

MUSICA GALLICA

Patrimoine

Musical de France

Henry Desmarest

TRAGÉDIES LYRIQUES, VOL. 1

Didon

monumentales

V. 3. 1



MUSICA GALLICA
Patrimoine
Musical de France

Henry Desmarest

TRAGÉDIES LYRIQUES, VOL. 1

Didon

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

et dans le cadre de

mémoire musicale de la
lorraine

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

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

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



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

et de

MUSICA GALLICA

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

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

© Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles
CMBV 034

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

Table des matières

Table of contents

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

Introduction

Géraldine Gaudefroy-Demombynes

LA CRÉATION EN 1693

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

7. cf. F-Pn / Vm² 126.

En dépit de l'envie et de la brigue⁸, malgré une situation financière critique pour l'Académie royale de musique⁹, l'œuvre s'est maintenue sur la scène pendant une durée assez exceptionnelle pour une création à l'époque. Dubos s'interroge donc toujours trois ans plus tard, sur ce succès en évoquant d'une part le travail du musicien, d'autre part celui de la librettiste :

- “Je sais bien qu'il ne faut pas dérober au musicien la part qu'il a dans une réussite si glorieuse, mais comme le musicien n'a pas obtenu le même succès pour des opéras qu'il a travaillés avec encore plus de soin que *Didon*, on peut dire qu'elle ne lui appartient pas toute entière et que à faire chercher dans la poésie une partie du mérite de cet opéra, nous avons déjà dit que ce ne sont pas les vers où nous les trouverons.”¹⁰

Aussi les louanges de Dubos se portent-elles non pas sur les vers du livret, mais sur sa valeur dramaturgique, autrement dit sur la manière avec laquelle le sujet du *Chant IV* a été traité. Dubos fait donc l'éloge de la “simplicité de l'action” :

- “Ce sujet si heureux par lui-même est encore traité de la manière la plus convenable. L'unité d'action y est observée d'un bout à l'autre. La scène n'offre aux spectateurs que *Didon* ou que *Énée* ou gens qui parlent de ces amants. Bien loin que l'on puisse traiter le rôle de *Iarbas* d'épisode incommode et inutile, c'en est un nécessaire à la pièce, parce que le poète était obligé de suivre l'histoire de *Virgile*, et que tout le monde aurait demandé ce prince s'il n'avait pas paru. D'ailleurs, il est tout à fait dans la vraisemblance que *Didon*, charmante comme on nous la dépeint, fut aimée de quelque roi du voisinage qui ne pouvait pas manquer de courir sur le bruit de son mariage avec *Énée*. Je dois encore ajouter ici que par bonheur, l'auteur de cet opéra n'a pas donné dans l'inconvénient des poètes modernes d'embarasser leur scène par une quantité d'incidents qu'ils ne sauraient parvenir à bien développer. Un autre aurait fait former à *Iarbas* des conjurations et ici, il ne fait précisément que ce qu'il doit faire. Il se plaint à *Jupiter* son père et ensuite à *Didon* sur son injuste préférence, et se retire dans ses états avec une telle disposition que le spectateur n'a pas besoin pour finir qu'on lui apprenne qu'il s'est consolé sans beaucoup de peine de la mort de *Didon*.”¹¹

Au sujet de Desmarest, la figure de Lully semble encore trop omniprésente pour ne pas suspecter le musicien d'avoir imité le Surintendant et encore moins pour imaginer que Desmarest puisse un jour égaler l'auteur d'*Armide* :

- “Chacun était persuadé que le bon était pillé de Lully et qu'il n'y avait que ce qui pouvait y être de mauvais qui ne fût point volé.”¹²

Cette idée revient chez Tralage :

- “La musique [il s'agit ici de *Théagène* et *Chariclée*] est froide et languissante, les récits ennuyeux. Elle n'a point plus autant que celle de l'opéra de *Didon*, qui étoit du même auteur, qui avoit beaucoup copié M. de Lully, et c'est ce qui l'a fait réussir, parce que l'on aime toujours à entendre de belles choses, sous quelque nom qu'elles paroissent.”¹³

Quant au destinataire de la critique de Dubos¹⁴, Louis Ladvoat, il formule des propos méprisants, ironiques et finalement assez misogynes. Il raille Madame de Saintonge et l'attaque même sur sa supposée culture livresque dans deux lettres de 1695 et 1696, toujours longtemps après, adressées à ce même abbé Dubos :

- “J'ai vu Madame de Saintonge qui ne m'a rien dit de son fils, mais qui prétend que ses opéras sont aussi bons que ceux des deux auteurs modernes dont vous parlez. Ce n'est pas d'aujourd'hui qu'on a de l'entêtement pour ses ouvrages et le peu de justice que l'on se rend là-dessus, joint au peu d'étude et à l'ignorance du grec et du latin, ne me persuaderont pas de la préférence de ses ouvrages à celle de ces deux messieurs, et cependant, *Didon* a eu un succès si favorable qu'il est plus aisé aux connaisseurs de dire ce qui est régulièrement bon que d'assurer ce qui plaira le plus au parterre.”¹⁵
- “Monsieur du Rosai m'a donné votre dernier cahier de *Didon*, où vous souhaitez que Madame de Saintonge eût entendu *Virgile*. Je ne doute pas, non plus que vous, qu'elle ne fût ravie d'entendre le latin et qu'elle n'eût la dernière joie de pouvoir se servir du grec. Elle aurait peut-être travaillé sur *Iphigénie* ou quelque autre de pareille trempe.”¹⁶

Pour sa part, Jean-Laurent Lecerf de La Viéville, grand amateur d'opéras français et peut-être le plus érudit en cette matière, cite deux fois *Didon* en 1704 dans son “Troisième dialogue”, en passant en revue les opéras qui méritent des éloges après le règne de ceux de Lully, répondant ainsi à la critique de l'abbé Ragueuet dans son *Parallèle* (“Il ne se fait plus rien de beau en France depuis la mort de Lully”) :

8. Quelques années plus tard, Lecerf de La Viéville dénoncera aussi une cabale violente au sujet d'un autre opéra de Desmarest sur un livret de Jean-Baptiste Rousseau, *Vénus et Adonis* ; cf. notre thèse, *Proposition d'une édition critique et essai sur la tragédie lyrique : l'exemple de Didon (1693) de Henry Desmarest et Madame de Saintonge*, Université de Tours, 1998, tome 2, p. 23-27.

9. À partir de mars 1691, les dettes de Jean-Nicolas de Francine — qui devint directeur à la suite de Lully son beau-père en 1687 — ne cessèrent d'augmenter : en mars elles se montaient à 43422 livres, en mai 1692, à 65791. En décembre 1692, il doit vendre une de ses terres et commence à ne plus payer ses fournisseurs, ses interprètes, ses machinistes et ses décorateurs. Cf. J. de La Gorce, *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV : histoire d'un théâtre*, Paris, Desjonquères, 1992, p. 89-90.

10. cf. Louis Ladvoat, *op. cit.*, p. 71.

11. cf. Louis Ladvoat, *op. cit.*, p. 72.

12. cf. Louis Ladvoat, *op. cit.*, p. 71.

13. F-Pa / ms 6544, f. 45^v.

14. Le début et la fin du texte de Dubos sont consacrés à des critiques proprement littéraires du livret de *Didon*. Il juge les vers “faibles” et trouve un peu outrée la métaphore de Madame de Saintonge qui n'a pas craint de donner “des mains pour agir” — c'est déjà assez “de leur donner des oreilles pour entendre”, aux forêts, rochers et torrents (monologue d'*Iarbas*, II, 2) — ; il commet une erreur car il note le nom d'un autre rival d'*Énée* : Turnus, le chef rutule ; enfin il juge “impertinent” le divertissement donné à l'acte II par Jupiter, précisant que “l'auteur l'a bien reconnu, puisqu'il ne lui fait rien opérer” ; cf. Louis Ladvoat, *op. cit.*, p. 71 et 73.

15. cf. Louis Ladvoat, *op. cit.*, lettres du 26 octobre 1695. Les livrets de Madame de Saintonge sont aussi l'objet des sarcasmes de Gacon dans sa *Satire VII des Discours satiriques sur toutes sortes de sujets* (Paris, Paul Disant Vray, 1701, p. 24) : “Au lieu de critiquer & Pradon & Perrault / suivez (me disent-ils) les traces de Quinault / Faites des opéras dont vous puissiez sans crime / Avec de monceaux d'or acquérir de l'estime. / Corneille le cadet, la Saintonge & Duché / Ont trouvé le chemin de ce pérou caché. / Il est vrai que leurs vers sans art & sans génie / Des sons les plus charmants corrompent l'harmonie ; / Cependant on a vû ces auteurs bien payez, / Pour avoir fait des vers qui nous ont ennuyez.”

16. *ibid.*, lettre du 25 octobre 1696.

- “*Énée & Didon est, ce me semble, un assez bel ouvrage, & un assez bel ouvrage d’un bout à l’autre, pour trouver grâce devant quelque juge que ce soit.*”¹⁷

Il fait ensuite une comparaison avec *Phaëton* de Lully et Quinault pour illustrer le mélange très réussi d’après lui entre les différents types de voix dans l’opéra français, en particulier l’opposition des voix haute et basse dans les duos :

- “*Non, non rien n’est comparable/ Au destin glorieux/ Du plus brillant-puissant des Dieux/ dans Phaëton [III, 6],/ Il faut mourir-partir pour satisfaire/ A cette loi sévère/ &c. dans le quatrième acte d’Énée & Didon [6^e scène]. Ces combats de nos basses et de nos hautes-contre sont une source inépuisable d’agrèments & d’agrèments naturels. Mr l’Abbé ne l’a pas ignoré, & ne l’a osé cacher.*”¹⁸

Enfin, selon les frères F. et C. Parfaict dans leur *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, Didon fut servie à sa création par une brillante distribution, contrairement à ce qu’affirme Dubos :

- “*Didon fut magnifiquement interprétée à sa création. La fameuse Marthe Rochois remplissait le principal rôle ; la D.elle Moreau, Anne ; à la D.elle Maupin était échu le petit rôle de la magicienne. Les sieurs Du Mesny [Énée], Dun [Iarbe] et Moreau [Acate] étaient chargés des autres personnages. Dans le ballet, on pouvait applaudir la D.elle La Fontaine, les sieurs Lestang et Magry.*”¹⁹

Dubos en effet indique dans sa *Critique* :

- “*On le donna dans le mois de septembre 1693, temps le plus fâcheux pour un opéra pour la méchante année et pour la mauvaise saison. Le spectacle en était pitoyable. Les meilleures actrices avaient refusé d’y jouer.*”²⁰

Tous les interprètes cités par les frères Parfaict ont théoriquement pu créer *Didon*, compte-tenu de leurs dates d’exercice²¹, mais cela reste une hypothèse, que contredit d’ailleurs la *Critique* de Dubos. Pour résoudre cette question, on ne peut compter ni sur le livret de 1693 (pas de noms d’interprètes), ni sur le matériel de la création (détruit ou perdu) ni sur le *Mercure galant* qui n’en font pas mention.

En février 1722, dans le *Mercure de France* (p. 126), on évoque encore *Didon*, aux côtés de la plus brillante réussite de Desmarest :

- “*On répète un opéra nouveau intitulé Renaud, Tragédie. C’est la suite d’Armide. Les paroles SONT de M. PELEGRIN et la musique DE M. DESMARETS, auteur d’Iphigénie en Tauride, d’Énée et Didon, du Ballet de Momus, &c.*”

LES REPRISES EN PROVINCE ENTRE 1696 ET 1740

Alors que seuls les opéras de Lully composaient le répertoire de l’Opéra de Lyon, Didon s’y fait représenter en 1696 ; selon Léon Vallas, le succès de cet ouvrage sur cette scène s’est probablement rapidement épuisé car le public lyonnais préférerait, aux fastueuses représentations, la simplicité de la comédie de téteux. Léon Vallas ajoute :

- “*Pendant l’année 1695, Leguay, directeur de l’Opéra de Lyon, dut se contenter de reprendre quelques ouvrages inscrits depuis longtemps au répertoire, car le libraire Amaulry, à qui avait été transmis le privilège de l’impression des livrets, ne fit paraître qu’à partir de 1696 les brochures contenant le texte des tragédies lyriques. Au cours de cette année, il édita successivement Alceste et Le temple de la paix de Lully, deux œuvres de Desmarest, Les Amours de Momus et Didon. Puis, à la fin de l’année, un autre ouvrage de Lully, Persée.*”²²

L’existence de la source Christin (L) témoigne peut-être d’une nouvelle exécution lyonnaise entre 1720-1740 à l’Académie de Beaux-Arts.

Une reprise de *Didon* à Strasbourg en 1701 est attestée par deux sources dont la plus sûre est celle du bibliophile Louis-César de La Beaume Le Blanc, duc de La Vallière^{23a}, qui signale l’existence d’un livret (un exemplaire a d’ailleurs figuré au catalogue de la bibliothèque de l’Arsenal à Paris) : “J’en ai une édition faite à Strasbourg où cet opéra fut représenté en 1701”. Le Journal de l’Opéra de la bibliothèque-musée du Palais Garnier, donne une information qui concorde avec celle du duc de La Vallière : “Décembre. En 1701, représentations de *Didon* à Strasbourg”.

Didon fut reprise aussi à l’opéra de Metz entre 1699 et 1701 et en 1730^{23b}.

