



HAL
open science

**Écriture polyphonique et représentation de la foule :
retour sur le chœur “ Que ce rivage retentisse ” de
Jean-Philippe Rameau.**

Pierre Saby

► **To cite this version:**

Pierre Saby. Écriture polyphonique et représentation de la foule : retour sur le chœur “ Que ce rivage retentisse ” de Jean-Philippe Rameau.. La polyphonie au siècle des Lumières, Nov 2019, Lyon, France. halshs-02943695

HAL Id: halshs-02943695

<https://shs.hal.science/halshs-02943695v1>

Submitted on 20 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Écriture polyphonique et représentation de la foule :
retour sur le chœur « Que ce rivage retentisse »
de J. Ph. Rameau (*Hippolyte et Aricie*, 1733)**

Pierre Saby

Dans son article « Poème lyrique », paru en 1765 dans le tome 12 de l'*Encyclopédie* dirigée par Diderot et d'Alembert, Frédéric-Melchior Grimm fait du chœur un élément cristallisant au sein d'une argumentation qui vise, en réalité, l'ensemble du modèle français d'opéra, « théâtre des enchantements », suivant la formule de Louis de Cahusac, c'est-à-dire fondé sur le merveilleux, notamment mythologique. La poétique de l'opéra français fait généreusement place à l'écriture chorale, tant dans les scènes que dans les « fêtes », et il n'est pas jusqu'à Jean-Jacques Rousseau lui-même (certes, en 1745¹), pour alléguer que les chœurs de l'opéra français sont « si beaux qu'il ne faut que les entendre pour juger qu'ils sont pour l'opéra un ornement très avantageux et très convenable a plus d'un égard² ». Or l'expression vocale composée, organisée en écriture polyphonique, d'un personnage collectif, constitue aux yeux de Grimm un élément disqualifiant pour le genre versaillais initié par Lully et porté à son acmé par Jean-Philippe Rameau à partir de 1733. La condamnation est prononcée au nom d'une exigence de naturel, ou, à tout le moins, de vraisemblable.

[...] avec quelle vraisemblance une assemblée entière ou tout un peuple pourra-t-il manifester son sentiment, en chantant ensemble & en chœur le même couplet, les mêmes paroles, le même air ? Il faudra donc supposer qu'ils se sont concertés d'avance, & qu'ils sont convenus entre eux de l'air & des paroles, par lesquels ils exprimeraient leur sentiment sur ce qui fait le sujet de la scène, & ce qu'ils ne pouvoient savoir auparavant ?

Naturel et vraisemblable autorisent, cependant, deux types d'occurrence chorale, mentionnées à la suite par Grimm :

Que dans une cérémonie religieuse le peuple assemblé chante une hymne à l'honneur de quelque divinité, je le conçois ; mais ce couplet est un cantique sacré que tout le peuple sait de tout tems par coeur ; & dans ces occasions les chœurs peuvent être augustes & beaux.

Voilà pour la prière, l'hymne ou le cantique.

Tout un peuple témoin d'une scène intéressante, peut pousser un cri de joie, de douleur, d'admiration, d'indignation, de frayeur, &c. Ce chœur qui ne sera qu'une exclamation de quelques mots, & plus souvent qu'un cri inarticulé, pourra être du plus grand effet.

Voilà pour ce que d'autres, on le verra, ont nommé le « cri impromptu ». Et Grimm de conclure :

Le bon goût proscriera donc les chœurs du *poème lyrique*, jusqu'à ce que l'Opéra se soit assez rapproché de la nature pour exécuter les grands tableaux & les grands mouvements avec la vérité qu'ils exigent.

¹ C'est-à-dire juste avant qu'il ne commence à structurer, par étapes successives, son discours sur la musique comme une redoutable machine de guerre contre l'esthétique française.

² *Lettre sur l'opéra* (inachevée), 1745. Dans Rousseau, Jean-Jacques, *Œuvres Complètes*, vol. V (B. Gagnebin et M. Raymond, éd.), Gallimard, 1995.

