 ₁₂	Vm ² . 323 (12)	B.D.V.	C/Paris ARM.3 <i>collettes</i> : Durand; one unidentified	12	[unlabelled]	2
CP2 ₁₃	Vm ² . 323 (13)	P. ^{er} Dessus de hautbois et flutes	Durand <i>collette</i> : Durand; insert: Dumas	10	M. Blaise	1
CP2 ₁₄	Vm ² . 323 (14)	P. ^{er} Dessus de hautbois Et flutes	Durand <i>collette</i> : Durand; insert: Dumas one annotation by Decroix	10	MM. Sella et Sallantin	2
CP2 ₁₅	Vm ² . 323 (15)	2. ^e Dessus de hautbois Et flutes	Durand <i>collette</i> : Brice one annotation by Decroix	10	MM. Bureau et Desjardins	1
CP2 ₁₆	Vm ² . 323 (16)	P. ^{er} Bassons	Durand <i>collette</i> : Durand one annotation by Decroix	10	MM. Marliere et Blaise	1
CP2 ₁₇	Vm ² . 323 (17)	P. ^{er} Bassons	C/Paris ARM.3 <i>collette</i> : Durand	8	MM. Marliere fils et Dumas	2
CP2 ₁₈	Vm ² . 323 (18)	P. ^{er} Bassons	C/Paris ARM.3 <i>collette</i> : Durand, Brice, C/Menus-Plaisirs.16	16	MM. Vallé, Chretien et Chretien	2
CP2 ₁₉	Vm ² . 323 (19)	P. ^{er} Bassons	Durand <i>collette</i> : Brice, Dumas, one unidentified one annotation by Decroix	16	[unlabelled]	1



two broad chronological layers comprising one of 14, 11, 16, 20, 24, 31¹¹ – contain the rejected chorus “Chants d’alégresse et de victoire” (see Table 2). There is no sign of this chorus in the remaining choral parts, which must thus have been copied later. It is nonetheless worth noting that all vocal parts contain a correction which suggests that they were copied before the addition of the air “Il est né, ce héros, que vos vœux me demandent”. The original verbal cue for the chorus “Chants d’alégresse et de victoire” is emended in each case to allow for this insertion: the words “vient d’assurer le cours” are deleted and replaced by “des destins et du tems” (the concluding words of the air “Il est né”). This suggests that the second layer of vocal parts was copied before the second layer of instrumental parts, in which this air was already integrated. Thomas R. Green proposes that the decision to add a choral refrain to the final *Contredanse* was an integral part of an early revision involving the retitling of the original *Rondeau* and its transposition to D major.¹¹ This is a reasonable assumption to make from the first layer of instrumental parts, where the original E major version can still be seen, with no indication of a choral refrain. While the choral section seems to have

been integrated into all the second-layer vocal parts from the outset, one of the first-layer parts (CP1₂₄) contains evidence that it was a later addition, this chorus being added in a different hand from that of the preceding pages. Although no such change of hand is apparent in the other five first-layer choral parts, the fact that this movement appears on a new page in every case (despite there being three empty staves at the foot of the preceding page in two of the parts) further suggests that it was added after the initial copying. Changes in the choral parts reveal additional points of interest in relation to the chronology of revisions. In three of the *taille* parts (CP1_{20 21, 23}) the pitches of the opening five notes are corrected in red crayon, confirming that the *tailles* enter in unison with the *hautes-contre* rather than in thirds as originally copied and as in Rameau’s autograph.¹² A further revision, made in red crayon to five of the parts, relates to the cue preceding “Jupiter s’arme de la foudre”. In all parts this cue takes the form of the final line of the *ariette* “Non, non, une flame volage”, together with a multi-rest indicating the 10-bar postlude. In CP1_{14-15, 26, 28, 29}, however, the multi-rest is crossed through. This emendation was necessitated by the decision to cut the postlude on the repeat of the A section of the *ariette* and by the insertion before the chorus of

11. Green, *Early Rameau Sources*, vol. 1, p. 430.
12. There is no such correction in CP1₂₂. This part is one of four (the others being CP1_{3, 7, 27}) which lack a further correction made in other choral parts (in crayon or

ink or by scratching-out, and not always emended accurately in the bass parts): this concerns an error in the number of bars’ rest indicated before the initial vocal entry at “Coulez jours de paix, jours heureux”.

the instrumental *Rondeau*.¹³ Of the instrumental parts, only CP2₃ was copied late enough to integrate these revisions from the outset.

There is less to note about the surviving solo vocal parts in relation to their copying. In CP1₁ (Pamilié) the belated decision to suppress the prelude of the *ariette* “Régne Amour, sans nous alarmer” is reflected in the placement of a *collette* over the original lengthy cue for the singer’s entry. However, the fact that this part omits the *ariette* “Volez Plaisirs, volez, régnés aimables Jeux” indicates that it was copied after that of the earliest layer of instrumental parts – hence, by implication, later than the choral parts.

In the *Partition des chœurs*, CP2₁, the absence of the chorus “Lance tes traits dans ce séjour” and the incorporation from the outset of a revised cue preceding the chorus “Chants d’alégresse et de victoire” both indicate that this was copied after the vocal parts. This choral score includes several red crayon annotations, presumably added during the final rehearsals.

The hypothesis that the corrected first layer of instrumental and vocal parts acted as masters for those copied subsequently gains support from evidence concerning the way the final chorus is introduced in the

instrumental parts. The fact that each group of parts of the same kind does this consistently provides strong support for the conclusion that the part copied first in each group (CP2_{2, 6, 13, 15-16, 19}) provided the model for the others.

It seems reasonable to conclude that the first-layer parts were copied from the now-lost production score. Green suggests that the material prepared for the preliminary rehearsal at Marie Fel’s residence may have predated the preparation of the production score, since the latter is listed separately by Durand.¹⁴ Given the incomplete state of Rameau’s autograph (A1), however, it is impossible to confirm any direct link between this source and the preparation of the performing parts.

How the two complementary sets of performing material came to be preserved separately is unknown; nor do we know how Decroix acquired the instrumental parts. It nevertheless seems likely that these parts were among the materials that came into the possession of the composer’s son Claude-François Rameau, who may well have loaned them to Decroix along with the autograph score of the work (A1) and other autograph material.¹⁵

TABLE 2. DISPOSITION OF VOCAL PART-BOOKS (SOURCE CP1)

OOR Siglum	Shelf-mark	Labelling on part-book	Performer name on part-book	Copyist(s) and correcting hand	Number of pages	Notes/Comment
CP1 ₁		Pamilié	Mlle Fel	Durand	8	-
			Mlle Poirier	Durand	3	-
			Mlle Bauronne	Laborne	4	-
			Mlle Canard	Durand	5	contains the chorus “Lance tes traits dans ce séjour”, later crossed out
			Mlle Bertrand	Laborne	4	-
			M. Camus	Laborne	4	-
			M. Ayoub	Laborne	4	-
			Mlle Duperey	Laborne	4	-
			Mlle Daigremont aînée	Laborne	4	-
			Mlle Daigremont la cadette	Laborne	4	-
			Mme Godonesche	Durand	5	contains the chorus “Lance tes traits dans ce séjour”, later crossed out
CP1 ₁₂			Mlle Travaux	Laborne	4	-
CP1 ₁₃	H. 990 (13)	2. d.	Mme Chevrement	Laborne	4	-
CP1 ₁₄	H. 990 (14)	2. d.	M. Chambalante	Laborne	4	-
CP1 ₁₅	H. 990 (15)	2. d.	M. Francisque	Laborne	4	-
CP1 ₁₆	H. 990 (16)	h. c.	M. Bêche	Durand	5	contains the chorus “Lance tes traits dans ce séjour”, later crossed out
CP1 ₁₇	H. 990 (17)	h. c.	M. Le Begue	Laborne	4	-
CP1 ₁₈	H. 990 (18)	h. c.	M. Bazire	Laborne	4	-
CP1 ₁₉	H. 990 (19)	h. c.	M. Doublet	Laborne	4	-
CP1 ₂₀	H. 990 (20)	Taille	M. Richer	Durand	5	contains the chorus “Lance tes traits dans ce séjour”, later crossed out
CP1 ₂₁	H. 990 (21)	Taille	M. Daigremont	Laborne	4	-
CP1 ₂₂	H. 990 (22)	Taille	M. Tavernier	Laborne	4	-
CP1 ₂₃	H. 990 (23)	Taille	M. Charles	Laborne	4	-
CP1 ₂₄	H. 990 (24)	Basse	M. Benoît	Laborne and C/Menus-Plaisirs. ¹⁵	5	contains the chorus “Lance tes traits dans ce séjour”, later crossed out

13. CP1₁₅ also includes the pencilled rubric “on dance” [sic], confirming the addition of a dance before the next choral entry.

14. Green, *Early Rameau Sources*, vol. 1, p. 152.

15. See discussion of A1 and C1 below.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

graph material which the composer's son, Claude-François Rameau, loaned to Decroix in or before 1777, and which subsequently informed the latter's own manuscript edition (C1).²¹ That A1 was at one time in Decroix's possession is revealed by annotations in his hand, identified by Thomas Green.²² It is not known when or how this score entered the Bibliothèque-Musée de l'Opéra.²³ Its first six pages have been excised, two stubs being still visible. The manuscript thus lacks the work's tripartite overture, beginning instead on (original) page 7 with the chorus "Coulez jours de paix, jours heureux" which opens scene 1. Also lacking is the entire scene 4 and the separate pieces mentioned on (modern) p. 10 ("après l'ariette le rondeau gracieux voyez p[art]ies détachées"), which presumably referred to the *Rondeau* added after the

ariette in scene 1 and the dances noted in six of the instrumental part-books which survive only in Decroix's manuscript edition.

It is not for the most part possible to determine a chronological sequence for the preparation of this score and its subsequent revisions,²⁴ although those changes appearing as revisions both in the score and in the earliest-copied performing parts must have been made at a later stage than those emendations indicated in A1 but which were integrated into the parts from the outset. The identification by Thomas R. Green of autograph material from other Rameau works copied on the obverse of some of the numerous *collettes* in the score (see Table 3) nevertheless provides evidence that the composer was still revising the score shortly before the 1754 performances.

TABLE 3. AUTOGRAPH MATERIAL ON THE OBVERSE OF *COLLETES* IN A1.²⁵

Location of <i>collette</i> , modern pagination	Content of obverse of <i>collette</i>	Comments
p. 28	"Ariette au lieu de celle de la p. 55."; incomplete draft of an <i>ariette</i> for Osiris, "Heureux oiseaux". Annotation in the hand of Decroix: "fêtes de l'hymen".	Probably intended to replace Orthésie's <i>ariette</i> on the same topic in <i>Les Fêtes de l'Hymen et l'Amour</i> (1747) when that work was revived in 1754. ²⁶
p. 28	"Suite de l'Ouverture de Feste Familiales"; incomplete draft of the third part of overture to <i>La Naissance d'Osiris</i>	Rameau refers to the work by its subtitle. The absence of violas suggests that the draft was composed after he became aware that no violas would be available at Fontainebleau. ²⁷
p. 29 (upper stave)	Chorus "Tendre Amour, qu'il est doux de partager les chaînes", <i>Castor et Pollux</i> , 1754 version, p. 5.	Earlier extant version of this chorus. Premiere of 1754.
p. 29 (lower stave)	Fragment of the middle section of Batylle's <i>ariette</i> "Volez Plaisirs, volez, régniez aimables Jeux" (crossed through in red ink).	<i>Anacréon</i> was performed later during the Fontainebleau voyage, on 18 October 1754.

small adjustments to more, for instance, the first surviving bar passage of the "Heureux" (crossed through in red ink) on beginning on the next page, since the first few bars are overlaid with the revised version, and this too bears evidence of yet more revisions. Similarly, in the case of Pamilie's *ariette* "Non, non, une flamme volage", the score preserves draft material discussed in detail by Thomas R. Green.²⁸ In short, original page 14 (modern page 8) contains some incomplete and deleted drafts and a section intended to be inserted in the autograph version of the *ariette* now located in I Baf (AF1), this version originally intended as pages 15-16 of A1. The pages that now follow original page 14 (modern pages 9-10), however, were inserted at a late stage in the preparation of the score and capture

the final version of the *ariette*. Other signs of work-in-progress are indications relating to the relocation of material, as in the series of annotations reversing the order of the pairs of gavottes in scenes 1 and 3. These and other annotations are transcribed in Table 4 below, which summarises the principal revisions in A1.

Over and above its status as an autograph manuscript and the insight it provides on Rameau's compositional procedure, A1 is also significant in preserving several self-contained, completed passages that were rejected before most or all of the performing parts were copied, and thus in being the only authoritative source of movements which were part of Rameau's original conception: this is the case for the scene 1 *Musette* and subsequent air "Du printemps sur l'herbe fleurie" and the *ariette* "Volez Plaisirs, volez, régniez aimables Jeux".²⁹ A1 also records the fact that the role assigned to Pamilie was originally designated "Une Bergère" or "La Bergère".

21. See Laurence Decobert, "Decroix et sa collection des œuvres de Rameau", in Sylvie Bouissou, Graham Sadler and Solveig Serre (eds), *Rameau, entre art et science* (Paris: École des Chartes, 2016), pp. 291-325.

22. Green, *Early Rameau Sources*, vol. 1, p. 124. See A1 (modern pagination), p. 4, "bon" (left- and right-hand margins); p. 5, "bon" (right-hand margin); p. 10, "après l'ariette le rondeau gracieux voyez p[art]ies détachées" (lower margin); p. 27, "Paroissez" (below stave 2); p. 28, "fêtes de l'hymen" (upper margin); p. 30, "bon" (left-hand margin).

23. Green, *ibid.*, vol. 1, p. 130, suggests that, like the autograph scores of Rameau's *Mirthis* and *Zéphire*, that of *La Naissance d'Osiris* may have belonged to Aristide Farrenc.

24. See the exhaustive study of A1, including detailed consideration of its various revisions, in Green, *Early Rameau Sources*, vol. 1, pp. 401-433.

25. For further analysis, see Green, *Early Rameau Sources*, vol. 2, pp. 879-881.

26. See Jean-Philippe Rameau, *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, Thomas Soury (ed.), OOR IV.14 (Tauxigny: Société Jean-Philippe Rameau, 2014), p. 230 (source AS).

27. Green, *Early Rameau Sources*, vol. 2, p. 879, nevertheless surmises that this draft version had been rejected by the time *La Naissance d'Osiris* was rehearsed at the home of Marie Fel on 26 August 1754.

28. Thomas R. Green, "La Genèse d'une ariette de Rameau", *Les Sources en musicologie: Actes des journées d'études de la Société française de musicologie à l'Institut de recherche et d'histoire des textes d'Orléans La Source, 9-11 septembre 1979* (Paris: CNRS Éditions, 1981), pp. 151-157; see also Green, *Early Rameau Sources*, vol. 1, pp. 403, 410.

29. While the latter nevertheless survives to an extent in the earliest-copied instrumental parts, it is not possible to fully reconstruct it from these.