17. cf. *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, F. Foppens, 1704 (1^e partie), rééd. Minkoff, Genève, 1972 : p. 33. Lecerf cite les noms de Charpentier et Marais. Il cite, p. 33-38, les opéras et les auteurs de *Tancrède*, *L’Europe galante*, *Hésione* (Campra), *Issé*, *Amadis de Grèce* (Destouches) et *Canente* (Colasse). Il cite aussi *Vénus et Adonis* de Desmarest (cf. p. 33-34) : “La musique de Vénus et Adonis, dont vous avez estimé les paroles, a paru bonne à la plupart des connaisseurs, quoique les roulements y soient un peu trop fréquents”. Dubos, qui centre ses commentaires sur les livrets, a cette même phrase récurrente au sujet de Desmarest : “La musique en est bonne” ou “très bonne”.

18. cf. *Comparaison*, *op. cit.*, p. 38.

19. cf. Parfaict, *op. cit.*, p. 307.

20. cf. Louis Ladvoct, *op. cit.*, p. 71.

21. Les meilleures actrices de l’époque sont Marthe Le Rochois (elle se retire vers 1703) et Françoise Moreau (retraite en 1705). Pour chacun des autres noms cités par Parfaict, une notice figure dans le *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, publié sous la direction de Marcelle Benoit, Paris, Fayard, 1992.

22. Vallas a oublié de porter le nom de Desmarest à l’index de son ouvrage ; cf. *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon (1688-1789)*, Lyon, P. Masson, 1932 ; repr. Genève, Minkoff, 1974. Cf. aussi *Trois siècles d’opéra à Lyon, de l’Académie royale de musique à l’opéra-nouveau, exposition, association des amis de la bibliothèque municipale de Lyon*, 1982, p. 34.

23^a. cf. *Ballets, Opéras, et autres ouvrages lyriques*, Paris, Bauche, 1760 ; repr. London, Baron, 1967, p. 113.

23^b. cf. Jérôme de la Gorce “Recherche sur les débuts de l’opéra de Metz : privilèges, répertoire et troupe (1699-1732)” dans *Itinéraires musicaux en Lorraine : sources, événements, compositeurs*, Actes du Colloque de Commercy, novembre 2003, dir. Yves Ferraton et D. Guéniot.

LA REPRISE PARISIENNE DE 1704

Le contexte de la reprise de *Didon* à l'Académie royale de musique le 18 juillet 1704 n'est pas le même que celui de la création en 1693. Desmarest a été exécuté en effigie place de Grève le 28 mai 1700 et son exil l'éloigne de ses affaires musicales. En des circonstances plutôt défavorables et fâcheuses, cette année 1704 restera pourtant concentrée sur ses œuvres lyriques, déjà nombreuses à cette époque. André Campra (et Danchet pour Duché de Vancy) accepta d'achever son *Iphigénie en Tauride* qui fut créée à l'Académie à partir du 6 mai. Titon du Tillet l'évoque en ces termes :

— “L'opéra d'Iphigénie est regardé comme un des plus parfaits qui ait paru sur le Théâtre. [Campra] a rendu un grand service à Desmarest qui était dans l'affliction de la perte de son procès au Châtelet, dans le temps qu'il était près de finir son opéra et d'y donner la dernière main, ce que Campra a fait avec un grand succès.”²⁴

Le 11 novembre 1704 fut créé à l'Académie à l'initiative de Campra le *Télémaque, Fragments des Modernes*²⁵ qui réunissait les plus grands compositeurs de l'époque. Il est curieux que dans ces “fragments” l'on n'ait pas utilisé des extraits de *Didon*, le seul opéra de Desmarest ayant réussi alors une carrière intéressante. L'histoire était certes plus proche de la thématique développée dans sa *Circé* (1694). Il y eut bien l'Ulysse de Rebel, mais l'on entendit aussi des pages de l'*Enée* et *Lavinie* de Colasse, l'*Aréthuse* et le *Carnaval de Venise* de Campra, la *Médée* de Charpentier, l'*Ariane* et *Bachus* de Marais et même le ballet *Les fêtes galantes* de Desmarest.

1704 est aussi l'année où Feuillet fait paraître un recueil des plus célèbres chorégraphies de Pécour (cf. “Sources secondaires”) pour un public d'amateurs, comme en témoigne son “Avertissement”, recueil dans lequel figure une gigue tirée du prologue de *Didon*.

On observe aussi qu'en 1704 ne s'étaient créés que deux opéras, le *Carnaval et la folie* (3 janvier) de Destouches et l'*Iphigénie* de Desmarest, puisque l'on se contente de reprendre *Isis* (14 février) et *Acis et Galathée* (5 octobre). Par conséquent, le seul opéra non lullyste à être repris en cette année 1704 est *Didon*. Le 18 juillet, l'œuvre rassemble pratiquement tous les interprètes de la création d'*Iphigénie*²⁶ dont la grande actrice Marie-Louise Desmâtins. Deux acteurs de la création de 1693 y paraîtront dans les mêmes rôles, à savoir Jean Dun (Iarbe) et M^{lle} Maupin (La Magicienne). Quelles étaient les intentions des concepteurs de cette reprise (dont Francine probablement) pour ainsi “coupler” en quelque sorte *Didon* avec *Iphigénie* ? Est-ce parce que *Iphigénie* n'avait pas recueilli tout le succès escompté ? Ou plutôt n'est-ce pas simplement la volonté de faire parler de Desmarest en plaçant sa cause et en confortant son image de grand compositeur ?

En 1704, *Didon* reparut sur la scène de l'Académie sous une forme nettement plus courte que celle de 1693 (cf. “Comparaison des sources”). C'est ce qu'appelleront les rédacteurs du *Mercure de France*, un “opéra d'été”, bref et piquant. Cet “opéra d'été” (aucune création ni reprise d'opéras de Desmarest n'ont ainsi débuté en plein été à l'Académie²⁷) eut-il un abbé Dubos pour en faire part ? En tous les cas, nous n'avons pas retrouvé de témoignage contemporain sur le succès ou l'insuccès de cette nouvelle version. Le *Mercure Galant*, futur *Mercure de France* (qui rend compte si précisément des créations et reprises), n'en fait aucune mention, ni en juin, ni en juillet ni en août 1704. Lecerf de la Viéville dans sa *Comparaison* publiée en 1704 parle d'un duo de haute-contre et basse (cf. ci-dessus) qui n'a pas été chanté aux représentations de 1704, comme en témoigne notamment le livret. Il fait donc toujours référence à la création de 1693.

UN PROJET DE REPRISE POSTÉRIEUR À 1704

Il n'est pas impossible qu'une autre reprise plus tardive (intégrale ou par fragments ?) de *Didon* ait eu lieu, bien que nous n'ayons trouvé actuellement aucun commentaire contemporain pour la signaler. Après 1704, les nombreuses tentatives des amis de Desmarest pour obtenir le pardon du roi (et un poste à la cour) se poursuivent, comme en témoigne la publication en 1714 par Philidor du *Cum invocarem* de Desmarest. À l'occasion de la reprise d'*Iphigénie en Tauride* le 12 mars 1711 à l'Académie royale de musique, aurait-on voulu reprendre *Didon* comme en 1704, à l'Académie ou même à la cour ?

Quatorze parties séparées du “Matériel de l'Opéra” n'ont pu, semble-t-il, avoir été utilisées en 1704 et notamment la partie n° 25, qui confie le rôle d'Énée à M^r Ory ; en effet, il n'a été retrouvé aucune trace de ce chanteur dans les sources des livrets de 1704 à 1750. Le rôle d'Énée ayant été tenu en 1704 par Jacques Cochereau, la partie n° 25 prouve donc une reprise plus tardive. Hormis ce document, un certain nombre de ces parties tardives concerne les parties de chœur (aurait-on réutilisé les parties de solistes ?) : les noms les plus caractéristiques qui apparaissent dans certains livrets pour les périodes signalées sont les suivants :

M^{lle} de Kerkof (D1), présente à l'Académie de 1712 à 1728
M^{lle} Du Laurié (D1), de 1712 à 1726

24. cf. Titon du Tillet Evrard, *Le Parnasse françois*, 1732, 1743, 1755 ; rééd. Paris, Gallimard, 1991, p. 111.

25. La Vallière, *Ballets, Opéras*, op. cit., p. 134-135 : “Cet opéra est composé tant pour les paroles que pour la musique, de différents morceaux choisis dans les opéras modernes, Danchet en fit un corps d'ouvrage régulier, en y ajoutant ou changeant quelques vers ; Campra fit la musique de ces augmentations ou changements. Vous le trouverez dans le huitième vol. du Recueil des Opéras”.

26. 44 interprètes (acteurs et danseurs) de la création d'*Iphigénie*, participèrent à la reprise de *Didon* en juillet. Seuls les acteurs suivants n'ont pas été présents : Mrs Thévenard et Choquet (acteurs), Mrs Drot, Lebrun, Gaudechot (chœurs) ; Mlle Subligny, Mrs Ballo, Lavigne et Prévost (danseurs).

27. J. de La Gorce, dans son ouvrage *L'opéra à Paris*, op. cit., propose, sous forme d'interrogation la date du 28 juillet 1697 sans référence pour la création à l'Académie de *Vénus et Adonis*. Mais cette date semble peu probable car deux sources, dont l'une assez sûre, indique une création au printemps : 17 mars (La Vallière), avril (Parfait). Une reprise de *Vénus et Adonis* à l'Académie se situe à partir du 17 août 1717, donc à la fin de l'été. On ne connaît pas le mois de la reprise de 1720 d'*Iphigénie en Tauride* à l'Académie.

M^{lle} de Limbourg (D1), de 1712 à 1720
 M^{lle} Demerville [Merville] (D1), de 1705 à 1708
 M^{lle} Pasquier (D1), de 1713 à 1716
 M^{lle} Tetlet (D2), de 1710 à 1739
 M^r Deshaye (Hc), présent à l'Académie de 1712 à 1745
 M^r Duplessis (T), de 1710 à 1739
 M^r Corbie (B), de 1710 à 1724
 M^r Desouches (B), en 1712
 M^r Flamant (B), de 1712 à 1731
 Mr Lemire L. (B), de 1710 à 1733
 Mr Morand (B), de 1712 à 1733

Si ces dates s'avèrent justes, deux fourchettes pourraient être proposées : une représentation se situerait entre 1713 et 1716, hormis pour Mlle Merville : une autre représentation aurait pu avoir lieu entre 1705 et 1708.

PRÉSENTATION DES SOURCES

I. Sources musicales manuscrites

A.

“manuscrit Ballard”

DIDON/ TRAGÉDIE/ MISE/ EN MUSIQUE/ Par Monsieur DESMAREST, Pensionnaire/ Ordinaire du Roy/ A PARIS/ Chez CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur du Roy pour la Musique/ rue St. Jean de Beauvais, au Mont Parnasse/ M. DC. XCIII/ AVEC PRIVILÈGE DE SA MAJESTÉ

partition générale, manuscrit [1693, page de titre imprimée], 377 x 248 mm, 190 f.

reliure veau, culs de lampe or, titre imprimé, copiste inconnu de l'atelier Ballard

F-Pn/ Vm² 120

B.

source “Dupont”²⁸

DIDON/ TRAGÉDIE/ MISE/ EN MUSIQUE/ PAR MR DESMARESTS/ Pensionnaire ordinaire du Roy/ Se vend/ a Paris/ Chez Dupont rue St Honoré cul de sac du/ Palais Royal vis a vis la Porte de l'Opéra/ M. DC. XCIII

partition générale, manuscrit [1693], 378 x 252 mm, 158 f.

reliure veau, culs de lampe or, copiste Dupont

la basse-continue chiffrée jusqu'au f. 37

F-Po/ A 32

C.

source “Branças”

Didon Tragédie/ Mise en Musique par Mr. des Marests/ table des airs a jouër/ table des airs a chanter

partition générale, manuscrit [1693], 377 x 253 mm, 281 p.

reliure veau aux armes du marquis de Brancas²⁹

une page de titre imprimée, analogue à celle de la source A, a été supprimée

table des airs à jouer et à chanter

même copiste de l'atelier Ballard et même apparence extérieure³⁰ que *Coronis* de Gatti (1691) [F-Pn/ Vm² 114], *Alcide* de L. Lully et Marais (1693) [F-Pn/ Vm² 118] et *Astrée* de Collasse (1691) [F-Pn/ Vm² 115], même copiste que la *Cantata Prima* de Lorenzani [F-Pn/ Vm⁷ 69] et *Amarillis* de Campra [F-Pn/ Vm² 223]

F-Pn/ Vm² 121

D.

source “Bertrand”³¹

DIDON

partition générale, manuscrit [ca 1693], 377 x 248 mm, 186 f.

feuilles liminaires, gravure de J. B. ou Nicolas Bonnart représentant Lully ; signature du copiste Bertrand (f. 1) ; mention manuscrite (f. 42^v) : “Henri Wingfield”

à la fin du volume, 4 fragments (non paginés) tirés de l'*Alceste* de Lully, présenté sous la forme dessus/ basse continue :

[sans titre] “De la gloire, Trompettes”, “Entrée, Prologue”, “Autre, du Prologue”

D-Sl/ Ms HB XVIII n^o 412

E.

source “Pr.”

