

Christoph Willibald Gluck 1714-1787

Airs d'opéra français

HAUTE-CONTRE

French Operatic Arias

TENOR

Édition de Benoît Dratwicki

Coédition Centre de musique baroque de Versailles · Bärenreiter



CAH. 297



Bärenreiter-Verlag

KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAHA

BA08168

Le Centre de musique baroque de Versailles
est soutenu par
le Ministère de la Culture
(Direction générale de la création artistique),
l'Établissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles,
le Conseil régional d'Île-de-France,
la Ville de Versailles,
les entreprises mécènes du CMBV, le Cercle Rameau ainsi que le Fonds de dotation du CMBV.

Son pôle Recherche est associé au Centre d'études supérieures de la Renaissance
(Unité mixte de recherche 7323, CNRS - Université de Tours)

© 2025 - Éditions du Centre de musique baroque de Versailles
Collection Recueil d'airs (16) - ISSN : 2428-7601
CMBV — CAH.297 - ISMN : 979-0-006-56369-2
Tous droits d'exécution, de reproduction,
de traduction et d'arrangement réservés
Dépôt légal : décembre 2025

Directrice de publication : Karine Pellen
Directeur de collection : Benoît Dratwicki
Responsables éditoriaux : Louis Castelain et Julien Dubruque
Éditions fondées par Jean Duron et Jean Lionnet
Imprimerie : Bräuning + Rudert OHG (Espenau, Allemagne), décembre 2025
Couverture : conception Polymago

**Centre de musique baroque
de Versailles**

HÔTEL DES MENUS-PLAISIRS

22, avenue de Paris
F-78000 Versailles
+33 (0)1 39 20 78 18
boutique@cmbv.fr
www.cmbv.fr

**Bärenreiter-Verlag
Karl Vötterle GmbH & Co. KG**

Heinrich-Schütz-Allee 35-37
D-34131 Kassel
info@baerenreiter.com
www.baerenreiter.com

SOMMAIRE

CONTENTS

Introduction (français)	4
Introduction (English)	11
 IPHIGÉNIE EN AULIDE • 1774 • livret de Du Roullet, d'après Racine	
Achille • « Cruelle, non, jamais votre insensible cœur »	23
Achille • « Calchas, d'un trait mortel percé »	31
Achille • « J'obtiens l'objet que j'aime »	37
 ORPHÉE ET EURYDICE • 1774 • livret de Moline, d'après Calzabigi	
Orphée • « Objet de mon amour »	48
Orphée • « L'espoir renaît dans mon âme »	63
Orphée • « J'ai perdu mon Eurydice »	76
 L'ARBRE ENCHANTÉ • 1775 • livret de Moline, d'après Vadé	
Lubin • « Du jeune objet que j'adore »	87
Blaise • « Toujours par fillette franche »	93
 CYTHÈRE ASSIÉGÉE • 1775 • livret de Favart	
Olgar • « Brontès, ce chef intrépide »	99
Olgar • « Quelle était mon erreur ! »	105
 ALCESTE • 1776 • livret de Du Roullet, d'après Calzabigi	
Admète • « Bannis la crainte et les alarmes »	117
Admète • « Barbare ! non, sans toi je ne puis vivre »	125
Admète • « Alceste ! au nom des Dieux ! »	131
 ARMIDE • 1777 • livret de Quinault	
Renaud • « Plus j'observe ces lieux, et plus je les admire »	139
 IPHIGÉNIE EN TAURIDE • 1779 • livret de Guillard et Du Roullet, d'après Guimond de la Touche	
Pylade • « Unis dès la plus tendre enfance »	149
Pylade • « Divinité des grandes âmes »	159
 ÉCHO ET NARCISSE • 1779 • livret de Tschudi	
Cinyre • « Si votre amant du charme qui l'engage »	165
Narcisse • « Je ne puis m'ouvrir ta froide demeure »	171
Cinyre • « Sa voix plaintive et gémissante »	177
Narcisse • « Ô combats ! ô désordre extrême ! »	183
Cinyre • « Dissipe ce mortel effroi »	189
Narcisse • « Beaux lieux, témoins de mon ardeur »	194

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

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



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

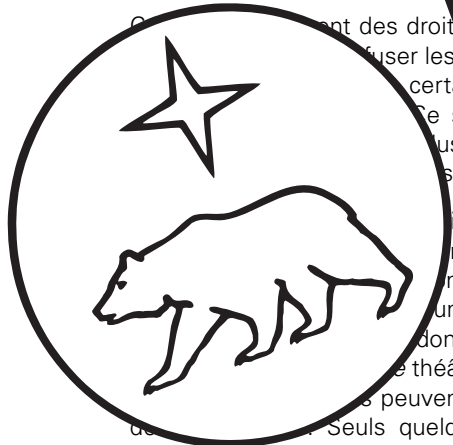
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Les chanteurs, souvent repérés dans les concerts publics et les maîtrises de province, sont recrutés sur ordre du roi et, après une formation par leurs aînés à l'École royale de chant et de déclamation, débute d'abord « à l'essai », avant d'intégrer la troupe lorsqu'une place est vacante. Ils y occupent une fonction très précise, que seuls le talent et l'ancienneté permettent de faire évoluer. Certaines personnalités exceptionnelles peuvent être immédiatement propulsées sous les feux de la rampe et s'y maintenir, tels M^{lles} Chevalier et Arnould, ou M. Legros. Pour chaque création, le compositeur, en accord avec l'administration, établit la répartition des rôles, sans pouvoir toutefois profondément bouleverser la hiérarchie. Pour les reprises, l'administration seule se charge des distributions.

La troupe est globalement divisée en *catégories*, en *statuts* et en *emplois*. Quatre catégories voisinent jusqu'au milieu des années 1760, correspondant à des tessitures vocales. Pour les acteurs chantants : *basses-tailles*, *hautes-contre* et *tailles* (traditionnellement utilisées pour des petits rôles seulement, ces dernières disparaissent de la troupe soliste en 1765). Pour les *actrices chantantes*, on ne distingue alors ni les tessitures (soprano, mezzo-soprano) ni les typologies vocales (colorature, léger, lyrique, dramatique).

Les chanteurs solistes sont classés en quatre statuts hiérarchisés :

- les *acteurs en premier* (baptisés plus tard *premiers sujets*) remplissent les principaux rôles *en chef*; c'est-à-dire qu'ils sont, chacun dans leur emploi, prioritaires sur les autres solistes de la troupe;
- les *doubles* ou *doublures* (divisés par la suite en *remplaçants* et *doubles*) remplissent les principaux rôles *en second* ou *en troisième* lorsque les *premiers sujets* sont indisponibles, fatigués ou souffrants; parallèlement, ils jouent des rôles moins importants qu'ils possèdent *en chef*;
- les *coryphées*, membres des chœurs, sont chargés de très petits rôles ou de couplets au besoin des doubles;
- les *surnuméraires* sont engagés en attente de la vacance d'une place.



Ces statuts ont des droits mais imposent aussi certains devoirs impossibles, par exemple, pour les *acteurs en premier* de refuser les rôles qu'on leur destine. En revanche, s'ils le souhaitent, ils peuvent passer à un certain nombre de reprises et ainsi céder leur place aux doubles. Ce système de roulement permet de jouer une œuvre deux ou trois fois par semaine, mais les soirées assurées par les *premiers sujets* sont les plus prestigieuses, donc, puis certaines soirées exceptionnelles au cours de la série.

En parallèle que dans le théâtre d'opéra, la notion d'*emploi* revêt une grande importance dans la troupe de l'Académie royale. C'est elle qui distingue les chanteurs et leur confère une qualité particulière. Un *emploi* est l'ensemble des rôles requérant un jeu scénique et une couleur vocale analogues, pouvant être confiés à un chanteur. On a donc une notion intermédiaire liant le rôle et son interprète. Au XVIII^e siècle, on distingue deux types de rôles : le *grand rôle* et le *petit rôle*. Chez les hommes, la notion d'*emploi* n'est pas prédominante. Les hommes peuvent alternativement tenir des rôles de prince, de roi, de héros, de divinité ou de dieux. Seuls quelques artistes se voient assigner des types précis, figures comiques ou apparitions infernales, notamment lorsque leur timbre est nasillard, rauque ou aigre. Chez les femmes, en revanche, la notion d'*emploi* revêt une importance capitale pour distinguer les « actrices » entre elles. Le *genre léger* est celui des personnages de divertissement (amours, bergères, suivantes); il est dévolu aux voix brillantes, souples et aiguës. Le *genre tendre et pathétique* est celui des héroïnes (princesses, nymphes), alternativement nobles et larmoyantes; il convient aux voix lyriques, touchantes et sensuelles. Enfin, les « rôles à baguette » (déeses, magiciennes, reines, mères), impétueux et véhéments, nécessitent une voix ample, étoffée et sonore.

La voix de ténor à l'Académie royale de musique au temps de Gluck

Lorsque Gluck arrive à Paris en 1774, la haute-contre triomphe à l'Académie royale de musique depuis un siècle. Cette voix typiquement française correspond à celle d'un ténor possédant une grande facilité naturelle dans les aigus et une émission centrée lui permettant autant d'aisance dans les registres élégiaque qu'héroïque. Sa partie se note en clé d'*ut* 3^e ligne. En 1737, Luynes indique que « les plus belles hautes-contre vont en *B fa si* ou en *C sol ut*¹, c'est-à-dire montent au *si*₃ ou à l'*ut*₄. Rousseau donne à la haute-contre une étendue d'une octave et une tierce (*sol*₂-*si*₃²), que Francœur, en 1772, élargit à une

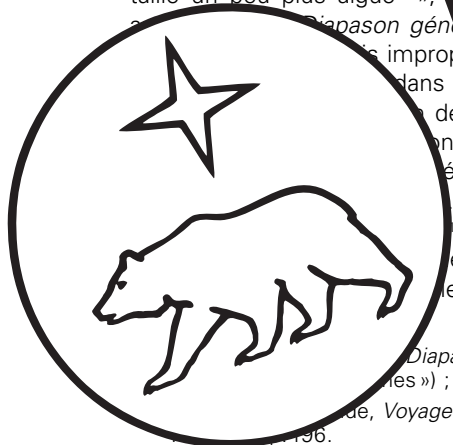
1. Louis Dussieux et Eudore Soulié, *Mémoires du duc de Luynes sur la cour de Louis XV (1735-1758)*, publiés sous le patronage de M. le duc de Luynes, Paris, Firmin Didot, 1860-1865, t. 1, p. 364, 29 septembre 1737.

2. Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768 (l'essentiel des articles date néanmoins d'avant 1750), p. 498, s. v. « Taille » et Planche F, « Étendue des quatre parties vocales ».

octave et une sixte (mi_2 - $do\sharp_3$) avec, pour tessiture utile, l'octave centrale la_2 - la_3 ³. S'il s'agit d'une voix souple et brillante, la haute-contre doit se montrer capable d'autant de finesse que de puissance. Au milieu des années 1760, l'astronome Jérôme de La Lande vante « les voix fortes et dures » des hautes-contre, des voix « naturelles, mâles, éclatantes, et qui ont toute leur force⁴ ». Il atteste que la haute-contre française, « ordinairement après le *sol*, monte en pleine voix jusqu'au *si* bémol », tandis que le *tenore* italien, « après le *sol*, entre dans le fausset⁵ ». Quantz estime lui aussi que les hautes-contre doivent « bien porter la voix, et [...] faire usage de la voix de poitrine⁶ ». C'est même, rétrospectivement, selon la *Méthode de chant du Conservatoire*, la caractéristique première de cette voix : « ce que les Français appellent haute-contre », ce sont « certains ténors qui vont au *la* et au *si* bémol avec la *voix de poitrine* », ajoutant que « les ténors qui ont cette étendue sont [...] rares⁷ ». Mancini confirme que certaines hautes-contre de l'Opéra de Paris n'utilisaient jamais le fausset : « Il n'est pas sans exemple que certaines personnes n'aient eu l'avantage d'avoir une poitrine assez forte pour ne point connaître de fausset, et ne pousser leurs sons aigus que par le seul registre de poitrine. Mais [...] ces exemples sont rares⁸ ».

C'est seulement dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, avec l'acclimatation en France du *bel canto* italien, que l'utilisation de la voix de tête se répand parmi les hautes-contre de l'Opéra de Paris. Joseph Legros, alors premier sujet de la troupe, est considéré comme « le plus rare et le plus surprenant ténor » qui, possédant « le bon goût des écoles d'Italie, a l'art d'employer le fausset dans le *coro* des aigus, pour les adoucir et mieux faire valoir les sons graves⁹ ». Son successeur, Étienne Lainez, imite lui aussi, « dans les morceaux les plus élevés [...] le fausset avec beaucoup d'adresse¹⁰ ». Le fausset ou *falselto* n'est utilisé que pour les notes hautes lorsqu'elles sont émises délicatement : d'après Roussier, « la voix de fausset commence à la petite ligne ajoutée au-dessus de cinq dans les parties chantantes », soit, puisque la haute-contre est notée en clé d'ut 3^e ligne, la_3 - do_4 ¹¹. Framery et Ginguéné confirment cette zone, précisant que le fausset n'ajoute que trois sons « au plus¹² » à la voix pleine : la_3 , si_3 , do_4 .

À la fin du XVIII^e siècle, on est déjà persuadé que « la haute-contre [...] n'est proprement qu'une taille un peu plus aiguë¹³ », ce que le siècle suivant confirme (p. 12-13). Dans son édition revue et augmentée du *Diapason général des instruments à vent* de Francoeur, Choron estime lui aussi : « d'un point de vue improprement, le nom de haute-contre appartient à certains ténors qui montent au *la* et au *si* bémol dans ces sens : la haute-contre n'est pas à tout prendre, qu'un premier ténor ». L'usage de la technique qui commence progressivement à dominer dès les années 1770, celui de la haute-contre. Lalande constate d'ailleurs que « tous ceux qui ont été élevés de leur enfance pour arriver au ton de la haute-contre, excepté [J.] Rousseau¹⁶; [...] Lainez va jusqu'au *la* forcé [J.] Rousseau jusqu'au *la* bémol un peu forcé, [...] et plus timbrée, est progressivement préférée à la haute-contre. Dans la suite, pour Sébastien de Brossard¹⁸ comme pour Jean-Jacques Rousseau¹⁹, la



Diapason général de tous les instruments à vent, Paris, Des Lauriers, 1772, p. 72 (Chapitre des tailles) ; voir fac-similé p. 18.

J. de La Lande, *Voyage en Italie* [fait dans les années 1765 et 1766], 2^{de} éd. corr. et augm., Paris, Desaint, 1766.

5. *Ibid.*, p. 204.

6. Johann Joachim Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, Berlin, Voss, 1752, p. 285.

7. *Méthode de chant du Conservatoire de musique*, Paris, Au Magasin de musique du Conservatoire royal, 1804, p. 5.

8. *L'Art du chant figuré de J.B. Mancini...*, traduit de l'Italien par M.A. Desaugiers, Paris, Cailleau, 1776, p. 17.

9. « Lettre de M. Beauvalet, ancien acteur de l'Opéra, à l'auteur du *Mercure* », in *Mercure de France*, février 1777, p. 197.

10. *Mercure de France*, samedi 9 août 1783, p. 80.

11. Pierre-Joseph Roussier, *Mémoire sur la musique des anciens*, Paris, Lacombe, 1770, p. 126.

12. Nicolas-Étienne Framery et Pierre-Louis Ginguéné, *Encyclopédie méthodique*, Paris, Panckoucke, 1791, t. 3, p. 639, s. v. « Voix ».

13. *Journal des Théâtres*, t. 2, no 16, 15 novembre 1777, p. 378.

14. *Traité général des voix et des instruments d'orchestre...* par L. J. Francoeur. Nouvelle édition revue et augmentée des instruments modernes par M. A. Choron, Paris, aux adresses ordinaires de musique, 1813, p. 86.

15. Hector Berlioz, « L'Alceste d'Euripide » dans *À travers chants*, Paris, Lévy frères, 1862, p. 155.

16. Le prénom exact de cette haute-contre demeure inconnu ; voir *DOPAR*, s. v.

17. Joseph de La Lande, *op. cit.*, t. 7, p. 204.

18. Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique*, Paris, Ballard, 1701, p. 176, s. v. « Tenore ».

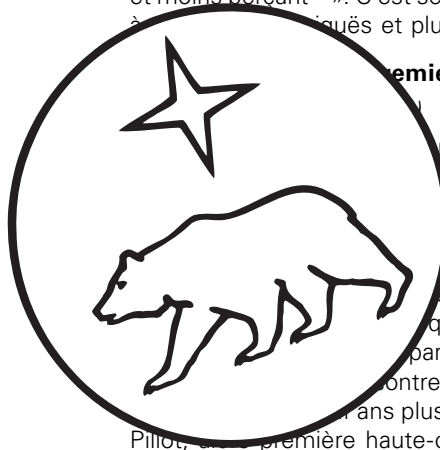
19. Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, loc. cit.

voix de *haute-taille* ou *première taille* faisait véritablement pendant au *tenore* italien. Sa partie se note parfois en clé d' ut_3 , mais plus généralement en clé d' ut_4 . Brossard lui donnait un ambitus d'une neuvième (fa_2-sol_3), avec un ton de plus dans le haut et un demi-ton dans le bas en notes de passage. En 1772, Francœur ne la mentionne pas spécifiquement dans son *Diapason général*, et la confond avec la taille ordinaire, à laquelle il donne pour ambitus une octave et une sixte (do_2-la_3) avec, pour tessiture confortable, l'octave centrale sol_2-sol_3 , soit un ton plus bas que la haute-contre²⁰.