La condamnation est sans appel et, le retrait d'une pierre entraînant le chute de l'édifice, il ne serait quasiment besoin de rien d'autre en matière d'argumentation pour invalider un spectacle dont la poétique procède d'une conception de l'imitation au sein de laquelle les éléments de la représentation, sujet, poème, décoration, musique et danse se trouvent non seulement mis en communication les uns avec les autres, mais encore, *in fine*, solidairement légitimés par l'inscription de l'ensemble dans une esthétique du merveilleux.

Dans ses *Éléments de littérature*, parus en 1787, Jean-François Marmontel, dont on sait qu'à l'occasion il collabora lui-même au genre français de l'opéra³, postule tout d'abord, quant à lui, la légitimité du chœur : « Dans un spectacle où il est reçu que la parole sera chantée, le chœur a sa vraisemblance comme le récitatif, et cette vraisemblance est la même que celle du duo, du trio, du quatuor, *etc.* » Le principe d'imitation de la nature peut être compatible, à ses yeux, avec « quelque licence », c'est-à-dire avec l'usage de procédés d'écriture musicale dérogeant à la stricte « unanimité » de la profération. Mais en tout état de cause,

[...] l'art et le goût consistent à pressentir jusqu'où l'extension peut aller. Or, c'en est trop que de faire tenir ensemble à tout un peuple un long discours suivi et dans les mêmes termes, à moins que ce ne soit un discours appris comme un hymne. [...]

Chœur « appris », tolérant quelques procédures d'écriture musicale raisonnablement élaborée, et chœur « impromptu », lequel, par sa concision, tendra à s'approcher le plus possible du cri spontané d'une foule, forment ainsi un couple d'occurrences légitimes de pages chorales dans l'opéra, que l'art et le goût du compositeur devront impérativement préserver de tout exercice inconsidéré de sa science en matière d'écriture polyphonique. Le lecteur, pour plus d'indications quant à ce qui est tolérable en matière de chant à plusieurs, est invité à se reporter à l'article « Duo », où se trouve décrit ce que doit être l'écriture d'un morceau d'ensemble au théâtre (duo, trio, quatuor et, par extension donc, tout chœur non strictement hymnique) : l'écriture doit en être principalement dialoguée, privilégiant l'alternance, et ne réunissant les protagonistes que de manière brève et sans développement formel... Marmontel rejoint en cela le jugement de Rousseau (Article « Duo » de l'*Encyclopédie*, puis *Dictionnaire de Musique*), et celui de Grimm, lequel avait formulé sans ambiguïté, dans l'article « Poème lyrique » que nous avons cité à plusieurs reprises, sa conception de ce qu'il tenait pour acceptable en la matière :

Le duo ou *duetto* est donc un air dialogué, chanté par deux personnes animées de la même passion ou de passions opposées. Au moment le plus pathétique de l'air, leurs accents peuvent se confondre ; cela est dans la nature ; une exclamation, une plainte peut les réunir ; mais le reste de l'air doit être en dialogue.

Les exemples de chœur proposés par Marmontel, au titre de « discours appris comme un hymne », mais au sein desquels l'imitation de « ce langage unanime d'une multitude assemblée » a pu, sans que la raison en soit par trop offensée, « se donner quelque licence », sont, pour deux d'entre eux, ceux-là même dont Rousseau dans sa *Lettre sur l'Opéra*, louait la réussite : l'incantation « Brillant Soleil », extraite de l'entrée des Incas des *Indes Galantes* (Fuzelier et Rameau, 1735), et le chant des Guerriers « La Terre, l'Enfer, le Ciel même⁴ », dans le premier acte de la tragédie de Pellegrin et Montéclair, *Jephthé* (1732). Il est aisé de constater que, dans l'un et l'autre cas, les limites assignées par le compositeur à l'élaboration d'une polyphonie non strictement verticale sont vite

³ notamment pour Rameau (*La guirlande*, acte de ballet, 1751 ; *Acanthe et Céphise*, pastorale, 1751 ; *Les Sybarites*, acte de ballet, 1753) et Dauvergne (*Hercule mourant*, tragédie en musique, 1761). Nous excluons ici de notre perspective ses collaborations postérieures avec Grétry, dans le genre de l'opéra-comique.