Prologue de Didon De M. Desmarest

partition générale, manuscrit [ca 1693], 375 x 257 mm, 160 f.

la tragédie lyrique, complète, malgré le titre

reliure veau marbré, copiste probablement de l'atelier Philidor

F-Pc/ X 619

28. Le copiste Dupont a mis en partition, pour le compositeur et collectionneur Brossard, certains grands motets de Lully [F-Pn/ Rés Vma 574] et de Du Mont [F-Pn/ Rés Vma ms. 572 (3-4)], et le *Te Deum* de Desmarest [F-Pn/ Vma ms 573 (1)] ; Dupont a aussi copié une *Isis* en partition générale sur laquelle apparaît un ex-libris sous la forme d'une étiquette : il s'agit du cachet du maréchal de Villesey.

29. Louis, marquis de Brancas (1672-1750), fut ambassadeur extraordinaire et plénipotentiaire en Espagne.

30. Tranche rouge, armes de Brancas, mention manuscrite “Villesey”, table des airs à jouer et à chanter.

31. Selon Lionel Sawkins, Bertrand, qui s'arrête de travailler vers 1700, est l'un des copistes de l'atelier Philidor, qui réalisa également des volumes de Lully et de Du Mont [F-Pc/ Rés F 669 ; F-Pc/ Rés F 652 ; F-Pc/ Rés F 927].

F.

source "Méréville"

Prologue de Didon

partition générale, manuscrit [ca 1693], 375 x 257 mm, 225 f. [f. 92-95, 142 manquent]

la tragédie lyrique, complète, malgré le titre

armes de N. Delpech, marquis de Méréville, conseiller au Parlement de Paris

copiste inconnu

acquisition : vente Christie's, 27.11.1996, lot 206

GB-Cu / Add. 9410

G.

source "Pontcarré"

DIDON / TRAGÉDIE / Mise en Musique / Par / Mr Desmarest / Les paroles sont / de / Mad.e de Xaintonge / 1693 / Table / airs à joüer / airs à chanter

partition réduite, manuscrit [page de titre gravée par Henri II Bonnart ; ca 1693], 377 x 254 mm, 222 p.

reliure aux armes de Nicolas-Pierre Camus de Pontcarré, seigneur de Viarmes (1666-1734), conseiller au Parlement de Paris.

ex libris : François Francœur

copiste inconnu

F-Pc / Rés F 936

H.

source "Isenghien"

*Didon / Par Desmarest / Ce livre appartient a Madame la Princesse / d'Ysenghien*³²

partition partielle réduite, manuscrit [1693-1720], 189 x 258 mm, 178 p.

reliure veau fauve, culs de lampe or, copiste inconnu

F-Pc / X 68

I.

source "La Barre"³³*Didon / Tragédie / Misse en Musique / Par / Monsieur des Marrets / Pensionnaire Ordinaire du Roy / 1693 / ce présent livre appartient a Monsieur / De La Barre Organiste*

partition réduite, manuscrit [ca 1700], 201 x 265, 76 p.

relié avec *Atys* de Lully, La Barre copiste possible

Appartient à une collection de 11 manuscrits divers réalisés entre 1697 et 1753

US-BE / MS 769 n° 614

J.

source "Toulouse-Philidor I"

Henri Desmarest / Didon / Tragédie / Louis de Lully et Pascal Colasse / Ballet des quatre saisons / Paris / Philidor l'aîné / 1703

9 parties séparées, manuscrit, 213 x 284 mm

collection Toulouse-Philidor

non localisé³⁴

copiste inconnu

K.

source "Toulouse-Philidor II"

Suite des Symphonies des opéras de Messieurs Colasse, de Lully l'aîné, Desmarest, Marais, Campra et des Touches / Paris / Philidor l'aîné / 1704

2 parties de dessus instrumental, 215 x 288 mm

collection Toulouse-Philidor

non localisé³⁵

copiste inconnu

L.

source "Christin"

Didon / Tragedie / par Mr Desmarest / n° 32

partition réduite complète, manuscrit [1720-1740], 225 x 385 mm, 215 p.

p. 1, signature de J.-P. Christin

figure au *Catalogue de la musique donnée par M.r Christin au Concert de l'Académie des Beaux-Arts* (24 août 1757), n° 32 [F-LYON, arch.dép. / GG 156, pièce 17]

F-LYm / FM 27280

M.

source "Matériel de l'Opéra"

[sans titre]

89 parties séparées³⁶, manuscrits [à partir de 1704], formats divers

32. Il s'agit de l'une des trois épouses de Louis de Gand, dit Villain de Mérode de Montmorency, prince d'Isenghien ; cf. notre article "*Didon* (1693) et autres tragédies en musique de Desmarest : du tragique à la prosodie", *Le parcours européen de Henry Desmarest*, Versailles, Éditions du CMBV (à paraître).

33. Cf. Alan Curtis, "Musique classique française à Berkeley", *Revue de Musicologie*, 56 (1970), p. 140.

34. Provient de la collection de Tenbury Wells (mss 60-64, 178-181) ; vente Berès 1978, n° 73.

35. Provient de la collection de Tenbury Wells (mss 249-250) ; vente Berès 1978, n° 85.

matériel composite, paginé au crayon p. 1-821
la partie n° 83 non paginée ; dans le n° 86, 2 pages non numérotées
pas de partie de basse continue, ni de quinte de violon
15 mains de copistes non identifiées
sur certaines parties, traits à la sanguine correspondant à plusieurs niveaux de coupures réalisées pour des exécutions successives
F-Po/ Mat. 18. 90

N°	Parties	Rôles	Interprètes	Copistes A-O	Format mm	Nbre folios
I. RÔLES						
1	D	Didon		A	272 x 202	11 f.
2	D	<i>idem</i>		B	270 x 204	13 f.
3	B	Mars		A	226 x 197	2 f.
4	B	<i>idem</i>		A	271 x 203	2 f.
5	D	rolle de Anne		C	330 x 270	4 f.*
6	D	Anne		A	266 x 199	4 f.
7	D	<i>idem</i>		A	267 x 199	3 f.
8	Hc	Enée		D	269 x 209	5 f.
9	D	Vénus		A	264 x 195	1 f.*
10	D	<i>idem</i>		A	268 x 204	2 f.
11	D	La Renommée		A	270 x 205	1 f.
12	D	<i>idem</i>		A	270 x 201	1 f.
13	Hc	Arcas		A	272 x 201	1 f.
14	Hc	<i>idem</i>		A	270 x 204	1 f.
15	Hc	<i>idem</i>		D	269 x 202	2 f.
16	B	Iarbe après une ritournelle		A	269 x 202	5 f.
17	B	Iarbe		A	267 x 197	5 f.
18	Hc	Enée après une ritournelle		A	260 x 197	6 f.
19	Hc	<i>idem</i>		G	271 x 205	8 f.
20	Hc	<i>idem</i>		A	271 x 205	6 f.
21	D, ut1	Ma Magicienne		A	272 x 202	1 f.
22	D, sol2	<i>idem</i>		H	262 x 198	1 f.
23	B	Acate		A	262 x 198	1 f.
24	B	<i>idem</i>		A	269 x 202	1 f.
25	Hc	Rôle d'Enée après une ritournelle	M ^e Ory	E	330 x 207	6 f.*
26	D	Nymphe Après une gigue		A	121 x 199	1 f.
27	B	L'Ombre de Sichée Prélude		O	126 x 201	1 f.
28	B	<i>idem</i>		A	132 x 194	1 f.
29	D	Une Carthaginoise Après une Chaconne		A	103 x 203	1 f.
30	Hc	Un Faune Après 2 rigaudons		A	92 x 195	1 f.
31	Hc	Mercur		O	78 x 200	1 f.
32	Hc	<i>idem</i>		H	134 x 200	1 f.
33	B	Jupiter Après un prélude		O	139 x 198	1 f.
34	B	<i>idem</i>		A	139 x 198	1 f.
35	D1	1 ^e Magicienne Après un prélude [Amour 1]		A	92 x 195	1 f.
36	D2	2 ^e Magicienne Après un prélude [Amour 2]		O	82 x 204	1 f.
37	D	Une Nymphe Après une Gigue		O	118 x 200	1 f.
38	D	Une Nymphe		B	124 x 200	1 f.
39	D	<i>idem</i>		O	132 x 200	1 f.
40	D	Une Carthaginoise Après une Chaconne		O	94 x 205	1 f.
41	Hc	Un Faune Après 2 rigaudons		A	87 x 203	1 f.
42	B	Un Faune		O	85 x 193	1 f.
43	B	<i>idem</i>		O	88 x 204	1 f.
44	Hc	Un Plaisir Après une Sarabande		A	145 x 204	1 f.
45	Hc	<i>idem</i>		O	175 x 204	1 f.
46	D	Une Driade		A	95 x 201	1 f.
47	D1	1 ^{ère} Driade Après un prélude duo		O	168 x 201	1 f.
48	D1	<i>idem</i>		A	145 x 200	1 f.
49	D	Barcée Après le divertissement		O	118 x 200	1 f.
50	D	<i>idem</i>		O	129 x 196	1 f.
51	D2	2 ^e Driade Après un prélude duo		P	81 x 204	1 f.
52	D2	<i>idem</i>		F	207 x 254	1 f.
53	Hc	Une Furie Après un air de Furie		O	95 x 201	1 f.
54	D1	<i>idem</i> n° 35		O	73 x 200	1 f.
55	D2	<i>idem</i> n° 36		F	203 x 242	1 f.

36. Selon Théodore de Lajarte, (*Bibliothèque municipale du Théâtre de l'Opéra : catalogue historique, chronologique, anecdotique*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1878 ; repr. Olms, 1971, vol. I, p. 61) "plusieurs cahiers [proviendraient] de la première mise de cet ouvrage. Ce sont : 1° Un second dessus, une taille et une basse des chœurs. 2° Un premier dessus et une haute-contre de violons. 3° Basse générale et basson. Taille et basse de violons : ces deux derniers, surtout, sont d'une authenticité incontestable". Lajarte comptabilise à tort 81 cahiers ; les cahiers qu'il date "incontestablement" de 1693 n'ont pas pu être repérés.

II. CHŒUR						
56	D1		M ^{lle} Des Lauriers	B	267 x 200	4 f.
57	D1		M ^{lle} Merville	G	273 x 202	4 f.
58	D1		M ^r Le Jeune	G	269 x 202	4 f.
59	D1		M ^{lle} Guillet	G	275 x 202	4 f.
60	D1		M ^{lle} de Limbourg	G	269 x 201	4 f.
61	D1		M ^{lle} Basset	B & H	267 x 201	4 f.
62	D2		M ^{lle} Thettelais	O	269 x 203	4 f.
63	D2		M ^{lle} La Roche	O	272 x 203	4 f.
64	D1		M ^{lle} Paquer	G	272 x 202	4 f.
65	D1		M ^{lle} de Caircoffe	G	272 x 202	4 f.
66	D2		M ^r Paris	F	209 x 260	13 f.
67	Hc		M ^r Thomas	H	269 x 201	4 f.*
68	Hc		M ^r Lebelle	H	264 x 201	4 f.*
69	Hc		M ^r Deshayé	H	270 x 205	4 f.*
70	T		M ^r Renard	I	203 x 275	14 f.*
71	T		M ^r ...	G	270 x 205	4 f.
72	T		M ^r Duplessis	G	273 x 205	4 f.
73	B		M ^r Courteille	H	262 x 200	3 f.*
74	B		M ^r Alexandre	H	264 x 200	3 f.*
75	B		M ^r Corbie	G	273 x 200	3 f.
76	B		M ^r Lemire	G	273 x 200	4 f.
77	B		M ^r Flamant	G	270 x 200	4 f.
78	B		M ^r Descouches	G	275 x 202	4 f.
79	B		M ^r Cadot	H	265 x 202	3 f.*
80	B		M ^r Morant	F	209 x 261	12 f.*
III. ORCHESTRE						
81	DvlI, Hb & Fl		M ^r Baptiste, Coursel, La Barre	K	200 x 282	35 f.
82	Hcvi			K	200 x 274	29 f.
83	Tvl		M ^r Beaujean	J	183 x 259	24 f.
84	Tvl		M ^r St Denis, Mergay	M	269 x 201	12 f.
85	Bvl		M ^r Francœur, Desfontaines	K	200 x 269	25 f.
86	Bn, Fl & Fla			N	275 x 229	14 f.
87	Bvl			L	200 x 267	11 f.
88	Bn & Fl			K	200 x 273	18 f.
89	Bn		M ^r Pierrepont	M	269 x 202	9 f.