Among other revisions preserved in the score but not in the performing parts are some involving orchestration, specifically the elimination of violas. These instruments clearly formed part of Rameau’s original thinking, since they feature in many movements in A1, in two passages divided into *hautes-contre* and *taillies de violon*. However, the composer subsequently adjusted his orchestration to compensate for their non-availability at Fontainebleau, albeit leaving the viola writing intact in

the score. Perhaps, as Green suggests, he was unwilling to modify the work permanently just because of deficiencies in the Fontainebleau orchestra.³⁰

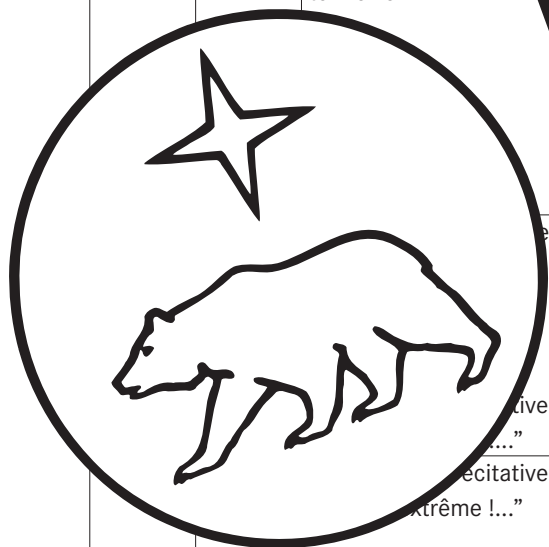
Table 4 presents a summary of the contents of A1, highlighting significant revisions, the use of *collettes* and verbal annotations. Minor revisions to detail, including small cuts within movements, are not, however, noted.

TABLE 4. CONTENTS OF A1.

Modern Page	Original Page	Movement	Comments
[Scene 1]			
1	7	Accompanied chorus. Bergers et Bergères, Peuples, “Coulez jours de paix, jours heureux”	incomplete draft of chorus, struck through; vocal parts only, with staves left blank for instrumental parts; this page is preceded by two staves in the margin, indicating the excision of folios presumed to have contained the Ouverture
2	8	Accompanied chorus. Bergers et Bergères, Peuples, “Coulez jours de paix, jours heureux”	revised version of chorus, with the opening five bars crossed through; a further revision of these bars appears on a <i>collette</i> whose obverse bears some seven bars of an unidentified instrumental movement; an annotation indicate that a short silence should follow the Ouverture, and the dancing should begin in the first bar of the chorus: “D’abord après le dernier adagio de l’ouverture on fait un petit silence, puis la symphonie débute la première mesure sur laquelle on danse, et qui est suivie de chaque par où commence le chœur Coulez jours de Paix”
		Accompanied chorus. Bergers et Bergères, Peuples, “Coulez jours de paix, jours heureux”	annotations indicating revisions of timing
		Bergers et Bergères, Peuples, “Coulez jours de paix, jours heureux”	two-bar phrase deleted; numerous revisions of details
		Bergère, “L’aurore, en brillant à nos yeux”	re-annotation “Une Bergère” crossed out and replaced by “Paix”
		Un Berger, “Du printemps sur l’herbe fleurie”	includes a revision on a <i>collette</i> of a few bars in the Musette and Hautbois part; the obverse bears three bars of an unidentified instrumental line; entire movement deleted
		Gavotte pour les Bergers et Bergères	entire movement deleted
			deleted annotations indicate that the gavottes on original pp. 12 and 13 should be exchanged with those on pp. 29 and 30: “Ces deux Gavotes se mettent à la place des deux autres qui se trouvent aux p. 29 et 30. Et ces deux là se mettent à la place de ces deux premières”
7	13	Première gavotte pour les Bergers et Bergères	the first system contains an incomplete and abandoned draft of the end of the second section of the gavotte, with an indication that it should be replaced with the revised version notated at the bottom of the page; annotation: “les mesures effacées sont tout en bas au signe ☼”
		Deuxième gavotte pour les Bergers et Bergères	minor revisions
8	14	Deuxième gavotte pour les Bergers et Bergères	minor revisions
		Ariette. La Bergère, “Non, non, une flamme volage”	incomplete drafting; traces of glue indicate the one-time presence of a <i>collette</i> over staves 8-16 of this page; annotations refer to the autograph fragment AF1: “suite de la 3.º accolade de la p. 15.”; and “retourner a la dernier[e] accolade de la p. 15.”; deleted annotation: “passez aux deux dernieres mesures de la p. 15.”

30. Green, *Early Rameau Sources*, vol. 1, p. 427.

			two excised folios for which stubs are visible between original pp. 14 and 15 survive as source AF1
9-10	15-16	Ariette. Une Bergère, “Non, non, une flamme volage”	inserted folio, necessitating the repagination of the two succeeding pages as “2. ^e 15” and “2. ^e 16”; seven bars of the concluding ritornello (p. 16) are deleted and revised; annotation in Decroix’s hand: “après l’ariette le rondeau gracieux voyez p[ar]ties détachées”
11	2. ^e 15	Tonnerre – accompanied chorus. Bergers et Bergères, Peuples, “Jupiter s’arme de la foudre”	five blank staves at the top of the page are covered by a <i>collette</i> whose obverse bears a rejected version of a subsequent passage in this chorus
12	2. ^e 16	Tonnerre – accompanied chorus. Bergers et Bergères, Peuples, “Jupiter s’arme de la foudre”	several minor revisions; one more extensive written on a <i>collette</i> pasted over the final four bars of the top stave of system 2 (the obverse bears a brief unidentifiable melodic fragment)
13	17	Tonnerre – accompanied chorus. Bergers et Bergères, Peuples, “Jupiter s’arme de la foudre”	minor revisions
14	18	Tonnerre – accompanied chorus. Bergers et Bergères, Peuples, “Jupiter s’arme de la foudre”	contains only the last four bars of this movement
Scene 2			
15	19	Accompanied recitative. Le grand Prêtre, “Peuples fidèles, est-ce à vous” Ariette. Le grand Prêtre, “La flamme des éclairs, les éclats du tonnerre”	correction of second word of text deletion of five bars in the final system on this page
16	20	Ariette. Le grand Prêtre, “La flamme des éclairs, les éclats du tonnerre”	two bars cut from system 1 with the annotation: “ce signe + remplace aux quatre nouvelles portées collées à la tête de la page 21”; seven bar revision on a <i>collette</i> (obverse blank) is pasted over the end of system 3; the final seven bars of system 4 are deleted; revisions here and on the following page transfer from the original <i>da capo</i> form of this <i>ariette</i> to through-composed between original pp. 19 and 21 is a <i>collette</i> where one folio has been excised
		Le grand Prêtre, “La flamme des éclairs, les éclats du tonnerre”	the original top system, which contains several revisions, is covered by a <i>collette</i> (obverse blank) bearing a revised version of the middle section of the <i>ariette</i> which is signposted in the annotation on the previous page
		Le grand Prêtre, “Que vois-je ?... Quel...?”	two bars cut at the start of system 3 on this page, replaced with variant
		Accompanied recitative. Le grand Prêtre, “Que vois-je ?... Quel...?”	incomplete bar deleted
		Descente de Jupiter	the last two bars of the page were crossed through before the entire movement was deleted
19	[23]	Descente de Jupiter Accompanied recitative. Jupiter, “Qu’il est doux de régner dans une paix profonde !”	system 1 crossed through; systems 1 and 2 subsequently covered by a <i>collette</i> labelled [p.] 25 (obverse blank) bearing a new version of this movement revisions in the final bar of this page
20	24	Accompanied recitative. Jupiter, “Qu’il est doux de régner dans une paix profonde !” Accompanied Air. Jupiter, “Il est né, ce héros, que vos vœux me demandent”	final three bars of system 1 deleted and replaced by revised version text originally entered under stave 5 of the first system on this page, continuing under the top stave of systems 2 and 3; deleted and re-entered at a later stage with music
21	25	Accompanied chorus. Bergers et Bergères, Peuples, “Chants d’alégresse et de victoire”	revisions of system 2 in particular, which is extended into the right-hand margin; a correction (four bars) of the viola line is on a <i>collette</i> (the obverse has an unidentified, very short melodic fragment)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

AF1 Autograph *ariette* in full score, between 1750 and 1754, I Baf MSG I-RAM-MUS.1

Title at the head of p. 15: "Ariette Legere".

2 p. paginated 15-16; in-4°, 30 × 23 cm.

Contents

p. 15, Prélude – *Ariette*.

Autograph annotations:

– p. 15, upper margin: "Il faut copier la partie des 2^{es}. viol[ons] sur la clef d'*ut* sur la p^{re}. ligne, et la faire commencer immédiatement au-dessus de la clef. Les Basses compteront pour lors les mesures jusqu'à l'endroit où il est écrit *Basse à demi d[oux]*, et les 2^{es}. viol[ons] prendront leur partie dans celle des premiers."

– p. 15, right-hand margin: "ce signe, Φ , signe qui renvoie au bas de la p. 14. ci devant *apres qu'on aura rejoint le Rondeau a signe %*"

– p. 16, left-hand margin, beside Φ : "signe qui renvoie de la fin de la 3.^e accolade de la page 15., à cette dernière fin."

– p. 16, right-hand margin: "da capo al segno. et quand on en sera au signe, Φ on passera à ce qui suit, où le même signe se trouve."

Non-autograph annotation, p. 15, upper margin: "Fragment autographe de Jean-Philippe Rameau certifié Adrien de Lafage".

Watermark and countermark: [bunch of grapes] | Φ [heart] MONGOL-

AUVERGNE 1742. Binding: modern.

Commentary

Believed to be the only autograph manuscript of a Rameau score conserved outside France, AF1 was sent by the composer and musicologist (1801-1862) to the abbé Masseangelo M...

... while, on 29 December 1857, he received pp. 15 and 16 of the manuscript by the definitive version of an earlier version of the material (original) p. 14 described above indicates how (original) p. 14 of AF1. On p. 16, the instrument... the other... m...

... 7, F Pn Vm². 311

Calligrapher: within an engraved cartouche representing military attributes surmounted by a sun and with a lion's head at its base: "LA NAISSANCE D'OSIRIS, | ou | La Fête Famille, | Ballet Allégorique | Représenté devant le Roi | A Fontainebleau | Le 8^{bre}. 1754."

Contents

P. [II], "Acteurs chantans"; p. 1, ouverture; p. 19, sc. I; p. 52, sc. II; p. 59, sc. III; p. 84c, [sc. IV].

Watermark and countermark: bunch of grapes | FIN DE | R [heart] MONGOL-FIER | DANNONAY | 1771. Copyist: Jean-Baptiste de Serre.³³ Binding: fawn calfskin.³⁴

Commentary

On 27 July 1777 Claude-François Rameau wrote to inform Decroix that he was sending him various scores inherited from his father, among them the one-act ballet *Io*.³⁵ Given that *Io* is included in the second of Decroix's two volumes of "Ballets ... copiés sur les partitions originales de l'auteur", we may speculate that volume 1, which includes *La Naissance d'Osiris*, was copied from an earlier consignment of autograph scores supplied by the composer's son and later returned to him. C1, prepared by Decroix's principal scribe Jean-Baptiste de Serre, is based mainly on A1, though de Serre must have had access to the instrumental part-books, CP2,³⁶ which he presumably consulted for movements lacking in A1. However, Decroix's edition does not reflect the latest revisions found in the parts. For instance, the final section of "La flamme des feux, les écouls du monde" follows the version preserved in A1. In movements that lack viola parts,³⁷ de Serre left a blank stave, doubtless on the instructions of Decroix, in the hope that a source without parts might eventually materialize.

Furthermore, Decroix and his scribe appear also to have had access to additional material lacking in both A1 and CP2, and which is no longer extant. For example, the sequence of four dances in scene 4 (the *Air de musette*, p. 89, 1st and 2nd movements 90, 92, and *Air gracieux*, p. 53) is found in neither source. Moreover, Decroix must have consulted the published libretto, *le*, since material on p. [II] of C1 (names of the characters and principal singers, details of libretto, costumes, and how to perform and the initial description of the setting) is derived from this source, as are the subsequent stage directions.

Sm1, manuscript excerpt from *La Naissance d'Osiris* and *Mirthis*, ca 1770-1777, F Pn Vm². 322

Title page: "Rameau | la Naissance d'Osiris | ballet. 1754 | frag[men]t d'une copie mss. de la partition aut[ographe]"

20 p.³⁸ (pp. 2, 17, 19-20 blank); in-fol., 42 × 27 cm.

Contents

p. 3. Allegro qui suivait l'andante de l'ouverture; p. 7, Chœur, "Lance tes traits dans ce séjour"; p. 13, *Ariette vive*, "Volez Plaisirs, volez, régniez aimables Jeux".

Annotation on title page: "frag[men]t d'une copie de la partition aut[ographe]".

Watermark and countermark: [bunch of grapes] | FIN DE | R [heart] MONGOLFIER | DANNONAY 1771. Copyists: Jean-Baptiste de Serre (pp. 3-6, 18); Jacques-Joseph-Marie Decroix (pp. 7-16).³⁹ Binding: modern. Provenance: stamp of the Bibliothèque royale; fonds Decroix no. 1229.

31. See Federico Parisini et Ernesto Colombani (eds), *Catalogo della collezione d'autografi lasciata dall'accademico ab. Dott. Maseangelo Maseangeli* (Bologna: Regia Tipografia, 1881), pp. 178-179.

32. For a detailed examination of this manuscript and its relationship with A1, see Green, "La Genèse d'une ariette de Rameau", pp. 151-157, and Green, *Early Rameau Sources*, vol. 1, pp. 403-410 and vol. 2, pp. 873-876.

33. See Decobert, "Decroix et sa collection des œuvres de Rameau", in *Rameau entre art et science*, Bouissou, Sadler and Serre (eds), p. 322.

34. This manuscript forms part of the *Recueil de ballets en un acte mis en musique par Rameau. Représentés à la Cour ou à Paris, et dont la plupart ne sont pas gravés. Rassemblés et copiés sur les partitions originales de l'auteur*, F Pn Vm². 309-312. See *RCT*, RMms/Decroix.1226.1. *La Naissance d'Osiris* is the second work in this collection, the others being *La Guirlande* (*RCT* 42), *Pygmalion*

(*RCT* 52) and *Le Retour d'Astrée*, prologue of the 1748 version of *Les Surprises de l'amour* (*RCT* 58A).

35. See Graham Sadler, "A Letter from Claude-François Rameau to J. J. M. Decroix", *Music & Letters*, 49 (1978), pp. 139-147; a facsimile of Claude-François's letter appears in *RCT*, t. 1, pp. 33-34.

36. Several of the part-books in CP2 bear annotations by Decroix. See Table 1 above.

37. See Ouverture (p. 1), Rondo [*sic*] (p. 37), Marche (p. 84), Air (p. 85), *Pamille's ariette* "Régne Amour, sans nous alarmer" (p. 94), Contredance [*sic*] (p. 101) and the chorus "Dieu de nos cœurs" (p. 105).

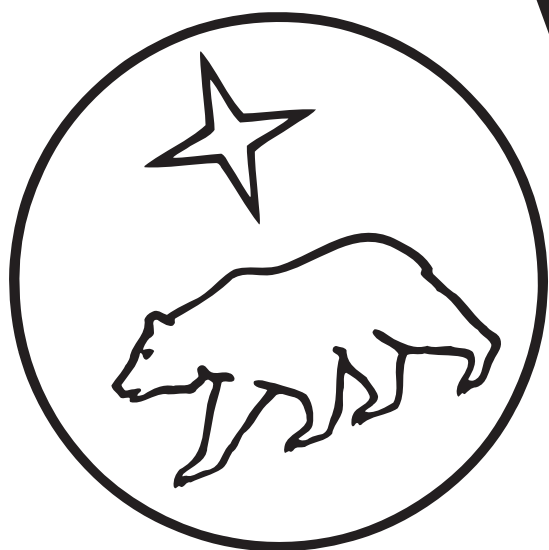
38. Modern pagination.