C'est le successeur de Joseph Legros, Étienne Lainez, qui, lorsqu'il devient premier sujet de la troupe de l'Opéra en 1783, met à l'honneur la haute-taille. Sa voix, qui ne possède pas la même extension que son prédécesseur, se montre plus à l'aise dans le médium et favorisée par une écriture lyrique plutôt que virtuose. En 1786, Lainez renonce au rôle de Pylade dans *Iphigénie en Tauride*, «vu que, malgré ses efforts, sa voix ne lui permettait plus d'atteindre les sons hauts de ce rôle²¹». Plus généralement, le goût est désormais pour les voix fortes, centrales et héroïques. Une note des archives de l'École royale de chant, datée d'avril 1786, justifie pragmatiquement et esthétiquement l'évolution des rôles de haute-contre vers le ténor :

La disette de hautes-contre se fait sentir plus que jamais; [...] en conséquence on va être forcé de leur substituer souvent des ténors. [...] D'ailleurs le petit nombre de hautes-contre qu'il y a à l'Opéra ne peut encore longtemps résister à la quantité d'ouvrages nouveaux et anciens qui se succèdent sans relâche sur la scène, joint au service de la cour, beaucoup plus pénible qu'il ne l'est au théâtre. [...] en outre, il a toujours manqué à l'Opéra un intermédiaire entre la basse-taille et la haute-contre, pour des rôles de demi-caractère, des rôles secondaires, tels que celui d'Antée dans *Cardanus*, et celui du roi dans *Chimène*, etc. Rôles de tyrans amoureux, de rival d'amant haïssable, de coquard, d'amant déjà sur l'âge, etc.²².

Une nouvelle esthétique vocale, inspirée de *bel canto*, donne rapidement au ténor une place de choix. En 1791, Momigny affirme dans l'*Encyclopédie méthodique* que, depuis l'absence de hautes-contre, les rôles d'amoureux sont écrits pour haute-taille ou ténor, dont le timbre est plus doux et moins perçant²³. C'est seulement sous l'influence de Rossini, à la fin des années 1820, qu'on reviendra à des rôles plus héroïques et plus virtuoses.



Les premiers rôles de ténor chez Gluck au XVIII^e siècle

Plus les premiers rôles de ténor des opéras français de Gluck, Achille dans *Phèdre* dans *Orphée et Eurydice* (1774), Admète dans *Alceste* (1776), Renaud dans *Iphigénie en Tauride* (1779), Onys dans *Echo et Narcisse* (1779). Né à Rochelle, Joseph Legros est l'un des plus importants chanteurs de la troupe de 1774 et 1783. Il sera également compositeur et un temps directeur du Concert de la Chapelle, formé à la fin du siècle au sein de la maîtrise de Laon, il intègre la Chapelle de la page. Legros se distingue par ses capacités musicales hors du commun, pour les partitions les plus difficiles. En 1764, six mois avant la mort de Rameau, il est nommé ténor soliste par l'Opéra. En peu de temps, il efface le souvenir de Pierre Jéliote, et dans plus tôt, et qu'on n'avait pas réussi à remplacer dignement jusque-là. Jean-Pierre Pillot, première haute-contre de la troupe, est aussitôt écarté à son profit. La voix de Legros est admirée en raison de son large ambitus, de ses aigus brillants, de son timbre expressif («moelleux» et «onctueux») et de sa virtuosité. On apprécie également que son émission ne soit pas forcée et que son goût soit moins maniéré que celui de ses prédécesseurs. En outre, sa prononciation est parfaite et sa figure agréable, quoique sa silhouette ne soit pas gracieuse et que son jeu scénique laisse encore à désirer. À ses débuts, il reprend les grands rôles du répertoire avec succès, particulièrement ceux composés par Rameau. Pour lui, on ajoute volontiers de nouvelles pages dans les partitions anciennes : c'est à sa virtuosité qu'on doit de voir fleurir des ariettes particulièrement difficiles jusqu'au début des années 1780.

En 1774, l'arrivée de Gluck à Paris marque un tournant dans la carrière de Legros : le compositeur, qui défend une véritable révolution musicale, estime qu'elle doit passer aussi par l'interprétation, et pas seulement par l'écriture. Berlioz, qui évoque, dans le *Journal des Débats*, les relations un temps tendues

20. Louis-Joseph Francœur, loc. cit.

21. Lettre de Dauvergne à Papillon de La Ferté, «À Paris, ce 13 juin 1785», F-Pan O/1/619, n°89.

22. [Notes sur quelques élèves de l'École royale de chant], ms., 1786, F-Pc MS-25151, cité par Constant Pierre, *Le conservatoire national de musique et de déclamation : documents et administratifs*, Paris, Imprimerie nationale, 1900, p.39.

23. *Encyclopédie méthodique*, Paris, Panckoucke, 1791, t.2, p.37, s. v. «Haute-contre».

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

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



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

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

À ses débuts, il possède une voix ronde et sonore, un timbre expressif, et surtout des atouts physiques indéniables, ce qui explique que Legros soit préféré par le public dans « tout ce qui exige la science du chant, une voix flexible, agréable et cependant d'une exécution d'éclat », et Lainez dans « les jeunes rôles [...] exigeant une figure agréable et fraîche, une taille élégante et svelte, en un mot les qualités du comédien³³ ». Ce n'est pas le chanteur le plus aguerri techniquement : « n'étant point musicien³⁴ », aux dires de Papillon de La Ferté, il est souvent à la peine pour apprendre ses rôles dans les délais impartis. En outre, on lui reproche de chanter faux « très communément³⁵ ». Peu à l'aise dans le registre aigu, il est contraint de faire usage de la voix de tête, mais ne peut masquer un passage défectueux, notamment lorsqu'il chante le rôle d'Orphée :

Dans les morceaux les plus élevés de son rôle, il emploie le fausset avec beaucoup d'adresse ; mais il est difficile que les passages de la voix naturelle à la voix de tête ne soient quelquefois trop sensibles, et les sons de celle-ci ne peuvent avoir le timbre et le moelleux qu'exigeait un chant qui doit attendrir les démons. Tout l'art du monde ne peut suppléer à ce défaut³⁶.

Travaillant sans relâche, Lainez parviendra toutefois à faire de grands progrès. S'il rechigne longtemps à envisager « la méthode du chant italien, soit qu'elle ne lui parût pas convenir au genre noble et tragique, soit que sa voix énergique et vibrante ne pût pas s'y prêter³⁷ », il finit par s'y essayer avec succès dans les années 1790 :

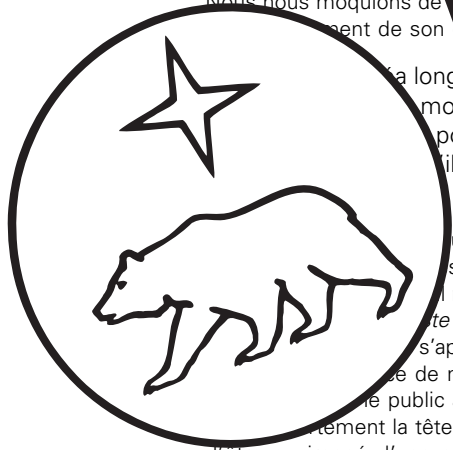
Cet acteur avait annoncé en débutant une méthode de chant un peu française, c'est-à-dire qu'on l'entendait trop ; mais heureusement, depuis quelques années, il s'en corrigé de ce défaut. Maintenant sa voix douce et sensible s'est pliée à ce chant moelleux et tendre que le public nous ont apporté³⁸.

Mais son naturel reprend le dessus et il paiera jusqu'à la retraite, pour le plus français des chanteurs de la troupe, d'autant qu'il vieillissant, sa voix, si agréable, et parfois criarde, était devenue un peu nasillarde³⁹ et le trahissait le cont. Louise Fusil, de la jeune génération, avoue :

Nous nous moquions de sa voix criarde et cadencée, qui n'eût pu être supportée par le public sans la chaleur et l'accent de son exécution. C'était sans contredit l'excellent acteur, mais un ridicule chanteur⁴⁰.

Après avoir travaillé longtemps aux côtés du musicien, et, à ses débuts, Lainez substituait souvent des mouvements saccadés et presque convulsifs⁴¹ au jeu qu'on attendait de lui, point qu'on ne décrit, quelques années plus tard, comme un acteur qui « est tout feu et d'expression⁴² ». Peut-être jouait-il parfois ses rôles avec une superbe un peu surannée :

Quel du vigoureux Lainez ! ah ! c'est à un fort talent ! Quel poumon ! Comme tous ses rôles à la fois, qu'il veut donner à son organe ! Voyez ses gestes, entraînés par la voix, ne se sert jamais de ses bras que pour renforcer sa poitrine : c'est un foudre d'opéra et dans *Iphigénie*. Observez son arrivée dans *Alceste* ; il n'a pas encore paru qu'on s'approche ; il trépigne dans la coulisse avec une force, une majesté toute royale. [...] le nuage qui entoure M. Lainez, quand il paraît au milieu de son peuple : on ne sait ce que le public admire, et se tait ; mais nous, maîtres de l'art, nous savons que c'est l'attention de l'acteur, la tête qui fait évaporer la poudre qui la couvre ; et c'est ainsi que cet acteur se donne l'air d'être environné d'une sorte de prestige. Il traite l'orchestre en maître qui commande à des esclaves ; il maîtrise la mesure elle-même ; et si les musiciens la font cheminer d'une manière qui lui soit incommode, il la laisse aller seule, et ne se fatigue pas à la poursuivre. Aussi quels torrents d'applaudissements ! Quels épouvantables *bravos*⁴³ !



33. *Mémoires secrets de Bachaumont*, t. 15, p. 153, 12 mai 1780.

34. Lettre de Papillon de La Ferté à Amelot, « 20 mars 1783 », F-Pan O/1/637.

35. *Journal des Théâtres*, 1778, 2^e Année, t. 4, p. 82.

36. *Mercure de France*, samedi 9 août 1783, p. 80.

37. *Biographie universelle*, loc. cit.

38. *La lanterne magique, ou chronique scandaleuse des spectacles de Paris*, Paris, chez les marchands de nouveautés, 1793, p. 8.

39. *Biographie universelle*, loc. cit.

40. Louise Fusil, *Souvenirs d'une actrice*, Paris, Dumont, 1841, t. 1, p. 89.

41. *Mercure de France*, samedi 25 novembre 1780, p. 179.

42. Alexandre-Balthazar-Laurent Grimod de La Reynière, *Les Miniatures, ou recherches sur les trois grands spectacles*, [s.l.], 1790, p. 6.

43. *Lettre familière de M. le comte d'Albar... à M^{me} la duchesse de L*** sur l'opéra*, [Paris], [1790], p. 11.

À sa retraite, Lainez prend quelque temps la direction du théâtre de Lyon (1812-1816)⁴⁴. Napoléon, qui n'aimait guère les opinions royalistes du chanteur, aurait insisté pour lui faire quitter l'Opéra, et lui aurait donné ce poste en province pour le dédommager. Mais les affaires de Lainez ne sont guère florissantes, et il abandonne sa place après moins de quatre ans d'activité. Il rentre alors à Paris et devient professeur de déclamation lyrique au Conservatoire de 1818 à sa mort en 1822.

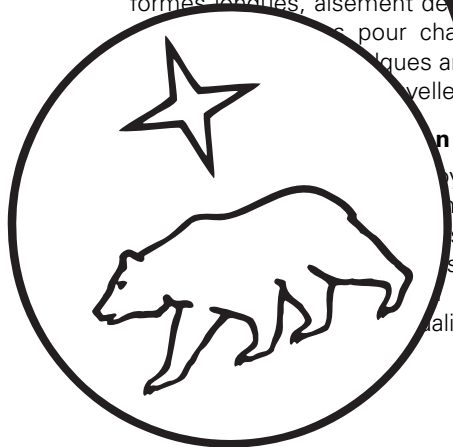
Lainez semble avoir eu un caractère difficile, dont de nombreux documents administratifs rendent compte. Le duo qu'il forme à la ville avec son épouse Anne-Marie-Jeanne Gavaudan (dite Gavaudan l'aînée), elle aussi membre de la troupe de l'Opéra, est particulièrement haut en couleur. Leur mariage est célébré en 1782 : à cette date, les deux artistes accèdent à des rôles de plus en plus importants. Mais tandis que lui devient premier ténor de la troupe, elle se contente de doubler M^{me} Saint-Huberty et M^{lle} Maillard, n'accédant jamais au statut de chef d'emploi. À cette période, Lainez entre en opposition systématique avec ses supérieurs, tandis que sa femme multiplie les intrigues et les actes de rébellion. En 1788, Dauvergne assure que « c'est elle qui, par sa méchanceté, a gâté le caractère du sieur Lainez avec qui elle vit depuis longtemps⁴⁵ ». Le directeur n'a que trop à se plaindre de cette alliance d'« une méchante créature » et d'« une mauvaise tête⁴⁶ ». Il est même persuadé que « le tripot des Gavaudan qui se tient chez le Sr Lainez⁴⁷ » causera la chute de l'institution si l'on n'y remédie pas. Le couple multiplie les demandes pour aller chanter en province, notamment à Bordeaux : l'appât du gain motive la plupart de leurs décisions, car Lainez engage des sommes immenses au jeu⁴⁸. Malgré les infidélités de l'un et de l'autre, malgré leurs caractères difficiles, le couple reste uni jusqu'en 1810, lorsque Lainez enterre son épouse.

Principes éditoriaux

La variété des types d'aires (aria, minuet, duo, trio, ariettes, chœur avec ou sans chœur) empêche de réunir une intégrale stricte de l'œuvre de Gluck. Le Centre de musique baroque de Versailles et Bärenreiter ont néanmoins décidé de réunir l'anthologie la plus large possible en maintenant toutes les formes longues, aisément décelables de leur contexte dramatique et musical. Le texte est conforme à la version pour chant et piano de l'édition critique des *Œuvres complètes de Gluck* chez Bärenreiter. Quelques aménagements : l'orthographe et la ponctuation ont été modernisées, quand de nouvelles réalisations musicales ont été réalisées par Hans Schellevis.

La musique royale de l'époque aux XVII^e et XVIII^e siècles était le plus d'un ton plus bas que celle d'aujourd'hui (environ 392 Hz), et ce jusqu'à l'époque du Consulat et de l'Empire. La présente édition est d'origine. Pour le plus grand nombre de places vocales, des sensations musicales voulues par le compositeur, il est donc conseillé de privilégier un ton plus bas. La qualité de la diction ne pourront qu'en être renforcées.

Benoît Dratwicky



44. Théodore Lassabathie, *Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation*, Paris, Lévy frères, 1860, p. 436.

45. Antoine Dauvergne, *État des personnes qui composent le comité de l'Opéra*, 1788, F-Pan O/1/619, n°42.

46. Lettre de Dauvergne à Papillon de La Ferté, « À Paris, ce 11 juin 1785 », F-Pan O/1/619, n°86.

47. Lettre de Dauvergne à Papillon de La Ferté, « À Paris, ce vendredi 11 mai 1787 », F-Pan O/1/619 n°245.

48. Voir *DOPAR*, t. 3, p. 339.

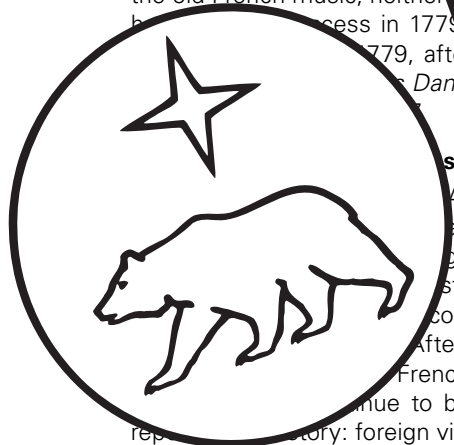
49. Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke*, Kassel, etc., Bärenreiter, 1951-.

INTRODUCTION

This anthology is the result of a collaboration between the Centre de musique baroque de Versailles and Bärenreiter. It aims to make most of the scenes and arias from Christoph Willibald Gluck's French operas performed in Paris and Versailles available to a wider audience, through scores for voice and keyboard. The following remarks attempt to shed light on the context in which Gluck composed; in the eighteenth century, the Paris Opera was in fact a repertory theatre with a large and hierarchical troupe of artists and with a particularly codified aesthetic concerning singing, declaiming, and acting.

Christoph Willibald Gluck and France

Gluck had Bohemian origins but was born in Erasbach, in today's Bavaria in 1714, and nothing in particular predisposed him to compose French operas. Like most eighteenth-century European composers, he began composing by setting Italian opera librettos to music, notably Metastasio's, and he travelled constantly between Italy, Germany, and London. Paradoxically, Gluck only began working with French librettos when he settled in Vienna in the 1750s, where the Imperial court included a troupe of French actors, for which Gluck notably wrote eight comic operas, including *Cythère assiégée* (1749) and *L'Arbre enchanté* (1759). In the 1760s, Gluck and his librettist Calzabigi led a successful reform of Italian opera, one marked by a French influence: unlike the *opera seria*, the Italian versions of *Orfeo ed Euridice* (1762) and *Alceste* (1767) have mythological subjects, included a choir, and eschewed both vocal virtuosity and the recitativo/aria distinction. Gluck was inevitably summoned to Paris, in 1774, in order to save French opera, which had been in a crisis mode since the *Opéra des Bouffons* in the 1750s. The phenomenal success of *Iphigénie en Aulide* in 1774 was followed by new versions of *Orphée aux enfers* in 1774 and *Alceste* in 1776, as well as *L'Arbre enchanté*—in Versailles—and *Cythère assiégée* the following year. Gluck proved that he could set to music Quinault's *Armide* (in 1777) and thereby put a definitive end to the old French music; neither Lully nor Rameau's works would be performed again after the 1780s. Gluck had a great success in 1779, with *Iphigénie en Tauride*, but he was greatly affected by the failure of *Danais* in 1779, after which he never returned to Paris. He opted to promote Salieri's career and *Danais* was thus presented as a new Gluck work. Gluck stopped composing



Music

At the Royal Academy of Music, the predecessor of the present-day National Opera of France, Jean-Baptiste Lully, as its director, established a new style of poetry, music, dancing and machinery. The longevity of the Royal Academy of Music was a source of strength. Because of its independent status, it was not subjected to political interference. After Lully's death, the institution opened up its doors to more and more composers. After the French Revolution, more than four hundred works were created there, and some of them continue to be performed for nearly a century, constituting the first genuine operatic repertory: foreign visitors to Paris were astonished that old works were still played there. Three composers especially made their mark on the Paris Opera in the 17th and 18th centuries: Lully (works created from 1673 to 1686 and performed until 1779), Rameau (works created from 1733 to 1760, performed until 1785) and Gluck (works created from 1774 to 1779, performances until the mid-19th century).