Nota bene :

* feuillets pliés en 2 ou 4, usagés

n° 3 filigrane A ♥ PIREROLLE

n° 6 contient aussi une partie du rôle de Barcée. Coupure à la sanguine (p. 67).

n° 7 contient aussi une partie du rôle de Barcée.

n° 10 sur la 1^{re} page du rôle : "Après les 4 airs de violon".

n° 15 contient trois autres rôles : un Faune, une Furie, un Plaisir.

n° 25 2 feuilles ajoutées : f. 1. copiste O, "Enée et Didon", sur trois colonnes liste de tous les personnages par scène, 218 x 162 mm. f. 2. copiste P, feuille déchirée. "a Monsieur L.../ prenne la peine d'.../ a 7 heures chez.../ qu' il le prie de luy.../ des simphonie .../ Pour en faire le.../ de Coppier et le .../ a l' opera"; f. 2° : "Il faut mettre/ Le Petit choeur/ aimez brillante/ Jeunesse/ Et tout de suite/ l' on reprend/ Le choeur/ Nous venons/ rendre hommage", 191 x 70 mm.

n° 52 coupure à la sanguine (p. 237).

n° 55 l'inscription "Les Amours" a été grattée. Coupure à la sanguine (p. 243). Contient aussi le rôle d'une Dryade.

n° 58 filigrane A ♥ R ; id. n° 60, 65, 77.

n° 66 collette (p. 328). Coupures à la sanguine (p. 325, 328, 331, 333, 338, 342). Coupures à l'encre (p. 342-43).

n° 68 ajout à la sanguine d'une mesure dans le chœur "Chantons tous" (Prologue).

n° 69 un nom de chanteur [illisible] a été gratté. 4 mesures coupées à la sanguine dans le chœur "Le vainqueur" (Prologue).

n° 70 coupures à la sanguine (p. 378, 380-381, 386, 388, 390-391, 394, 396-398), coupures à l'encre (p. 382-383, 395, 400). 2 pièces ajoutées mais biffées : "Voicy la saison des Jeux", menuet "De l'amour" (p. 383). Après une pièce dont les derniers mots sont "Il rend heureux", on trouve la présence d'un choeur final "Pleurons, on ne peut trop répandre ny de sang ny de pleurs" qui a été biffé.

n° 74 sur la dernière page : "Ouvrage de m. Desmarest, 1687".

n° 80 coupures à la sanguine (p.464-465, 467-468, 472-473, 476, 479-480, 482-485).

n° 81 coupures à la sanguine (p. 498-500, 504-505, 520-521, 531, 536-538), coupures à l'encre (p. 496, 502-503, 519, 523-524, 529, 533-535, 540, 543, 545, 547-549), collette (p. 514). Contient aussi "Hautbois/ Pour Mr. de la Barre".

La flûte signalée uniquement dans le Prologue (air de Mars)

n° 82 coupure à la sanguine (p. 560), coupures à l'encre (p. 556-557, 560, 562, 566, 576, 579-580, 588, 600, 602-604, 608-609, 612) ; filigrane I ♥ C.

n° 83 "Taille/ 1693/ Livre de l' opéra Didon/ Mr Beaujean/ 1704/ L'opéra de Didon/ 1693/ commencer le vendredi onzième septembre 1693/ Beaujean". Coupures à la sanguine (p. 624-627, 629-630, 635, 639-640, 649, 652, 658), coupures à l'encre (p. 646).

n°84 coupure à l'encre (p. 680).

- n°85 coupures à la sanguine (p. 690-692, 695, 700-701, 705, 706, 712, 716-717), coupures à l'encre (p. 687-689, 691, 693-694, 703-704, 707, 711-712, 718, 720-721, 723) ; filigrane I ♥ C.
 n°86 la flûte uniquement dans le Prologue (air de Mars) et l'acte III (prélude et duo des Amours), la flûte allemande uniquement dans l'acte II (duo Dryades).
 n°87 collettes (p. 765, 769).
 n°88 coupures à l'encre (p. 775-776, 778-781, 784, 787, 789, 790, 792, 794, 796, 798, 800-803), collette (p. 795). la flûte uniquement dans l'acte III (prélude et duo des Amours).
 n°89 coupure à l'encre (p. 809), collette (p. 818).

N.
 source manuscrite en partition générale
 collection privée ³⁷

II. Sources musicales partielles imprimées

O.
 Source "Imprimé Ballard I"
DIDON/ TRAGÉDIE/ MISE EN MUSIQUE/ par Monsieur DESMARESTS, Pensionnaire/ ordinaire/ du Roy/ A PARIS/ chez CHRISTOPHE BALLARD, seul imprimeur du Roy/ pour la Musique/ rue S. Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse/ M. DC. XCIII/ AVEC PRIVILEGE DE SA MAJESTÉ/ Table des airs de la Tragédie de Didon/ Extrait du Privilège/ Airs de la Tragédie de Didon
 partition réduite et partielle [airs], 185 x 244 mm, [II]-108 p.
 contenu détaillé, cf. ANNEXES, p. 291
 reliure veau, culs de lampe

RISM/ D 1769
 B-Bc/ 1507 B exemplaire ayant appartenu à Léon Jouret
 B-Br/ Fétis 2651 A RP
 D-Tu
 F-Pa/ M 613 exemplaire ayant appartenu à M^{lle} Bourret
 F-Pc/ D 2679 (1)
 F-Simperdu
 F-Tlc
 F-V/ MSD 5 in 4°
 F-V/ MSMa 16 in 4° aux armes de Marie-Anne de Bourbon-Condé
 GB-Lbm/ Hirsch II 188
 S-Skma
 RISM/ DD 1769
 P-Mp
 RISM/ non localisé
 F-Pa/ M 614
 F-Pa/ M 615 exemplaire ayant appartenu à M^{lle} Le Boursier
 vente Berès (26.5.1993)

P.
 Source "Imprimé Ballard II"
SYMPHONIES/ DE LA TRAGÉDIE/ DE DIDON/ MISE EN MUSIQUE/ Par monsieur DESMARESTS, Pensionnaire ordinaire/ du Roy/ A PARIS/ chez CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur du Roy/ pour la Musique/ rue Saint Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse/ M. DC. XCIII/ Avec Privilège de Sa Majesté/ Symphonies de la Tragédie de Didon
 partition réduite et partielle [symphonies], 185 x 244 mm, [II]-60 p.
 contenu détaillé, cf. ANNEXES, p. 291
 relié veau, culs de lampe

RISM/ D 1770
 D-Tu
 F-Pa/ M 613 exemplaire ayant appartenu à M^{lle} Bourret
 F-Pc/ D 2679 (2)
 F-V/ MSD 5 in 4°
 F-V/ MSMa 16 in 4° aux armes de Marie-Anne de Bourbon-Condé
 GB-Lbm/ Hirsch II 188
 RISM/ non localisé
 B-Bc/ 1507 B exemplaire ayant appartenu à Léon Jouret
 B-Br/ Fétis 2651 A RP
 F-Pa/ M 614
 vente Berès (26.5.1993)

III. Sources littéraires

Livret A : 1693
Didon/ Tragedie/ en Musique/ representee/ par l'Academie Royale/ de Musique/ A Paris/ Par Christophe Ballard, seul Imprimeur du Roy/ pour la Musique, rue Saint Jean de Beauvais/ au Mont-Parnasse/ Et se vend/ A la Porte

37. Vente Christie's 1997.

de l'Academie Royale de Musique/ rue Saint Honoré/ M. DC. XCIII/ Avec Privilege du Roy

livret, 225 x 170 mm, 64 p.

[exemplaires consultés : F-Pn/ Rés Yf 1096 ; F-Po/ Livr. 17. 136 ; F-Pa/ Ro 1087 ; F-Po/ Livr. 18. R 5 (3) ; F-Po/ Livr. 17. R 4 (11) ; F-Pn/ Rés Yf 1987]

annotations manuscrites dans l'exemplaire F-Pn/ Rés Yf 1096

d'une première main, p. 1 : "Cadmus, en 1690/ Orphée, Tragédie en 1690/ Amadis, en 1684/ Persée, Tragédie en 1682, remis en 1710 et 1711/ Didon, Tragédie moderne en 1693/ Médée, Tragédie moderne en 1693/ Total 6 opéras dans le vol./ Satyre de Boilleau sur les femmes et réponse à cette satyre" ; au cours du livret de *Didon*, annotation soulignée "Pas si beau" aux endroits suivants : "Pour les grandeurs" (I, 3), "Charmante Reine" (I,2), "Les soins, les soupirs" (II, 7) et "Tout me trahit" (III, 7).

D'une seconde main, p. 1 : "L'écriture cy dessus est de feu M. Dugué Bagnols Doyen des maitres de requestes [puis, peu lisible] et je n'ay [acheté] les 8 volumes que Ytes que 6. 10 les huit, à son inventaire".

Livret B : 1694

inconnu

livret possible d'après la source Livret E : "Suivant la Copie imprimée A Paris, 1694"

Livret C : 1696

inconnu

livret destiné probablement aux représentations de Lyon (cf. Léon Vallas)

Livret D : 1699

DIDON/ TRAGEDIE/ EN MUSIQUE

dans

RECUEIL/ DES/ OPERA/ DES BALETS/ Et des plus belles Pièces en Musique, qui ont été/ représentées depuis dix ou douze ans jusqu'à présent/ devant Sa Majesté Très-Chrétienne/ TOME SECOND/ Suivant la Copie à Paris/ A AMSTERDAM/ Chès Abraham Wolfgang/ M. DC. XCIX

livret, 152 x 82 mm, p. 351-396

réédition du livret de 1693

[livret consulté : F-Po/ C 5863 (3)]

Livret E : 1700

DIDON/ TRAGÉDIE/ EN/ MUSIQUE/ Représentée par l'Academie Royale de Musique/ Suivant la copie imprimée/ A PARIS, / 1694

dans

RECUEIL/ DES/ OPERA/ DES/ Ballets, & des plus belles Pièces en Musique, / qui ont été représentées depuis dix ou douze/ ans jusques à présent devant Sa Majesté très Chrétienne/ TOME CINQUIÈME/ Suivant la Copie de Paris/ A AMSTERDAM/ Chez les Héritiers/ D'ANTOINE SCHELTE. 1700

livret, 128 x 78 mm, p.1-57

réédition du livret de 1693

frontispice de Jan Van Vianen illustrant *Didon* (cf. fac-similé, p. XCVIII)

[exemplaires consultés : F-Po/ C 2678 (5) ; F-Pa/ Ro 1407 T.V (2) ; F-Pa/ Ro 1408 T.V (2) ; F-Psg/ V 8° 2459 (15)]

Livret F : 1701

perdu^{38a}

d'après le duc Louis-César de La Beaume Le Blanc La Vallière, *Ballets, Opera, et autres ouvrages lyriques*, Bauche, Paris, 1760 : "J'en ai une édition faite à Strasbourg, où cet Opera fut représenté en 1701. in-4°".

Livret G : 1703

DIDON/ TRAGÉDIE/ représentée par l'Académie/ Royale de Musique/ l'An 1693/ Les Paroles de M. ad Xaintonge/ &/ La Musique de M. r Desmarest/ XXX. OPERA

dans

RECUEIL/ GÉNÉRAL/ DES OPERA/ REPRÉSENTEZ/ PAR L'ACADÉMIE ROYALE/ DE MUSIQUE/ DEPUIS SON ÉTABLISSEMENT/ TOME QUATRIÈME/ A PARIS/ chez CHRISTOPHE BALLARD/ seul Imprimeur du Roy pour la Musique/ rue St Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse/ M. DCCIII/ Avec Privilege de Sa Majesté

livret, 143 x 79 mm, tome IV, p. 281-344

réédition du livret de 1693

frontispice anonyme représentant *Didon* se poignardant et entourée de deux femmes (cf. fac-similé, p. XCIX)

[exemplaire consulté : F-Po/ C 3702 (4)]

Livret H : 1704

DIDON/ TRAGEDIE/ REPRÉSENTÉE POUR LA PREMIÈRE FOIS/ PAR L'ACADÉMIE ROYALE/ DE MUSIQUE/ Le onzième Septembre 1693/ Remise au Théâtre le dix-huitième Juillet 1704/ A Paris/ Chez CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur du Roy/ pour la Musique, rue S. Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse/ M. DCC. IV/ Avec Privilege de Sa Majesté/ LE PRIX EST DE TRENTE SOLS/ Privilege général :/ Ledit Sieur De Francini a fourny le present Privilege à Christophe Ballard, seul imprimeur du Roy pour la Musique pour en jouir en son lieu & place, suivant leurs conventions

livret, 221 x 161 mm, [III]-60 p.

[exemplaires consultés : F-Po/18 R/19 (10) ; F-Pn/ Rs Yf 1988 ; F-V/ Rés E 187 (15) ; F-V/ Rés F 46]

mentionne le nom des chanteurs et danseurs avec leurs rôles

38^a. Un exemplaire figurait au catalogue manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris, section "Belles Lettres", sous le titre : *Didon/ Tragedie/ Strasbourg/ 1701* (perdu depuis le XIX^e siècle).

Livret I : [1699-1701] ^{38b}

DIDON, / TRAGÉDIE / EN MUSIQUE, / Représentée par l'Académie Royale de Musique. / A METZ, / Chez J.[EAN] ANTOINE. Imprimeur et Marchand libraire, demeurant au Coin de la Place d'Armes.

s. date, 56 p.

pas de nom d'interprète. Bibliothèque municipale de Nancy : Rés. 11. 167^d.

Livret J : 1730 ^{38b}

DIDON / TRAGÉDIE / REPRÉSENTÉE / par l'Académie Royale de Musique / Les paroles sont de Madame de Xaintonge, / Et la Musique de Mr. Desmarests / A METZ, / De l'Imprimerie de la veuve BRICE ANTOINE, Imprimeur / du Roy, & c. sous les Arcades de la Place d'Armes, au Signe de la Croix. / M. DCCXXX, / Avec Permission /

livret, 190 x 139 mm, 47 p.

pas de nom d'interprète, fait partie d'un recueil. Paris, Collection particulière.