39. See Decobert, "Decroix et sa collection des œuvres de Rameau", in *Rameau entre art et science*, Bouissou, Sadler and Serre (eds), p. 322.

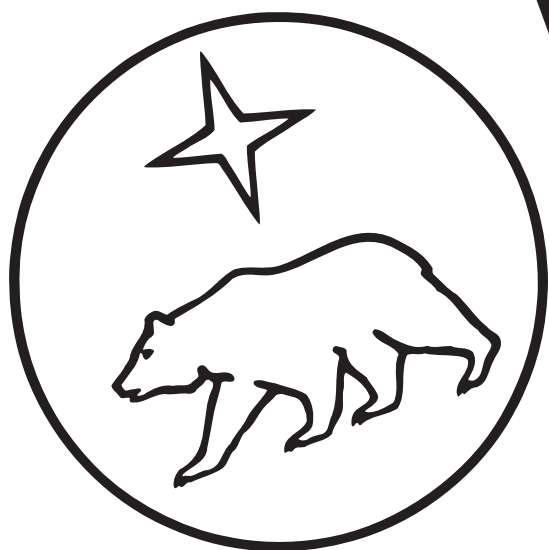
Commentary

This manuscript, evidently prepared in conjunction with C1, to which it forms a supplement, contains three fragmentary excerpts from *La Naissance d'Osiris*, all superseded in or rejected from that work. The incomplete *Allegro qui suivait l'Andante de l'Ouverture*, p. 3, is thematically related to the final section of the overture preserved in the performing parts, though neither these part-books nor Rameau's extant autograph score contains this material; Decroix must have derived it from another autograph source, now lost. The ensuing chorus with orchestral accompaniment, "Lance tes traits dans ce séjour", is also incomplete. Nothing of this movement survives in the autograph score,

but the material was copied into some of the earliest performing parts to be prepared, and Decroix presumably referred to these. However, he must have derived the bassoon part, which he supplies only from bar 27, from elsewhere, and likewise the vocal parts, which he notates from the same point. He evidently did not have access to the vocal part-books, since the movement is present in full (albeit crossed-through) in CP¹_{4, 11, 16, 20, 24, 31}. This chorus is followed by a variant of the *ariette* "Un torrent qui roule ses eaux" from *Mirthis* (RCT 50s.05c). The final piece, Pamilie's *ariette* "Volez Plaisirs, volez, rénez aimables Jeux", seems likely to have been derived from A1, since it cannot be fully reconstructed from what survives in the earliest-copied performing parts.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

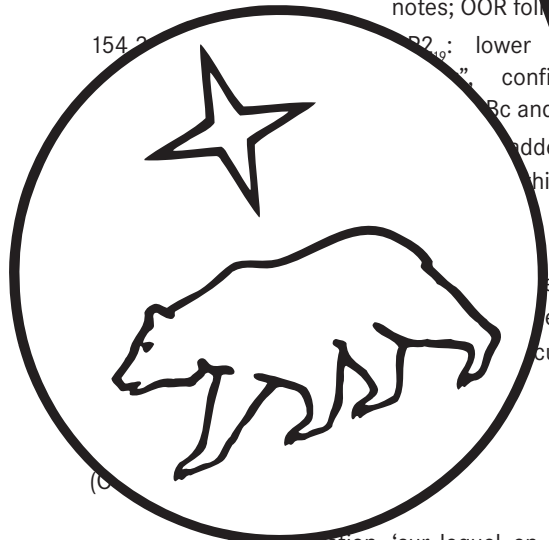
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Bar	Staves	Source Readings and Comments
60*	all	CP2 _{2, 6, 19} preserve a continuation of the Andante which was evidently cut before other part-books were copied; glue marks in CP2 ₂ and CP2 ₁₉ indicate that this material was at one stage covered, while in CP2 ₆ a <i>collette</i> covering this passage remains in place:
		
81/89.3	Vn	CP2 _{2-3, 6} : entry marked “tous” following a written-out Hb cue; while this suggests that the following bars (to bb. 85/93.1) are for Vn and Hb together, it conflicts with the Hb parts CP2 ₁₃₋₁₅ , which have rests; the other Vn parts (CP2 _{4-5, 7-9}), have neither the written-out Hb cue nor the “tous” marking; OOR follows CP2 ₁₃₋₁₅
81/89.1	Bc	CP2 ₁₈ : <i>à demi</i>
85.3	Hb, Vn, Bn	<i>à demi</i> added to contrast with preceding <i>fort</i>
85/86.3	Bs, Cb, Bc	<i>à demi</i> added to contrast with preceding <i>fort</i> ; CP2 ₁₉ : shows the divided bass line, annotated “petit ch[œu]r” (b. 85.3), “grand ch[œu]r” (b. 86.3), aligning respectively with the content of CP2 ₁₈ and CP2 ₁₀₋₁₂

Bar	Staves	Source Readings and Comments
89.1-2	Hb	CP2 _{2, 6} : Hb cue in these part-books has variant rhythm: ♩ ♩ ♩
89-92	all	CP2 _{2, 6, 16, 19} : Rameau deleted a 6-bar passage that originally followed OOR b. 92; in CP2 ₆ this deleted material also includes some small variants to bb. 91 and 92; CP2 ₂ also contains signs of correction to these two bars, albeit not leaving the original reading visible; CP2 ₁₆ was emended from b. 89.3; CP2 _{13, 15} show signs of emendation to rests necessitated by the deletion of the passage; the original material may be reconstructed
92.4-6	Bn	CP2 ₁₆₋₁₇ : inconsistent slurring; OOR follows CP2 ₁₇
101-104	Vn2	CP2 ₆ : a <i>collette</i> covers material resembling Vn1, bb.101-103:
101	Vn	
105.2	Vn2	CP2 ₉ : <i>doux</i> above the staff, <i>à demi</i> below
112.2-9	Vn2	CP2: inconsistent beaming; OOR follows CP2 _{7, 9} to match Vn1
114.1	Bs	CP2 ₁₀₋₁₂ : incorrect pitch, <i>B</i> ; OOR follows Bn and Bc

the music continues on the next system of CP2₆, where the first bar bears a shadow which could well have been the descending quavers found in b. 104 of Vn1; however, it is overwritten by current b. 105 of Vn2; CP2₂ at this point shows signs of correction suggesting that the covered bars in CP2₆ capture the original reading of Vn1; it is not possible to say whether the copyist of CP2₆ made a mistake, copying the wrong line into this Vn2 part, or whether the original intention for this short passage was for the Vns to play the variant line in unison

Bar	Staves	Source Readings and Comments
125.1-7	Bn	CP2 ₁₆₋₁₇ : inconsistent beaming; OOR follows CP2 ₁₆ to match the majority reading in other parts
126.3	Bc, Bs, Cb	CP2 ₁₉ : shows both bass lines, annotated “petit” (upper part), “gr[an]d ch[œu]r” (lower part), aligning respectively with the content of CP2 ₁₈ and CP2 ₁₀₋₁₂
126.3, 130.2	Bs, Cb	CP2 ₁₀₋₁₂ : no dynamic; derived from CP2 ₁₉
134.2-138.1	Bc, Bs, Cb	CP2 ₁₉ : shows both bass lines, annotated “p[etit] ch[œu]r” (upper part), “gr[an]d ch[œu]r” (lower part, divided, each note marked “moitié”), aligning respectively with the content of CP2 ₁₈ and CP2 ₁₀₋₁₂ ; of the three <i>grand chœur</i> Bs part-books, CP2 ₁₁ indicates the octave <i>D</i> and <i>d</i> , each note marked “moitié”; CP2 ₁₀ has the upper octave; CP2 ₁₂ has the lower octave
139.1-5	Bn	CP2 ₁₆₋₁₇ : slurring inconsistent; OOR follows CP2 ₁₆
146.2-149.2	Bn, Bs, Bc	CP2 _{10-12, 16-19} : no dynamics; added to match the alternation of nature and dynamics in the upper parts
149.1	Bs, Bc	CP2 _{10, 12, 18} : not beamed; subsequent notes; OOR follows CP2 _{11, 19} to match Bn
154.2	Bc, Bs	CP2 ₁₉ : lower part annotated “grand chœur”, confirming the distinction between Bc and Bs parts



(C)	stage direction	‘sur lequel on danse’: derived from A1 (p. 2); A1 also precedes this chorus with the instruction: “Dabord après le dernier adagio de l’ouverture, on fait un peu de silence, puis la symphonie débute sa p[remière] mesure sur laquelle on danse, ce qui est suivie du chant par où on commence le chœur ... <u>coulez jours de Paix &c.</u> ”
1-50	Par	derived from A1 (p. 2-4)
1-9.1	all	A1 (p. 2): bb. 1-8 are on a <i>collette</i> which covers an earlier version of the opening of this chorus (which is also crossed through in red crayon); b. 9.1 shows signs of correction in D, T, Vn and Par:

Bar	Staves	Source Readings and Comments
Chœur, <i>sur lequel on danse</i>		
D		Cou - lez jours de paix, jours heu - reux, cou - lez,
HC		Cou - lez jours de paix, jours heu - reux, jours heu - reux, cou - lez,
T		Cou - lez jours de paix, jours heu - reux, cou - lez,
B		Cou - lez,
Hb		
Vn		
Par		
Bn		
Bs et Bc		
1	Vn	
3.4-4.4	T	
3.4-4.6	Par	
6.1-2	Hb	
6.4-5	HC, T	
7.1-2, 4-5	B	
8.5-6	T	
9.2-3	Hb	

a remnant of a still earlier draft of this chorus, crossed through, also survives in A1 (p. 1): cf. OOR V.2, Annexes

fort lacking in CP2_{2,9}; derived from A1 (p. 2, *collette*)

OOR adopts the adjusted reading in CP1_{20-21, 23} (corrected in red crayon) and CP2₁ (*collette*); original reading *a, a, f, g, a*, remains uncorrected in CP1₂₂ and in A1 (p. 2)

OOR takes the annotation “Bassons” on Par stave (A1, p. 2) to indicate that Par and Bn play together, rather than “Bassoons only”

CP2₁₃₋₁₅: slur extends over 1-3; OOR follows A1 (p. 2), to match the pattern elsewhere in this passage

CP1₁₆₋₂₃: no slur; OOR follows CP2₁, albeit placement imprecise

CP1₂₄₋₃₁: no slur; OOR follows CP2₁ (corroborated by A1, p. 2 in the case of 1-2)

CP2₁: two ♩; OOR follows the dotted rhythm in CP1₂₀₋₂₃ to match other voices

CP2₁₃₋₁₅: inconsistent slurring; OOR follows A1 (p. 2)

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

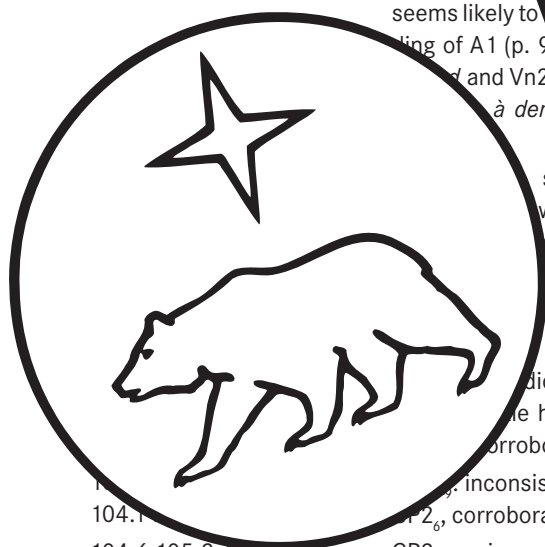


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

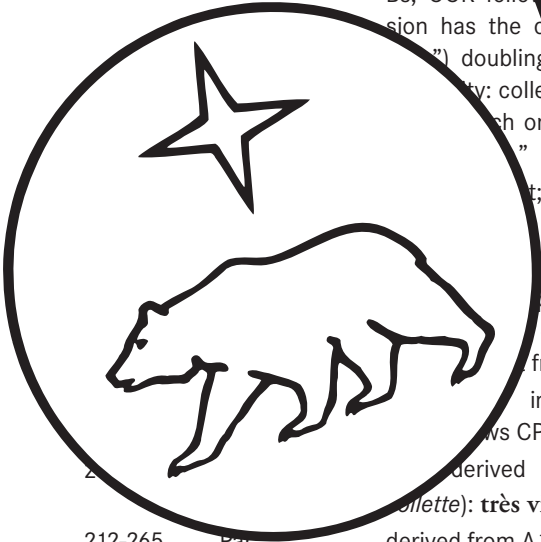
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Bar	Staves	Source Readings and Comments
		situated before the <i>ariette</i> in place of these deleted gavottes (see below)
85-164	all	the final version of this <i>ariette</i> preserved in CP1 and CP2, and which is presented here, was preceded by earlier versions for which autograph material survives in A1 (p. 8) and AF1, cf. OOR V.2
85-164	tempo	“et lourée” derived from A1 (p. 9)
85-164	Hb, Mu	while A1 (pp. 5, 6) has two references to musettes in the plural, OOR follows CP2 ₁₃ which contains the only reference in the performing parts to the involvement of this instrument in this <i>ariette</i> , and which is in the singular: “p[remie]rs hautbois et musette”; see Introduction; the addition of Hb2 to the scoring (bb. 85-103.1 and from b. 141.3) was a late one, with this material added as <i>collettes</i> to CP2 ₁₅ , evidently after the addition of the following <i>Rondeau</i>
85.1	Hb, Mu, Vn1	CP2 ₂₋₅ , 13-15: tied slur; added for addition
85.1	Vn2	CP2 ₆₋₉ : <i>à demi</i> <i>do</i> with clear separation between “demi” and “do”; CP2 ₈₋₉ ; this seems likely to have arisen from a misreading of A1 (p. 9), where Vn1 is marked <i>à demi</i> and Vn2 <i>à demi</i> ; OOR abbreviates <i>à demi</i> in CP2 ₂₋₅ , corroborated by A1 (p. 9)
		slur; OOR follows CP2 ₄ with sharp articulation in this <i>ariette</i>
		inconsistent presentation of tie and slur; OOR follows CP2 ₁₃ , corroborated by A1 (p. 9) and AF1 (p. 9)
		indicated; OOR follows CP2 ₆ , which has been scratched out, a corroborated by A1 (p. 9)
		CP2 ₆₋₉ : inconsistent slurring; OOR follows CP2 ₆ , corroborated by A1 (p. 9)
104.6-105.2, Vn2		CP2 ₆₋₉ : inconsistent and imprecise presentation of tie and slur; OOR adopts the tie present in all part-books except CP2 ₆ and refers to A1 (p. 9) for confirmation of the likely intended positioning of the slur
108.6-109.2		CP2 ₆₋₉ : inconsistent slurring; OOR follows CP2 _{6,8} , corroborated by A1 (p. 9)
106.1-2, 4-5	Vn2	CP2 ₆₋₉ : inconsistent slurring; OOR follows CP2 _{6,8} , corroborated by A1 (p. 9)
106.4-5	Vn1	CP2 ₃₋₄ : no slur; OOR follows CP2 _{2,5} , corroborated by A1 (p. 9)
108.1-2	Vn2	CP2 ₆₋₉ : slur vaguely positioned; OOR adopts a reading to match b. 104.1-2
110.1-2	Vn2	CP2 ₆₋₉ : all part-books lack the slur; derived from A1 (p. 9)
112/114.1-6	Hb1, Mu	CP2 ₁₃₋₁₄ : inconsistent presentation of tie and slurring; variant beaming in CP2 ₁₃ (both bars); emended to match bb. 94, 96
116.1-3	Bs, Bc	horizontal line in figuring derived from A1 (p. 9)
122.1-2	Vn1	CP2 ₂₋₅ : inconsistent slurring; OOR follows CP2 ₂₋₃ , corroborated by A1 (p. 9)