⁴ Probable négligence, Marmontel consigne une variante erronée de l'*incipit* : « Le ciel, l'enfer, la terre et l'onde ». Le doute n'est cependant pas permis : il n'existe aucun autre morceau choral dans l'œuvre dont l'*incipit* reprenne tout ou partie de ces termes. Rousseau, quant à lui, mentionne l'*incipit* exact.

atteintes. Chez Montéclair, c'est la seule mise en valeur d'un mot favorable à la figuration symbolique (« tout *tremble* devant le Seigneur ») qui autorise de fugitives entrées en imitation, et la répétition en homorythmie, par le chœur, du vocable sensible en arrière-plan des strophes chantées par les protagonistes Jephthé et Phinée : rien de plus... Sous la plume de Rameau lui-même, c'est une partie anticipant simplement l'entrée des trois autres réunies, ou donnant, le temps d'une poignée de mesures, un énoncé solitaire de l'une des deux phrases principales qui forment la matière poético-musicale du morceau, voire, d'un simple membre de l'une de ces phrases, quand le reste de l'effectif (mais parfois réduit à deux parties) en reprend seulement, en homorythmie, le motif initial, sur les deux mots de l'*incipit*. Le principe dialogique permet ici ou là de mettre en évidence le motif mélismatique conventionnellement attaché au verbe « répandre » (« Et tu *répands* dans nos climats/ Ta plus éclatante lumière »), mais seulement à une partie sur notes tenues par ailleurs, ou dans une configuration bien vite résorbée, à deux parties parallèles contre deux autres parties. Quant au chœur « Venez, Reine des Dieux » de l'*Atys* de Piccinni⁵, finalement proposé par Marmontel comme modèle de morceau dialogué, dans lequel « les différentes parties se séparent et se rejoignent ; [...] tantôt [...] se contrarient , [...] tantôt [...] s'accordent », avant « qu'enfin toutes se ramènent à un sentiment unanime », avec pour résultat « que d'un tumulte populaire on aura fait un chant et un concert harmonieux », il est tout bonnement composé en homorythmie stricte, et se contente d'intercaler des sections à une ou deux voix solistes (Sangaride et Atys) entre les retours de la prière collective...

Il n'y a donc rien ici qui relève, même dans les *Indes galantes*, d'une polyphonie tant soit peu contrapuntique. Et c'est ainsi un contraste majeur qui se fait jour, lorsque de cet ensemble d'écrits théoriques, d'une part, de mises en œuvre musicales du chœur, d'autre part, l'on rapproche la réjouissance de la troupe des Trézéniens et des matelots, « Que ce rivage retentisse/ De la gloire du Dieu des flots », dans le troisième acte⁶ de l'*Hippolyte et Aricie* de Pellegrin et Rameau (1733). Cette page chorale magistrale, exceptionnelle, comme nous le verrons, à plus d'un égard, se signale en effet en premier lieu par l'usage qu'y fait le compositeur de procédés contrapuntiques caractérisés, à l'image des seize premières mesures du morceau, qui déroulent de façon rigoureuse (alternance des premier et cinquième degrés du ton) les quatre entrées d'une fugue régulière (**Ex. 1**)*. Le principe d'un contrepoint imitatif nettement dessiné gouverne encore les sections suivantes :

- mesures 35 à 49, entrées successives des quatre voix en imitation, sur un nouveau motif, non transposé cette fois (« Qu'à ses bienfaits tout applaudisse... ») (**Ex. 2**) ;
- mesures 57 à 70, puis 70 à 79, jeu mobile de superpositions des deux motifs, et occurrences d'un motif complémentaire, moins nettement dessiné au plan mélodique, mais à l'identité rythmique bien affirmée (« Il rend à l'univers... »), lequel constitue ensuite le matériau principal de l'écriture imitative des mesures 87 à 106 (cinq entrées distinctes en fin de section) (**Ex. 3**).
- mesure 107 à 125, réexposition de la fugue initiale, réactivant l'alternance des degrés I et V, avec de plus une entrée « zéro » ajoutée aux seuls instruments avant la première entrée vocale (**Ex. 4**). L'ensemble des sections constitutives de cette première partie, dont nous venons de décrire brièvement les procédures contrapuntiques et imitatives, se termine comme il est nécessaire par des formules cadentielles en harmonie homorythmique (« du Dieu des flots », « le plus grand des héros »). Un mélisme vocalisé sur le mot « gloire », généreusement distribué dans les quatre parties de l'effectif vocal, contribue par ailleurs à l'animation du discours, et nourrit la virtuosité de l'écriture.