IV. Sources secondaires et parodiques

Même si le catalogue suivant n'est pas exhaustif, on peut constater que certaines pièces tirées de *Didon* ont séduit plus que d'autres les éditeurs et le public, même très longtemps après la création de *Didon*, ce qui témoigne du rayonnement de cet opéra.

Il existe, tout d'abord, une chorégraphie de Pécour concernant la *Canarie* du Prologue (notée "Gigue" dans les sources musicales, cf. ANNEXES, p. 297), publiée par Feuillet en 1704, l'année de la reprise de *Didon*, l'éditeur présentant sa sélection en ces termes :

— "la grande partie de ces danses ayant été dansée à l'opéra en différents temps, depuis plusieurs années, et par différents danseurs et danseuses, il m'a fallu une peine et une application immense pour les recueillir et les graver avec autant d'exactitude qu'elles le sont icy."

D'autre part, les deux "Rigaudons pour les Faunes" (II,4) ont retenu l'attention des éditeurs, collectionneurs ou amateurs de musique puisque l'on ne trouve pas moins de 6 concordances sur les 13 présentées ci-dessous dont une chorégraphie manuscrite copiée probablement entre 1710 et 1720 (époque d'une possible nouvelle reprise de l'opéra) (cf. ANNEXES, p. 299). Ceci témoigne d'un engouement certain pour cette pièce.

De plus, un air de Mars tiré du Prologue a été transformé en parodie spirituelle (publiée en 1733), s'inscrivant dans cette longue tradition d'airs "de dévotion" pour l'usage des couvents et des personnes dévotes. L' "Avertissement" du 1^{er} recueil des *Poésies spirituelles et morales* précisant qu' "on trouvera dans ce recueil plusieurs airs de basse auxquels on a joint une clef pour en faciliter le chant aux personnes du sexe". Quant aux parodies bachiques, même si l'on peut douter qu'elles aient été significatives du succès d'un opéra (sont parues ainsi des parodies bachiques tirées de *Circé* et *Théagène et Chariclée* de Desmarest), Christophe Ballard va, en 1695, en publier quatorze tirées de *Didon*, qui seront rééditées deux fois.

Sources imprimées

a.

PARODIES / BACHIQUES, / SUR LES AIRS / ET SYMPHONIES / DES OPERA / Recueillies & mises en ordre / PAR MONSIEUR RIBON. / A PARIS, / Chez CHRISTOPHE BALLARD, seul / Imprimeur du Roy pour la Musique, / ruë Saint Jean de Beauvais, / au Mont-Parnasse. / M. DC. XCV. / Avec Privilège de Sa Majesté.

Exemplaire consulté : F-Pn / Rés 1598

RISM / R 1250

texte seul avec un court incipit musical :

p. 227-228	<i>Ouverture Chers amis... M.D.I.</i>
p. 229 (Pr.,1)	<i>Prologue / sur le premier Menuet Le vin nouveau, M.D'Y.</i>
p. 230 (Pr.,2)	<i>Sur le second Menuet Ah que le vin est délectable, M.D'Y.</i>
p. 231 (Pr.,2)	<i>Sur le troisième Menuet On ne parle icy-bas, M.D'Y.</i>
p. 232 (Pr.,2)	<i>Sur la Gigue Dans ces lieux que l'Amour a d'attraits, M.R.</i>
p. 233 (II,4)	<i>Sur le Menuet suivant [ms :] des Dryades / Si catin se fait pas trop de fête, M.R.</i>
p. 234 (II,4)	<i>Sur le premier Rigaudon Amis, goûtons le doux repos, M.D'Y.</i>
p. 235 (II,4)	<i>Sur le second Rigaudon Allons, Amis, ça mettons-nous en train, M.D'Y.</i>
p. 236 (II,4)	<i>Sur l'Air : sans cesser d'être amoureux [ms :] Gavotte Sans cesser d'être a., M.R.</i>
p. 237 (III,2)	<i>Sur le second Air des Furies / [ms au-dessus de "Furies" :] Faunes / Je n'aime plus, grâce à Bachus, M. D'Y.</i>
p. 238 (V,2)	<i>Sur la première Gavotte Qu'il est doux de s'enflammer, M.R.</i>
p. 239 (V,2)	<i>Sur la Gavotte suivante Pour passer gayment notre vie, M.R.</i> <i>second couplet : Ne crains pas qu'un amour extrême, M^{lle} S.</i>

b.

PARODIES / BACHIQUES, / SUR LES AIRS / ET SYMPHONIES / DES OPERA / Recueillies & mises en ordre / PAR MONSIEUR RIBON. / Seconde Édition, revüe & augmentée / A PARIS, / Chez CHRISTOPHE BALLARD, seul / Imprimeur du Roy pour la Musique, / ruë Saint Jean de Beauvais, / au Mont-Parnasse. / M. DC. XCVI. / Avec Privilège de Sa Majesté.

Réédition des parodies de 1695 avec l'ajout de deux passepieds ; frontispice

^{38b} cf. Jérôme de la Gorce, *Itinéraires musicaux en Lorraine, op. cit.*

Exemplaire consulté : F-Pn/ Rés 1598 bis
RISM/ R 1251
texte seul avec un court incipit musical :

- | | |
|-----------------------|--|
| p. 265-266 | <i>DIDON/ Sur L'Ouverture/ Chers amis Que les repas/ M. d' Y.</i> |
| p. 267 (Pr.,1) | <i>Sur le premier Menuet/ Le vin nouveau dans un cadeau/ M. d' Y.</i> |
| p. 268 (Pr.,2) | <i>Sur le 2^e Menuet/ Ah ! que le vin est délectable/ M. d' Y.</i> |
| p. 269 (Pr.,2) | <i>Sur le 3^e Menuet/ On ne parle icy-bas/ M. d' Y.</i> |
| p. 270 (Pr.,2) | <i>Sur la Gigue chantante : dans ces lieux que l'amour a d'attraits/ Dans ces lieux que Bachus a d'attraits/ M. ***.</i> |
| p. 271 (II,4) | <i>Sur le Menuet des Dryades/ Si catin se fait par trop de fête/ M.R.</i> |
| p. 272 (II,4) | <i>Sur le premier Rigaudon/ Amis goûtons le doux repos/ M. d' Y.</i> |
| p. 273 (II,4) | <i>Sur le 2^e Rigaudon/ Allons amis, ça mettons nous en train/ M. d' Y.</i> |
| p. 274 (II,4) | <i>Sur l' air : sans cesser d'estre amoureux/ Sans cesser d' estre amoureux/ M.R.</i> |
| p. 275 (III,2) | <i>Sur le second Air des Furies/ Je n'aime plus, Grâce à Bachus/ M. d'Y.</i> |
| p. 276 (V,2) | <i>Sur la 1^{re} Gavotte/ Qu'il est doux de s'enflammer/ M.R.</i> |
| p. 277 (V,2) | <i>Sur la 2^e Gavotte/ Pour passer gayment nôtre vie/ M.R.
Ne crains pas qu'un amour extrême Melle S.</i> |
| p. 278 (V,2)[nouveau] | <i>Sur le 1^{er} Passepied/ Depuis trop longtemps/ M. d' Y.</i> |
| p. 279 (V,2)[nouveau] | <i>Sur le 2^e Passepied/ Je sens que le vin/ M. d'Y.</i> |

c.
NOUVELLES/ PARODIES/ BACHIQUES/ MÉLÉES/ DE VAUDEVILLES/ OU/ RONDES DE TABLE/ Recueillies et mises en ordre par/ CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur de Musique et Noteur de la Chapelle du Roy/ Tome III/ A Paris rue Saint Jean de Beauvais au Mont-Parnasse/ M. D.CCII/ Avec Privilège de Sa Majesté/ A MONSIEUR/ MONSIEUR/ LE COMTE/ D'AYEN.

Rédition des parodies de 1696 avec deux nouveaux couplets

Les mélodies apparaissent in extenso

Exemplaire consulté : F-Pn/ Rés 1599 (3)

RISM B-II/ p. 267

- | | |
|-----------------|---|
| p 69-74 | <i>Sur l'Ouverture/ Chers Amis M.D'Y.</i> |
| p 74-75 (pr.,1) | <i>Menuet [1^{er} couplet nouveau] Vien, cher Bachus à mon secours M.Vault
Second couplet Le vin nouveau/ M. D'Y.</i> |
| p 76 | <i>Menuet/ Ah que le vin est délectable M.D'Y.</i> |
| p 77-78 | <i>Menuet/ On ne parle icy-bas que d'aimer et de boire M.D'Y.</i> |
| p 79-80 | <i>Gigue chantante, Dans ces lieux que Bachus a d'attraits M.R.</i> |
| p 81-82 | <i>Menuet des Dryades Si catin se fait par trop de fête M.R.</i> |
| p 82-83 | <i>Rigaudon Amis goûtons le doux repos M.D'Y.</i> |
| p 83 (II,4) | <i>Second couplet [nouveau] Boy, ma Philis, boy ce vin il chasse la tristesse M.Vault</i> |
| p 84-85 | <i>Rigaudon Allons Amis, ça mettons-nous en train M.D'Y</i> |
| p 86 | <i>Gavotte. Sans cesser d'être amoureux/ Sans cesser d'être amoureux, nous courons à la bouteille M.R.</i> |
| p 87-88 | <i>III/ acte troisième/ Second Air des Faunes [des Furies]/ Je n'aime plus, Grâce à Bachus M.D'Y.</i> |
| p 89-90 | <i>Acte cinquième/ Gavotte/ Qu'il est doux de s'enflammer M. R.</i> |
| p. 91 | <i>Gavotte Pour passer gayment nôtre vie, M. R.
Second couplet Ne crains pas qu'un amour extrême Melle S.</i> |
| p 92-93 | <i>Passepied/ Depuis trop longtemps, Beauté trop sévère M. D'Y</i> |
| p 94-95 | <i>Passepied/ Je sens que le vin A de mon âme Éteint la flâme M.D'Y.</i> |

d.

Canary/ pour deux hommes/ Dancée par Mr. Piffetot et Mr Chevrier/ à l'Opera de Didon

dans

RECUEIL DE DANCES/ contenant/ un tres grand nombres, des meilleures/ ENTREES DE BALLET/ de Mr. PECOUR. / tant pour homme que pour femmes,/ dont la plus grande partie/ ont été dancées à l'opera/ Recueillies et mises au jour/ PAR Mr FEUILLET Me DE DANCE./ A PARIS/ Chez le Sieur FEUILLET Ruë de Bussi/ Faubourg St. Germain à la Cour Impériale/ AVEC PRIVILEGE DU ROY/ 1704

partition chorégraphique, p. 158-163 (Prologue, 2, intitulé "gigue" dans les sources musicales)

F-Po/ C 853

RISM-B II/ p. 324

RISM/ P 1127

FL/ 1704.1

Recueil dédié à Son Altesse Royale Monseigneur le Duc d'Orléans

Cf. ANNEXES, p. 297.

e.

NOUVELLES POESIES/ SPIRITUELLES ET MORALES/ Sur/ les plus beaux airs/ de la/ MUSIQUE FRANÇOISE ET ITALIENNE/ Avec une basse continue/ Ite Recueil/ Prix 3lt broché/ A PARIS/ Chez/ Guillaume Desprez et Jean Desessartz, Libraires rue St Jacques à S. Prosper/ Ph. N. Lottin Libraire, rue St Jacques, proche St Yves à la Vérité/ Guichard M. Papetier de la Musique du Roy rue de l'arbresec derriere S./ Germain l'auxerois./ Avec Approbation et Privilège du Roy/ M DCC XXXIII

Partie de basse, chiffrée. Parodie spirituelle “Maintenant les pécheurs hautains” de l’air de Mars “Publiez les exploits nouveaux” (Prologue, 1)
RISM-B II/ p. 268

p. 43 *Les IV fins de l’homme/ Le Jugement dernier.*

Sources manuscrites

f.

La Diane de Fontainebleau/ année 1689/ Musique de Desmarests/ Paroles Morel

partition, ms, 372 x 275 mm, 132 p.

F-Pa/ Rés. M. 895

L’Ouverture en sol mineur du divertissement la *Diane de Fontainebleau* est identique, à quelques détails près³⁹, à la “1ère Ouverture” jouée avant le Prologue de *Didon*.

g.

Recueil/ Des Pièces de Basson contenues en ce livre/ choisies copiées et mises en ordre par Philidor Laisne Ordinaire de la Musique du Roy et Gardien de la bibliothèque de Musique de Sa Majesté. Fait en l’année 1696./ Pièces choisies Pour le Basson.

Partie séparée (basson), ms, 142 x 283 mm, 310 p.

F-V/ Ms. Mus. 132

p. 13	<i>Dieux quels eclats de Tonnerre de Didon/ choeur sauvons-nous</i>
p. 100	<i>Le Vainqueur des Vainqueurs a lancé</i>
p. 122	<i>D’un tendre amour/ L’Amour est fait</i>
p. 123	<i>régner charmant héros</i>
p. 158	<i>Nous venons rendre hommage/ Que cet empire/ Vivez heureux/ Aimez d’une ardeur/ Vous portez en aimant/ Aimez brillante/ Sans un amant/ Pourquoi veut-on se défendre</i>
p. 185	<i>Vous devez n’écouter que le dieux, de Didon</i>
p. 251	<i>Publiez les exploits fameux du vainqueur de la Terre/ Coeur chantons tous ses fameux</i>
p. 252	<i>Qu’on entende le bruit et le fracas des armes/ Vous trouverez de doux azilles/ Accordez vous timbales et trompettes</i>
p. 253	<i>Coeur accordez vous timbales et trompettes</i>
p. 303	<i>Vous pleurez devant moy</i>
p. 304	<i>C’en est fait la raison vient de briser/ Chassez de vostre coeur l’amour qui le possède</i>
p. 304	<i>C’en est trop inhumaine je ne reverray plus</i>
p. 309	<i>Dans nos gouffres affreux</i>
p. 310	<i>Dans les enfers sans cesse</i>

h.