The institution possessed a collection of sets, costumes and properties, as well as a permanent staff. It brought together under one roof a cast of soloists and choristers, an orchestra, a ballet company, machinists, copyists and administrative staff. It was established from 1673 to 1763 in one of the wings of the Palais-Royal in the centre of Paris, and was distinguished by having a large auditorium which could seat about a thousand spectators, a stage equipped with machinery, costume and set design workshops, as well as huge warehouses and a library that never ceased to grow over the years.

The troupe of the Royal Academy of Music

Towards the end of the reign of Louis XIV, in 1713, the statutes of the Royal Academy set an exact composition of the cast of fourteen soloists: three *basses-tailles* (bass-baritones), three *hautes-contre* (tenors), two *tailles* (baritones) and six female voices. Of these, only the eight main singers were not required to sing in the choirs as well. By the time of Rameau's death, in 1764, the troupe had twenty soloists: five *basses-tailles* (bass-baritones), four *hautes-contre* (tenors), one *taille* (baritone) and ten female voices. By 1778, the troupe had as many as thirty-five soloists and stand-ins, the largest number ever attained during the *Ancien Régime*.

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

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



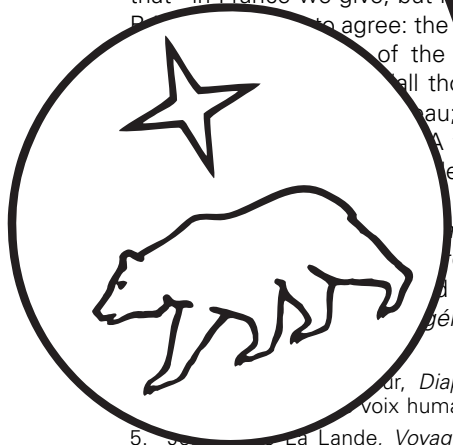
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

for the most useful tessitura, the central octave A_3 - A_4 .⁴ If the voice is supple and brilliant, the *haute-contre* must display as much delicacy as strength. In the mid-1760s, the astronomer Jérôme de La Lande praised "the strong and hard voices" of the *hautes-contre*, "natural, masculine, dazzling and that have all their strength."⁵ He attested that the French *haute-contre*, "usually after G, rises in full voice up to B flat," whereas the Italian *tenore*, "after G enters in the falsetto."⁶ Quantz also held that the *hautes-contre* must "uplift their voice, and [...] and use their chest voice."⁷ Indeed, it is, retrospectively, according to the *Méthode du chant du Conservatoire*, the main characteristic of that voice: "what the French call *haute-contre*" are "certain tenors who go to A and B flat with the chest voice" adding that "tenors possessing that range are [...] rare."⁸ Mancini confirms that certain *hautes-contre* of the Paris Opera never used the falsetto: "It is not unusual for some persons who have the advantage of a strong enough chest to not have the falsetto, and produce their high pitches by the chest register alone. But [...] these examples are rare."⁹

It was not until the last third of the 18th century, with the familiarisation of the Italian *bel canto* in France, that the use of the head voice spread among the *haute-contre* singers of the Paris Opera. Joseph Legros, at the time the lead of the troupe, was considered "the rarest and most superb tenor" who, possessing "the good taste of the Italian schools, has the art of using the falsetto in the high notes, to soften them and bring out the bass sounds."¹⁰ His successor, Étienne Lainez, also used the falsetto with great skill "in the highest pieces [...]"¹¹ The falsetto is only used for the high notes when they are delicately uttered: according to Roussier, "The falsetto voice begins at the small line and adds above the notes in the sung parts," that is, since the *haute-contre* is noted in the alto clef, at C_5 .¹² Framery and Ginguéné confirm this area, specifying that the falsetto "only adds at the most three tones" to the full voice: A_4 , B_4 , C_5 .

At the end of the 18th century it was more and more widely believed that "the *haute-contre* [...] is actually just a slightly higher *taille*," which would be confirmed in the following century. In 1813, in his revised and augmented edition of the *Diapason général des instruments à vent* by Francoeur, Choron also claims that "in France we give, but improperly, the name of *haute-contre* to certain tenors who rise up to A and B flat."¹³ He also agrees: the *haute-contre* "after all is only a first tenor."¹⁴ It was above all the evolution of the 1770s, gradually erasing the specificities of the *haute-contre*. Moreover, all those who sang in the *haute-contre* were forced to shout to reach the *haute-contre* *taille*; but he has a small, timbre. [...] Lainez attains the forced G. [...] Rousseau [...] A flat, B flat, up to forced G."¹⁵ In the early 1800s the *haute-taille* voice, more central and resonant, was gradually preferred to the *haute-contre*. In the 18th century, for Sébastien de Brossard¹⁶ as for Jean-Jacques Rousseau,²⁰ the *taille* voice was truly much like the Italian *tenore*. Sometimes its part was often in the tenor clef. Brossard gave it an ambitus of a ninth F_3 - G_4 , with a half-tone in between for passing notes. In 1772 Francoeur did not specifically distinguish the *haute-contre* from the ordinary *taille*, to which he gave as ambitus



of the *taille*, *Diapason général de tous les instruments à vent* (Paris: Des Lauriers, 1772), p. 72. On Human Voices; see facsimile, pp. 18-19.

5. Jérôme de La Lande, *Voyage en Italie* [done in the years 1765 and 1766], 2nd ed. corr. and expanded (Paris: Desaint, 1786), vol. 7, p. 196.

6. *Ibid.*, p. 204.

7. Johann Joachim Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière* (Berlin: Voss, 1752), p. 285.

8. *Méthode de chant du Conservatoire de musique* (Paris: Au Magasin de musique du Conservatoire royal, 1804), p. 5.

9. *L'Art du chant figuré de J.B. Mancini...*, traduit de l'Italien par M.A. Desaugiers (Paris: Cailleau, 1776), p. 17.

10. "Letter from M. Beauvalet, former actor of the Opéra, to the author of the *Mercure*," in *Mercure de France*, February 1777, p. 197.

11. *Mercure de France*, Saturday 9 August 1783, p. 80.

12. Pierre-Joseph Roussier, *Mémoire sur la musique des anciens* (Paris: Lacombe, 1770), p. 126.

13. Nicolas-Étienne Framery and Pierre-Louis Ginguéné, *Encyclopédie méthodique* (Paris: Panckoucke, 1791), vol. 3, p. 639, s. v. "Voix."

14. *Journal des Théâtres*, vol. 2, No. 16, 15 November 1777, p. 378.

15. *Traité général des voix et des instruments d'orchestre...* par L.J. Francoeur. Nouvelle édition revue et augmentée des instruments modernes par M^r A. Choron (Paris: at the usual addresses for music, 1813), p. 86.

16. Hector Berlioz, "L'Alceste d'Euripide" in *À travers chants* (Paris: Lévy frères, 1862), p. 155.

17. The exact first name of this *haute-contre* is as yet unknown; see *DOPAR*, s. v.

18. Joseph de La Lande, *op. cit.*, vol. 7, p. 204.

19. Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique*, Paris, Ballard, 1701, p. 176, s. v. "Tenore."

20. Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, loc. cit.

an octave and a sixth (C₃-A₄) with for a comfortable tessitura the central octave G₃-G₄, that is, a tone lower than the *haute-contre*.²¹

It was Joseph Legros' successor, Étienne Lainez, who, when he became the lead of the troupe of the Opéra in 1783, gave prominence to *haute-tailles*. His voice, that did not have the same range as his predecessor, was more at ease in the medium and enhanced by a lyrical rather than a virtuoso style. In 1786 Lainez gave up the role of Pylade in *Iphigénie en Tauride*, "since, despite his efforts, his voice did not enable him to reach the high pitches of this role."²² More generally, taste now preferred strong, central, and heroic voices. A note in the archives of the *École royale de chant*, dated April 1786, pragmatically and aesthetically justifies the evolution of *haute-contre* roles to the tenor:

The scarcity of *hautes-contre* is greater than ever; [...] as a result we shall be forced to often replace them with tenors. [...] Besides, the small number of *hautes-contre* that are at the Opéra cannot much longer resist the large number of new and old works that relentlessly occupy the stage, added to the Court service, far more demanding than in the past; [...] in addition, the Opéra has always lacked an intermediary between the *basse-taille* [bass baritone] and the *haute-contre*, for secondary, demi-caractère roles such as that of Anténor in *Dardanus*, and that of the king in *Chimène*, etc. Roles of tyrants in love, of *haute-contre* lovers rival, of confident, of already ageing lover, etc.²³

A new vocal aesthetics, steeped in *bel canto*, would soon put the noble tenor in a prominent position. In 1791 Momigny claimed in the *Encyclopédie méthodique* that, "since we are lacking in *hautes-contre*, the roles of lovers are written for the *haute-taille* or tenor whose tone is softer and less piercing."²⁴ It was only in the late 1820s under Rossini's influence that sharper and more virtuoso voices would once again be popular.

Performers of leading tenor roles in Gluck in 18th century

Joseph Legros (1739–1793)

Legros created almost all the leading tenor roles in Gluck's French operas: Achilles in *Iphigénie en Aulide* (1774), Orphée in *Orphée et Eurydice* (1774), Admète in *Alceste* (1776), Renaud in *Armide* (1777), Pylade in *Iphigénie en Tauride* (1779), Cinyre in *Le Cyprien* (1779). Born at Montreuil and Joseph Legros was one of the most important singers of the Paris Opéra troupe. He was also a composer and at one time director of the *Concert Spirituel*. He trained in music at the choir school of St. Julien, he joined the *Chapelle Royale* in 1758. He stood out with his outstanding musical skills, being able to decipher the manuscript of Rameau's *Les Indes galantes*—six months before Rameau's death—; he was recruited by the *Opéra* as he erased the memory of Pierre-François Delaunay, who had retired nine years before and who had not been replaced. He was also the first to succeed Jean-François Pilot, at the time the troupe's first *haute-contre*, in his benefit. Legros' voice was admired for its broad ambitus, his dazzling timbre ("mellow" and "smooth") and his virtuosity. His unforced voice delivery was as his taste, less affected than that of his predecessors. In addition, his countenance was pleasant and his face pleasing, although his silhouette lacked grace and his acting was mediocre. When he first he successfully took over the lead roles of the repertoire, especially those composed by Rameau. For him new pages were readily added to the old scores: it is owing to his virtuosity that particularly difficult ariettas would flourish up to the early 1780s.

In 1774 Gluck's arrival in Paris was a turning point in Legros' career: the composer, who defended a true musical revolution, believed that it also should involve performance, and not the musical writing alone. Berlioz, who in the *Journal des Débats* mentioned the once tense relations between Legros and Gluck,²⁵ was no doubt influenced by reading the recollections of Mannlich, who remembered the composer's words during the rehearsals of *Orphée et Eurydice*:

It is inconceivable! Sir, you always shout when you have to sing, and when, only once, you are to shout you fail to do so. At that moment don't think, neither of the music nor the chorus singing, but at the indicated moment cry out with pain as if your leg were being chopped off; and if you can, make that pain interior, moral and from the heart.²⁶

21. Louis-Joseph Francœur, loc. cit.

22. Letter from Dauvergne to Papillon de La Ferté, "In Paris, this 13 June 1785," F-Pan O/1/619, no.89.

23. [Notes on several pupils of the École royale de chant], ms., 1786, F-Pc MS-25151, quoted by Constant Pierre, *Le conservatoire national de musique et de déclamation: documents et administratifs* (Paris: Imprimerie nationale, 1900), p.39.

24. *Encyclopédie méthodique* (Paris: Panckoucke, 1791), vol.2, p.37, s. v. "Haute-contre."

25. *Journal des Débats*, 24 October 1861, p.1.

26. Johann-Christian von Mannlich, *Histoire de ma vie*, quoted by Jacques-Gabriel Prod'homme, *Christoph-Willibald Gluck* (Paris: Fayard, 1985), p.205.

In *Iphigénie en Aulide* Legros rendered perfectly Achilles' "fiery, proud and quick-tempered character" from a vocal point of view, but onstage he "behaved like a man possessed."²⁷ It was in *Orphée et Eurydice*, a few months later, that he was fully revealed, singing there, "the lead role with such warmth, such taste and even so much soul, that it is difficult to recognise him, or not see his metamorphosis as one of the first miracles that the enchanting art of M. Gluck has produced."²⁸ In *Iphigénie en Tauride*, in 1779, wonderment was expressed because "M. Legros, at Orestes' knees, to challenge his advantage of dying caused tears to flow by the pathos of his acting and the touching quality of his voice."²⁹ So, through the contact with Gluck, Legros' voice and acting were transformed: his *haute-contre* gradually turned into a vigorous lyrical tenor, but always capable of expressivity, while onstage he presented an increasingly inspired embodiment of the roles entrusted to him. Thus it is considered that Legros should "share part of the glory of M. le chevalier Gluck" by the manner in which he vouched for his genius.³⁰

In the early 1780s, his voice lost its suppleness and was ostensibly altered: if "Legros, in his admirable bursts used to cause the room to resonate, now there are times when we can scarcely hear him," observed a commentator.³¹ The title roles of *Amadis de Gaule* by J.C. Bach (1779) and *Atys* by Piccinni (1780) were the last in which he created a sensation. Thus he requested his retirement in 1782 when he reached practically twenty years of service in the Opéra, which allowed him the large pension of 2,000 *livres* a year. In a letter to the administration, he justified himself by pretexting "coils and lasseness that prevent him from ensuring his service", "a lowering he had to deal with even when onstage," and did not hesitate to mention "his too thick figure [that] can no longer please the audience, especially when he is in the situation of performing a youthful lover's role as if a father who is actually twenty years younger than him."³² In 1786 Legros obtained a second pension, the same amount, as a veteran of the *Musique du roi* that he had belonged to for many years.

Just as Jéliote before him, Legros was a round artist endowed with extraordinary talent. Engaged with his times, he was able to carve his place for himself in Parisian high society, notably embracing the fashionable Freemason ideas. In 1781 he had become a member of the *Masonic lodge of Saint-Jean*, and of the *Grand Orient de France*. His first marriage with Catherine François Gogou in 1763 brought two sons: Pierre-Louis. In 1770, after the death of his first wife he married Madeleine-Moïse. Three children were born from this marriage: Louis, and Nicolas-Jérôme. The oldest and the youngest would be singers.

For whom Gluck worked, we should also mention Étienne Lainez, who eleven years (1772-1783) before succeeding him. It was for him that Gluck in *Écho et Narcisse* (1779). Born at Augier and deceased in Paris, a vegetables on the markets where his powerful voice was noticed. Thanks to the director of the Opéra, he entered the *École du Magasin* in 1770, at the age of 15. From 1772 to 1774, then second singer up to 1783, Lainez was the troupe's first singer until 1813. So in all, he sang for over forty years, that is, twice that of most of his contemporaries of the period. At the twilight of his career, "The young people, who only judged his talent by his age, said he was indeed the 'l'aîné' [the elder] of the Opéra."³³

When he began he had a round and resonant voice, an expressive tone, and above all unquestionable physical advantages, which explains that Legros was preferred by the public in "all that requires the science of singing, a supple voice, pleasing and yet dazzlingly performed," and Lainez in "the youthful roles [...] requiring a pleasing, fresh face, an elegant, slender figure, in brief an actor's qualities."³⁴ He was not the most technically experienced singer: "not being a musician,"³⁵ according to Papillon de La Ferté, he often struggled to learn his roles in the given time. In addition, he was criticised for singing off-key "very frequently".³⁶ Ill at ease in the high register, he was forced to use his head voice, but he could not cover up a faulty passaggio, especially when singing the role of Orpheus:

27. *Ibid.*, p. 196.

28. *Correspondance littéraire* (Paris: Furne, 1829), vol.8, p.391, August 1774.

29. *Abrégé du Journal de Paris*, vol.2, p. 1219, 3 June 1779.

30. *Mercure de France*, January 1777, p. 187.

31. *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck* (Paris: Bailly, 1781), p.63.

32. F-Pan O/1/637, 20 March 1783.

33. *Biographie universelle, ancienne et moderne* (Paris: Michaud, 1841), vol.69 (supplement, KM-LAL), p. 480.

34. *Mémoires secrets de Bachaumont*, vol. 15, p.153, 12 May 1780.

35. Letter from Papillon de La Ferté to Amelot, 20 March 1783, F-Pan O/1/637.

36. *Journal des Théâtres*, 1778, 2nd Year, vol. 4, p.82.