Bar	Staves	Source Readings and Comments
122.4-5	Vn1	CP2 ₂₋₅ : no slur; added to match bb. 126.4-5, corroborated by A1 (p. 9)
124.3-4	Vn2	CP2 ₆₋₉ : inconsistent slurring; OOR follows CP2 ₆₋₇ , corroborated by A1 (p. 9), to match Vn1
128.4-5	Vn1	CP2 ₂₋₃ : no tie; OOR follows CP2 ₄₋₅ , corroborated by A1 (p. 10)
130.4-6	Vn2	CP2 ₆₋₉ : inconsistent slurring; OOR follows CP2 ₆ to match Vn1
132/134.1-6	Hb1, Mu	CP2 ₁₃₋₁₄ : inconsistent presentation of tie and slurring; variant beaming in CP2 ₁₃ (b. 132); emended to match bb. 94, 96
132/134.4-6	Vn1	CP2 ₂₋₅ : inconsistent slurring; OOR follows CP2 ₂₋₃ , corroborated by A1 (p. 10)
136.1-5	Vn1	CP2 ₆₋₉ : inconsistent presentation of tie and slurring; OOR follows CP2 _{2,5} , corroborated by A1 (p. 10)
141.1-2	Vn2	CP2 ₆₋₉ : inconsistent slurring; OOR follows CP2 ₆ , corroborated by A1 (p. 10)
141.1	all	CP2 ₆₋₉ : the “fin” indicating the original end of the <i>da capo</i> (b. 151.1) has been scratched out, and “fin” added instead at b. 141.1; this adjustment is also partially captured in CP2 _{4,13-14} ; the original intention, corroborated by CP1 and A1 (p. 10), was thus to finish the movement at the end of the instrument; included this emendation is further corroborated by the fact that the cue in the vocal part-books (CP1 ₃₋₃₁) at the end of the <i>ariette</i> indicates an instrumental postlude, hashed through in some cases in pencil or red crayon (CP1 _{14,15,26,28,29}); the change is not recorded in the solo vocal part, CP1 ₁
141.1-4	Hb1, Mu	CP2 ₁₃₋₁₄ : a combined tie and slur extends to b. 141.4; OOR emends to match Hb2 and the pattern of slurred pairs of ♫ elsewhere in the movement
141.2	Hb1, Mu	CP2 ₁₃₋₁₄ : dynamic placed on b. 141.1; moved to b. 141.2 to coincide with Hb2 entry and Vn <i>fort</i>
141.3	Hb2	CP2 ₁₅ : no <i>fort</i> ; dynamic derived from shared Hb line in A1 (p. 10)
143-150	all	A1 (p. 10) contains an incomplete but very advanced draft, starting at the middle of b. 143, petering out in b. 150, all crossed through
143.1	Vn1	CP2 ₂₋₅ : no +; derived from A1 (p. 10)
143.3	Bs, Bc	dynamic derived from A1 (p. 10) to match Vn
143.3, 145.2	Hb, Mu	dynamic derived from A1 (p. 10) to match other parts
149.2-4	Vn2	CP2 ₆₋₉ : slurring imprecise; OOR follows CP2 ₆₋₇ , corroborated by A1 (p. 10)
159.1-2	Bc	horizontal line in figuring derived from A1 (p. 10)
164.5	Bs, Bc	CP2 _{10,18-19} : no dynamic; derived from CP2 ₁₁₋₁₂
165-211	all	this <i>Rondeau</i> was a later addition; its position in a few of the part-books may



Bar	Staves	Source Readings and Comments
		suggest that it was originally intended to precede the <i>ariette</i> (that is, in place of the deleted gavottes), though its eventual placement is confirmed by CP2 ₃ (the last part to be prepared), in which the movement was copied in its intended location following the <i>ariette</i> ; it does not appear in CP2 ₁₃ , where instead we find the red crayon indication “Air de hautbois”; the pencilled cue “on dance” [<i>sic</i>] in the vocal part CP1 ₁₅ further confirms the placement of this movement after the <i>ariette</i>
165-211	tempo	CP2 ₁ ; in this “Partition des chœurs”, the original cue to the following choral movement <i>Tonnerre</i> is emended to refer to the added <i>Rondeau</i> , inadvertently providing a clue to the latter’s tempo with the indication (in red crayon), “Après une Gigue lente”
186.2-3	Bn	CP2 ₁₆₋₁₇ : inconsistent slowing; OOR follows CP2 ₁₆
187.3-193.2, Bc 207.3-209.2		CP2 ₁₈₋₁₉ : <i>colletes</i> and other adjustments show that the <i>collette</i> part originally doubled Bs; OOR follows CP2 ₁₈ , where the revision has the continuo basses (marked “”) doubling Bn; CP2 ₁₉ leaves some <i>collette</i> parts containing the <i>collette</i> line on the staff of the Bs line; added to match Bs
		CP2 ₁₁ and rest of Vn were copied into this part, but corrected; follows from the outset
		inconsistent note-values; follows CP2 _{11, 18, 19}
		derived from CP2 ₁ ; A1 (p. 11, <i>collette</i>): <i>très vite</i>
212-265	Pat	derived from A1 (pp. 11-14)
212	title	derived from A1 (p. 11, <i>collette</i>): “Tonnerre meslé d’une mélodie agréable avec le ch[oeu]r”
226.2	HC	CP1 ₁₆₋₁₉ : ♩.; (and no subsequent ♪); OOR follows CP2 ₁ to match D, corroborated by A1 (p. 12)
228-235	all	A1 (p. 11): a rejected version of these bars (vocal parts, Fl and Vn only) is found on the obverse of a <i>collette</i> bearing current bb. 212-218



Bar	Staves	Source Readings and Comments
		228
D		[rou] - - le, s'é lance - et rou - - le dans les
HC		[rou] - - le dans les airs, et rou - - le dans les
T		rou - - le, et rou - - le dans les
B		lan - - ce, et rou - - le dans les
Fl		
Vn		
		231
D		airs, Son ch brû - lant s'é - lan
HC		airs, Son char brû - lant s'é - lan
B		airs, Son char brû - lant s'é - lan
Fl		
		234
D		char brû - lant lan (ce)
HC		ce, et rou - - le (le)
T		ce, et rou - - le (le)
B		lan - - ce, et
Fl		
Vn		
234.2	T	CP1 ₂₀₋₂₃ : ♩.; (and no subsequent ♪); OOR follows CP2 ₁ , corroborated by A1 (p. 12), to match HC
235.1	HC	CP2 ₁ ; erroneous c♯; OOR follows CP1 ₁₆₋₁₉ , corroborated by A1 (p. 12)
236.1-3	D	CP1 ₃₋₁₅ , CP2 ₁ , and A1 (p. 12): ♩ tied to ♩., necessitating the elision of ‘-ce et’ on b. 236.4; OOR emends b. 236.2-3 to ♩ and ♪ respectively to match other vocal parts
236.2	T	CP1 ₂₀₋₂₃ : ♩ ♪; OOR follows CP2 ₁ , corroborated by A1 (p. 12), to match the other vocal parts

D

239

s'é - lance _____ et roule, ____ et

D

244

rou _____ le

239

D

s'é , lance et

259.11 Va CP2₂₋₉: no #; dev from A1 (p. 13)
263.1 CP2₂₋₉: inconsistent beaming; OOP
CP2₄₋₅ to match prevailing

[illegible]

thus A1 (p. 15) and CP2₁₂ move to **2** at b. 269 and remain there until the change to **3** at b. 275, with no further change in b. 276 in the case of A1; meanwhile, the other part-books were emended to **c** at b. 269, **2** at b. 270, **c** at b. 271 and **3** at b. 273 (see CP2_{2, 4-11, 18-19}); the reinstatement of **2** at the start of b. 274 (between triple-time bars) was overlooked in all part-books and is thus editorial in OOR; these time signature changes do not affect the vocal line except for a necessary emendation in b. 273 noted below

272.3-5 in 1911 CP2₂₃ imprecise slurring; OOR follows
A1 (p. 15) in starting from 272.3

grand Prêtre A1 (p. 15): no change of time signature; in
adapting this part to the reading in CP2₂-
12, 1000 points ! at the end of this bar

273.1 Vn SP2: ♩; this is a correction arising from the likelihood of a change to the time signature at the start of this bar; OOR emended to ♩, based on the reading in p. 15, where the original manuscript and marginal remain uncorrected, but where the lower note is equivalent to ♩. 273.2-8 follow.

273.3 Bs.P. 12: inconsistent placement of *fort*
(1) in CP2₁₈. DOOR follows CP2₁₂.

A1 (p. 15): **très vive**; OOR follows CP2_{2-12, 18-19}
CP2₃: +; OOR omits, as it is probably erroneous (decision corroborated by A1, p. 15)

282.1-7	Vn2	CP2 ₆₋₉ : inconsistent beaming; OOR follows CP2 ₆₋₇ by analogy with b. 283.1-7 and corroborated by A1 (p. 15)
---------	-----	---

290* all in revising the *ariette* from its original

da capo version to one that is through-composed, Rameau cut a vocal entry which began on the second beat of the current b. 291 and continued for four more bars before the entry now at b. 292, “Dans ces heureux”; in the revision process, it was necessary to revise the accompaniment in this bar; the original material is visible in A1, p. 15, and evidenced by crossings-out and/or *collettes* in the earliest-copied part-books CP2_{2, 6, 19}, which were evidently created before the decision to revise the *da capo* format; the deleted/revise material is incorporated into the original version, reconstructed in *Les Beaux Jours de l’amour* (see OOR V.2)

294.1-3	Bs, Bc	CP2 _{10, 18} : slur; OOR omits, following CP2 _{11-13, 10} corroborated by A1 (p. 15)
---------	--------	--

297.1	Bc	5 derived from A1 (p. 16)
-------	----	---------------------------

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Bar	Staves	Source Readings and Comments
348	Le grand PRÉTRE	et quel bon - heur ex - trê - - me! Mor - [tels]
	Fl	1. 2.
	Vn	1. 2. <i>à demi</i>
	Par	HeVn TVn
	Bc	
	Bs	

CP2_{2, 6, 19} capture the content of the deleted bars, though they reflect the instruction to assign the material originally in Par to the Vn; OOR adapts Par at bb. 346.9-347.1 to fit the revised context.

CP2_{13, 15}: signs of correction provide evidence that the earlier version of these bars was originally copied here too.

CP2₁₉: Clavedin part has two staves for these bars, marked respectively “gr[an]d ch[œu]r” and “petit ch[œu]r”, the latter ending with CP2₁₈.

Lent added in pencil in the score; this term is also used in CP2₁₈ at the beginning at b. 353.3; CP2₁₉: Vite at b. 354.2; none of the sources have Lent at b. 355, noteworthy that the Fl part has it at b. 353; OOR omits these markings on the basis that the Fl in Fl marked Lent in the score has half the value of the use in bb. 355; moreover, these tempo markings are completely lacking in A1 (p. 18).

A1 (p. 18) allocates to Bn the dotted figure now in Bc, b. 353.4-5, with a different continuation; meanwhile, Bs and Bc are signalled to play in unison with Vn and Par:

353	Bn	
	Bs et Bc	

CP2₁₆₋₁₉: the presentation of these parts, including deletions in Bn, indicate that the A1 reading was originally followed here, with adjustments made subsequently.

356.4 Vn CP2_{2,9}: *doux* inconsistently placed or lacking; OOR follows CP2₂₋₄.

357.2-10 Vn CP2₇: slur added in red crayon; OOR omits, since this slur does not appear in any other part-books or in A1 (p. 18).

Bar	Staves	Source Readings and Comments
-----	--------	------------------------------

Scene III

(OOR, b. 81, p. 30 ; C1, p. 59.)

360* all A1 (pp. 18-19): the first 18 bars of an earlier version of this prelude (in E minor) are hashed through; the portion on p. 19 is covered by a *collette* containing the new material);

361-381, 390-392 Par derived from A1, pp. 19-20

361-395 Vn1 CP2₂: the whole of this section as originally written is covered by a *collette*; aside from a major revision to bb. 393-395 (see below), the rest of the passage contains a mere handful of insignificant variants

363.2 Vn2, Par, Bc CP2_{2,9}: A1 (p. 19): no dynamic; added editorially by analogy with bb. 366 (Vn2, Par), 370 (Vn2, Par), 372 (Vn2, Par), 374 (Vn2)

363.2-8 Vn2, Bs, Bc CP2₇: *seu*; *seu*

365.1 Vn2 CP2₁₆: no editorial addition

369.4 Vn2 CP2₁₀: *doux*; CP2₉: no dynamic; *très doux* derived from CP2_{6,8}

372.2 Vn2, Bs, Bc CP2₈: five *♩*; CP2_{10, 12, 18}: *seu*

375.2 Bn CP2₁₆: “premier” A1 p. 19: “rs”; in the passage appears in CP2₁₆ (Bn) without any indication of a reduction to Bn; by subsequent indication of “tous”, since OOR omits the reduction

375.2-382 Jupiter CP1: part-book lacking; this part derived from A1 (pp. 19-20)

381.2 Fl CP2₁₄: “seule”; OOR omits, as no other source indicates that a solo Fl is intended; rather the context suggests that this indication is for information only, referring to the fact that Fl no longer double Vn here; this reading is supported by pencil annotations at this point and two others nearby in CP2₁₅ which seem intended in the same way: “seulles” (b. 381.2); “2 f[l]utte” (b. 396.1); “seulles” (b. 409.1)

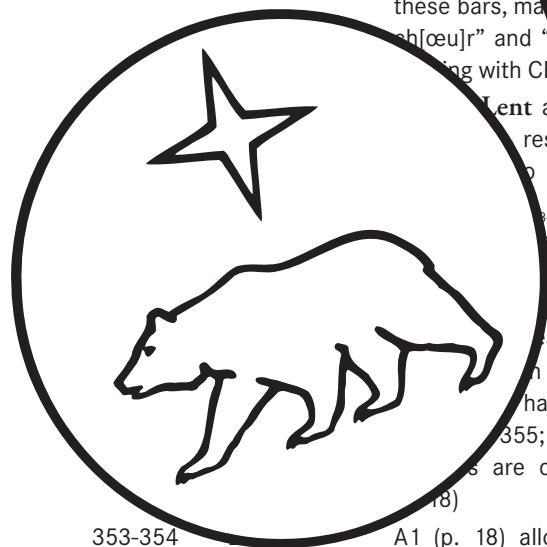
381.2 Vn CP2_{3-5, 7-9}: no “à 2 cordes” annotation; derived from CP2_{2,6}, corroborated by A1 (p. 19); CP2₆₋₉: no dynamic; derived from A1 (p. 19)