Chansons satiriques et historiques. Tome IV

Recueil de poésie [sans musique], ms, 277 x 200 mm

F-Pa/ Ms 4843

n° CCCCIII	<i>Sur l’Ouverture de Didon/ Chers Amis, que les repas/ m. D’Y. [Parodies bachiques, Ballard, 1695]</i>
id.	<i>Sur l’air du Rigaudon/ Qui des deux devons nous choisir/ Pour ne nous pas méprendre/ Qui des deux devons nous choisir/ Pour aller au plaisir/ Ce vin charmant/ Se laisse aisément prendre/ Mais il prend tout doucement/ Avec Iris/ L’on ne prend rien.../ C’est encore pis [anonyme]</i>

i.

Troisième Tome/ Symphonie des premier Dessus/ Des Operas de/ Didon. Issée. Ajax. Ballet des Saisons. Les Amours de Momus./ Méléagre. Les Muses. Ulysse. Idoménée. Le Triomphe des Arts./ Manto. Les Festes de l’été

partie séparée, ms, 220 x 287 mm, 300 p. (dont 136 blanches)

F-Pn/ Vm⁷ 3185 (3)

j.

[sans titre]

partition, ms, 280 x 210 mm

F-V/ Ms mus. 54

prov. : Saint-Cyr

p. 827	<i>Chants a la Louange du Roi [récitatif et air de la Renommée “Dans les siècles passés” (prologue, 1)]</i>
--------	---

k.

[sans titre]

partition, ms, 187 x 243 mm

F-V/ Ms mus. 65 (2)

39. Dans *La Diane*, la partie de basse est plus sèche, ne proposant aucune liaison aux mesures 4, 6, 29, 56-57 ; *idem* pour la partie de dessus de violon (mes. 31). On observe qu’il n’y a pas de division des dessus de violons aux mesures 49-51. La dernière section lente présente des rythmes plus hachés (noire demi-soupir croche au lieu de noire pointée croche) ; cf. l’édition critique de l’œuvre aux Éditions du CMBV pour la comparaison.

p. 127 *Chants a la Louange du Roi [récitatif et air de la Renommée “Dans les siècles passés”*
(prologue, 1)]

l.

Rigaudon de Didon

dans

Canticum Hebraicum / Notis Musicis illustratum / a / Ludonico Saladin

ms, partie de violon seulement, 282 x 210 mm, p. 43

F-Pn / Vm¹ 1307

correspond au “1^{er} Rigaudon pour les Faunes” (II, 4)

m.

[Recueil de danses] Descan

partition chorégraphique, ms (1710-1720), 160 x 110 mm

F-Pn / Ms fr 14884

FL / Ms17.1

p. 145-153

Le rigaudon De didons [cf. les deux rigaudons pour les Faunes, II, 4]

p. 243-249

Le menuet figurée de didons [cf. Prologue, 1]

Cf. ANNEXES, p. 299.

n.

Recueil d'airs François et Italiens avec symphonies / J. F. Romieu.

Partition, ms (1737)

F-A / Ms 1182

p. 43-49

n° 11 : *Air de l'opéra de Didon* [Air de Iarbe “Sombres forests” (II, 2)]

DATATION DES SOURCES

I. Les sources en partition générale ou réduite

Les sources de *Didon* sont réalisées par des copistes en activité à la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle. L'éditeur Ballard, qui avait son propre atelier, a fait faire deux copies de l'opéra (sources A et C), et deux copistes de l'atelier Philidor, très actif vers la fin des années 1680 et au début des années 1690 — comme en témoigne par exemple la copie du *De Profundis* de Lalande en 1689 — ont probablement réalisé chacun une autre copie de l'œuvre (sources D et E). Si l'on en croit les mentions annotées sur la source B : “Se vend à Paris, chez Dupont, rüe St Honoré, cul de sac du Palais Royal vis à vis la porte de l'Opéra”, le copiste Dupont diffusait également ses propres productions. Le compositeur de *Didon* a peut-être commandé lui-même à Dupont cette partition, comme Sébastien de Brossard l'avait fait pour des grands motets de Lully et Du Mont ou le *Te Deum* de Desmarest : c'est en tout cas, la seule source en partition générale présentant sporadiquement une basse chiffrée. Contrairement aux motets de Du Mont, Dupont a pu manquer de temps pour achever ce travail de chiffrage, car il s'interrompt au début de l'acte I.

Concernant les sources qui présentent des armes sur la reliure (C et G) et certaines mentions manuscrites (D et H), ces copies ont pu être acquises dès 1693 — pour H, s'il s'agit bien de la première épouse de Louis de Gand, prince d'Isenghien —. Le nom de Henri Wingfield (source D) n'a pas été élucidé.

Concernant les éditions de Ballard (sources O et P) qui présentent une version partielle de l'opéra (pas de grands chœurs, absence de presque tous les récitatifs simples), Desmarest n'a peut-être pas été directement impliqué. Au sujet de la source partielle H, Isenghien, ce n'est pas une copie des imprimés puisque certains grands chœurs et une plus grande quantité de récitatifs y figurent. Quant à la source La Barre (I), il s'agit d'une copie incomplète de diverses pièces vocales et instrumentales tirées de ces imprimés. Enfin, la source Méréville (F), qui a pu être acquise dès 1693, est une copie complète de la source E (le titre, “Prologue de Didon”, est d'ailleurs semblable) avec de nouvelles imprécisions telles que de fréquentes parties intermédiaires d'orchestre laissées vides.

II. Les parties séparées du “Matériel de l'Opéra”

Le tableau suivant réunit l'ensemble des noms d'interprètes trouvés dans le livret de 1704 et dans la source M, “Matériel de l'Opéra”. La colonne “dates” propose des fourchettes établies à partir d'ouvrages très divers selon qu'il s'agit des acteurs (d'après les livrets 1704-1750) ou des musiciens (d'après des travaux dont certains sont récents)⁴⁰

40. Ouvrages consultés (qui souvent se contredisent) pour comparer les noms et dates des instrumentistes : Nicolas Boindin, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, Paris, 1719, p. 112-118 ; Lois Rosow, Lully's “Armide” at the Paris Opéra : a performance history (1686-1766), Brandeis University, ph. D., 1981 ; Jérôme de La Gorce, “L'Académie royale de musique en 1704, d'après des documents inédits conservés dans les archives notariales”, *Revue de Musicologie*, LXV / 2 (1979), p. 160-191.

Interprètes	Fonctions	Livret 1704	Partie (source M)	Dates
CHANTEURS				
M ^{lle} Armand	Anne	x		1704
M ^{lle} Basset [Marie-Cécile ?]	Nymphe (Prologue), Carthaginoise, D1 (chœur), Nymphe (Ballet, V)	x	x	1704-14
M ^{lle} Bataille	Autre Nymphe (Prologue), D (chœur)	x		1704
M ^{lle} de Caircoffe [de Kerkof]	D1		x	1712-1728
M ^{lle} Cénet [Louise]	chœurs	x		1704-05
M ^{lle} Des Lauriers [Du Laurié]	D1		x	1712-16
M ^{lle} Desmâtins [Marie-Louise]	Didon	x		1704-1710
M ^{lle} Dujardin (ou Desjardins) [Françoise]	Vénus (Prologue, acte II), Barcée, chœurs	x		1704-14
M ^{lle} Dumay	Dryade, chœurs	x		1704
M ^{lle} Dupeyré	Nymphe (Prol.), Carthaginoise, Dryade, chœur,	x	x	1704-05
M ^{lle} Duval	chœurs	x	x	1704-05
M ^{lle} Guillet	chœurs D1	x	x	1704-19
M ^{lle} La Roche	chœurs D2			1710-28
M ^r Le Jeune [Pierre]	chœurs D1		x	1704-16
M ^{lle} de Limbourg	chœurs D1		x	1712-20
M ^{lle} Maupin	Magicienne	x	x	1704
M ^{lle} Merville [Demerville]	chœurs D1			1705-08
M ^{lle} Paquer [Pasquier ?]	chœurs D1			1713-16
M ^r Paris	chœurs D2		x	1704-19
M ^{lle} Poussin [Marie-Catherine]	La Renommée	x	x	1704-18
M ^{lle} Rossard	chœurs	x	x	1704
M ^{lle} Thetelais [Tetlet]	chœurs D2			1710-39
M ^r Alexandre C[adet]	chœurs B	x		1704-20
M ^r Alexandre L[’ainé]	chœurs B	x	x	1704-20
M ^r Bonnel	chœurs	x		1704
M ^r Boutelou [Antoine]	Faune, Plaisir	x	x	1704-10
M ^r Cadot [Hilaire]	chœurs B	x	x	1704-12
M ^r Cochereau [Jacques]	Énée	x	x	1704-18
M ^r Corbie (ou Corby)	chœurs B		x	1710-24
M ^r Courteil [Pierre]	chœurs B	x		1704-14
M ^r Descouches [Desouches]	chœurs B			1712
M ^r Deshayé	chœurs Hc		x	1712-45
M ^r Desvoix (ou Desvoyes)	Furie, chœurs Hc	x	x	1704-08
M ^r Dun Jean (père)	Iarbe	x		1704-34
M ^r Duplessis	chœurs T			1710-39
M ^r Flamant	chœurs B			1712-31
M ^r Guerard	chœurs	x		1704
M ^r Hardouin [Charles]	Mars, Acate, Ombre de Sichée	x		1704-12
M ^r Jolain	chœurs	x		1704-05
M ^r Labé	Jupiter, chœurs B	x	x	1704
M ^r La Coste [Louis]	chœurs	x		1704-08
M ^r Lebel [C.]	Mercure, chœurs Hc	x	x	1704-18
M ^r Lemire [L.]	chœurs B		x	1710-33
M ^r Mantiene [Louis]	chœurs B	x		1704-18
M ^r Morand	chœurs B			1712-33
M ^r Ory	Énée		x	après 1704
M ^r Poussin	Arcas	x		1704
M ^r Prunier [Pierre]	chœurs	x	x	1704-08
M ^r Renard [Laurent ?]	chœurs T	x		1704-22
M ^r Solé	chœurs	x		1704-08
M ^r Thomas	chœurs Hc			1704-20
DANSEURS *				
M ^r Balon [Claude]	Carthaginois, Plaisir	x		1704-10
M ^r Blondy [Michel]	Guerrier, Furie, Plaisir	x		1704-29
M ^r Bouteville [Louis]	Carthaginois, Furie, Plaisir	x		1704
M ^{lle} Dangeville	Grâce (Prologue), Carthaginoise, Nymphe	x		1704
M ^r Dangeville C[adet]	Plaisir (Prologue), Furie	x		1704-14
M ^r Dangeville L[’ainé]	Plaisir (Prologue), Carthaginois, Faune, Plaisir, Furie	x		1704-24
M ^r Dumoulin C[adet]	Guerrier, Furie	x		1704-18
M ^r Dumoulin L[’ainé]	Guerrier, Furie, Carthaginois, Plaisir	x		1704-28
M ^{lle} Duplessis	Dryade	x		1704

M ^r Ferrand [Michel]	Guerrier, Furie, Plaisir	x		1704-20
M ^r Germain [Antoine]	Guerrier, Carthaginois, Plaisir	x		1704-16
M ^r Javilliers [Claude]	Faune, Furie, Plaisir	x		1704-38 ?
M ^r Lavigne	Plaisir (Prologue)	x		1704-1712
Mlle Le Fèvre	Dryade, Nymphé	x		1704
M ^r Lévesque	Plaisir (Prologue), Faune	x		1704
M ^r Marcel [François Robert]	Faune, Furie, Plaisir	x		1704-24
M ^{lle} Noisy	Carthaginoise, Dryade, Nymphé	x		1704
M ^{lle} Prévost [Françoise]	Dryade, Nymphé	x		1704-29
M ^{lle} Rose	Grâce, (Prologue), Carthaginoise	x		1704-08
M ^{lle} Subligny [Marie Thérèse Perdou de]	Carthaginoise	x		1704-07
M ^{lle} Victoire Grâce	Grâce (Prologue), Carthaginoise, Nymphé	x		1704
INSTRUMENTISTES				
M ^r Baptiste	Dvl I		x	[1700]-1704
M ^r Beaujean	Tvl		x	1704
M ^r Desfontaines	Dvl I		x	1704 ?
M ^r Coursel	Bvl		x	1704 ?
M ^r Francœur [Joseph]	Bvl		x	fin xvii ^e -1732
M ^r La Barre [Michel de]	Hb-fl		x	1700-1730
M ^r Mergay [Merger Claude]	Tvl		x	1704 ?-1726
M ^r Pierrepont [J.-Baptiste]	Bn		x	1704 ?-1726
M ^r Saint-Denis [François]	Tvl		x	1704-1719

Nota bene :

* au IV^e acte, les danseurs ne sont pas différenciés dans le livret : "Jeux et plaisirs"

La source M, réalisée à diverses périodes, atteste de 15 mains différentes. Une seule partie (M-83) est datée. Ces parties ont été réparties en deux groupes :

1. les parties datées de 1704 ou qui pourraient l'être

La partie 83 (Tvn), datée de 1704, a été réalisée par le copiste "J". Le copiste le plus fréquent "K" dans les parties instrumentales correspond à celles (81,85) dont les interprètes n'ont pu, compte-tenu de leurs dates d'exercice, que participer à la reprise de 1704. On peut ajouter deux de ses copies sans indication de musicien (82,88).