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

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



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

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

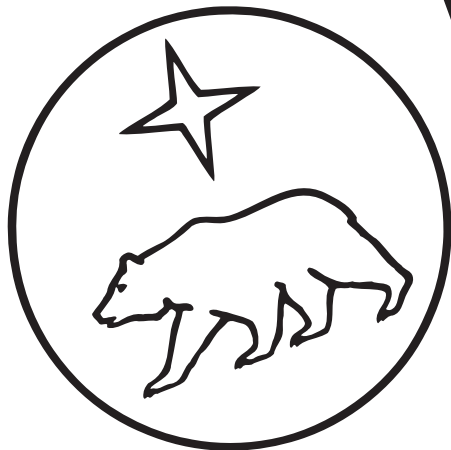
time.”⁴⁶ The director had only too much to complain about this union of “a spiteful creature” and “an unruly head.”⁴⁷ He even believed that “the Gavaudans’ dive held in Lainez’s home”⁴⁸ would bring about the fall of the institution if not remedied. The couple multiplied the requests to go and sing in the provinces, in particular at Bordeaux: greed motivated most of their decisions, because Lainez engaged huge sums in gambling.⁴⁹ In spite of their mutual faithlessness, in spite of their difficult characters, the couple remained together until 1810, when Lainez buried his wife.

Editorial procedures

The large variety of types of French vocal pieces (monologues, “airs”, “ariettes”, choruses with solo sections, etc.) makes it difficult to create a truly complete collection of Gluck arias. The Centre de musique baroque de Versailles and Bärenreiter have nevertheless decided to assemble the most extensive possible anthology by retaining all the long-form pieces, which are more easily extracted from their dramatic and musical contexts. The text conforms to Bärenreiter’s vocal scores from the critical edition of Gluck’s *Complete Works*,⁵⁰ with certain modifications: the spelling and punctuation have been modernised, and when the keyboard realisations were absent, they have been written by Hans Schellevis.

Performance notes

The pitch of the Royal Academy of Music in the 17th and 18th centuries was nearly a tone lower than modern pitch (about 392 Hz), and continued to be so until the time of the Consulate and the Empire. This edition retains the original keys. In order to reproduce as closely as possible the placing of the voice, the physical sensations and the musical effects intended by the composer, it is advisable to use a transposing instrument, or else to make the accompanist lower the music down a tone. This will lead to more fluid singing and better diction.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

46. Antoine Dauvergne, *État des personnes qui composent le comité de l'Opéra*, 1788, F-Pan O/1/619, no.42.

47. Letter from Dauvergne to Papillon de La Ferté, “in Paris, this 11 June 1785,” F-Pan O/1/619, no.86.

48. Letter from Dauvergne to Papillon de La Ferté, “in Paris, this Friday 11 May 1787,” F-Pan O/1/619 no.245.

49. See *DOPAR*, vol.3, p.339.

50. Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke*, Kassel, etc., Bärenreiter, 1951– .

72.

Chapitre 8.^{me} DES VOIX HUMAINES.

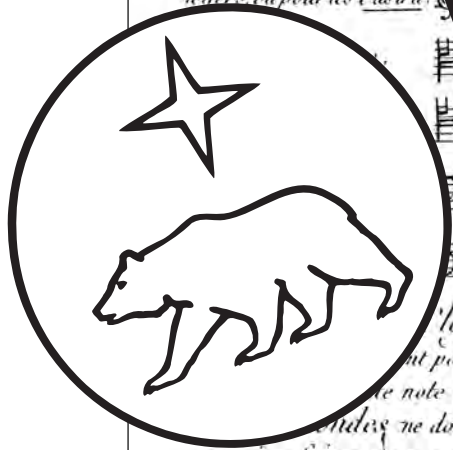


J'aurois pu me dispenser de donner icy l'Étendue des Voix, d'autant que ce Traité ne concerne que les instrumens à vent; mais comme il sert de guide aux compositeurs afin de leur faire connoître l'Étendue et les remarques sur chacun de ces Instrumens, je crois devoir y joindre ce Chapitre très nécessaire pour ceux qui ne connoissent pas bien le Diapason ordinaire des voix humaines.

Étendue ou Diapason de toute espèce de Voix.

Sous posés Rarement on doit passer pour les notes passagères ou en Tenues. Récitatifs, les notes qui sont en ces notes Rondes accolade, surtout pour les notes tenues dans les Chœurs.

Voix de femme pour les rôles tendres et pathétiques.
Voix de femme pour les rôles à baguette, ou bas dessous.
Voix de femme pour les rôles légers ou pour les Cabalettas.



Les notes qui sont au commencement de chaque étendue, sont celles dont on se sert pour chacune de ces Voix. La lettre A. marquée à chaque étendue, sert à indiquer la note est à l'unisson du Ré, troisième corde à vide du Violon.

Les notes ne doivent être employées que pour des Tenues ou pour des Finales, on pourroit aussi en faire usage pour des notes passagères; mais comme elles sont très basses et qu'à peine on les entend, il faut autant que l'on peut les éviter.

Les Blanches désignent l'Étendue la plus usitée pour chaque espèce de voix; c'est le medium de chacune d'elles; elles y sont toutes à leur aise; c'est pourquoi on ne doit pas le surpasser dans les récitatifs, afin de mettre l'acteur à portée de le parler, et non de le chanter comme ils le font.

Les Noires et les Croches désignent toutes les notes qui ne doivent être faites qu'en passant, et moins je leur ay donné de valeur, plus on doit les passer rapidement, étant trop hautes pour en faire des Sons posés, surtout dans des chants seuls.

Chapter 8

HUMAN VOICES

I could have dispensed with giving here the ranges of the human voice since this treatise is only concerned with wind instruments; however, since this will serve as a guide to composers, one that both explains the range and gives advice on each of these instruments, I feel I should add here this vital chapter for those who are not thoroughly familiar with the ordinary ranges of the human voice.

Range or Pitch of All Voice Types

Held notes

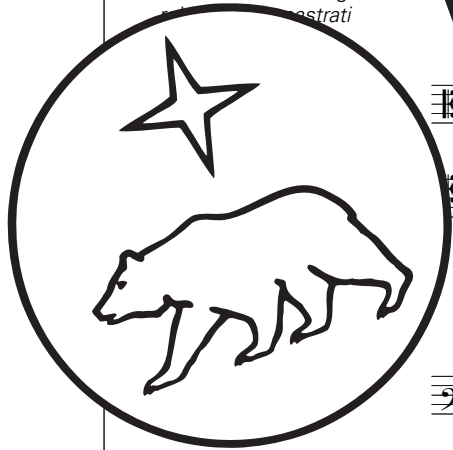
Rarely must one go beyond the notes under this bracket during the solos, and held recitatives, particularly for the whole notes for the low notes.

Passing notes for the solos, and held notes for the recitatives.

Female voices for tender and pathetic roles

Female voices for "wand roles", or *bas-dessus* [mezzo-soprano]

Female voices for light roles, or *castrati*



The different clefs that I put at the beginning of each vocal range are the ones usually associated with each voice type. The letter "A" indicated in each vocal range shows which note corresponds to the note D, the third open string of a violin.

The whole notes must only be used for held notes or for final notes. One could also use them as passing notes, but since they are very low and barely audible, it is best to avoid them whenever possible.

The half notes indicate the most commonly used notes in each vocal range, the mean where each voice is most at ease. This is why one must not go beyond these notes in the recitatives, in order to allow the actor to speak the text instead of singing it as they [the actors] are wont to do.

The quarter notes and eighth notes indicate all the notes that must only be used as passing notes, and the smaller their value, the more it is essential to get through them quickly since these notes are too high to be held, particularly in solo airs.

"Range or pitch of all types of voices," in Louis-Joseph Francœur, *Diapason général de tous les instruments à vent* (Paris: Deslauriers, 1772), p. 72.

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

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



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

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

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK
AIRS D'OPÉRA FRANÇAIS · FRENCH OPERATIC ARIAS

DESSUS · SOPRANO

Ce volume rassemble les rôles légers destinés à des sopranos lyriques légers et coloratures.

This volume contains light roles, intended to be sung by light lyric and coloratura sopranos.

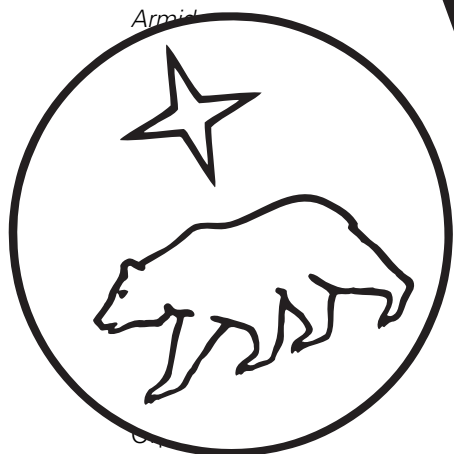
Iphigénie en Aulide
 Une Grecque

Orphée et Eurydice
 L'Amour

L'Arbre enchanté
 Claudine, Lucette

Cythère assiégée
 Charite, Chloé, Daphné

Armide



L'Arbre enchanté
 Lubin, Blaise

Cythère assiégée
 Olgar

Alceste
 Admète

Armide
 Renaud

Iphigénie en Tauride
 Pylade

Écho et Narcisse
 Cinyre, Narcisse

**DESSUS ET GRAND DESSUS ·
 SOPRANO AND MEZZO-SOPRANO**

Ce volume rassemble les premiers rôles tendres, pathétiques et majestueux destinés à des sopranos et mezzo-sopranos lyriques et dramatiques.

This volume contains lead roles, full of tenderness, pathos and majesty, intended to be sung by lyric and dramatic sopranos and mezzo-sopranos.

Iphigénie en Aulide
 Clytemnestra, Iphigénie

Orphée et Eurydice
 Eurydice

Alceste
 Alceste

Armide
 Armide

Iphigénie en Tauride
 Iphigénie

· TENOR

BASSE-TAILLE · BARITONE

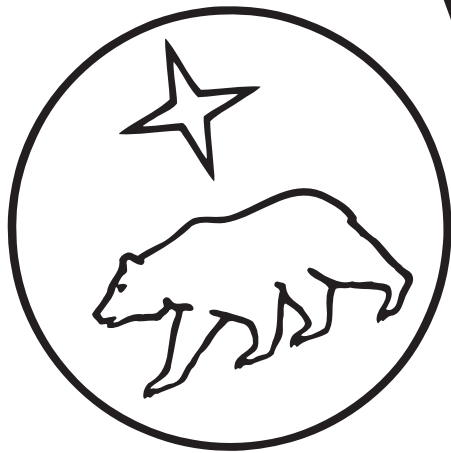
Iphigénie en Aulide
 Agamemnon

Cythère assiégée
 Brontès

Alceste
 Hercule, un Dieu infernal

Armide
 Hidraot

Iphigénie en Tauride
 Oreste, Thoas



Bärenreiter Leseprobe Sample page

Traductions anglaises de:
English translations by:

Susan Baddeley, Marina Davies (introduction)
Benjamin Narvey (« Étendue ou Diapason de toute espèce de Voix »)
Susan Wise (libretti)

Réductions clavier de:
Keyboard reductions by:

Heinz Moehn / Michael Töpel (*Iphigénie en Aulide*)
Hans Schellevis (« J'obtiens l'objet que j'aime », *L'Arbre enchanté*, *Cythère assiégée*)
Jürgen Sommer (*Armide*, *Iphigénie en Tauride*, *Orphée et Eurydice*)
Konrad Rötcher (*Écho et Narcisse*)
Hans Vogt (*Alceste*)

Iphigénie en Aulide · 1774

Acte I

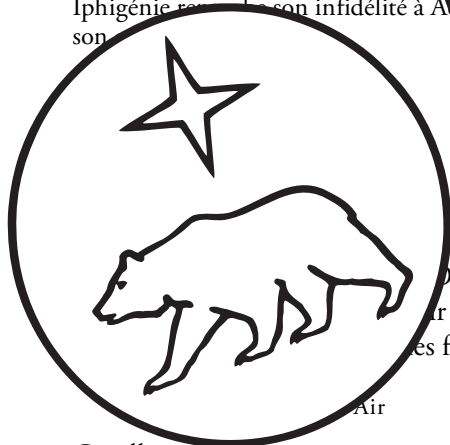
Scène 8

Achille

« Cruelle, non, jamais votre insensible cœur »

Iphigénie arrivait en Aulide pour épouser Achille. Mais Diane a exigé qu'elle y soit sacrifiée. Pour lui éviter ce sort cruel, son père, Agamemnon, a inventé un stratagème : il a fait annoncer à Iphigénie qu'Achille avait rompu ses fiançailles. Lorsque que les deux amants sont confrontés, Iphigénie reproche à son infidélité à Achille, qui proteste de son amour.

Iphigenia arrived in Aulis to wed Achilles. But Diana commanded she be sacrificed there. To spare her this cruel fate, her father, Agamemnon, thought up a ploy: he had it announced to Iphigenia that Achilles had broken off their engagement. When the two lovers are confronted, Iphigenia reproaches Achilles for his faithlessness; the latter claims his abiding love.



ma gloire
sons odieux?
Dieux!
r osé le croire
es feux.

Air

Cruelle, non, jamais votre insensible cœur
Ne fut touché de mon amour extrême :
Si vous m'aimiez autant que je vous aime,
Vous ne douteriez pas de ma fidèle ardeur.

Vous pouvez affliger un cœur qui vous adore
Par des soupçons injurieux,
Et lui faire un tourment affreux,
Du feu constant qui le dévore?

Cruelle, non, jamais votre insensible cœur
Ne fut touché de mon amour extrême :
Si vous m'aimiez autant que je vous aime,
Vous ne douteriez pas de ma fidèle ardeur.

*How could it be true, your love and my glory
Would have allowed you this vile suspicion?
Achilles, betray you! great Deities!
Ah! Forgiving you for daring to believe it,
Takes all the excess of my passion.*

ARIA

*Cruel one, no, your unfeeling heart never
Was touched by my supreme love:
If you loved me as much as I love you,
You would not doubt in my faithful ardour.*

*Can you harrow a heart that adores you
With injurious suspicions,
And turn into grim torments
The constant flame devouring it?*

*Cruel one, no, your unfeeling heart never
Was touched by my supreme love:
If you loved me as much as I love you,
You would not doubt in my faithful ardour.*

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

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



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

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

8

croi - re, Il faut tout l'ex-cès de mes feux.

Air

11 Andante

Cru - el - le, non, ja -

19

- mais — votre in - sen - si - ble cœur — Ne fut tou - ché — de mon a -

22

-mour ex - trê - - me : Si vous m'ai - - miez au - tant

25

— que je vous ai - - me, Vous ne dou - te - riez pas de ma fi - dèle ar -

Vous ne dou - te - riez pas de ma fi -

32

-dèle ar - - deur. Vous pou - vez af - fli -

35

- ger un cœur que vous a - do - - re Par des soup-

38

- çons in - ju - ri - eux, et lui faire un tour - ment af -

feu con-stant qui le dé - vo - - - - -

45

- - re, Et lui faire un tour-ment af - freux, Du feu con -

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

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



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

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

63

de ma fi-dèle ar-deur, Vous ne dou-te-riez pas de ma fi-

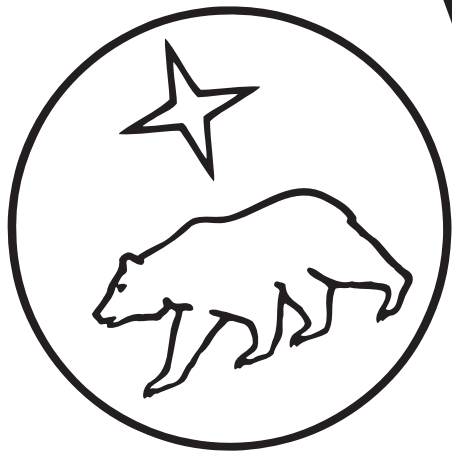
67

Plus animé

-dèle ar-deur. Cruelle, non, ja-

vo-tre cœur ne fut tou-ché!

73



Bärenreiter

Leseprobe

Sample page

Iphigénie en Aulide · 1774

Acte III

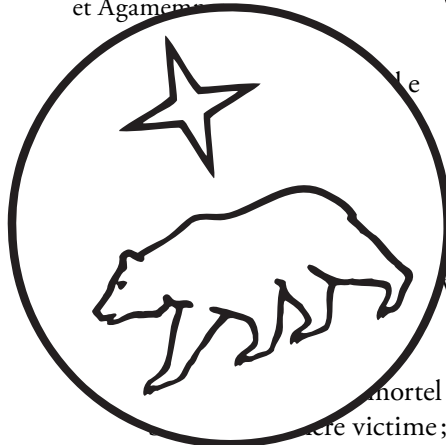
Scène 3

Achille

« Calchas, d'un trait mortel percé »

Achille a appris la vérité : Agamemnon n'a pas fait venir en Aulide sa fille, Iphigénie, pour la lui donner en mariage, mais pour la sacrifier. Et Iphigénie consent à son sort. Achille, furieux, jure d'empêcher ce sacrifice par tous les moyens, y compris tuer le sacrificateur, Calchas, et Agamemnon.

Achilles has learned the truth: Agamemnon did not have his daughter, Iphigenia, come to Aulis, to give her in marriage, but to sacrifice her. And Iphigenia consents to her fate. Achilles, furious, vows to prevent the sacrifice by every means, including killing the seer Calchas, and Agamemnon himself.



...mortel percé,
...victime;
L'autel, préparé pour le crime,
Par ma main sera renversé.

Et si, dans ce désordre extrême,
Votre père, offert à mes coups,
Frappé, tombe et périt lui-même,
De sa mort n'accusez que vous.

ACHILLES

DEMI-CAVATTE

*To then, fearless one, comply,
Run to seek the grimmest demise.
To this hateful temple, on your footsteps I fly;
There I shall precede the blow for you being readied.*

ARIA

*Calchas, with a deadly strike pierced,
My first victim shall be;
The altar, for the crime readied,
By my hand cast down shall be.*

*And if, in this utter disorder,
Your father, offered to my blows,
Stricken, falls and himself perishes,
For his death accuse yourself alone.*

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

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



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

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

7

- drai le coup qu'on vous pré - pa - re.