381.4-389 Par A1 (pp. 19-20): in revising the work for when no Par were available, Rameau assigned his original Par material to Vn2, with the instruction: “2.^{es} viol. sur la clef d’ut sur la p.^{re} ligne”; since this material is preserved in CP2₆₋₉, OOR omits from Par

391.2 Bc CP2₁₉, A1 (p. 20): 6 aligned with b. 391.1

392 Bc 4× derived from A1 (p. 20)

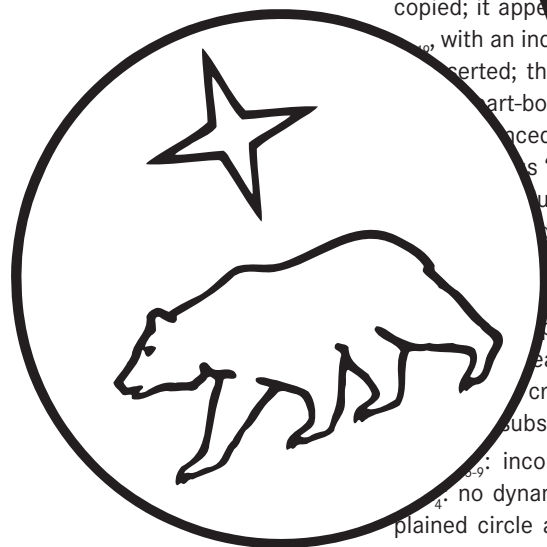
393-395 all these bars were reworked to facilitate a link to new material inserted at b. 396, excluding Par; the original material remains visible but is crossed through in



Bar	Staves	Source Readings and Comments
-----	--------	------------------------------

A1 (p. 20) and is under a *collette* in CP2₂; in CP2_{13, 15} the original material is obscured by short *collettes* (unliftable), and there are signs of correction on the page in CP2_{6, 16, 19}:

394-395	Bc	all figuring except 6 is derived from A1 (p. 20)
396-432	all	the passage in es nevéce h'os" was a late addition made after the earliest instrumental part-book had been copied; it appears in <i>collettes</i> in CP2 _{2, 6, 16, 19} , with an indication of where it should be inserted; that it was added after the part-books were copied (OOR is convinced by the fact that the cue is "Chant d'alexandre et de ses destins et du temps" must have been inserted in CP1 ₁₆ , where the passage is crossed through and (p. 20) bears witness to the fact that the passage entered the text or was crossed it out, returning to the subsequently
		CP2 _{16, 19} : inconsistent placing of <i>doux</i> ; CP2 ₄ : no dynamic (unless a small unexplained circle above the bar is taken to be an unfinished "a"); OOR follows CP2 ₅ , corroborated by A1 (p. 20)
417.1	Bc	figuring derived from A1 (p. 20)
417.1-6	Vn2	CP2 _{6, 7} (and A1, p. 20) split the beaming after b. 417.4; OOR follows CP2 _{8, 9}
419.5-7	Vn1	CP2 _{2, 5} : inconsistent slurring; OOR follows CP2 _{2, 4} , corroborated by A1 (p. 20)
427.1-2	Bc	extender line in figuring derived from A1 (p. 20)
429.1-3	Vn2	CP2 _{6, 9} : slur covers 2-3 only; OOR emends to match Vn1 and A1 (p. 20)
433-503	tempo	Vif lacking in all part-books, but present in the "Partition des chœurs" CP2 ₁ ; tempo corroborated by A1 (p. 21)
433-503	Par	derived from A1 (pp. 21-23)
440.3-4	Hb, Vn	only CP2 ₉ includes the slur; OOR adopts it nonetheless, as preparation for the <i>mf</i> on b. 440.4
444*	D, HC	A1 (p. 21): following this bar, Rameau writes an extra bar in the vocal parts,



Bar	Staves	Source Readings and Comments
-----	--------	------------------------------

filling only the top two staves, and then crossing through in pencil:

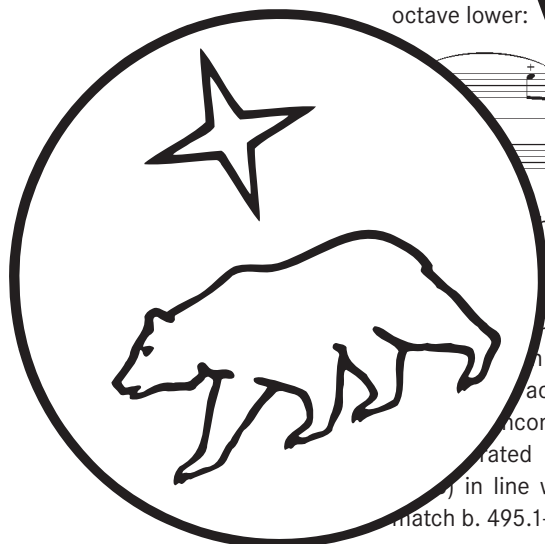
449.1-4	HC	CP1 ₁₆₋₁₉ : slurring extends variously across 1-2 or 1-3 (CP2 ₁₆); OOR follows CP2 ₁ to match T, corroborated by A1 (p. 21)
451.4-453.1	D	CP1 ₃₋₁₅ , CP2 ₁ and A1 (p. 21): underlay indicated by ditto sign in all sources
453-456	Par	A1 (p. 21) a <i>collette</i> covers these bars; material beneath is not clearly legible
453.2	HC	CP1 ₁₉ , CP2 ₁₃ ; derived from A1 (p. 21)
457.2-458.2	Hb2, Vn2	CP2 _{6-9, 15} : slurring is across 1-3 and therefore inconsistent with Vn1; OOR emends to match Hb1 and Vn1, corroborated by A1 (p. 21)
461/462.2-6	Bn	CP2 ₁₇ : <i>mf</i> joined together; OOR emends to match B, Bs, Bc
462.2-463.2	Bc	CP1 ₂₄₋₃₁ : <i>g</i> ; OOR follows CP2 ₁ to match B, Bs, Bc
464.1	Hb, Vn	+ derived from A1 (p. 22), being distinct
466.3	Bs, Bc	+ derived from A1 (p. 22)
467.7-468.1	HC	CP2 ₁ , CP1 ₁₆₋₁₈ : no slur; derived from CP1 ₁₉ , corroborated by A1 (p. 22)
478-485	HC, T, B	A1 (p. 23); a <i>collette</i> carries a revision of the bars below, where HC is not entirely legible:

the top margin contains a further sketch of HC and T (the latter truncated) in bb. 479-482, crossed through:

483.1-3	Par	A1 (p. 23): <i>c</i> ", <i>e'</i> , <i>e'</i> ; the first of these notes (which also bears +) is preceded by what appears to be an erased slur from
---------	-----	---

Bar	Staves	Source Readings and Comments
488.8-489.1	D	b. 482.4; these notes would have fitted the original version of this passage under the <i>collette</i> (see above), but the need to emend them was presumably overlooked when revisions were made; OOR emends CP1 ₃₋₁₅ , CP2 ₁ : no slur; derived from A1 (p. 23)
493.1	Par	A1 (p. 23): has two notes, <i>a'</i> and <i>d''</i> ; a double stopping in this context seems unlikely, hence OOR chooses the upper note
493.5-494.1	HC, T	CP1 ₁₆₋₂₃ , CP2 ₁ and A1 (p. 23): underlay indicated by ditto sign in all sources
495.1-3	D, HC	CP1 ₃₋₁₉ : in almost all instances the slur extends clearly across 1-2 only; OOR follows CP2 ₁ (corroborated by A1, p. 23) in line with the textual underlay
498.2	HC	CP1 ₁₆₋₁₉ : <i>g'</i> ; OOR follows CP2 ₁ , corroborated by A1 (p. 23) in emending to <i>a'</i> , to match Par
500.3-503	HC, T	A1 (p. 23); a <i>collette</i> covers the following, in which the vocal T part is allotted to HC, and the eventual HC appears in T an octave lower:
502	vocal parts	CP2 ₁ : an elongated fermata sign is notated in red crayon across the whole bar, above and below the system; OOR omits, but see Introduction
504-546	tempo	CP2 ₇₋₉ : “Air majestueux” and “gracieux”, given separately; CP2 _{10-12, 16-19} : “Air majestueux”; CP2 ₃ : “gracieux” appears only at b. 511.3; OOR follows CP2 _{2, 4-6} , corroborated by A1 (p. 24)
504-546	Par	derived from A1 (pp. 24-25); in parts of this Air (bb. 510.3-512.1, 513.4-517.1, bb. 526.2-531.1) Rameau derived Vn2 from Par, presumably when he learned that no Par would be available; OOR retains Par throughout the movement, though the line doubles Vn2 in these places
507-508	Fl, Vn	A1 (p. 24): a rejected sketch (crossed through) of three bars in Fl and Vn follows b. 506; lower staves empty

Bar	Staves	Source Readings and Comments
507	Fl, Vn 1, Vn 2	
510.2	Fl, Vn 1	CP2 ₂₋₅ : no <i>tr</i> ; derived from CP2 ₁₃₋₁₅
514.4-6	Par	A1 (p. 24): <i>g'g'</i> ; part emended to match Vn2
515.1-3	Par	A1 (p. 24): <i>g' e' d'</i> slurred, but with no preceding tie; part emended to match Vn2
516.6-7	Par	A1 (p. 24): <i>g' e' d'</i> slurred, but with no preceding tie; part emended to match Vn2
517/541.3-7	Par	A1 (p. 24): <i>g' e' d'</i> slurred, but with no preceding tie; part emended to match Vn2
517	Par	CP2 _{2-7, 9, 16-17} : placement of <i>à demi</i> inconsistent (and lacking in CP2 ₈); OOR places this according to the “//” indication in CP2 ₁₆ and A1 (p. 24)
520-521, 544-545	all	CP2 _{11, 13} : red crayon deletions in all parts books; CP2 ₁₂ (evidently missed in performance) suggests that these repeats were cut at the performance
526	Par	A1 (p. 24): on a <i>collette</i> ; annotated “on ceci dans les <i>es</i> vives”
533.6	Vn 2	CP2 ₁ : no <i>tr</i> ; derived from A1 (p. 25)
534.4-6	Br	CP2 ₁₇ : slur covers 5-6 only; OOR follows CP2 ₁₆
547-598	all	A1 (p. 25): pitch unclear, perhaps <i>f'</i> ; emended to <i>e'</i> by analogy with b. 516, where Par have the fifth of the triad this duo replaced an <i>ariette</i> for <i>Pamile</i> , “Volez, Plaisirs, régnés aimables Jeux” (A1, pp. 25-26, and CP2 _{2, 6, 19}); see <i>Les Beaux Jours de l'amour</i> (OOR V.2); this duo was inserted in A1 on two <i>collettes</i> , the first covering the whole of original p. 28, and the second on the top of p. 29, covering the end of the abandoned <i>ariette</i> ; on the obverse of the first <i>collette</i> (p. 28) are two incomplete fragments: the air “Heureux oiseaux” from <i>Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour</i> (see OOR IV.14, p. 230); and a sketch entitled “Suite de l'Ouverture des Festes Pamélie”, thematically related to the third section of the overture of <i>La Naissance d'Osiris</i> (see Annexe 1); meanwhile, the obverse of the second <i>collette</i> (p. 29) contains the last nine bars of the chorus “Tendre Amour, qu'il est doux de porter tes chaînes” from Act V sc. 5 of <i>Castor et Pollux</i> , 1754 version (see OOR IV.23, pp. 229, 345, 386); furthermore, the duo was originally prefaced by a 4-bar introduction which is crossed through (A1, p. 27):



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Bar	Staves	Source Readings and Comments
		CP2 _{13, 15} beneath the <i>collettes</i> covering the original appearance of this material in scene 1 reads: “hautbois et musette”; in A1 (p. 6), where the music likewise appears in its original scene 1 position, there are several references to musettes in the plural
602.1-4, 625/627.2-5	Bn	CP2 ₁₆ : ♪ beamed in pairs; OOR follows CP2 ₁₇
607.2	Vn1	CP2 ₂₋₅ : no ♪; derived from A1 (p. 6) to match Vn2
607.3	Vn1	CP2 ₂₋₃ : <i>doux</i> ; presumably derived from “d.” in A1 (p. 6); OOR omits, since this dynamic does not appear in other Vn part-books, which in any case have a subsequent <i>doux</i> at b. 610.2
612.2-616.1	all	A1 (p. 7): the following sketch, which originally also contained Hb (subsequently deleted and replaced with rests) is crossed through, and bears the annotation “les mesures effacées sont tout en bas au signe”
		
		revised material at the foot of the page, written “musettes et hautbois” and “mesures effacées”, presumably referring to the entry of the Hautbois at b. 616.2
		CP2 ₁₆ : ♪ beamed in pairs; OOR follows CP2 ₁₇ , corroborated by A1 (p. 7)
628.1-4	Bn	CP2 ₁₃ : ♪ beamed in pairs; OOR follows CP2 ₁₇
632.2-633.8, 646.2-5	Bn	CP2 ₁₆ : ♪ beamed in pairs; OOR follows CP2 ₁₇
648-660	Jupiter	derived from A1 (p. 30); some minor adjustment is necessary in bb. 656, 657 because of subsequent revision of the accompanying parts (see below)
648	Bs, Bc	CP2 ₁₉ : the original version of this passage has a semibreve G, also seen in A1 (p.30); OOR follows the revised version in CP2 ₁₉ in replacing this with a semibreve rest, corroborated by CP2 _{10-12, 18}
655-657	all	A1 (p. 30) preserves an earlier version of the accompaniment in these bars, though this contains signs of revision; in most of the part-books where the correction was made (the exceptions being CP2 ₃ , which contained the revised reading from the start, and CP2 ₁₂ , not used in performance), the original is hidden by a <i>collette</i> or obliterated by emendation; it is nonetheless still visible in CP2 _{4, 5, 19} :

Bar	Staves	Source Readings and Comments
		
655.2	Bn1	CP2 ₁₆ : no ♪; OOR follows CP2 ₁₇ , especially given the presence of a port de voix; corroborated by A1 (p. 30)
656.2	Jupiter	A1 (p. 30): ♪; OOR emends to ♪
656.2-3	Bn1	CP2 includes ♪; OOR omits, instead following CP2 ₁₆ , since CP2 ₁₇ provides a cue only, and the slur is also lacking in A1 (p. 30)
656.2-3	Jupiter	A1 (p. 30): ♪; OOR emends to ♪
		Scene IV (OOR, b. 661, p. 49; C1, p. 6)
660*	all	Jupiter's recitative at the end of scene 3 was originally followed by the rejected chorus “Lancez vos traits” which OOR presents in its <i>Beaux Jours de l'heure</i> (OOR, 4.2); its material is found in most of the earliest instrumental part-books (in the cases covered by, or on the obverse of, <i>collettes</i>) and in six of the vocal part-books, where it is crossed through; the text is not present in EL1
661-680	all	this <i>Marche</i> was copied into its intended position in CP2 ₃ , the latest of the instrumental part-books to be copied; in all other instrumental part-books it is supplied on a <i>collette</i> , signalling that it was a late addition to the work
661.1	Vn, Bn, Bs, Bc	CP2 _{2-9, 16-19} : no dynamic; <i>fort</i> added to contrast with <i>doux</i> , bb. 662, 663
681-742	all	this Air replaces an earlier, longer version marked “très vif”; this is partly preserved in CP2 and can be partially reconstructed: where the revised version is concerned, the music appears not only in the relevant CP2 part-books, but also in CP2 ₁₆ (Bn, not involved in this movement), where the first four staves of the bass part appear on the obverse of a <i>collette</i>
681-742	tempo	CP2 ₁₃ : <i>Très vif</i> ; OOR follows other parts
701.4-702.4, 705.6-706.4, 730.6-731.4, 740.6-741.4	Fl1, Vn1	CP2 _{2-5, 13-15} : beaming of this figure is inconsistent; OOR consistently adopts the pattern used where the tie is fully written out
707	all	CP2: the repeat sign creates some ambiguity about whether a repeat of the second section was intended; none of these part-books signal a repeat at the