Prenant acte de ce déploiement significatif de polyphonie contrapuntique au titre de l'expression scénique d'une foule unanime, l'analyste est invité, nous semble-t-il, à pousser plus avant la réflexion au sujet de ce morceau, à la lumière d'un constat singulier : non seulement le chœur « Que ce rivage retentisse » se démarque de la norme des prescriptions convergentes figurant dans les principaux textes critiques ou théoriques du temps, mais encore, il n'existe dans l'œuvre

⁵ Tragédie lyrique en 3 actes, livret de J. F. Marmontel d'après Philippe Quinault, 1780. Le chœur dont il est question se trouve à la scène 6 de l'acte I.

⁶ scène 8 dans la version initiale de l'œuvre.

dramatique entier de Jean-Philippe Rameau, par ailleurs si riche en audaces et expériences compositionnelles, aucun autre morceau choral comparable, dans lequel la mise en œuvre de la polyphonie ménage une place comparable aux procédures d'un contrepoint tant soit peu élaboré⁷.

Devrions-nous, pour autant, imputer l'importation d'une pièce fuguée sur la scène de l'opéra à la maladresse ou à l'inadvertance d'un compositeur débutant alors dans le genre dramatique, quoique mature et confirmé par ailleurs ? Ce serait, nous semble-t-il, aller un peu vite en besogne, et plusieurs remarques nous paraissent, tout en confirmant le statut exceptionnel du morceau, autoriser l'inscription du chœur « Que ce rivage retentisse » dans une perspective de polyphonie plurielle, à laquelle les contingences et exigences particulières de la représentation d'opéra seraient rien moins qu'étrangères.

Il convient en effet, pour compléter cette lecture, de prendre en considération le second geste compositionnel majeur présent dans le morceau : la première partie, telle que nous l'avons décrite, aboutit à la mesure 125 à une demi-cadence à valeur architecturale forte, sur le cinquième degré du ton, soit un accord majeur de *ré*, auquel se trouve juxtaposé à la mesure suivante, après la respiration qui s'impose, une harmonie de *fa* majeur, quatrième degré de la sous-dominante. Sur cette harmonie formant rupture, le chœur unanime fait à nouveau *retentir l'incipit* poétique du morceau, scandé cette fois sur notes répétées en homorythmie parfaite, dans la disposition harmonique la plus proche du modèle de la résonance naturelle, avec une simple cadence I-V-I sur l'énoncé du verbe directeur en fin de segment, et résonance en écho confiée au petit chœur à trois parties (**Ex. 5**). L'effet saisissant de la rupture tonale, certes, ne peut être renouvelé, mais la séquence est reproduite par deux fois (harmonies de *ré*, puis de *do*) avant la conclusion du morceau, et l'écriture verticale homorythmique et syllabique domine ainsi toute la seconde partie du chœur, comme les procédures de l'écriture imitative et fuguée avaient irrigué la première. Or le geste puissant, de nature à la fois texturale et tonale, qui forme, lors du premier énoncé de la mesure 126, la charnière formelle majeure du morceau, au-delà de ses caractéristiques proprement musicales, nous semble virtuellement, suggestif au plan chorégraphique : symbole de rassemblement en un mouvement collectif central, consacrant l'énonciation convergente d'un discours et l'animation d'un mouvement virtuel précédemment non pas dispersés, mais partagés et emplissant par vagues l'espace entier, tant sonore que potentiellement scénique : de façon éventuellement paradoxale, la polyphonie imitative et fuguée, porteuse d'individualisation des parties qui la constituent, se trouve rétrospectivement perçue comme manifestation caractéristique d'unanimité.

La danse ou, à tout le moins, l'invitation à la danse, sont en tout état de cause présentes au sein du morceau de façon plus directe : par trois fois s'intercale entre deux sections chorales un épisode instrumental de huit mesures pour trio d'anches (2 hautbois, basson), dont les caractères rythmiques et motiviques appellent incontestablement la volte ou la saltation, en dépit du fait que l'indication n'en figure pas sur les sources contemporaines du compositeur⁸ (**Ex. 6**). Or la prégnance du mouvement au sein de l'ensemble du système sémiotique du morceau doit être rapportée à deux éléments au moins dont la non prise en compte conduirait à en méconnaître, nous semble-t-il, la nature et la portée véritables.