Air

9 Allegro, vivement, sans presser

Cal -

per - cé, Se - ra ma pre-mière vic -

17

-ti - me ; L'au - tel, pré - pa - ré pour le cri - me, Par ma

20

main se - ra ren - ver - sé, Par ma main se - ra ren - ver -



23

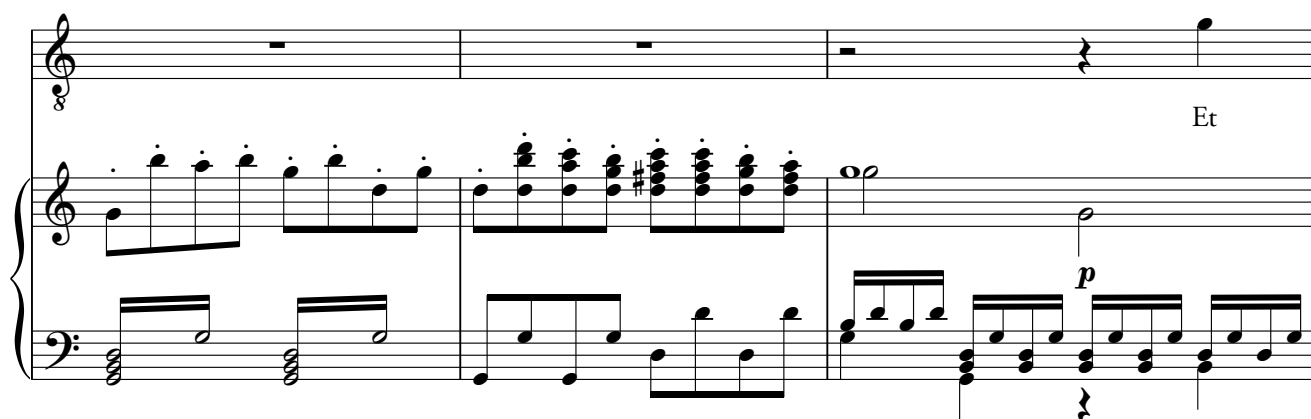
-sé, L'au - tel, pré - pa - ré pour le cri - me par ma main se - ra ren - ver -

ver - sé. - ra ren - ver - sé.



30

Et



33

si, dans ce dé - sordre ex - trê - me, Vo - tre père, of - fert — à mes

p *f* *p*

36

coups, Frap - pé, tombe — e né - t me - me,

f

ac - cu - sez que vous, De sa mort n'ac - cu - sez que —

p *cresc.*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

44

vous. Et si, dans ce dé - sordre ex - trê - me, Vo - tre

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

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



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

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

Iphigénie en Aulide · 1774

Act e III

Scène dernière

Achille

« J'obtiens l'objet que j'aime »

Diane, prise de pitié, a renoncé au sacrifice d'Iphigénie.
Achille peut désormais l'épouser, et laisse éclater sa joie.

*Diana, stricken with pity, renounced the sacrifice of
Iphigenia. Achilles may now marry her, and lets his joy
overflow.*

Achille

ACHILLES

Ariette

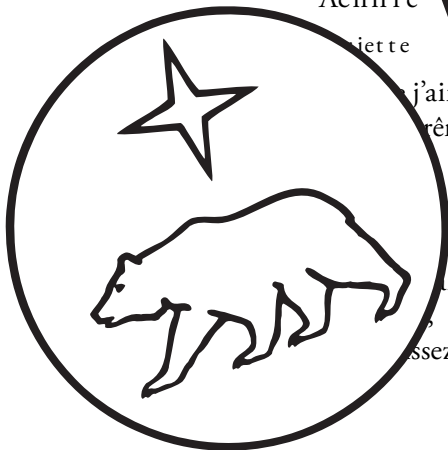
ARIETTA

j'aime
rême.

*I win the object I love;
My rapture is supreme.
I win Iphigenia
Of my life the charm.*

mes;
rmes,
ssez.

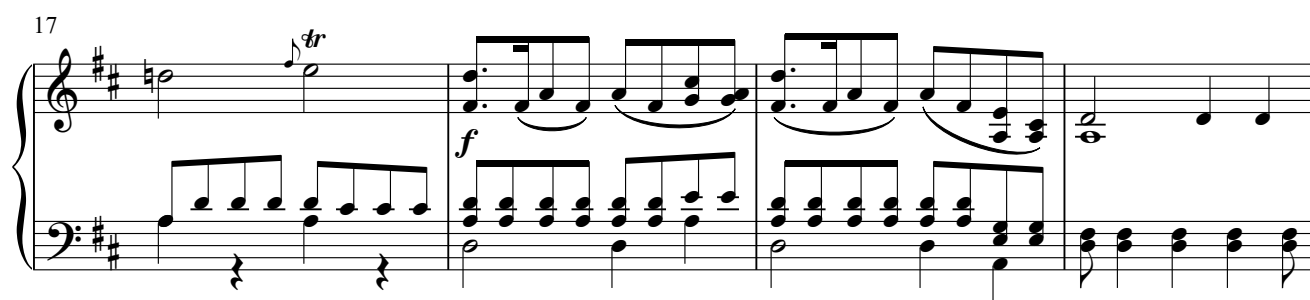
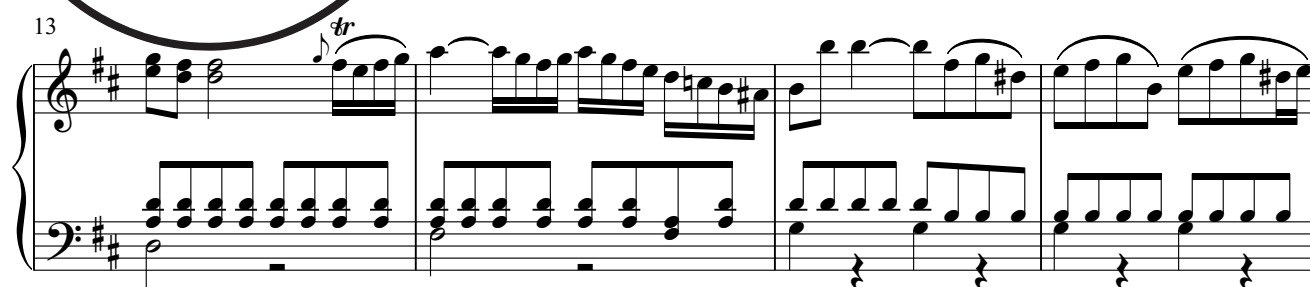
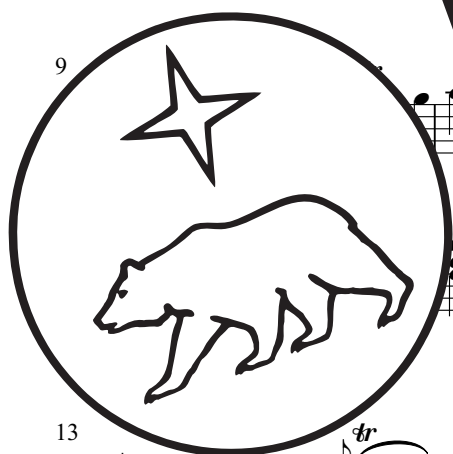
*My heart has no alarms;
Warriors, race to your arms,
Trumpets, ring out,
Proud Trojans, delight.*



« J'obtiens l'objet que j'aime »

Ariette

Andante



21

ACHILLE

J'ob - tiens l'ob - jet que j'ai - - me ; Mon bon - heur est ex -

25

- trê - me, Le char - me de ma vi - e -

eur es sans a - lar - mes ; Guer -

33

- riers, cou - rez aux ar - mes, Trom - pet - tes, re - ten - tis - sez,

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

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

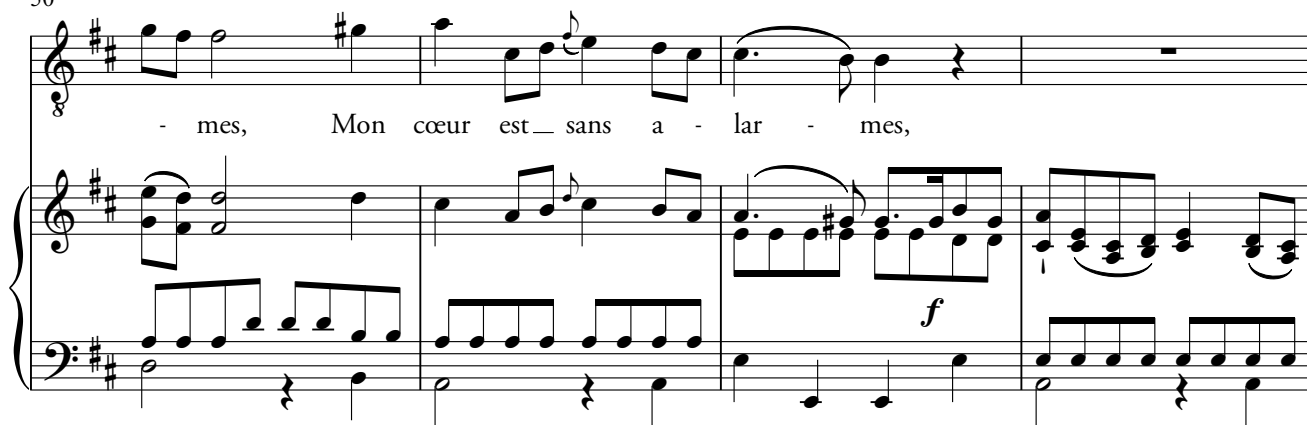


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

50

- mes, Mon cœur est sans a - lar - mes,



54

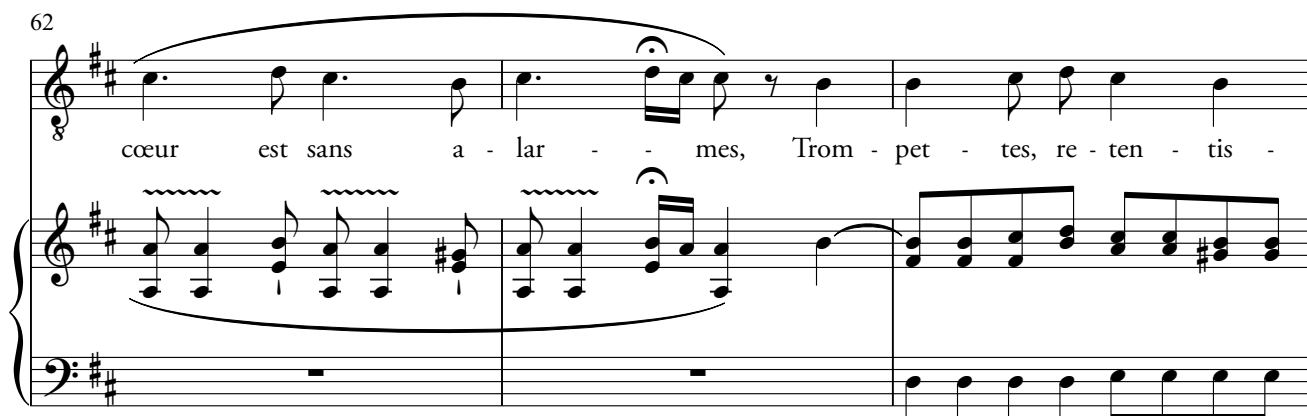
Guer - riers, cou - rez aux ar -

mes, Mon



62

cœur est sans a - lar - mes, Trom - pet - tes, re - ten - tis -



65

8

- sez, _____ Fiers Tro - yens fré - mis -

f



68

8

- sez, _____ fré - - - - -

f



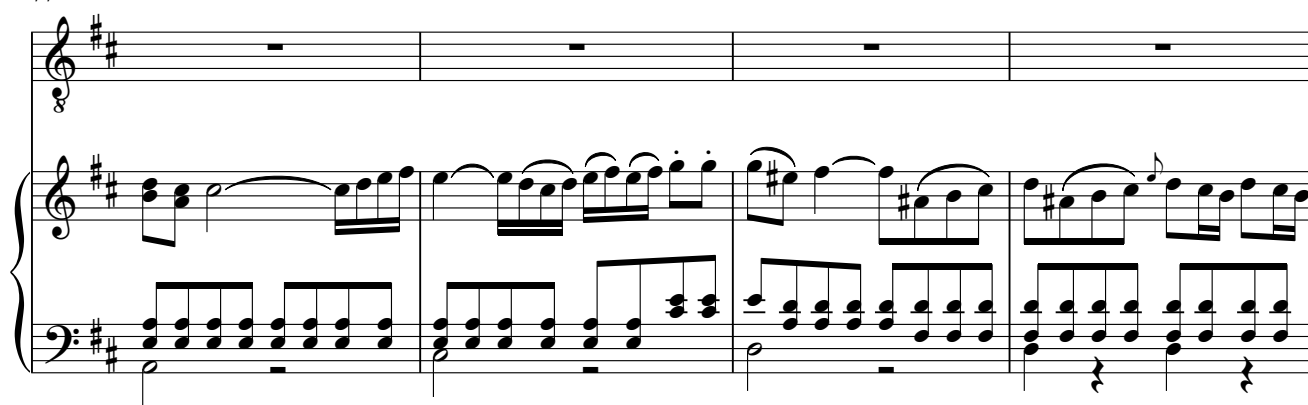
74

8

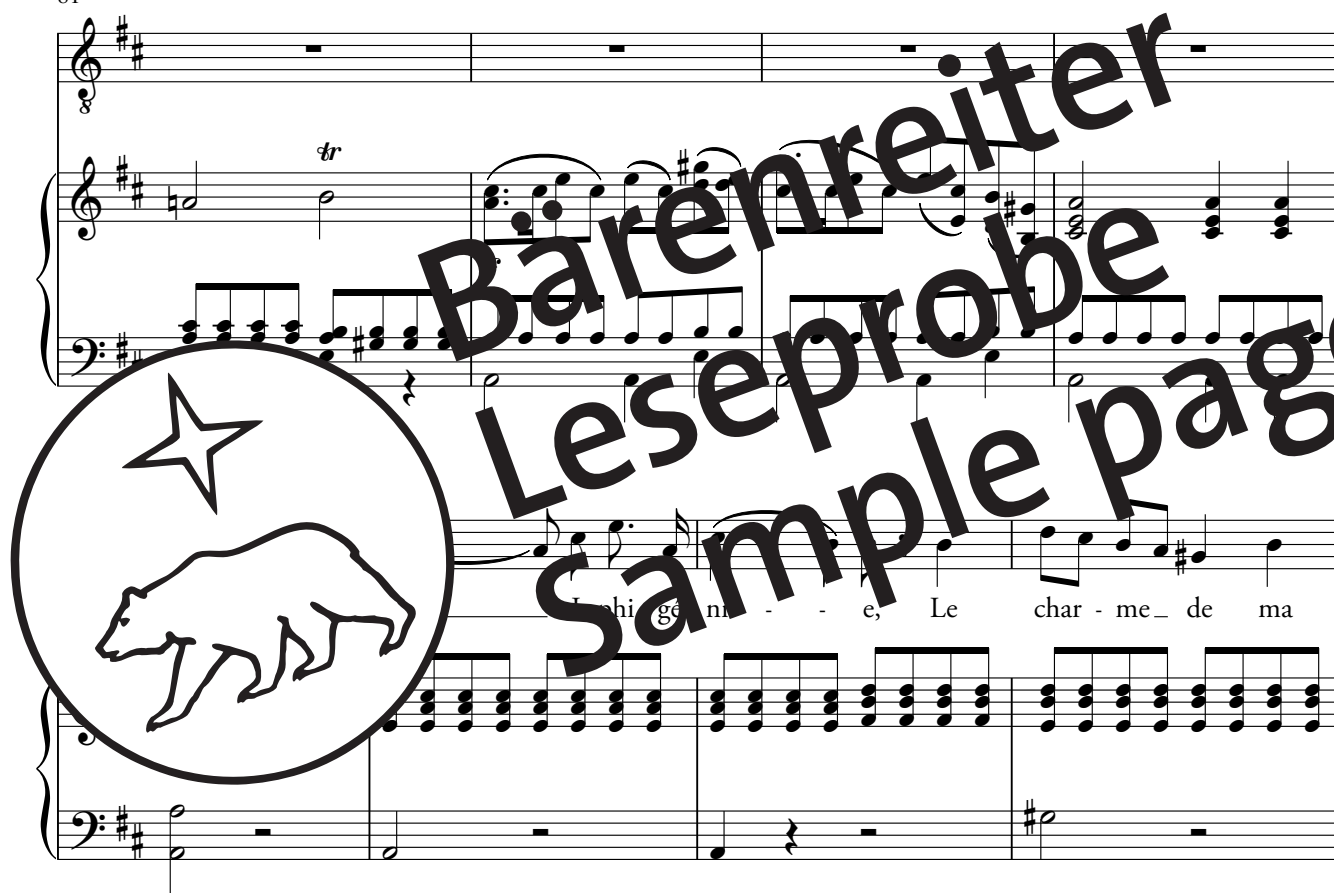
p



77



81



tr

chi - gé - ni - - e, Le char - me - de ma

89



vi - - e, Le char - me - de - ma - vi - - e.

f

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

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



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

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

109



113



120



124

mes, Mon cœur est sans a -

Moderato

128

- lar - mes, Trom - pet - tes, re - ten - tis - se

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

ber Tro - yens, fré - mis - sez,

134

fré - mis - sez,

137

fré - mis - sez,

140

fré - mis -

146

- sez.