Bar	Staves	Source Readings and Comments
		end of the second section and, in most cases, they change metre at b. 742; first and second-time bars are indicated only in a cue for the subsequent <i>ariette</i> in the vocal part CP1; in placing greater authority on the instrumental parts involved, OOR indicates a repeat of the first section only
712.1	Vn	CP2 ₂₋₉ : no +; OOR adds to match b. 710.1
742.1	Fl	CP2 ₁₃₋₁₅ : no change of metre: ♩
742*	all	CP1, CP2 _{2-12, 18-19} : revisions show that the original prelude to the <i>ariette</i> was entirely cut; this must have happened at a very late stage, given that the suppressed material was copied even into CP2 ₃ , the last part-book to be copied; see Complément 2 for the <i>ariette</i> with this prelude intact
748	dynamic	in CP2 ₃ the instruction “à demi la reprise” is visible above the <i>collette</i> which covers the final few bars of the original prelude and contains the revised opening of the <i>ariette</i> ; to judge by the hand, it relates to the revised version “à demi” appears at b. 748 and the instruments accompany the contrasting with the preceding 744-745 when the voice is in reference to “doux à la reprise” the fact that the instruments are indeed marked “doux” of reprise b. 821-822, other indications or “doux” should be maintained ending b. 748 for the second time
Bar	Staves	Source Readings and Comments
1 st version		

751.1-8	772.1-8	Vn1	CP2 ₄₋₅ : ♩ beamed in two groups of four; OOR follows CP2 ₂₋₃ to match the majority reading in Vn2, b. 751.3-6 (b. 772.3-6, first version)
756.2-3	777.2-3	Vn1	CP2 ₂₋₃ : no slur; CP2 ₄₋₅ : slur extends from 2-4; emended in OOR to match decision in b. 758.2-3 (b. 779.2-3, first version)
758.2-3	779.2-3	Vn	CP2 ₂₋₈ : inconsistent slurring; CP2 ₉ : no slur; OOR follows CP2 _{2-3, 6}
759.2-3	780.2-3	Pamille	CP1 ₁ has ♩; OOR instead adopts the rhythm of b. 757.2-3 (b. 778.2-3, first version) found both in the originally-notated opening of this piece (covered by a <i>collette</i>) and in the revision
762.1	783.1	Pamille	CP1 ₁ : no ♩; added to match other parts
762.1	783.1	Bs, Bc	CP2 ₁₉ : Lent added in pencil over the fermata; since this is an isolated annotation, OOR omits
771-773	792-794	Pamille	CP1 ₁ : ♩ beamed in groups of six; OOR emends to match beaming elsewhere

Bar	Bar	Staves	Source Readings and Comments
1 st version	Compl. 2		
774-777.4	795-798.4	Vn2	CP2 ₉ : b. 775 (b. 796, first version) initially omitted; corrected with <i>collette</i> ; small <i>collettes</i> in the same vicinity in CP2 ₆₋₈ (not liftable) suggest the same correction in these part-books
780.2-3	801.2-3	Vn	CP2 ₂₋₉ : inconsistent slurring; OOR follows CP2 _{2, 6}
780.7-8	801.7-8	Vn1	CP2 _{2, 4-5} : e”f”; OOR follows CP2 ₃
782-784	803-805	Vn	editorial <i>doux</i> in Vn1 at b. 782 (b. 803, first version) to match <i>doux</i> in Vn2 (derived from CP2 ₁) and to contrast with <i>fort</i> present in all Vn parts (CP2 ₂₋₉) b. 781 and 783 (bb. 802 and 805, first version); CP2 _{4, 5} <i>fort</i> in b. 784 (b. 804, first version) replaces a crossed-through <i>a demi</i> ; CP2 _{2-3, 9} contain signs of the same emendation
783/783.4	804/804.4	Vn2	CP2 ₆₋₉ : in nearly all instances across these part-books these particular ♩ are marked with a short, usually sub-clef, vertical line with the exception of b. 783.4 (b. 808.4, first version), where this marking appears only in CP2 ₈ and which can therefore be considered erroneous, the context of the same it occurs following a group of three beamed ♩ with which it is nonetymologically linked; in Vn1, which has the same figure, this note is always unbeamed and without the vertical line; this is also the case for b. 783 (b. 804, first version) in CP2 ₉ (Vn2), added on a <i>collette</i> to correct an omission; by implication, the vertical line is thus an alternative manner of indicating separate articulation; for consistency with Vn1, OOR omits the vertical lines from Vn2 and instead separates the ♩ from the preceding three ♩
782.2-3	803.2-3	Vn	CP2 ₂₋₉ : inconsistent slurring; OOR follows CP2 _{2, 6}
783-786	804-807	Vn2	CP2 ₉ : b. 783 (b. 804, first version) initially omitted; corrected with <i>collette</i>
789.2-3	810	Vn	CP2 ₂₋₉ : inconsistent slurring; OOR follows CP2 _{6, 9}
791.1-2	812.1-2	Bs, Bc	CP2 ₁₉ : uses the designations “p[et]it ch[œu]r” and “gr[an]d ch[œu]r” on the divided line, aligning with the content of CP2 _{10-12, 18}
791.2-3	812.2-3	Vn	CP2 ₂₋₉ : inconsistent slurring; OOR follows CP2 _{3, 6}
796.8-9	817.8-9	Vn1	CP2 ₂₋₅ : ♩; changed to ♩ ♩ to match Vn2, Bs, Bc
798.1-9	819.1-9	Vn2	CP2 ₆₋₉ : inconsistent slurring; OOR follows CP2 ₆
812.4-5	833.4-5	Vn2	CP2 _{6, 8} : no slur; OOR follows CP2 _{7, 9}
813.1-5	834.1-5	Vn2	CP2 ₆₋₉ : inconsistent tie and slur notation; OOR follows CP2 _{6, 9}
814.2-4	835.2-4	Vn2	CP2 ₆₋₉ : inconsistent slurring; OOR follows CP2 ₆

Bar	Bar	Staves	Source Readings and Comments
1 st version Compl. 2			

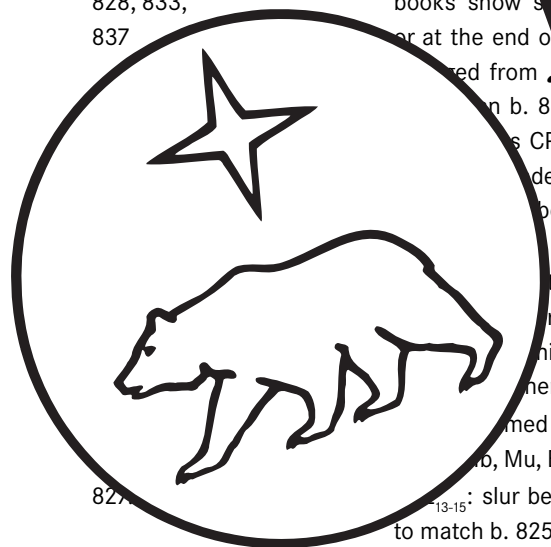
817.2, 3	838.2, 3	Vn	CP2 ₂₋₉ : redundant Vite
819.1-9	840.1-9	Vn2	CP2 ₆₋₉ : inconsistent slurring; OOR follows CP2 _{6,9}

Bar	Staves	Source Readings and Comments
-----	--------	------------------------------

824-832	Vn, Bn	CP2 _{16, 17} : <i>collettes</i> conceal an earlier version of the Bn part in the first part of the <i>Musette</i> (also found on the obverse of a <i>collette</i> elsewhere in CP2 ₁₆); this part (see below) was evidently rewritten in conjunction with revisions to both Vn parts, these evidenced by the presence of unliftable <i>collettes</i> in CP _{2, 4-5} and signs of localized correction in CP2 ₆₋₉
---------	--------	---



824, 826,	all	CP2 _{2, 4-11, 13-19} : the more recent part-books show signs of the anacrusis in or at the end of these bars having been derived from ♪ (preceded by ♪ in b. 824) to ♪; in this respect, CP2 ₃ copied after the revision; CP ₁ was probably because ♪ was not used in
828, 833,		
837		



		the designations “ <i>part</i> ” (for part), “ <i>and chœur</i> ” (for chorus), and “ <i>part</i> ” (for part) in this scoring aligns with the other Bs part-books
		joined together; OOR emends to match b. 825 and Vn2
		CP2 ₁₃₋₁₅ : slur between 3-5; OOR emends to match b. 825 and Vn2

827.4-828.1	Vn1	CP2 ₂₋₃ : no tie; OOR follows CP2 ₄₋₅
829.5-6	Vn1	CP2 ₃₋₅ : slur covers 4-6; OOR follows CP2 ₂ , matching Hb, Mu
830.1-831.1	Vn2	CP2 _{6,8} : no tie; OOR follows CP2 _{7,9}
830.2-5	Vn1	CP2 ₂₋₅ : ♪ beamed in pairs; OOR emends to match Hb, Mu
830.6-9	Vn1	CP2 _{2, 4-5} : ♪ beamed in pairs; OOR follows beaming in CP2 ₃ to match Hb, Mu
831.2-3	Vn1	CP2 ₄₋₅ : imprecise slurring; OOR follows CP2 ₂₋₃ to match Hb, Mu
831.2-3	Vn2	CP2 ₆₋₉ : imprecise slurring; OOR emends to match Hb, Mu and Vn1
831.4-6	Vn2	CP2 ₆₋₉ : inconsistent slurring; OOR follows CP2 ₉
834.1-5	Vn1	CP2 ₂₋₅ : inconsistent slurring; OOR follows CP2 _{2,3}
834.6-9	Hb, Mu	CP2 ₁₃₋₁₅ : ♪ beamed together; emended to match Vn1
834.6-9	Bn	CP2 ₁₇ : ♪ beamed together; OOR follows CP2 ₁₆ to match Vn1

Bar	Staves	Source Readings and Comments
-----	--------	------------------------------

838.1	Bs, Bc	CP2 ₁₈₋₁₉ : redundant <i>doux</i>
839.1-6	Vn1	CP2 ₂₋₅ : inconsistent slurring; OOR follows CP2 ₂₋₃ to match Hb, Mu
839.4-6	Vn2	CP2 ₆₋₉ : inconsistent slurring; OOR follows CP2 _{6,9}
840.4-7	Vn1	CP2 ₂₋₅ : inconsistent slurring; OOR follows CP2 ₅ to match Hb, Mu (albeit CP2 ₅ erroneously omits dot on 840.5)

841*	all	CP2 _{2, 6, 13, 15-16, 19} : crossed-through or under a <i>collette</i> , these part-books include an E major version of bb.1-44 of the Ouverture (i.e., the <i>rondeau</i> section); this passage is identical in all but the key (though it lacks the indication “deux Violons 1” in the single Vn part and a ♭ in the only Bb part)
------	-----	--

841.85	Par	derived from AC/51 (ff. 2v, 4r); see “The State of the Sources” above
--------	-----	---

841.85-903	all	CP2 ₂ : redundant ♪ and/or fin; both omitted here, given that the movement ends with the choral version of this <i>rondeau</i> (bb. 886-903)
------------	-----	---

845.2	Vn1	CP2 ₂₋₃ : “2. p. ^{te} viol.”, <i>doux</i> ; CP2 ₁ : <i>doux</i> ; CP2 ₆ : “viol seul” très <i>[ou]</i> , as in b. 24 of the Ouverture, OOR follows CP2 ₂₋₃ in indicating a pair of first violins and the dynamic <i>doux</i> (see above)
-------	-----	---

880/924.1	Bc	CP2 ₂ : no dynamic, derived from CP2 ₁₈₋₁₉ where it is written across the whole bar
-----------	----	---

886-829	all	CP2 _{2-5, 13-15} : the reprise of the <i>rondeau</i> with the chorus is indicated only verbally in these instrumental part-books: “Le Rondeau avec le chœur en tournant” (CP2 ₂₋₅) and “Le Rondeau avec le chœur” (CP2 ₁₃₋₁₅); the reprise is notated in full in CP2 _{6-12, 16-19} , allowing the introduction of some minor variation in these parts approaching the final cadence; the majority of the latter part-books and the “Partition des chœurs” clarify that the choral <i>rondeau</i> should be performed in alternation with the couplets: “Chœur en tournant avec les couplets de la contredanse”; this is also evident from the vocal part-books (CP1 ₃₋₃₁): “après chaque reprise on reprend le Chœur”; more specifically, CP1 ₁₅ has the pencilled annotation “2 fois”; CP2 ₁ additionally carries a red crayon instruction clarifying where the chorus first enters: “après le 2. ^e couplet de la Contredanse”
---------	-----	--

892.5	D	CP1 ₁₀₋₁₅ : ♪; given the unlikely context of this ornament, OOR omits, following CP2 ₁ , CP1 ₃₋₉
901.2	T	CP1 ₂₀₋₂₃ : no +; OOR follows CP2 ₁
903*	all	CP2 _{4-6, 13-14, 19} : these part-books provide evidence that an “Entr’acte” comprising OOR bb. 61-155.1 (<i>Allégo</i> of the