Vingt-huit parties (comprenant plusieurs doublons), sans mention d'interprètes, ont été réalisées par le copiste "A" : consacrées uniquement aux rôles, elles forment un groupe homogène et ont dû, à notre avis, être utilisées en 1704 ; l'existence d'un autre groupe similaire copié ultérieurement par "O" semble confirmer notre hypothèse (cf. plus bas).

Concernant les parties de chœur, 4 d'entre elles (toutes pliées) peuvent être datées de 1704 [M-68,73,74,79] ; elles ont été réalisées par "H". Tous les interprètes mentionnés dans ces parties figurent dans le livret de 1704. De plus, on doit à "H" 2 parties sans nom d'interprète (22 avec pliure et 32) ainsi que la partie de Mr Thomas (M-67) qui ne se trouve pas dans le livret de 1704. La partie de M^{lle} Basset (M-61), qui est mentionnée dans ce livret, fut copiée par "H", mais elle fut complétée ultérieurement par "B". Une dernière partie de "H" (M-69) a dû être réutilisée plus tardivement puisque le nom de M^r Deshayé a été ajouté d'une autre main.

On pourrait émettre un doute sur l'utilisation réelle, lors de la reprise de 1704, des parties instrumentales ci-dessus évoquées, car elles présentent des erreurs qui n'ont pas été corrigées par l'interprète, notamment les mesures manquantes de M-83. Des coupures à la sanguine figurent sur toutes ces parties.

En revanche, le mauvais état des parties de chœur et/ou leur pliage en deux ou en quatre semble prouver leur utilisation réelle, mais il est difficile de faire des conclusions concernant la datation (quelques rares parties tardives présentant également les mêmes caractéristiques).

2. les parties réalisées entre 1705 et 1716

La source M-25 (avec pliure) chantée par M^r Ory est le seul exemple de partie réalisée par le copiste "E" : elle n'a pas pu être utilisée en 1704 puisque le rôle était détenu alors par Jacques Cochereau. Cette pièce est donc postérieure. Malheureusement, il n'a pas été retrouvé de trace de ce chanteur dans les livrets observés. En fait, 13 parties (M-56,57,60,62-65,72,75-78,80) témoignent indéniablement d'une reprise entre 1705 et 1716, compte-tenu du nom des interprètes figurant dans "M". Les parties du copiste "G" dominent dans ce groupe : 12 parties de chœur (dont aucune n'a été pliée) et un rôle.

Le copiste "F" a réalisé trois parties (M-55,66,80) durant cette période, comme le prouve celle de M^r Morand (M-80) ne figurant pas dans le livret de 1704. Néanmoins le chanteur Paris (M-66) est mentionné en 1704, mais il a pu chanter postérieurement.

Le copiste "G", qui a effectué 12 parties de chœur, en présente 9 indéniablement postérieures à 1704. Celle confiée à M^{lle} Guillet (M-59) qui chantait en 1704 a pu être réalisée plus tard.

On peut placer aussi dans ce groupe toutes les parties anonymes de rôles ou de chœur réalisées par les copistes G, O (deux parties de chœur et 16 rôles), B et F (M-2,19,27,31,33,36-41,43-44,46,48,50-55,71).

Pour les parties instrumentales, deux, effectuées par le copiste "M" (M-84,89), semblent appartenir à ce lot. Quant à la question de l'utilisation réelle des parties instrumentales, on fera les mêmes constatations que pour 1704 (cf. la partie M-84).

LES VERSIONS DE DIDON

Une comparaison entre les deux livrets parisiens et les sources musicales atteste de quatre versions différentes. Un tableau, présenté en ANNEXES (cf. p. 312), fait le point sur les originalités de chaque source en termes de sections de l'œuvre. Le cas échéant, les sources partielles de 1693 (H, O et P) viennent compléter les données. Il nous a semblé intéressant de comparer en terme de durée ces quatre versions en précisant le nombre de mesures de chacune. Toutefois, ces chiffres n'ont qu'une valeur relative pour les 2^e et 3^e versions, puisque le matériel est incomplet.

I. la version de 1693

D'une part les sources musicales de la 1^{re} version (A,B,C,D,E,G,H,O) sont concordantes avec le livret de 1693, à l'exception du second couplet du duo des Nymphes "N'espérez pas" (Prologue 2) présent dans les quatre sources et de quelques reprises. D'autre part ces sources ne présentent que des variantes mineures entre elles (touchant notamment les reprises), sauf la "Gavotte pour l'entracte" à la fin de l'acte II — elle figure en petites portées dans notre édition — et l'effectif du chœur des Furies à l'acte III (cf. "Notes pour l'interprétation", p. XXXII). Quelle version du chœur des Furies a-t-on pu entendre lors des représentations de 1693 ? La question reste posée. Quant à la "Gavotte pour l'entracte" que l'on retrouvera dans les 2^e et 3^e versions, elle est déjà présente en 1693 dans l'imprimé Ballard (source P).

C'est la source Dupont (B) qui présente le plus grand nombre de pièces répétées. La différence de ce point de vue entre certaines sources de la 1^{re} version pourrait refléter les fluctuations dont fut l'objet ce type de redites au cours des représentations de 1693.

Cette 1^{re} version est composée de 4443 mesures au minimum et de 4455 mesures au maximum (avec la "Gavotte pour l'entracte")⁴¹.

II. la version de 1704

Le livret de 1704 ne présente aucune pièce nouvelle par rapport à celui de 1693. En revanche, il propose différentes coupures qui affectent une section entière ou un couplet à l'intérieur d'un air, ce qui donne par conséquent une version abrégée de l'opéra. Les divertissements sont les plus touchés par ces coupures, mais on taille aussi dans le corps de la tragédie, comme c'est le cas à la fin de l'acte IV, ce qui peut paraître surprenant. Or, si l'on considère l'ensemble des fins d'actes, on observe que les actes III et V finissent par des monologues : la coupure de la fin de l'acte IV confère au monologue d'Énée une puissance dramatique nouvelle.

À ces coupures textuelles visibles dans le livret s'ajoutent des coupures musicales constatées dans les parties séparées et affectant les divertissements (les sections médianes ou finales de la quasi-totalité des grands chœurs), le prologue et les entr'actes.

De plus, dans cette version figurent de nouvelles redites mais aussi neuf nouveaux mouvements ou couplets : air tiré de *Circé* "Lorsqu'il remet le soin de sa vengeance" [prol.2], second duo des Amours [II,4], air "Il a vaincu" [IV,3], petit chœur "En aimant tout plaît tout enchante" [V,2], petit chœur "Des maux que l'amour peut faire" [V,2], petit chœur "Amants chérissez vos chaînes" [V,2], Air instrumental pour les nymphes [V,2], Air pour les Nymphes "Que l'amour a d'appas" [V,2], Gigue [fin de l'acte IV] (cf. ANNEXES, p. 296, 304, 312). Ces mouvements n'ont peut-être pas été le fait de Desmarest lui-même qui n'avait d'ailleurs pas pu terminer son *Iphigénie*. À titre d'exemple, il est curieux de constater que le second duo pour les Amours "On n'aime point", absent de toutes les sources manuscrites de 1693, mais qui figure déjà sous cette appellation dans l'imprimé Ballard de 1693, n'apparaît que dans une seule source musicale de cette version [source M-88] ; encore faut-il observer qu'il s'y présente biffé. D'autre part, l'air de *Circé* décrit précédemment, a été ajouté puis biffé dans cette version [sources M-81,85] : cet air a pu être identifié comme l'air du dieu des Eaux dans le prologue de *Circé* (1694), livret de M^{me} de Saintonge.

Cette 2^e version est composée d'environ 3790 mesures, les 665 mesures coupées correspondant à l'équivalent d'un acte entier. Il faut ajouter à ce total les huit pièces nouvelles dont nous ne connaissons pas toujours la durée exacte.

III. La version 1705-1716

À quelques variantes et redites près, cette 3^e version a le même profil général que celle de 1704. Dans les parties instrumentales, les coupures effectuées en 1704 ont été le plus souvent prises en compte ici par le copiste. Cette version a en commun avec celle de 1704 les trois petits chœurs, l'air vocal pour les Nymphes, la gigue. Trois pièces nouvelles apparaissent dans cette version : air "Voici la saison des jeux" [prol.,2], menuet "De l'amour les plus rudes peines" [prol.,2], chœur "Pleurons on ne peut répandre" [V,6] (cf. ANNEXES, p. 304).

Là aussi, il est peu probable que ces modifications aient été opérées par Desmarest.

Quels que soient les types de variantes par rapport à la version de 1693, elles se situent toutes au niveau des divertissements ou du Prologue ainsi qu'au niveau des Entr'actes, sauf le chœur final biffé "Pleurons".

Cette 3^e version est composée d'environ 3880 mes., auxquelles il faut adjoindre les sept pièces ajoutées.

41. Comme dans notre partition, les pièces répétées dans la source A, n'entrent pas dans cette comptabilité, sauf la reprise partielle de la chaconne (acte I).

IV. la version lyonnaise 1720-1740

Si la source Christin (L), qui témoigne d'une 4^e version, a été réalisée postérieurement à toutes les autres sources, cette copie reflète assez fidèlement la 1^{re} version, hormis l'ajout d'entr'actes à la fin de tous les actes (tous tirés de *Didon*), de redites particulières et de grands chœurs parfois remaniés (effectif et conduite mélodique de certaines parties).

Cette dernière version a une durée équivalente à celle de la 1^{re} version.

Cette source Christin, très intéressante, possède un grand nombre d'indications de caractères et de tempi contrairement aux sources A, D, E et H qui n'en possèdent pas, et contrairement aux sources B, O et P, C et G où elles sont très rares ou rares ("lentement", "viste", "doux"). En revanche, les indications figurant dans les 2^e et 3^e versions sont plus nombreuses - c'est le cas des parties M (81,85). Dans la présente édition, les indications postérieures à 1693 n'ont pas été retenues (à l'exception de celles qui concordent avec les indications de la création). Par ailleurs, on signalera des indications communes entre la source M et cette source L, non utilisée dans notre édition. Voir par exemple le monologue de Didon "Tu me fuis inconstant" (p. 235) :

1^e mesure, M (85) : "Doux"
 entrée de la voix, L : "Doux"
 après "je mourray pour toi", M (81) : "Fort"
 après "Et t'inspira toute sa barbarie", M (81, 84) : "Fort" ; L : "Viste. Fort"
 sur "Mais le Ciel est touché...", M (81) et L : "Doux".

Enfin, la source L mentionne des "timbales" dans le "Rondeau pour les Trompettes" (p. 9, prologue, 1).

CHOIX DE LA VERSION DE RÉFÉRENCE

Les sources témoignant des nouvelles représentations, notamment en 1704 apparaissent incomplètes ; il était donc utopique de vouloir tenter la reconstitution de la version de 1704, c'est pourquoi la version de la création en 1693 a été privilégiée.

Le choix de la source de référence n'a pas été aisé, car les sources complètes en partitions générales sont assez proches qualitativement. La source A, dite "manuscrit Ballard", a été finalement retenue, principalement à cause des liens entre le compositeur et l'éditeur (page imprimée en date de 1693). On s'est également appuyé sur les sources B, C, D, E et G pour les corrections ou précisions qui s'imposaient, comme les titres et les genres des pièces instrumentales, les personnages qui vont les danser, l'instrumentation, les reprises et les petites reprises, la nature des effectifs, les caractères, les tempi, les nuances, les jeux instrumentaux, etc.

Les sources partielles de 1693, Ballard I-II (O-P) et d'Isenghien (H) nous apportent également des indications précises concernant le rôle des instruments jouant la partie de basse, les titres des pièces, leur genre et les personnages qui vont les danser, la répartition du grand chœur entre les différentes "Suites" du Prologue ainsi que des mouvements scéniques supplémentaires par rapport au livret de 1693.

Enfin, l'on fait référence aux parties séparées des versions parisiennes du XVIII^e siècle, principalement pour l'instrumentation et la nature des effectifs.

La source H n'est pas une copie de O-P car elle fait apparaître par exemple des grands chœurs et des récitatifs qui ne se trouvent pas dans la source imprimée. Par contre, entre ces deux sources, il y a peu de variantes mélodique, rythmique ou métrique (elles présentent toutes deux notamment une mesure à $\frac{9}{4}$ pour la "Canarie" de l'acte III), attestant de leur origine commune.

On a rejeté la source Méréville (F), qui est une copie de la source E, ainsi que la source L plus tardive.