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

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



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

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

Deuxième Air

Accablé de regrets,
Je parcours des forêts
La vaste enceinte.
Touchée de mon destin,
Écho répète en vain
Ma triste plainte.

Récitatif

Eurydice! De ce doux nom
Tout retentit, ces bois, ces rochers, ce vallon.
Sur les troncs dépouillés, sur l'écorce naissante,
On lit ce mot gravé par une main tremblante:
«Eurydice n'est plus, et je respire encor!
Dieux, rendez-lui la vie, ou donnez-moi la mort!»

Troisième Air

Plein de trouble et d'effroi,
Que de maux, loin de toi,
Mon cœur endure
Témoin de mes malheurs,
Sensible à mes douleurs,
Le murmure.

Récitatif

Des ombres, des ombres
Sombres
Nuit, la jeunesse,
Tendresse...
Son âge
Ont pu la garantir?
Implacables tyrans! Je veux vous la ravir!
Je saurai pénétrer jusqu'au sombre rivage;
Mes accents douloureux fléchiront vos rigueurs.
Je me sens assez de courage
Pour braver toutes vos fureurs!

SECOND ARIA

Stricken with regrets,
Of the forests I range
The vast asylum.
Touched by my fate,
Echo repeats in vain
My grieving plaint.

RECITATIVE

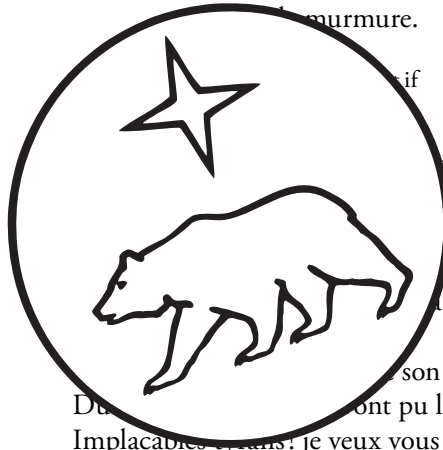
Eurydice! With this sweet name
All resonates, these woods, these rocks, this vale.
Upon the bare trunks, on the budding bark,
We read this word etched by a trembling hand:
"Eurydice is no longer, and I still breathe!
Deities, restore her life to her, or give me death!"

THIRD ARIA

Deep in dread and torment,
So many afflictions, far from thee,
Does my heart endure
Witnessing my woes,
Sensible of my sorrows,
The waters murmur.

RECITATIVE

Deities of the Acheron,
Feared ministers of the shades' empire,
You, whom the sombre abodes
Pluto's sentences enforce,
You, who are not moved by youth, beauty,
You took from me the object of my devotion...
(O cruel recollection!)
Well what! the graces of her age
From the most awful fate did not preserve her?
Implacable tyrants! From you I wish to ravish her!
I shall know how to reach the sombre shore;
My grieving accents will soften your rigours.
I feel in myself enough courage
To brave all your furies!



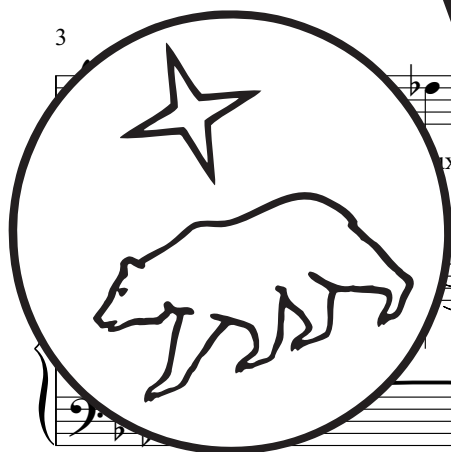
« Objet de mon amour »

Récitatif

ORPHÉE, à sa suite

É - loi - gnez - vous : ce lieu con - vient à mes mal -

p



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

(La suite d'Orphée se retire avec les Nymphes, et ils se dispersent dans le bois.)

Premier air

6 Lentement

ORPHÉE, seul

Ob - jet de mon a - - mour ! Je te de -

f *p*

11

- mande au jour A - vant l'au - ro - re, a - -

p *mf* *f* *p*

17

- vant l'au - ro - re ; Et quand

p *f* *p*



23

jour s'en - fuit, — Ma voix pen - dant — la nuit — T'ap-pelle en -

f *p*

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

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



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

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

49

- pour gé - mis - sant, in - ter - dit, é - per - du, Te de - man - de sans ces - se

52

Lento

à la na - ture en - tiè - re : Les vents hé -

em - por - tent sa pri - è - re, em - por - tent

rinf.

58

sa pri - è - - - re.

pp

Deuxième air

61 Lentement

Ac - ca - blé de re - grets, Je par -

66

- com - rêts — La vaste en cein - te, La

72

vaste — en - cein - - te. Tou - chée de

78

mon des - tin, É - cho ré - pète en vain Ma tris - te

84

plain - te, Ma tris - te plain - te, Ma tris - te

90

plain - te.

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

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



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

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

107

- blan - te : « Eu - ry - di - ce n'est plus,

110

et je res - pire en - cor ! Dieux ! re - ven - de - z - lui la vie, ou
la mort »

Troisième air

116 Lentement

Plein de trouble et d'ef - froi, Que de maux,

121

loin — de toi, Mon cœur en - du - - re, Mon



127

cœur — en - du - - re ! Et — moin de

Sen - sible — mes — dou - leurs — L'on - de mur-



139

- mu - re, L'on - de — mur - mu - - re, L'on - de — mur-



145

-mu - - - re.

f

Récitatif

150

Di - vi - ni - tés de l'A - ché - on, mi - nis - tres re - dou -

pi - - des Om - bres, Vous, qui

154

dans les de - meu - res som - bres Fai - tes e - xé - cu - ter les ar - rêts de Plu -

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

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

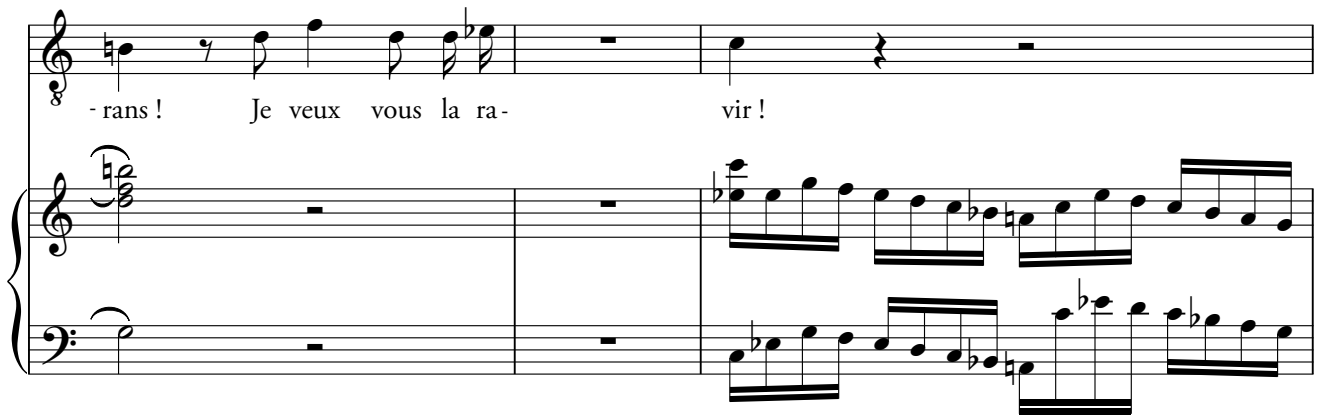


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

165

- rans ! Je veux vous la ra- vir !



168

Je sau-rai pé-né-trer jus-qu'au som-meil - va - ge ; mes ac-

aux é-mi - ront vos ri-gueurs. Je me



172

sens as-sez de cou-ra - ge Pour bra-ver tou-tes vos fu-eurs.





Jean-Louis Fesch, [*Joseph Legros en Orphée dans Orphée et Eurydice de Gluck*]
 Joseph Legros as Orpheus in *Orpheus and Eurydice* by Gluck], [ca 1774],
 dessin/drawing, collection particulière, droits réservés/private collection, rights reserved.

Orphée et Eurydice · 1774

Acte I

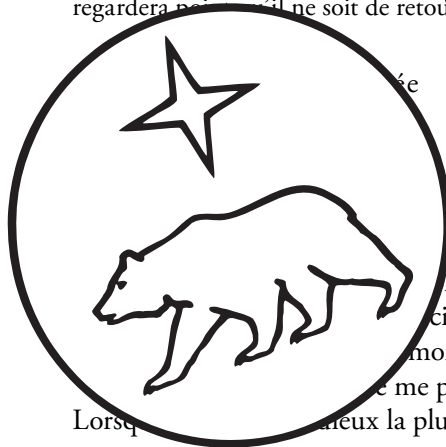
Scène 4

Orphée

« L'espoir renaît dans mon âme »

Eurydice mourut dans les campagnes de Thrace, de la morsure d'un serpent, quelques jours après son mariage avec Orphée. [...] Les dieux, touchés du désespoir d'Orphée, lui permettent de pénétrer dans les Champs Élysées pour en retirer Eurydice, à condition qu'il ne la regardera point tant qu'il ne soit de retour sur la terre.

Eurydice died in the countryside of Thrace, bitten by a snake, a few days after her marriage to Orpheus. [...] The Deities, touched by Orpheus' despair, allow him to enter the Elysian fields to recover Eurydice, on the condition that he will not look at her until he is back on Earth.



...us de moi?
...juste loi?
...ouchant
...lante,
...ciel! quelle rigueur!
...mon contraindre.
...me plaindre,
Lorsq...eux la plus grande faveur?

ORPHEUS
DEMIATIVE
*Implacable Deities! What do you demand of me?
How can I yet unjust law obey?
What! I shall hear her touching voice,
Her trembling hand shall press,
Without a single look ... O Heaven! what rigour!
Well... I shall comply! I shall myself contain.
Eh! Should I still complain,
When from the gods the greatest favour I obtain?*

Orphée prend sa lyre et met son casque.

Orpheus takes up his lyre and dons his helmet.

Ariette

ARIETTA

L'espoir renaît dans mon âme;
Pour l'objet qui m'enflamme
L'amour accroît ma flamme:
Je vais revoir ses appas.
L'enfer en vain nous sépare:
Les monstres du Tartare
Ne m'épouvantent pas!

*Hope is reborn in my soul;
For the object that enflames me
Love augments my flame:
I shall look upon her charms again.
Hell parts us in vain:
The monsters of Tartarus
Do not daunt me!*

*Après l'air, Orphée porte ses pas avec intrépidité
vers le chemin qui conduit aux Enfers.*

*After the aria, Orpheus fearlessly makes his way
towards the path leading to the nether regions.*

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

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



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

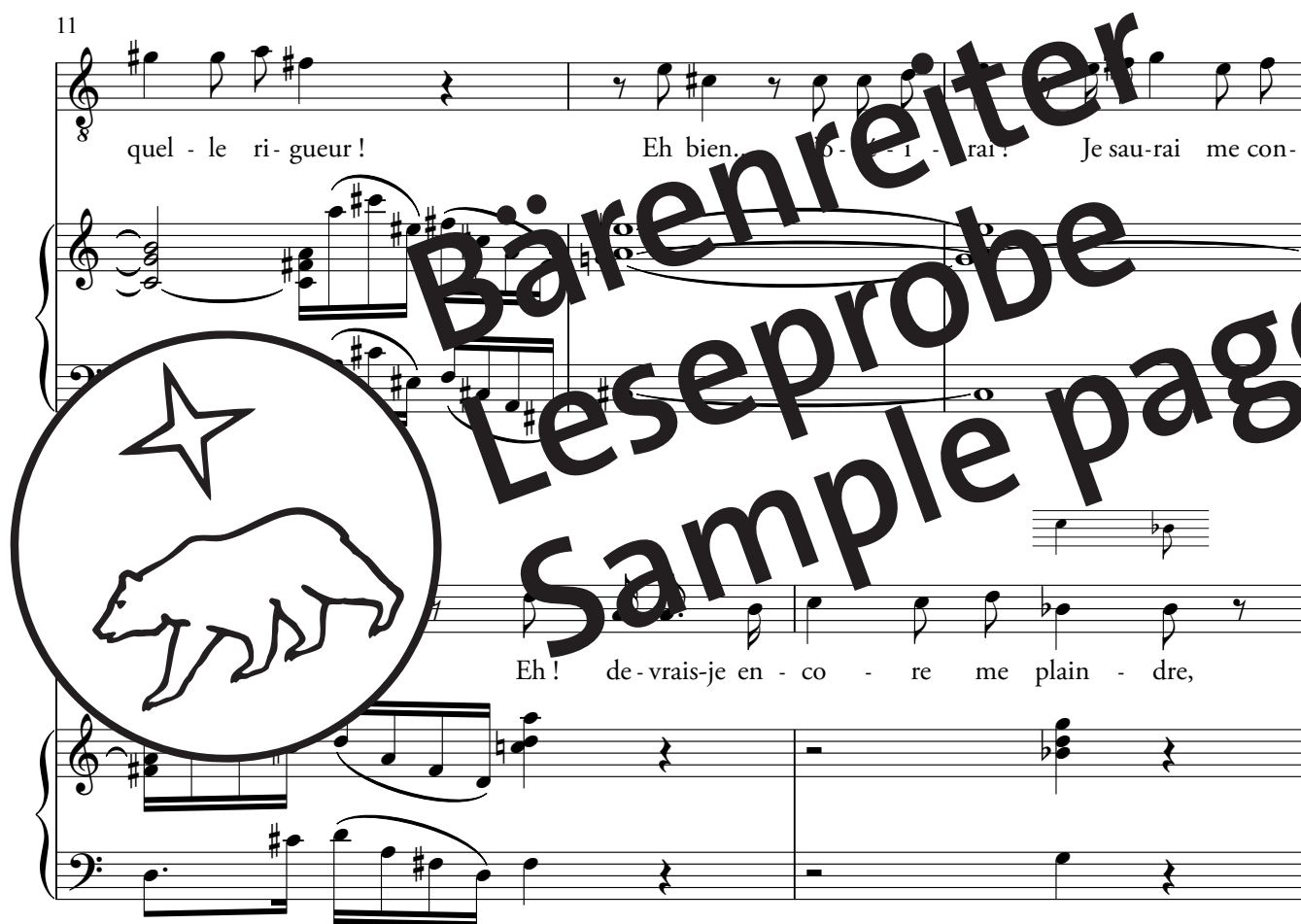
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

9



- blan - te, Sans que d'un seul re - gard... Ô ciel !

11



quel - le ri- gueur ! Eh bien, j'o- b- ti- rai ! Je sau- rai me con-

Eh ! de - vrais-je en - co - re me plain - dre,

16



lors- que j'ob- tiens des Dieux la plus gran - de fa - veur ?

f

Orphée prend sa lyre et met son casque.

Ariette

19 **Allegro maestoso**

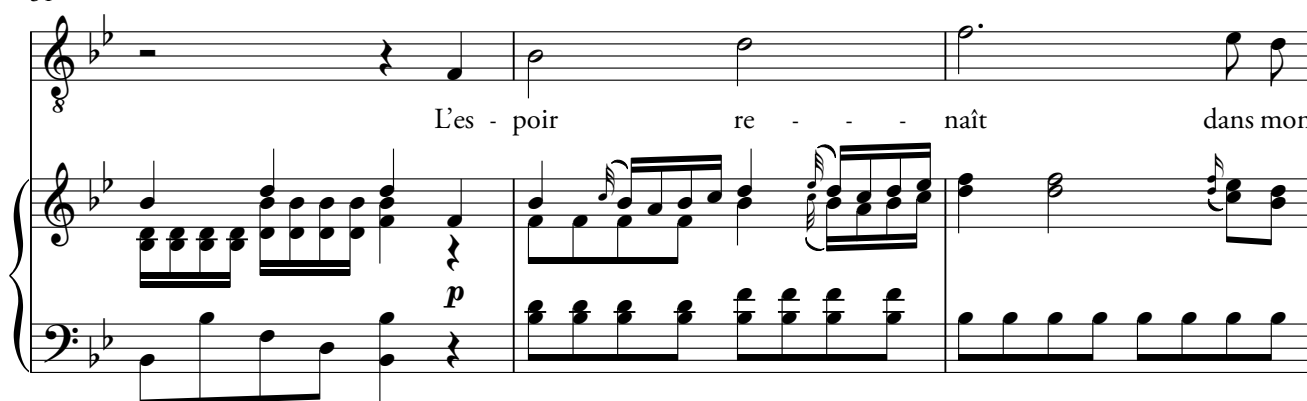
22



25



31



34

â - me ; Pour l'ob - - jet qui m'en-

37

- flam - me L'A - mour ac - croît ma - an - ne : Je

- von - es ap - pas. L'es -

p *mf*

43

-poir re - naît dans mon â - me ; Pour l'ob - jet qui m'en-

dolce *p* *f* *p*

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

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



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

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

58



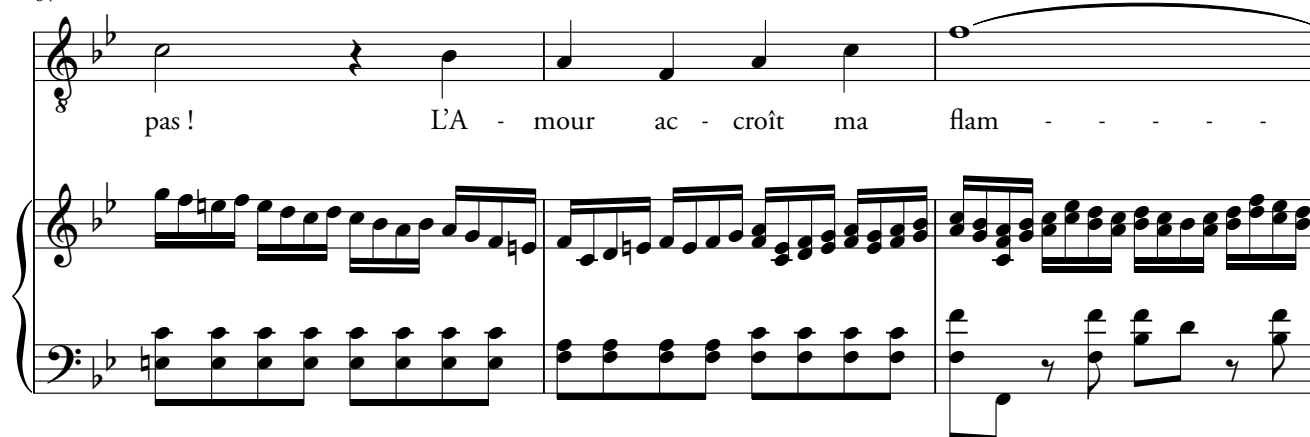
- fer en vain nous sé - pa - re, en vain nous sé -

61



- pa - re : Les Far - ta re ne m'é - pou - van - tent

67



pas ! L'A - mour ac - croît ma flam - - - -

70

Musical score for measures 70-72. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a dense, rhythmic texture with many beamed sixteenth notes. A *cresc.* marking is present in the piano part at measure 72.