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

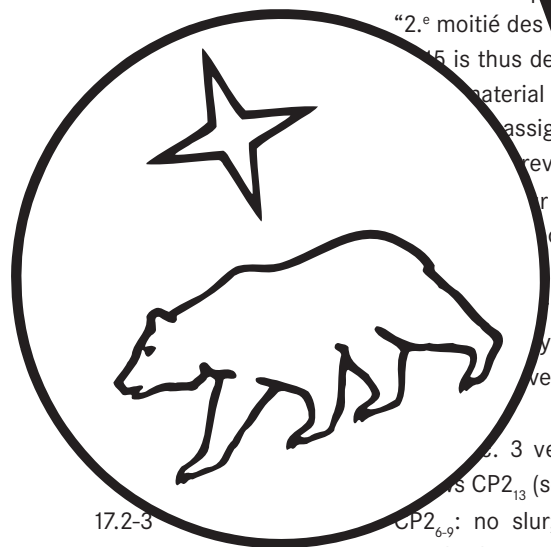
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Bar	Staves	Source Readings and Comments
		and in CP2 ₁₉ (sc. 3 version); in CP2 ₁₉ (sc. 1 version) there is additionally a “6” and the hint of a slur marked in red crayon on both sextuplet groupings
9.7-8	Bn	CP2 ₁₇ : slur covers 7-9
12.1-4	Hb, Vn	CP2 ₈ : slurs randomly placed, though presumably intended to match those in other parts
12.7-8	Bn	CP2 ₁₇ : slur begins just before note 7 and stretches towards note 9
12.7-8	Hb, Vn	CP2 _{7,9} : no slur
12.8	Hb, Vn	CP2 ₇ : no dot
15-27	Hb	CP2 ₁₃ (sc. 3 version), ₁₅ : labelled “flutes”, matching the original labelling in A1 (p. 30), where it was subsequently deleted and replaced by “hau[t]bois”; OOR follows this revised scoring; no dynamic in CP2 ₁₃₋₁₅ : derived from A1 (p. 30)
15-27	Vn	A1 (p. 30): material originally intended for divided Paris assigned to Vn with the instructions “premier des p. ^{tes} viol.” and “2. ^e moitié des p. ^{tes} viol.”; labelling in Vn1, ₁₅ is thus derived from these instructions; material originally written in ₁₅ assigned to “2. ^{es} viol.”; CP2 _{2,5} revised scoring
		CP2 ₁₇ : slur covers 7-9; OOR follows CP2 ₁₆ (cue) and
		CP2 ₁₇ : slur covers 4-6 for the sake of consistency with Bs, Bc (first versions), corroborated by
		CP2 ₁₅ (sc. 3 version), ₁₅ : no slur; OOR follows CP2 ₁₃ (sc. 1 version), ₁₄
17.2-3		CP2 _{6,9} : no slur; editorial slur added to match Hb
17.2-3	Bs, Bc	CP2 _{10-12, 18-19} : no slur; editorial slur added to match Hb
18.2-3	Hb	CP2 ₁₃ (sc. 1 version), ₁₄ : no slur; OOR follows CP2 ₁₃ (sc. 3 version), ₁₅ , corroborated by A1 (p. 30)
18.2-3	Vn2	CP2 _{6,9} : no slur; slur derived from A1 (p. 30) to match Hb
18.2-3	Bs, Bc	CP2 _{10-12, 18-19} : no slur; slur derived from cue in CP2 ₁₆ and A1 (p. 30), to match Hb
18.4-5	Vn2	CP2 _{8,9} : slur; not found in CP2 _{6-7, 13-15} or A1 (p. 30), so OOR omits
18.6-7	Hb	CP2 ₁₅ : slur covers 6-8; OOR follows CP2 ₁₃₋₁₄ , corroborated by A1 (p. 30)
18.6-7	Vn2	CP2 ₇ : slur covers 7-8; CP2 _{8,9} : slur could be taken to cover 6-8; OOR follows CP2 ₆ , corroborated by A1 (p. 30), to match Hb
20	Vn2	CP2 _{6,9} : <i>à demi</i> ; CP2 _{6,7} : crossed through in red and replaced by <i>fort</i> ; OOR follows this revision, corroborated by A1 (p. 30)

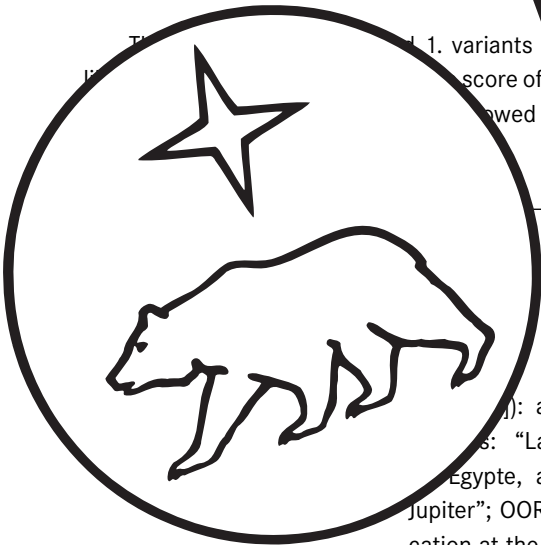


Bar	Staves	Source Readings and Comments
21.2	Vn2	CP2 ₉ : erroneous $\sim$
23.5-6	Vn1	CP2 ₅ : no slur on lower part; derived from A1 (p. 30)
23.6-7	Bs, Bc	CP2 ₁₀₋₁₂ : no slur; OOR follows CP2 ₁₈₋₁₉ , corroborated by A1 (p. 30)
25.5-7	Vn2	CP2 ₉ : $\text{♩} \cdot e$ (with +), $\text{♩} d$, unslurred
27	Hb, Vn, Bs, Bc	CP2: none of the instrumental parts present this second-time bar in full; CP2 _{2,6-9} have an undotted minim; CP2 _{5, 10-15, 18-19} have a dotted minim; OOR follows A1 (p. 30), which presents this bar in full
27.1	Vn1 (lower part)	$\text{♩} \cdot$ derived from A1 (p. 30), where it was followed by a linking figure to the reprise in this part, subsequently crossed through and considered illegible
COMPLÉMENT 2		
Scene IV (extract), first version		
(OOR, p. 63; CP1 ₁ , CP2 _{2, 10-18} ; CP1 ₁ , p. 94.)		
The aria “Vergnügen” originally had a lengthy prelude. This was cut down to a few late pages presumably to shorten the work, since the material appears in all the CP2 part-books, including CP2 ₁ , the last to be copied. In cutting the prelude, adjustment was also made to the initial vocal entry and, in turn, to the dynamics of the instrumental parts at this point. Deletions in all the instrumental parts are shown by red crossings-through in a few cases, but pencil strokes can also be found, such as in a couple of instances <i>collettes</i> ; in CP1 ₁ , the deleted cue and original vocal entry are covered by a <i>collette</i> (no cross-throughs). The <i>trietto</i> continues the same in both versions from b. 768 (first version) and b. 747 (revised version), aside from a necessary adjustment to the dynamic at b. 748 in the latter.		
743-745	all	CP2 _{2-12, 18-19} : no dynamic; <i>fort</i> added to contrast with <i>à demi</i> , bb. 745, 746
748.1-8	Vn1	CP2 ₄₋₅ : ♩ beamed in two groups of four; OOR follows CP2 ₂₋₃
748.1-4	Vn2	CP2 ₇₋₈ : ♩ beamed together; OOR follows CP2 _{6,9}
750-756	Bs, Bc	CP2 ₁₉ : contains the divided bass part, distinguishing between “petit chœur” (corresponding to CP2 ₁₈) and “grand chœur” (corresponding to CP2 ₁₀₋₁₂)
750.2-3	Vn1	CP2 ₂₋₅ : inconsistent slurring; OOR follows CP2 ₂₋₃
750.2-3	Vn2	CP2 _{6,9} : inconsistent slurring; OOR follows CP2 _{6,8}
752.2-3	Vn1	CP2 ₂₋₅ : inconsistent slurring; OOR follows CP2 ₂ to match b. 750
752/754.2-3	Vn2	CP2 _{6,9} : inconsistent slurring; OOR follows CP2 _{6,7} to match b. 750
754.5-8	Vn1	CP2 ₂₋₅ : inconsistent slurring; CP2 _{2, 4-5} beam together 5-9; OOR follows slurring in CP2 ₂₋₃ to match bb. 750, 752; OOR follows beaming in CP2 ₃ to match bb. 750, 752

Bar	Staves	Source Readings and Comments
756.1	Bs	CP2 ₁₀₋₁₂ : <i>d'</i> ; OOR adopts <i>f'</i> in CP2 ₁₉ by analogy with b. 750
756.2-3	Vn1	CP2 ₂₋₅ : inconsistent slurring; OOR follows CP2 ₂₋₃ to match b. 750
756.2-3	Vn2	CP2 ₆₋₉ : inconsistent slurring; OOR follows CP2 ₆ to match b. 750
761.8-9	Vn1	CP2 ₂₋₅ : ♭ in all part-books; changed to ♯ to match Vn2, Bs, Bc
765.4, 766.2	Vn1, Vn2	in the revised version of the <i>ariette</i> , these Vn entries appear between the first and second vocal entries (see bb. 744, 745 of the main version); the dynamic “fort” was added to the majority of the Vn parts at the revision stage, replacing the marking “doux”, which had been desirable in the original context where these same entries accompanied the voice; “doux” survives uncorrected in CP2 _{4, 5, 9} ; furthermore, “fort” in CP2 _{2, 3, 6, 8} is written over

Bar	Staves	Source Readings and Comments
		a scratched-out previous marking, which was presumably “doux”; in restoring the original version of these bars, OOR follows the dynamics in CP2 _{4, 5, 9} ; this is corroborated by the marking “doux” in a number of the Vn parts (CP2 _{2-4, 6}) where the reprise is signalled in bb. 842-843
769.1	Vn1, Vn2	those parts which preserve the original “doux” marking in bb. 765, 766 (CP2 _{4, 5, 9} ; see above) do not indicate “à demi” here, since this addition was necessary only in the revised version to counteract the preceding “fort” at the point where the instruments adopt an accompanying role in restoring the original version of these bars, OOR follows CP2 _{4, 5, 9}
772-844		For Critical Notes relating to bb. 772-844, see those of the revised version in the main score

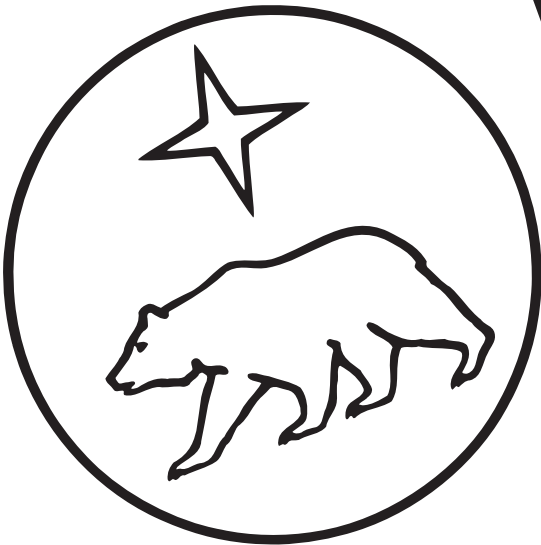
LIBRETTO



Lines Bars	Revisions or other details	Varia- tions and comments
20*	stage direction	the <i>ariette</i> and placed a R. afterwards
211*		derived from EL (p. 9)
24*		EL (p. 9): <i>O dieux ! le feu du ciel va nous réduire en poudre</i> instead of <i>Le feu du ciel va nous réduire en poudre</i> in CP1, adopted in OOR
260-265		
Scene II		
24*	list of characters	derived from EL (p. 9)
265*		
29	Le grand Prêtre	EL (p. 10): <i>Que le plus doux espoir succède à vos terreurs</i> , adopted in OOR instead of <i>Que le plus doux espoir dissipe vos terreurs</i> in A1 (p. 15)
274-276		
38*	stage direction	derived from EL (p. 10)
338		
Scene III		
43*	list of characters	derived from EL (p. 11)
360*		
43*	stage direction	derived from EL (p. 10)
361		
57*	stage direction	derived from EL (p. 11)
504		
66	Pamilié,	EL (p. 12): comma at the end of the line; OOR substitutes a colon, conforming to line 62
586-592	un Berger	

Lines Bars	Roles or other details	Variants and comments
67* 599	stage direction	derived from EL (p. 12)
Scene iv		
72* 660*	list of characters	derived from EL (p. 13)
72* 660*	stage direction	derived from EL (p. 12); this reference to the descent of Amour and the Grâces seems erroneous following the stage direction at 43*; however, the word “descendent” (“they descend”) may be intended to mean that these characters alight from the machine,

Lines Bars	Roles or other details	Variants and comments
		rather than that a second machine descends from the heavens
72* 661	stage direction	derived from EL (p. 13)
78 803-805	Pamilié	absent in EL; derived from CP1 ₂
85* 824	stage direction	derived from EL (p. 14)
86 886	Ch	stage direction derived from EL (p. 14)
90-91 891-892	Ch	EL (p. 14) <i>Chantons</i> , <i>Dansons</i> , instead of <i>Dansons</i> , <i>Chantons</i> , in CP1, CP2, adopted in OOR



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

ANNEXES

ANNEXE 1

“Suite de l’Ouverture des Festes Pamélie”

(OOR, b. 61, p. 3; A1, p. 28, obverse of *collette*.)

The incomplete sketch, “Suite de l’Ouverture des Festes Pamélie”, is found on the obverse of the *collette* bearing the first part of the duo “Paraissez, doux transports”. It is thematically related to the third section of the overture of *La Naissance d’Osiris*. Thomas Green believes

this to be “a largely new version of an existing draft” which survives (also incomplete) in Sm1 (see Annexe 2).¹ Annexe 1 presents the ‘final’ version of the fragment, which contains numerous corrections.

The musical score is for a piece titled "Suite de l’Ouverture des Festes Pamélie". It is marked "Allegro" and begins with a [fort] dynamic. The instrumentation includes Hautbois et Violons, Bassons, Basse continue, Basses, Hb 1 et Vn 1, Hb 2 et Vn 2, Bn, and Bs. The score features various dynamic markings such as [fort], doux, and fort. A large watermark "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid across the score. A circular logo with a star and a bear is also present.

1. Thomas R. Green, *Early Rameau Sources: Studies in the Origins and Datings of the Operas and Other Musical Works*, 3 vols (Ann Arbor: UMI, 1993), vol. 1, pp. 250-255, vol. 2, p. 879, vol. 3, p. 1144 (at vol. 1, p. 255).

24 tous Hb

Hb et Vn

Bn

Bs

doux

doux

31 tous

Hb et Vn

Bn

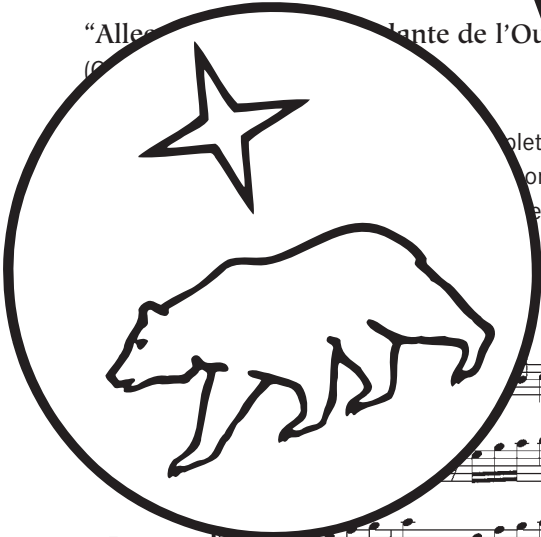
Bs

fort

fort

ANNEXE 2

“Allegro” “Plante de l’Ouverture”



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

complete draft of the third section of the “Plante de l’Ouverture” (1770s) and a later, more definitive version preserved in C. 2.4 “Plante”, “piano” and “tr”, current in the 1770s when Sm. was copied, the replaced here by “Parties”, “doux” and “+”, in accordance with Rameau’s regular practice.