Les informations recueillies dans les parties "datation des sources" et "versions de didon" nous permettent d'affirmer que les sources de la 1^{re} version sont les rameaux de 3 antigraphes, aujourd'hui perdus⁴². À la première famille, appartiennent les sources A, D et E⁴³, à la seconde, B, C, G, et à la troisième appartiennent les sources partielles O-P et H. Le détail de l'œuvre (titres, effectifs, clés, conduites mélodiques, rythmes, altérations, mesures, liaisons et morphologie des récitatifs) confirme cette organisation en trois groupes (cf. "notes pour l'interprétation").

Pour mieux comprendre certaines des singularités des sources retenues et mettre en évidence les trois familles, nous pouvons observer, à titre d'exemples, les quatre récitatifs simples apparaissant dans "Ballard I" (source O) :

42. La reconstitution de l'arborescence des sources est appelée "stemmatic filiation" par James Grier ; cf. *The Critical Editing of Music : History, Method and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996 : 82-83.

43. La source L la plus tardive (Christin) semble appartenir à la même famille que la source A : on y décèle notamment les mêmes lacunes et imprécisions. Elle pourrait avoir été réalisée à partir de l'une des 3 sources de cette famille.

1. La Renommée, “Dans les siècles passés” (Prologue, 1, p. 20, mes. 228)

D et E indiquent le même rythme que la source A :

source A, f. 11^v

B, C et G proposent une autre solution rythmique :

source B, f. 11^v

Une autre proposition apparaît dans O et H :

source O, p. 5

2. Vénus, “Ce bruit de guerre m’épouvante” (Prologue, 2, p. 28-29, mes. 382)

E, D, H et O indiquent une mesure à \mathbf{C} comme la source A. Par contre B, C et G indiquent une mesure à $\frac{3}{2}$.

source A, f. 16

source B, f. 15

source O, p. 8

3. Énée, “Belle reine, ce jour” (I, 3, p. 74) : exceptées deux courtes formules rythmiques particulières à O, aucune différence n’est à noter.

4. Iarbe, “Ah ! Que je me sens agité” (III, 6, p. 169, mes. 509-511)

A, D et E effectuent un découpage métrique avec deux mesures notées à $\mathbf{3}$. B, C, G et O proposent une formule rythmique plus enlevée à l’aide d’une mesure à \mathbf{C} sur les vers “Et loin d’éteindre ma flamme / C’est elle qui vous fait mourir”.

source A, f. 129

source B, f. 103

source O, p. 65

Par conséquent, la famille de O et H présente soit son propre découpage métrique, soit celui des deux autres familles. La famille de B, par un usage plus fréquent des mesures à $\frac{3}{2}$, semble vouloir accélérer le débit des récitatifs, par rapport à la famille de la source A.

D'autres exemples témoignent des différentes options métriques et rythmiques choisies par la famille de A et la famille de B :

5. Anne, récitatif simple à mesure fixe "Charmante reine" (I, 2, p. 68, mes. 133-136)
Les sources B, C, G et H proposent une formule qui place le contre-accent du mot phonologique "Et votre beauté" sur le 1^{er} temps. Quant aux sources A, D et E, elles ajoutent les mots "c'est" et "qui" en plaçant le contre-accent "et" sur le 3^e temps.
6. Anne, Didon, récitatif simple "Vous ignorez encore" (p. 234, mes. 256-257), sur "Au nom des dieux que votre trouble cesse, / Prenez soin de vos jours" : B, C, G et H proposent une formule mélodique inscrite dans une mesure à $\frac{3}{2}$, contrairement aux sources A, D et E qui présentent, pour la même section, une mesure à $\frac{3}{4}$ et une autre à $\frac{3}{2}$, en ajoutant les mots "ma sœur".

Enfin, toujours parmi les sources de 1693, trois groupes peuvent être constitués du point de vue de la quantité d'ornements. L'ornement ordinairement rencontré dans ces sources est +. Les ornements peuvent être très rares (A, H), assez rares (B, D et E) ou très nombreux (C, G, O et P), autrement dit placés à toutes les parties et introduits dans tout type de pièce, tel que le récitatif simple, sur des valeurs parfois très brèves (cf. "flamme", p. 169, mes. 509 ; "de quoi me servez-vous", p. 169, mes. 505 et 515).

NOTES POUR L'INTERPRÉTATION ⁴⁴

I. Instrumentation

Les parties séparées de la source M sont parmi les seules sources qui mentionnent parfois une doublure de certaines parties vocales (sections en duos ou trios par exemple) par les dessus de violon, les hautbois ou les flûtes. Ces doublures ont été indiquées en note de bas de page dans la partition.

Les bassons

La source C mentionne à plusieurs reprises des bassons, en particulier dans sa "Table des airs à jouer et à chanter" : "Bassons. Trio d'hautbois" (2^e menuet pour les hautbois, prologue), "2^e passepied. Bassons" (acte V). Selon Théodore de Lajarte (*Bibliothèque municipale du Théâtre de l'Opéra, op. cit.*), dans les cahiers qui proviendraient "de la première mise de cet ouvrage", il y avait "une basse générale et basson" (cf. ci-dessus "présentation des sources").

Les sources M (86,88,89) correspondent à trois parties équivalentes de basson copiées par trois copistes à deux périodes différentes. Ces parties indiquent que le basson ne joue pas toujours en continu avec les basses de violon au sein de certaines pièces. En effet, dans les monologues et les récitatifs accompagnés présentant un "Prélude", les bassons s'arrêtent à l'entrée de la voix. Cependant, les trois derniers monologues, les plus pathétiques, forment une exception : Énée "Infortuné que dois-je faire ?" (p. 214), Didon "Tu me fuis inconstant" (p. 235) et Didon "Un généreux trépas" (p. 246). Dans ces monologues, les bassons interviennent plusieurs fois, à des moments précis. Ces interventions sont indiquées dans la partition par des notes en bas de page.

Les flûtes et hautbois

Toutes les indications d'instrumentation que contenaient les sources de 1693 ont été reportées sur la partition, avec crochets carrés et notes en bas de page quand elles ne provenaient pas de la source A. Pour affiner cette instrumentation, toujours dans les notes en bas de page, on a fait référence à certaines parties séparées de la source M qui précisent la nature de la flûte employée ("flûte" ou "flûte allemande") ainsi que ses interventions. Même chose pour les hautbois.

II. Effectifs instrumentaux et vocaux

Les monologues d'Iarbe (II,2) et Sichée (V,5)

Les clés utilisées par les copistes dans ces deux monologues posent un problème d'instrumentation. Dans toutes les sources de la version de 1693, on observe la disposition suivante au début des monologues : ut¹, ut², ut³, fa⁴. Les sources A et surtout B indiquent très précisément (par un guidon) la fusion des deux parties en ut² à l'instant où entre la voix, ce qui réduit le nombre de parties instrumentales à 4.

Parmi les choix possibles, nous avons privilégié, dans la présente édition, la version qui permet d'exalter au mieux ces deux épisodes frappants, à savoir celle sans dessus de violon, donc en ut³. Toutefois, les interprètes pourront préférer plus simplement de confier la partie supérieure aux dessus de violon (elle figure dans le matériel aux deux registres).

44. Cf. nos analyses détaillées de l'opéra dans notre article "Didon (1693) et autres tragédies en musique de Desmarest : du tragique à la parodie", *op. cit.*

Le chœur des Habitants des Enfers (III, 2)

Les sources de 1693 présentent une variante importante pour les chœurs “Dans nos gouffres affreux” (p. 154) et “Dans les Enfers” (p. 156). Dans les sources B, C, E, G et H le chœur ne comprend que la partie de basse. Cet effectif est similaire à celui du “Chœur de Songes affreux” de *Circé* (III, 3)⁴⁵ où l’on y trouve l’indication “Toutes les basses”. La thématique est semblable : “Une épouvantable mort/ Finira ton triste sort...” et “Tous les moments sont périlleux...”.

À l’inverse, les sources A et D présentent le même chœur écrit à quatre parties d’hommes (ut³, ut⁴, ut⁴, fa⁴), les deux portées en ut⁴ étant à l’unisson. Cet effectif concorde avec celui des parties séparées de la source M (67,68,69,70,71,72). Par ailleurs, la source plus tardive L ajoute à ces trois voix d’hommes une partie supplémentaire neuve, notée en clé de fa³ (cf. ANNEXES, p. 310).

III. Basses instrumentales

Parties de basse de violon et de continuo

La plupart des sources sont muettes sur la question de la distinction entre les deux parties instrumentales. Six pièces de *Didon* présentent des divergences de notation importantes entre les différences sources : il s’agit de la 1^e Ouverture (p. 5), du chœur “Chantons tous ses exploits” (15), de la 2^e Ouverture (61), de la Chaconne (82), de l’air instrumental “Les Driades” (118) et enfin du chœur “Régnez, charmant héros” (201).

La partie de continuo en clé d’ut¹ ou ut³, qui apparaît dans les sources O et P, a été notée en petits caractères avec la mention “bc seule”. Excepté pour les grands chœurs (absents dans l’imprimé), cette source complète donc les silences relevés dans les sources manuscrites, silences qui correspondent à la partie de basse de violon. Pour distinguer le continuo de la basse de violon dans les deux grands chœurs, on a fait appel à la partie de haute-contre de violon (formation en petit chœur, chœur “chantons tous ses exploits”) et aux sources disponibles (chœur “Régnez”).

Parmi toutes les sources conservées, seule B (source Dupont) précise simultanément les parties de basse de violon et de continuo à des endroits particuliers comme dans le grand chœur des faunes et driades “Aimons sans cesse” (acte II, scène 4, p. 124, mes.308) où l’entrée des basses de violon du tutti est marquée par un si^b au dessus de la portée :

source B, f. 74
parties instrumentales

On observe que lorsque Dupont a besoin de noter des chiffres, là où la basse de violon se tait, il les place à la partie de taille de violon :

source B, f. 3^v
1^{re} Ouverture

45. F-Po / A 35, p. 144.

En conclusion, le silence à la basse continue étant improbable dans les sections évoquées, l'interprète pourra considérer que le continuo joue en permanence, quel que soit d'ailleurs le registre requis (doublure des dessus, des hautes-contre, tailles et quintes de violon).

Chiffrages de la basse continue

La source B présente des chiffrages, de l'Ouverture du Prologue jusqu'à la 7^e mesure de l'acte I (f. 37), le copiste s'étant interrompu à cet endroit (ces chiffrages ont été reportés dans notre édition). Ces chiffrages sont souvent identiques à ceux des sources O, P et G, qui, seules, proposent des chiffrages jusqu'à l'acte V. O-P étant partielles, la source G reste donc la plus complète du point de vue des chiffrages.

CHOIX ÉDITORIAUX

Toutes les modifications par rapport à la source A, dans le texte et la musique, sont donc précisées dans la partition et apparaissent entre crochets carrés [] ou, lorsque les fragments sont plus longs : [] . Ces signes indiquent systématiquement l'existence d'un renvoi dans les "NOTES CRITIQUES". Quand l'information est jugée utile pour l'interprétation, les crochets sont accompagnés d'un "appel de notes" sous la forme : [] renvoyant à une mention en bas de page.

Bien que la source A ne présente aucun chiffrage, nous avons décidé d'insérer ceux de la source B (cf. l'édition des parties séparées où sera proposée la partie de basse continue chiffrée, fondée sur les chiffrages d'autres sources, qui viennent en complément).

Concernant le détail des versions de 1704 et de 1705-1716 (par exemple coupures au sein des grands chœurs), il a été mis en évidence dans la partition en note de bas de page.

Les principes d'édition qui ont été retenus dans ce volume sont les suivants :

- les armures anciennes ont été conservées.
- la forme des liaisons anciennes qui ne différencie pas liaison rythmique et liaison de phrasé, a été respectée ; aucune liaison n'a été ajoutée ni supprimée sans un renvoi aux "NOTES CRITIQUES".
- nous avons renoncé à décrire les nombreuses divergences entre chacune des sources au niveau des ornements simples, des liaisons d'expression ou des ligatures de notes pour ne pas surcharger les notes critiques.

Il a été choisi, comme les autres volumes de la collection, de normaliser certains usages anciens :

- les clés en usage à l'époque ont été remplacées par les clés usitées aujourd'hui, mais les clés d'origine sont notées clairement en incipit au début de l'œuvre, du mouvement ou si nécessaire d'une section :

- les dessus instrumentaux en sol¹ ou en ut¹ sont notés en sol²
- les hautes-contre de violon en ut¹ sont notées en ut³
- les tailles de violon en ut² sont notées en ut³
- les quintes de violon en ut³ restent en ut³
- les basses instrumentales (basses de violon, bassons) en fa⁴ restent en fa⁴
- les dessus vocaux en sol² ou en ut¹ sont notés indifféremment en ut¹ les hautes-contre en sol² sont notées en sol² octaviée
- les tailles en ut⁴ sont notées en sol² octaviée
- les basses-tailles en fa³, sont notées en fa⁴
- les basses en fa⁴ restent en fa⁴
- la basse continue qui apparaît tantôt en fa⁴, tantôt en ut³, tantôt en ut¹ ou en sol¹, est transcrite respectivement en fa⁴, ut³, ou sol²

- le système d'altération, dans toutes les parties, a été normalisé : l'usage de l'époque conduisait à n'utiliser que deux signes d'altérations, le dièse et le bémol ; nous employons le dièse, le bémol et le bécarre. D'autre part, les altérations anciennes étaient répétées devant chaque note ou presque (l'absence d'altération signifiant le retour au statut primitif de la note) : les modifications entraînées par cette normalisation apparaissent en petits caractères.