73

Musical score for measures 73-78. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "me, Je vais re-voir ses ap pas". A *tr* (trill) marking is above the final note of the vocal line. The piano part has a *f* (forte) marking at measure 73. A large watermark "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid diagonally across the page. A circular logo featuring a bear and a star is also visible on the left side of the page.

79

Musical score for measures 79-82. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "L'es -". The piano part has a *p* (piano) marking at measure 82.

82

- poir re - - - naît dans mon â - me :



85

Pour l'ob - - - jet qui m'en - an - ne L'A -

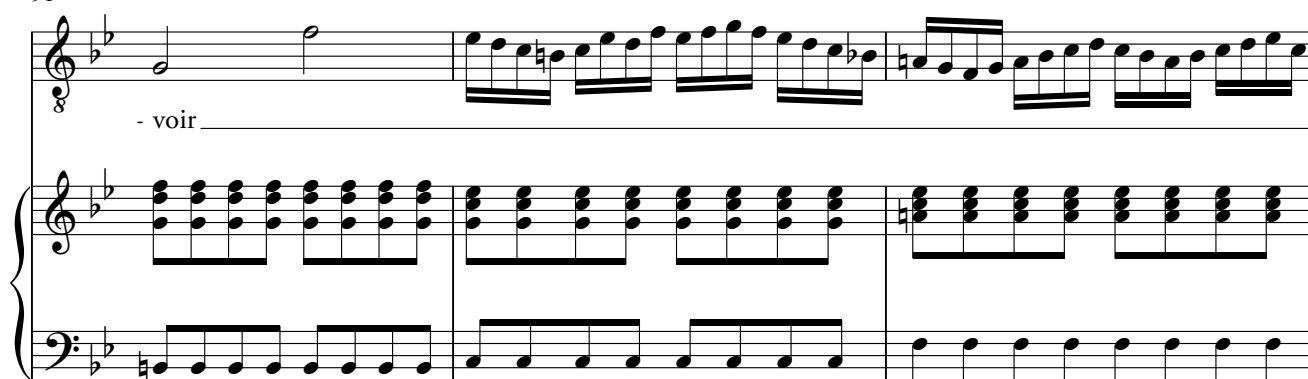
sa - flam me Je vais re - -

mf



91

- voir



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

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



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

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

106

me : Je vais re-voir

Musical score for measures 106-108. The vocal line features a melodic phrase starting on a half note, followed by eighth notes. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand.

109

ses ap - pas. L'en - fer vain nous sé -

en vain nous sé - pa - re :

Musical score for measures 109-114. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a strong, rhythmic pattern in the right hand, marked with a forte (f) dynamic. A large watermark "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid on the score.

115

Les mons - tres du Tar -

Musical score for measures 115-117. The vocal line features a melodic phrase. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand.

118

- ta - re Ne m'é - pou - van - tent pas ! L'A -



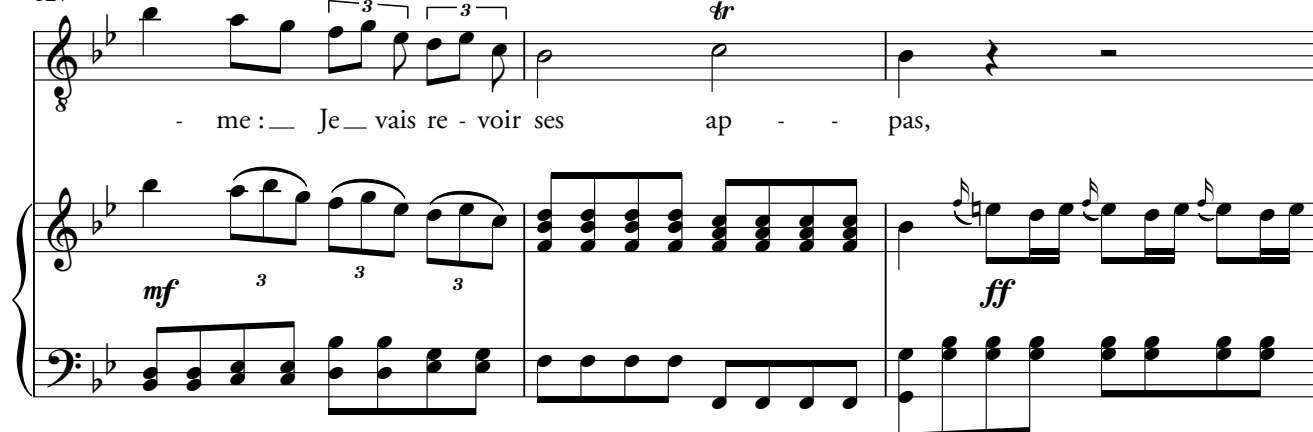
121

- mour ac - croît ma flam - - - - -



127

- me : — Je — vais re - voir ses ap - - pas,



130



Je vais re - voir ses ap -

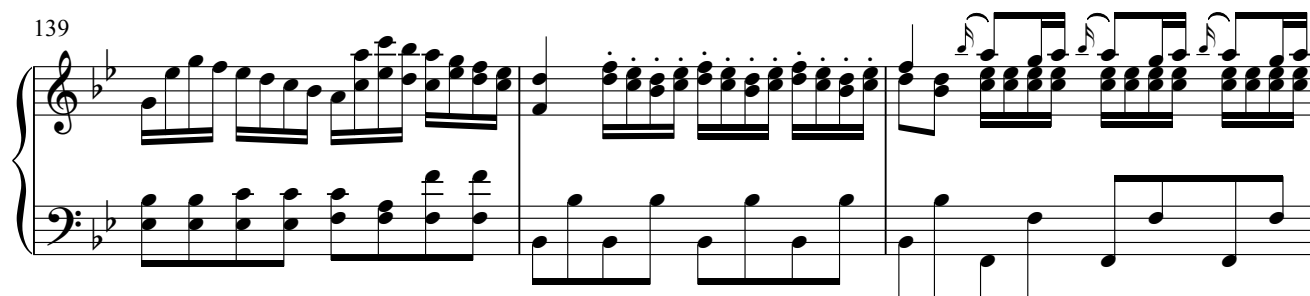
Après l'air, Orphée porte ses pas avec intrépidité vers le chemin qui conduit aux Enfers.

133

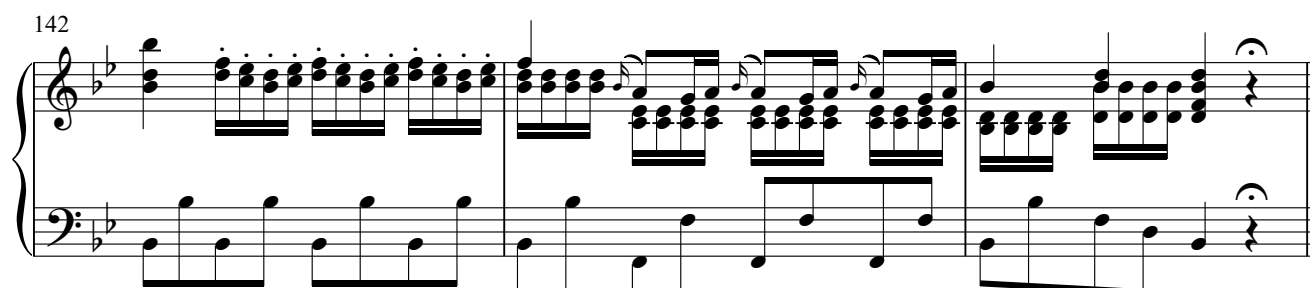


- pas.

139



142



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

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



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

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

Mortel silence!
 Vaine espérance!
 Quelle souffrance!
 Quels tourments déchirent mon cœur!

J'ai perdu mon Eurydice,
 Rien n'égale mon malheur;
 Sort cruel! quelle rigueur!
 Je succombe à ma douleur!

Récitatif

Ah! puisse ma douleur finir avec ma vie.
 Je ne survivrai point à ce dernier revers.
 Je touche encor aux portes des Enfers :
 J'aurai bientôt rejoint mon épouse chérie.
 Oui, je te suis, tendre objet de ma foi!
 Je te suis, attends-moi!
 Tu ne me seras plus ravie,
 Et la mort pour jamais va m'unir avec toi.

Orphée tire son épée pour se tuer.

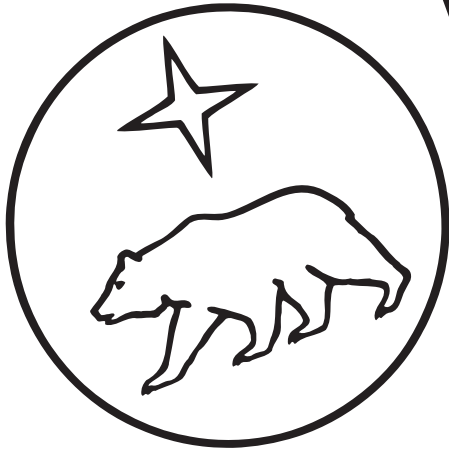
*Mortal silence!
 Vain longing!
 Such grief!
 Such torments rend my heart!*

*I lost my Eurydice,
 Nothing equals my misery;
 Cruel fate! such rigour!
 To my grief I surrender!*

RECITATIVE

*Ah! May my grief end with my life.
 I shall not survive the final blows.
 Still am I touching the gates of Hell:
 My beloved spouse shall I soon rejoin.
 Yes, I am following the object of my faith!
 I follow thee, await me!
 No longer shalt thou be torn from me,
 And forever Death shall join me to thee.*

Orpheus draws his sword to kill himself.



Bärenreiter
 Leseprobe
 Sample page

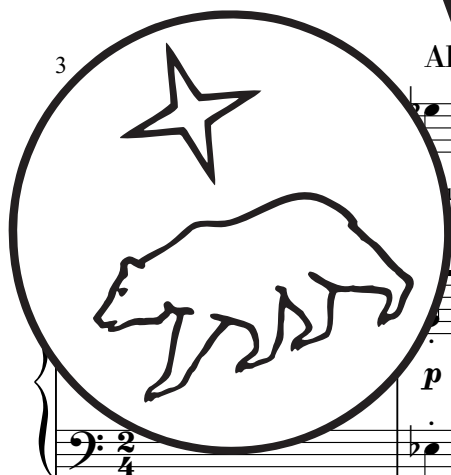
« J'ai perdu mon Eurydice »

Récitatif

ORPHÉE

Lento

Mal-heu-reux, qu'ai-je fait ! et dans quel pré - ci - pi - ce M'aplon -

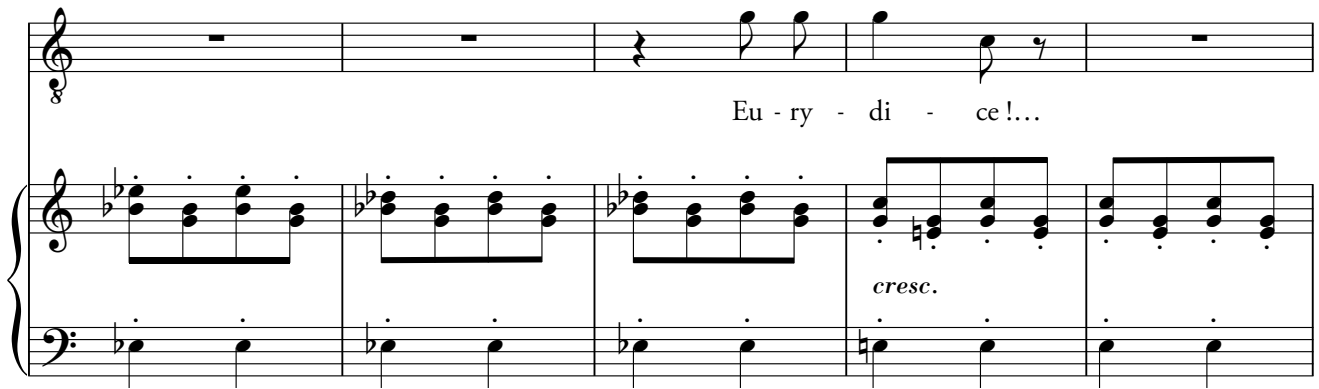


Allegro

Chère é -

- pou - se !... Eu - ry - di - ce !...

13



Eu - ry - di - ce !...

cresc.

18



Chère é - pou - se !...

f

m'en - tend plus je la perds sans re - tour :

ff

29



C'est

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

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



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

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

47

J'ai per-du mon Eu - ry -

p

51

-di - ce, Rien n'é - ga - le mon mal - heur or ci el, quel - le ri -

f p f

f

é - ga mon mal - heur ; je suc -

f

58

-combe à ma dou - leur ! Eu-ry - di - ce ! Eu-ry-

p

p

simile

62

- di - ce ! Ré - ponds... quel sup - pli - ce ! Ré -

p *p* *cresc.*

66

Adagio

- ponds - - - - - moi ! C'est toi - pou - t - e - poux - fi -

f *p* *sf* *p* *sf* *p*

En - ten - dra ma - voix - qui t'ap - pel - le, ma voix qui t'ap -



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

72

Premier mouvement

- pel - le. J'ai per - du mon Eu - ry - di - ce, Rien n'é -

p *sf* *p* *sf*

simile

75

- ga - le mon mal - heur. Sort - cru - el ! — quel - le ri - gueur ! — Rien n'é -

sf *sf*

79

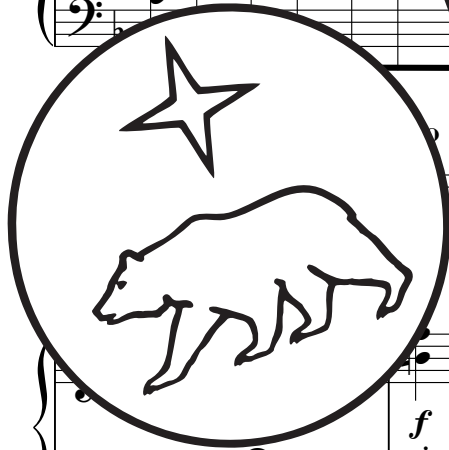
- ga - le — mon — mal - heur, Je — suis — com — ba — ma — dou -

f

Adagio

ce ! En — fi - ce ! Mor - tel si -

f *f* *p*



86

- len - ce ! Vaine es - pé - ran - ce ! Quel - le souf - fran - ce ! Quels tour -

f *p* *f* *p* *f*

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

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



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

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

105

— à ma dou - leur.



109

puis-se ma dou - leur fi - nir a - vec ma vi - e. Je ne sur - vi - vrai



117

point à ce der - nier re - vers. Je touche en - cor aux por - tes des En -



119

- fers : J'au-rai bien-tôt re-joint mon é-pou - se ché - ri - e.

122 *Adagio*

Oui, je te suis, — tend b jet de ma

is, a - nce - moi, at - tends - moi!

130

Tu ne me se-ras plus ra - vi - e, Et la mort pour ja-mais va m'u-nir a-vec toi.

(Orphée tire son épée pour se tuer.)

L'Arbre enchanté · 1775

Scène 6

Lubin

« Du jeune objet que j'adore »

M. Thomas, le tuteur de Claudine, en est jalousement amoureux. Mais c'est son valet, Pierrot, que Claudine aime... Ce Pierrot n'est autre que Lubin, un fermier qui s'est déguisé pour l'approcher.

Mr. Thomas, Claudine's tutor, is in love with her and jealous. But it is his valet, Pierrot, whom Claudine loves... This Pierrot is actually Lubin, a farmer who disguised himself to approach her.

Lubin

Air

Du jeune objet que j'adore

je ne pas

appas?

implore

s, je

sirs!

ur;

ence

jour?

adore

as

cents appas?

Ô toi que mon cœur implore,

Entends mes soupirs,

Puissant Dieu des plaisirs!

Ces arbres et cette verdure

Ne m'offrent qu'un triste tableau;

Mais avec elle tout est beau,

Tout rit dans la nature.

Du jeune objet que j'adore

Ne verrai-je pas

Les innocents appas?

Ô toi que mon cœur implore,

Entends mes soupirs,

Puissant Dieu des plaisirs!

LUBIN

ARIA

Of the young object I adore

Shall I not see

The innocent lures?

O thee whom my heart implores,

Hark to my sighs,

Mighty God of delights!

O tell my impatience:

Lead her steps to this place;

Dost thou know not that her presence

Is for me the light of day?

Of the young object I adore

Shall I not see

The innocent lures?