Bassons

Basses

[fort]

[fort]

7

Hb 1 et Vn 1

Hb 2 et Vn 2

Par

Bn

Bs

2. Green, *Early Rameau Sources*, vol. 1, pp. 254-257, vol. 3, p. 1145.

14

Hb 1
et Vn 1

Hb 2
et Vn 2

Par

Bn

Bs

20

Hb 1

Hb 2

Vn 1

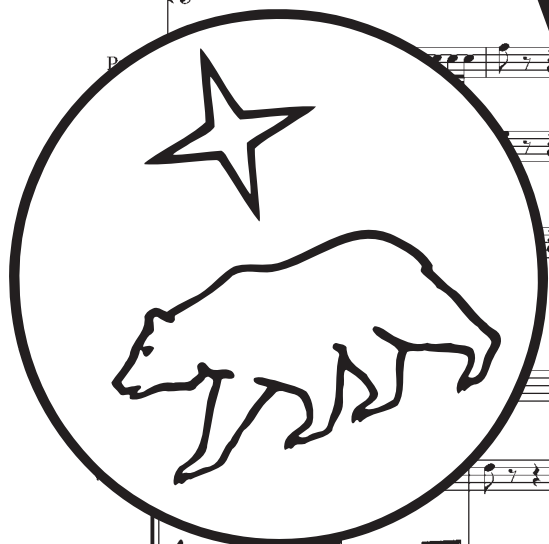
Vn 2

Par

Bn

Bs

tous



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

58 1. *Lent* *Gai*

Hb

Vn

Vn 2

Par

Bn

Bs

doux

[doux]

fort

[doux]

fort

[doux]

66 *tous* 1. *tous*

Hb

Vn 1

Vn 2

Par

Bn

Bs

fort *doux* *[fort]* *[fort]*

[fort] *[fort]*

[fort]

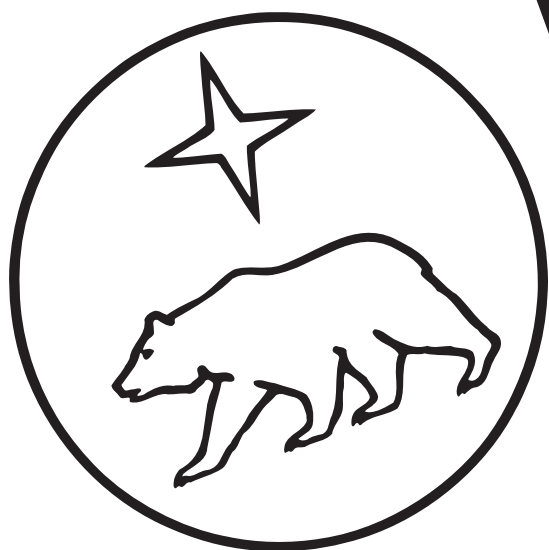
[fort]

[fort]

[fort]



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter

Leseprobe

Sample page

FACSIMILES

The image is a facsimile of a handwritten musical score on aged, yellowed paper. At the top, the title 'La Naissance d'Osiris.' is written in a cursive hand. Above it, the original titles 'Les Beaux jours de l'amour' and 'Les Fêtes Familiales' are crossed out with a diagonal line. Below the title, the lyrics 'Coulez jours de paix, jours heureux, l'amour vous guide et vous enchaîne' are written. The musical notation is in a cursive hand, with notes and rests clearly visible. A large, diagonal watermark 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is superimposed over the center of the page. In the bottom left corner, there is a circular logo containing a five-pointed star above a stylized bear. At the bottom of the page, there is a red circular stamp and some handwritten text 'Res. 206'.

Plate I. *La Naissance d'Osiris*, title; autograph score (A1); the first surviving page shows the deletion of the original titles “Les Beaux Jours de l’amour” and “Les Fêtes Familiales”, and their replacement with “La Naissance d’Osiris”; it also shows an earlier version of the chorus “Coulez jours de paix, jours heureux” (vocal parts only); F Po Rés. 206, p. 1 (Photograph: Bibliothèque nationale de France, Paris).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

111



Plate IV. *La Naissance d'Osiris*, sc. 2; manuscript part-book for "P[remi]er violon" copied by Durand (CP2.); staves 1-8 show the final form of the *ariette* "La flamme des éclairs, les éclats du tonnerre" following its transformation from a *da capo* movement to a shorter, through-composed piece; the crossing-out on staff 3, and material beneath the *collettes* visible on staves 5, 7-8 reveal that this *ariette* was copied in its original state into this and two other of the earliest-copied parts; the *collette* on the final two staves of this page signals further revision made after the earliest-copied parts had been produced; F Pn, Vm². 323 (02) (Photograph: Bibliothèque nationale de France, Paris).



Plate V. *La Naissance d'Osiris*, sc. 3; autograph score (A1); Rameau initially wrote out the text for both the recitative "Qu'il est doux de régner dans une paix profonde!" and the air "Il est né, ce héros, que vos vœux me demandent"; he composed the recitative, but then struck out the text for the not-yet-written air (see deletions under staves 5, 7, 10); he supplied the air only subsequently, after the earliest performing parts had been copied, presumably after confirmation of the birth of the duc de Berry, and evidently after he was aware that there would be no violas at Fontainebleau; in the process Rameau adjusted the final bars of the recitative (see both the deletion and the substitute bars on system 1); F Po Rés. 206, p. 20 paged 24 by Rameau (Photograph: Bibliothèque nationale de France, Paris).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

12

Le Berger, et Muzette

En printemps sur l'herbe fleurie Je voulais chanter le retour, Saperçus la jeune Silvie, Je ne pus chanter

Tous deux

que l'amour? Je lui consacrai dès ce jour Mon troupeau, mes chanz et ma vie. Je ne vis plus que pour elle

vie, Je ne chanterai que pour elle, Je ne chanterai que pour elle et pour l'amour.

Ballet à deux

Ces deux Gavottes se mettent à la place des deux autres qui se trouvent aux p. 29 et p. 30. Et ces deux là se mettent à la place de ces deux premières

Plate VII. *La Naissance d'Osiris*, sc. 3; autograph score (A1); this page shows material originally in sc. 1: a rejected Air for *Le Berger* (systems 1-3) and the beginning of the first of a pair of gavottes which were subsequently exchanged with those originally written for scene 3, as described in the deleted rubrics below the staff: "Ces deux Gavottes se mettent à la place des deux autres qui se trouvent aux p. 29 et p. 30. Et ces deux là se mettent à la place de ces deux premières"; F Po Rés. 206, p. 6 (Photograph: Bibliothèque nationale de France, Paris).



Plate VIII. *La Naissance d'Osiris*, sc. 4; manuscript part-book for "Premier Dessus de Violon" copied by Durand (CP2₃); the last three staves illustrate the suppression of the original lengthy prelude to the *ariette* "Régne Amour, sans nous allарmer"; the fact that it had been copied into this part-book – the last in the set to be created and which therefore integrated the majority of revisions already made to the work – provides evidence that this cut was made at a very late stage in the proceedings; F Pn, Vm². 323 (03) (Photograph: Bibliothèque nationale de France, Paris).



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Plate IX. *La Naissance d'Osiris*, sc. 4; manuscript part-book for "Basse Continue generale / Clavecin" copied by Durand (CP2₁₀); final page of the part, showing the rejected E major *Rondeau* (systems 1-3), the substitute *Contredanse* in D major (systems 4-6) and its choral refrain (systems 7-8), and the first three systems (9-11) of the *Entr'acte*, also abandoned (albeit marked "bon" in the margin); F Pn, Vm². 323 (19) (Photograph: Bibliothèque nationale de France, Paris).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Jean-Philippe Rameau, Opera omnia (OOR)

Gérard Billaudot Éditeur (1993-2002) *

Société Jean-Philippe Rameau / distribution mondiale : Bärenreiter Verlag (2003-)

SÉRIE I : MUSIQUE INSTRUMENTALE (3 vol.)

OOR I.1. Pièces pour clavecin seul

OOR I.2. Pièces de clavecin en concerts, 1741 *

OOR I.3. Transcriptions pour clavecin

SÉRIE II : MUSIQUE RELIGIEUSE (1 vol.)

OOR II.1. Grands motets

SÉRIE III : MUSIQUE VOCALE PROFANE (1 vol.)

OOR III.1. Cantates, airs et canons

SÉRIE IV : MUSIQUE DRAMATIQUE (31 vol. de partition d'orchestre avec matériel d'exécution ; 31 vol. de réduction clavier chant)

OOR IV.1. *Hippolyte et Aricie*, 1733 *

OOR IV.2. *Les Indes galantes*, 1735, 1736

OOR IV.3. *Castor et Pollux*, 1737

OOR IV.4. *Les Fêtes d'Hébé*, 1739

OOR IV.5. *Le Dilectionnaire*, 1740

OOR IV.6. *Le Dilectionnaire*, 1757

OOR IV.7. *Le Dilectionnaire*, 1761

OOR IV.8. *Le Dilectionnaire*, 1747

OOR IV.9. *Le Dilectionnaire*, 1748

OOR IV.10. *Le Dilectionnaire*, 1748

OOR IV.11. *Le Dilectionnaire*, 1748

OOR IV.12. *Le Dilectionnaire*, 1748

OOR IV.13. *Le Dilectionnaire*, 1748

OOR IV.14. *Le Dilectionnaire*, 1748

OOR IV.15. *Le Dilectionnaire*, 1748

OOR IV.16. *Le Dilectionnaire*, 1748

OOR IV.17. *Le Dilectionnaire*, 1748

OOR IV.18. *Le Dilectionnaire*, 1748

OOR IV.19. *Le Dilectionnaire*, 1748

OOR IV.20. *Le Dilectionnaire*, 1748

OOR IV.21. *Le Dilectionnaire*, 1748

OOR IV.22. *Le Dilectionnaire*, 1748

OOR IV.23. *Le Dilectionnaire*, 1748

OOR IV.24. *Le Dilectionnaire*, 1748

OOR IV.25. *Le Dilectionnaire*, 1748

OOR IV.26. *Le Dilectionnaire*, 1748

OOR IV.27. *Le Dilectionnaire*, 1748

OOR IV.28. *Le Dilectionnaire*, 1748

OOR IV.29. *Le Dilectionnaire*, 1748

OOR IV.30. *Le Dilectionnaire*, 1748

OOR IV.31. *Le Dilectionnaire*, 1748

OOR IV.32. *Le Dilectionnaire*, 1748

OOR IV.33. *Le Dilectionnaire*, 1748

OOR IV.34. *Le Dilectionnaire*, 1748

OOR IV.35. *Le Dilectionnaire*, 1748

OOR IV.36. *Le Dilectionnaire*, 1748

OOR IV.37. *Le Dilectionnaire*, 1748

OOR IV.38. *Le Dilectionnaire*, 1748

OOR IV.39. *Le Dilectionnaire*, 1748

OOR IV.40. *Le Dilectionnaire*, 1748

OOR IV.28. *Les Paladins*, 1760

OOR IV.29. *Les Boréades*, 1763

OOR IV.30. *Mirthis*, s.d.

OOR IV.31. *Zéphire*, s.d.

SÉRIE V : ŒUVRES INCOMPLÈTES ET FRAGMENTS (3 vol.)

OOR V.1. *Io*, s.d.

OOR V.2. *Les Beaux Jours de l'Amour*, s.d.

OOR V.3. Musique vocale religieuse et profane ;

Musique dramatique

– Opéras-comiques : *L'Éclaircie*, 1723 ; *L'Enrôlement d'Arlequin*,

1726 ; *La Rose et le Thym*, 1726 ; *La Rose*, 1744 ; *Le Procureur du*

roy, ca 1758

– Opéras : *Samson*, 1730 ; *Les Courses de Pempé*, 1734 ; *Linus*,

1752 ; *Lisis et Délie*, 1753

SÉRIE VI : ÉRUDITION

OOR VI.1. Jean-Philippe Rameau, *Catalogue thématique des œuvres*

musicales, Paris, coédition CNRS Éditions, Bibliothèque nationale

de France

– t. 1. Musique instrumentale ; Musique vocale religieuse et

profane

– t. 2. Livrets

– t. 3. Musique dramatique, 1^{re} partie, d'*Acante et Céphise* à

Hippolyte et Aricie

– t. 4. Musique dramatique, 2^e partie, des *Indes galantes* à

Zoroastre

– t. 5. Sources bibliographiques et index

OOR VI.2. Manuscrits autographes

OOR VI.3. Filigranes

OOR VI.4. Textes pédagogiques et esthétiques

OOR VI.5-6. *Rameau, du texte à l'image* (Archives et iconographie sur la

vie et les œuvres de Rameau)

OOR VI.7. *Miscellanea*

– t. 1. *Petit traité d'édition critique*

– t. 2. *Le Copiste de musique dans tous ses états sous l'Ancien*

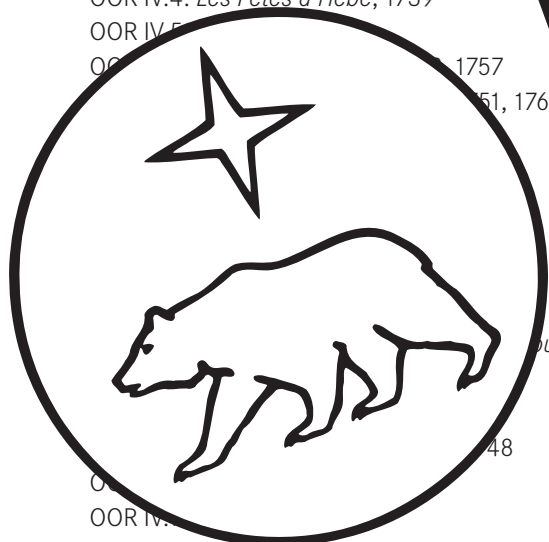
Régime

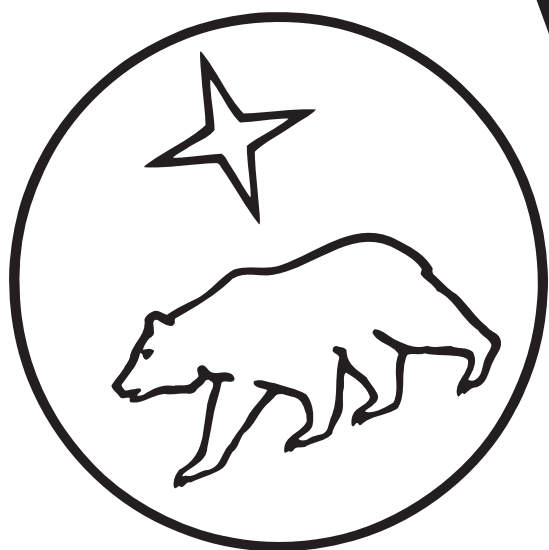
– Les Copistes au service des institutions

– Les Copistes indépendants, collectionneurs et anonymes

– t. 3. *Errata* des volumes publiés dans *Jean-Philippe Rameau,*

Opera omnia (online)

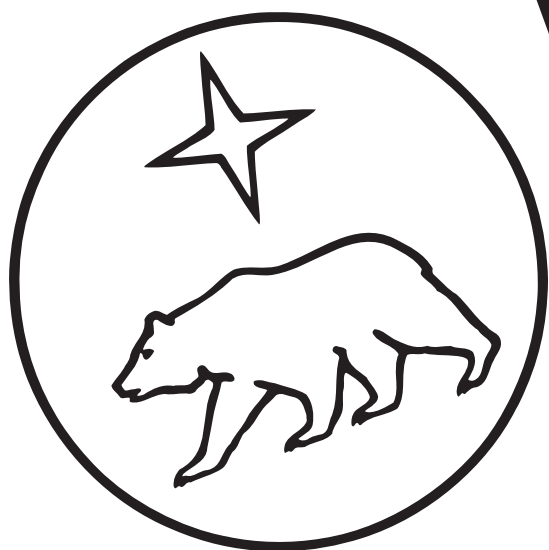




Bärenreiter

Leseprobe

Sample page



Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.