⁷ À la scène 5 de l'acte de ballet *Nélee et Myrthis* (non représenté, composé entre 1745 et 1755 sur un poème dont l'auteur n'est pas connu – Cahusac, peut-être ?), se trouve un chœur, « Amour, sois le prix de la gloire », dont l'écriture, porteuse de jubilation collective, n'exclut pas par endroits une texture à composante contrapuntique. Le trio avec chœur « Hymen, l'Amour t'appelle », qui clôt le deuxième acte de *Platée*, procède lui aussi, en plusieurs endroits, par entrées en imitations et superposition de motifs, dont au demeurant les profils mélodiques ne sont pas l'élément le plus prégnant. Il n'y a là, en tout état de cause, rien de comparable aux expositions fuguées du chœur des Trézéniens et des matelots dans *Hippolyte et Aricie*. La seule véritable fugue chorale que l'on connaisse de la plume du compositeur est celle du motet *Laboravi*, donnée à titre d'exemple d'écriture contrapuntique rigoureuse dans le *Traité de l'harmonie* de 1722 (Livre Troisième, Chapitre Quarante-quatrième, « Du Dessein, de l'Imitation, de la Fugue », p. 332- 362) : le contexte potentiel en est évidemment tout autre, et la symbolique poétique de l'écriture fuguée bien différente de celle du théâtre.

⁸ Vincent d'Indy ajouta par trois fois la mention « On danse » dans sa restitution de l'œuvre, pour l'édition des *Œuvres Complètes* de Rameau dirigée aux éditions Durand par Camille Saint-Saëns (Tome VI, 1900).

En premier lieu, il convient de rappeler que les choristes, dans le spectacle de l'Académie royale de musique du XVIII^e siècle pré-gluckien, sont entièrement immobiles, même s'ils occupent, peu ou prou, l'espace scénique. Rappelons à ce sujet ce qu'écrivait en personne Louis de Cahusac, poète favori de Rameau à partir de 1745 (*Les Fêtes de Polymnie*), dans son article « Chœurs » de l'*Encyclopédie* (Tome III, 1753) :

Ils sont placés en haie sur les deux ailes du théâtre ; les hautes-contre & les tailles forment une espèce de demi-cercle dans le fond. Les *choeurs* remplissent le théâtre, & forment ainsi un fort agréable coup d'oeil ; mais on les laisse immobiles à leur place : on les entend dire quelquefois que *la terre s'éroule sous leurs pas, qu'ils périssent, &c.* & pendant ce tems ils demeurent tranquilles au même lieu, sans faire le moindre mouvement.

Dans le morceau qui nous intéresse, les virtualités chorégraphiques de la musique se trouvent ainsi, par contraste, organiquement soulignées par l'immobilité des chanteurs, et avec elles les procédures symboliques de l'unanimité qu'il nous a semblé pouvoir y reconnaître. Mais il y a plus, nous semble-t-il, et cela fait l'objet de notre seconde remarque : cette huitième scène de l'acte III d'*Hippolyte et Aricie* met en présence, en un geste d'une puissance poétique rare dans l'opéra de cette période, d'une part, le collectif polyphone, unanime et, au moins virtuellement, animé, de la foule des Trézéniens et des matelots, d'autre part, l'individualité muette, immobile et tragiquement solitaire du héros de la fête, Thésée de retour en ses terres. L'entrée inopinée du héros vient d'interrompre une scène violente et choquante (Hippolyte épée à la main, Phèdre à ses genoux...), les deux protagonistes se sont retirés sans explication (Phèdre) ou avec des propos prêtant à interprétation erronée (Hippolyte appelant l'exil de ses vœux, comme s'il était coupable), interprétation que la suivante Cène, par l'ambiguïté de ses demi-silences, s'est attachée à rendre plausible. Et c'est avant que d'avoir pu mettre tant soit peu d'ordre dans ses pensées (plus tard, il invoquera la vengeance de Neptune envers son fils Hippolyte), avant d'avoir pu *se rassembler* lui-même, que Thésée doit assister à la réjouissance collective du peuple en son honneur. Ainsi l'articulation scènes d'action/ divertissement, césure caractéristique de la poétique de l'opéra français classique, d'une part, se trouve mise en œuvre avec une rare pertinence dramatique (le divertissement est lié à l'action) et, d'autre part, surexposée comme elle l'est ici par l'ordonnancement des scènes, acquiert une force tragique dont on aurait peine à trouver ailleurs exemple dans le répertoire de la tragédie en musique. À cet égard encore, il nous semble qu'en retour se trouve à nouveau surlignée la symbolique de l'unanimité dont nous nous sommes attaché à comprendre les ressorts, dans cet exemple exceptionnel, mettant en œuvre des procédures d'écriture chorale exceptionnelles, dont l'exposition fuguée. Le fait que, après quelques représentations, le chœur « Que ce rivage retentisse » et l'ensemble du divertissement aient été transportés en fin d'acte, après la terrible invocation de Thésée à Neptune, relève – de façon certes anecdotique, car il nous est aujourd'hui loisible de rétablir l'œuvre dans sa conception initiale – d'un geste d'allégeance à une forme de normalité routinière de la représentation, geste et allégeance probablement suggérés par la réception publique mais, à nos yeux, incontestablement dommageables à la puissance de l'œuvre aux plans dramatique et expressif.

Il semble donc que la notion d'unanimité, qui détermine, comme on l'a vu, le processus argumentaire des contempteurs de l'opéra français friand de pièces chorales, doive être envisagée dans une perspective complexe articulant plusieurs éléments, laquelle fait des conventions même de la représentation de la tragédie en musique les agents virtuels d'une cohérence poétique susceptible d'en transformer les contingences et, bien loin d'invalider le genre, d'en légitimer au contraire l'ensemble des gestes stylistiques. L'exemple du chœur « Que ce rivage retentisse », dans le 3^e acte d'*Hippolyte et Aricie*, permet de comprendre comment, dans l'opéra versaillais à son meilleur, le système conventionnel de représentation peut autoriser l'in vraisemblance polyphonique, voire, contrapuntique, dans le cadre d'une relation dynamique mettant en

communication écriture chorale, style fugué, scénographie, danse et représentation symbolique de la foule.

* Voir exemples ci-dessous. Source reproduite : Paris, BNF dépt Musique, Vm2 320.

Ex. 1 : p. 176-178

Ex. 2 : p. 182-183

Ex. 3 : p. 191-193

Ex. 4 : p. 193-194

Ex. 5 : p. 196-197

Ex. 6 : p. 181-182

Handwritten musical score for the first system, consisting of four staves. The notation includes various note values, rests, and some markings like 'x' and 'y' on the notes.

Choeur

Handwritten musical score for the Choeur section, including vocal lines with lyrics and instrumental accompaniment.

que ce rivage retentisse de la gloire du

que ce rivage retentisse

Thautec, & Taille

que ce Rivage Retentisse de la gloi - - - - -
Dieu des flots, de la gloire de la gloire du dieu des flots que ce Ri =
de la gloi - - - - - tu du dieu des flots du dieu des flots, que ce Ri =
que ce Ri =

que ce Rivage Retentisse de la gloi - - - - -
Dieu des flots, de la gloire de la gloire du dieu des flots que ce Ri =
de la gloi - - - - - tu du dieu des flots du dieu des flots, que ce Ri =
que ce Ri =

Handwritten musical score for four voices. The lyrics are: "te du dieu des flots, de la gloi - te du dieu", "vage Retentisse de la gloi - te du dieu", "vage Retentisse de la gloi - te, du dieu", and "vage Retentisse de la gloi - te, du dieu". The music is written on four staves with treble clefs and a key signature of one sharp (F#).

Handwritten musical score for four voices, continuing from the first system. It consists of four staves with treble clefs and a key signature of one sharp (F#). The music is instrumental and lacks lyrics.

Four empty musical staves, likely intended for a basso continuo or other instruments.

qu'a ses bienfaits tout applaudisse, Je Rend a l'uni-
qu'a ses bienfaits tout aplau =

This page contains a handwritten musical score for a piece. The score is written on ten staves. The first staff contains the vocal line with the lyrics "qu'a ses bienfaits tout applaudisse, Je Rend a l'uni-". The second and third staves are empty. The fourth staff contains the lyrics "qu'a ses bienfaits tout aplau =". The fifth through eighth staves contain instrumental accompaniment, likely for a keyboard instrument. The ninth and tenth staves are empty. The music is written in a single system, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

= vob le plus grand des héros, Il Rend a l'uni =
 qu'a ses Bienfaits tout aplau = disse Il Rend a l'uni =
 qu'a ses Bienfaits tout aplaudisse Il Rend a l'uni =
 = disse, Il Rend a l'univers le plus grand des héros, Il

Il Rend a l'univers le plus grand des hé-
-vets, Il Rend a l'uni = vers le plus grand des hé =
Il Rend a l'uni = vers le plus grand des hé =
risse, Il Rend a l'uni = vers le plus grand des hé =

Handwritten musical score for the first system. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "Il Rend a l'univers le plus grand des héros Il Rend a l'univers". The piano accompaniment includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 10/8. There are several measures of music with various note values and rests.

Handwritten musical score for the second system. It continues the vocal line and piano accompaniment from the first system. The vocal line includes the lyrics: "Il Rend a l'univers". The piano accompaniment continues with similar notation, including treble clef, one sharp key signature, and 10/8 time signature.

Four empty musical staves at the bottom of the page, consisting of five-line staves without any notation.

Rend a l'univers le plus grand des honors;
le plus grand des honors;
le plus grand des honors;
le plus grand des honors;

le plus grand des honors;

Rend a l'univers le plus grand des honors;
le plus grand des honors;
le plus grand des honors;
le plus grand des honors;

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics written in cursive. The second and third staves are also vocal lines, with lyrics. The fourth and fifth staves are piano accompaniment. The music is written in a common time signature and features various note values and rests.

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second and third staves are also vocal lines. The fourth and fifth staves are piano accompaniment. The music continues with similar notation and structure to the first system.

The bottom of the page features several empty musical staves, indicating that the music continues on the following page.

que ce Rivage Retentisse de la gloi - - - - -

que ce Rivage Reten =

This system contains the first two staves of a musical score. The top staff is a vocal line with lyrics written in cursive. The second staff is a piano accompaniment line. The lyrics are: "que ce Rivage Retentisse de la gloi - - - - -" and "que ce Rivage Reten =".

brayons

This system contains the next two staves of the musical score. The top staff is a brass line with the lyrics "brayons" written below it. The second staff is a piano accompaniment line. The lyrics are: "brayons".

This section of the page contains several empty musical staves, indicating that the music continues on the following page.

te du dieu des flots de la gloi - - - - - te, du dieu des
Retentisse de la gloi - - - - - te, du dieu des
Retentisse de la gloi - - - - - te du dieu des
Retentisse de la gloi - - - - - te, du dieu des

Handwritten musical notation for a string quartet, consisting of five staves. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The music is written in a cursive style typical of 18th or 19th-century manuscripts.

Four empty musical staves at the bottom of the page, consisting of five-line systems.

Flots: que le Rivage Retentisse Retentisse de la gloi- - - -

Flots: que le Rivage Retentisse Retentisse de la gloi- - - -

Flots: que le Rivage Retentisse Retentisse de la gloire de la

Flots: que le Rivage Retentisse de la gloi- - - -

Flots: que le Rivage Retentisse de la gloi- - - -

Handwritten musical notation for the lower part of the page, including five staves of music with various notes and rests.

Four empty musical staves at the bottom of the page.

flots.

flots.

flots.

flots.

haut bois

haut bois

Bassons

Sous

qu'à ses bienfaits tout applaudisse, Je rend à l'uni-
qu'à ses bienfaits tout aplau =

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. At the top left, the page number '182' is written. The score consists of multiple staves. The first staff contains a vocal line with lyrics written in cursive: 'qu'à ses bienfaits tout applaudisse, Je rend à l'uni-'. The second staff continues the lyrics: 'qu'à ses bienfaits tout aplau ='. Below the lyrics, there are several staves of musical notation, including what appears to be a piano accompaniment with chords and melodic lines. The notation is in a historical style, likely from the 18th or 19th century. The paper shows signs of age, with some discoloration and a small stain near the bottom center.