O thee whom my heart implores,

Hark to my sighs,

Mighty God of delights!

These trees and this verdancy

Give me but a drab picture;

While with her all is lovely,

All rejoices in Nature.

Of the young object I adore

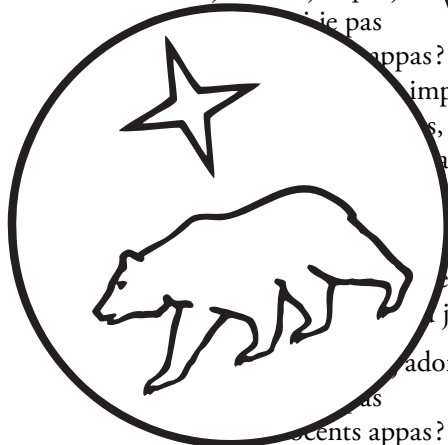
Shall I not see

The innocent lures?

O thee whom my heart implores,

Hark to my sighs,

Mighty God of delights!



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

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



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

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

16

pas ? — Ô toi, ô toi que mon cœur im - - plo - -

21

-re, En - - - tends me so pirs, Puis-sant sirs, Tu - an Dieu — des plai - sirs !

30

Fin

Premier couplet

35 Andante

8 Ter - mi - ne mon im - pa - ti - en - ce, Con - dui ses pas en

p

41

8 ce sé - jour, Ne sais tu pas que sa pré -

Est - ou moi la lu - miè - re du

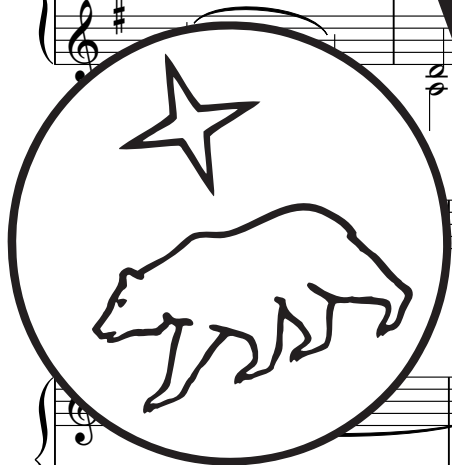
sfz

50

Dal segno 𝄋

8 jour, Est - pour moi la lu - miè - re du jour ?

sfz



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Deuxième couplet

55

Andante

Ces ar - bres, et cet - - te ver - du - re Ne m'of - frent qu'un

60

tri - ste ta - bleau ; Mais a vec le

dans la na - tu - -

69

Dal segno 𝄋

-re, Tout rit dans la na - tu - - re.

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

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



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

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

L'Arbre enchanté · 1775

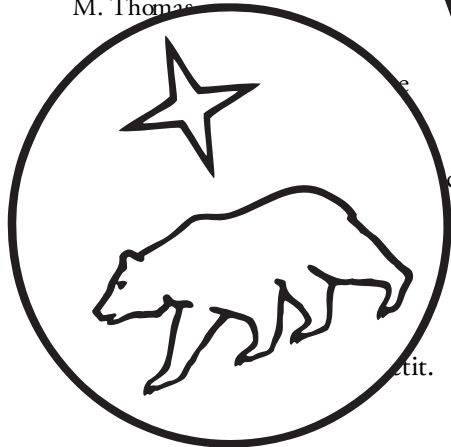
Scène 16

Blaise

« Toujours par fillette franche »

M. Thomas, le tuteur de Claudine, en est jalousement amoureux. Mais c'est son valet, Pierrot, que Claudine aime... Ce Pierrot n'est autre que Lubin, un homme qui s'est déguisé pour l'approcher. Blaise, un pionnier, après avoir aidé Lubin/Pierrot à enlever Claudine, s'en moque de M. Thomas.

Mr. Thomas, Claudine's tutor, is jealously in love with her. But it is his valet, Pierrot, whom Claudine loves... This Pierrot is actually Lubin, a man who disguised himself to approach her. Blaise, a pioneer, after having helped Lubin/Pierrot to abduct Claudine, mocks M. Thomas.



*Sol, sol, sol, sol,
Chantez, rossignol.*

*(Il siffle.)**(Il siffle.)*

*BLAISE
ARIA
Ever by a cunning bairn
A gentleman must be cheated;
Like a bird upon the branch,
He is prettily alighted!*

*Mi, mi, mi, mi,
Sing, my little one.*

*Sol, sol, sol, sol,
Sing, nightingale.*

*(He whistles.)**(He whistles.)*

« Toujours par fillette franche »

Air

Allegro



5

BLAISE

urs par fil - let - te fran - che Bar - bon_ doit ê - tre tri -

9

- ché ;

Comme un oi-seau sur la bran - che, Il est jo - li - ment_ per -

13 *(Il siffle.)*

-ché. *Mi, mi, mi, mi,* Chan - tez, mon pe - tit ; *Sol,*

17 *(Il siffle.)*

sol, sol, sol, Chan - tez, ros - si - gnol, chan - te chan -

(Il siffle.)

tez, chan - tez, ros - si - gnol

25

Chan - tez, ——— chan -

mf

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

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



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

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

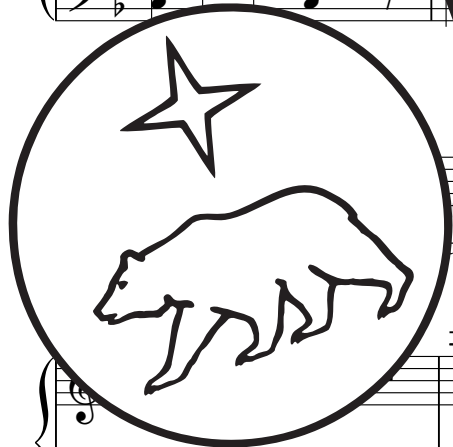
42

Comme un oi - seau sur la bran - che, Il est jo - li - ment — per -

45

(Il siffle.)

- ché. *Mi, mi, mi, mi,* Chan - tez, mon pe - tit. *Sol,*

*(Il siffle.)*

ez, ros - si - gnol, chan - tez, — chan -

53

(Il siffle.)

- tez, — chan - tez, chan - tez, ros - si - gnol.

56



59

Chan - tez, ____ chan - tez, chan - tez - ros - si - gnol, chan - tez, ____ chan -



65



Cythère assiégée · 1775

Acte II

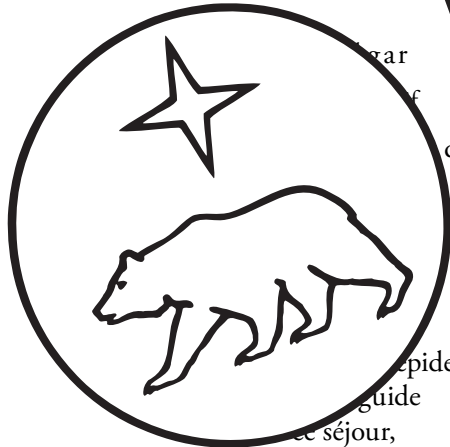
Scène 1

Olgar

« Brontès, ce chef intrépide »

Cythère, l'île de Vénus, est assiégée. Les nymphes qui la peuplent doivent affronter des barbares Scythiens et sarmates, à la tête desquels marchent Brontès, qu'Olgar répute encore plus insensible que Mars. Mais Olgar n'a pas toujours été insensible lui-même...

Cythera, the island of Venus, is under siege. The nymphs inhabiting it must confront some Scythian and Sarmatian barbarians, led by Brontes, whom Olgar claims even more unfeeling than Mars. Olgar himself has not always been unfeeling...



Mieux que Mars, saura détruire
Le doux empire
Du tendre Amour.

Les prières, la douceur,
Rien ne le touche;
Son cœur farouche
Chérit l'horreur.

Jusqu'à ce moment encore,
Il ignore
Qu'on puisse aimer.

Et moi, pour une tigresse
J'eus la faiblesse
De m'enflammer.

OLGAR

PROFANATIVE

*This Deity occupies his perilous place;
Here he would not be invincible.
To resist Love, its passion,
One must be an unfeeling Scythian.*

ARIA

*Brontes, this fearless leader,
Who guides us
In this place,
Better than Mars, will shatter
The sweet power
Of Love so tender.*

*Gentleness, prayers,
Nothing touches him;
His fierce heart
In dread delights.*

*Yet until this moment,
He knows not
That one can love.*

*And myself, for a tigress
Such was my weakness
That I was smitten.*

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

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



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

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

Air

8 Allegro

14

26

32

-mour. Les pri - è - res, la dou - ceur, la dou -

p

38

- ceur, Rien ne le tou - che ; Son cœur l' - rou - Ché - rit l'hor -

Ché - rit, ché - rit l'hor - reur.

f

50

Jus - qu'à ce mo - ment en - co - - - re,

p



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

56

Lent

Il i - gno - re Qu'on puisse ai - mer. Et moi, pour u - ne ti -

mf *p*

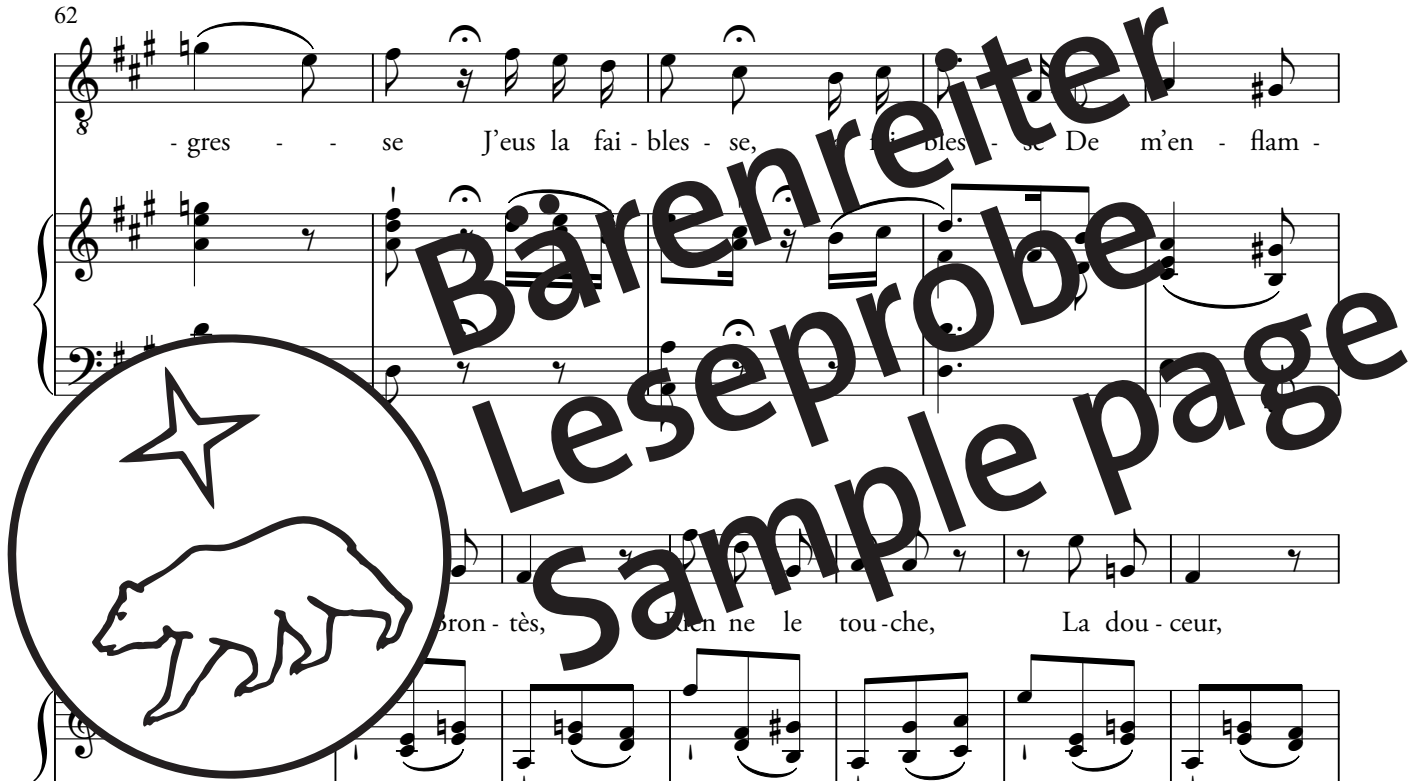
62

- gres - - se J'eus la fai - bles - se, fai - bles - se De m'en - flam -

bron - tès, Rien ne le tou - che, La dou - leur,

74

la dou - leur, Son cœur fa - rou - che Ché - rit l'hor - reur,



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

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



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

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

Cythère assiégée · 1775

Acte II

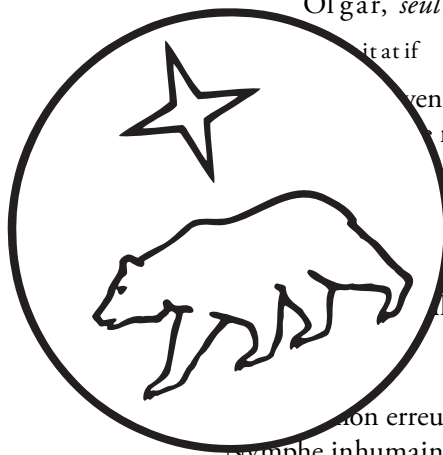
Scène 2

Olgar

« Quelle était mon erreur ! »

Cythère, l'île de Vénus, est assiégée. Les nymphes qui la peuplent doivent affronter des barbares scythes et sarmates, à la tête desquels marche Brontès, qu'Olgar répute encore plus insensible que Mars. Mais Olgar lui-même a toujours été insensible lui-même.

Cythere, the island of Venus, is under siege. The nymphs inhabiting it must confront some Scythian and Sarmatian barbarians, led by Brontes, whom Olgar claims even more unfeeling than Mars. Yet Olgar himself has not always been unfeeling ...



Olgar, seul

OLGAR, alone

Recitatif

RECITATIVE

venir!

Oh grievous, crushing recollection!

rappelle

Its return ever to my walls

e cruel

Of a cruel temple, the pride, the disdain:

r!

Oh grievous, crushing recollection!

venir.

Now, now I cannot banish thee.

pour elle

Of the fire that for her inflamed me

le.

I doubt the last glimmer.

mon erreur!

ARIA

Nymphé inhumaine,

What had been my blunder!

Tu jouis de ma peine :

Inhuman nymph,

Il est un vengeur.

In my grief thou delightest:

Infidèle, inhumaine!

There is an avenger.

Que tes regrets égalent ma douleur.

*Faithless, heartless!**May thy regrets match my torment.*

Dans les fers que je te prépare,

In the bonds I ready for thee,

Tu vas gémir de tes rigueurs :

Thou shalt keen over thy rigour;

Oui, j'aurai le plaisir barbare

Yes, I shall have the savage rapture

D'entendre tes sanglots, de voir couler tes pleurs :

Of hearing thy sobs, seeing thy tears flow:

Je jouirai de tes malheurs!

I shall delight in thy woe!

Quelle était mon erreur!

What had been my blunder!

Nymphé inhumaine,

Inhuman nymph,

Tu jouis de ma peine :

In my grief thou delightest:

Il est un vengeur.

There is an avenger.

Infidèle, inhumaine!

Faithless, heartless!

Que tes regrets égalent ma douleur.

May thy regrets match my torment.

« Quelle était mon erreur ! »

Récitatif

Sans lenteur

3

OLGAR

7

9

- nir ! Non, non, non, je ne puis te ban - nir. Du feu qui m'en-flam-

12

-mait pour el - le, J'é dans la der - nière é - tin - cel - le

Bärenreiter
Leeseprobe
Sample page

de (très décidé)

19

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

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



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

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

44

- leur, é - ga - lent ma dou - leur.

49

Quelle é -

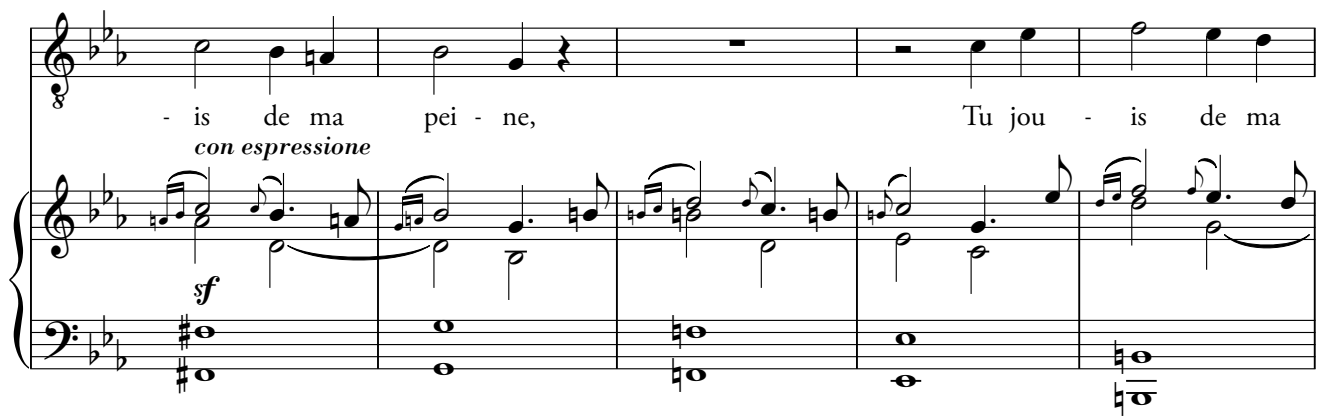
In - fi - dè - le, in - hu -

59

- mai - ne, in - hu - mai - - - - - ne! Tu jou -

64

- is de ma pei - ne, Tu jou - is de ma
con espressione



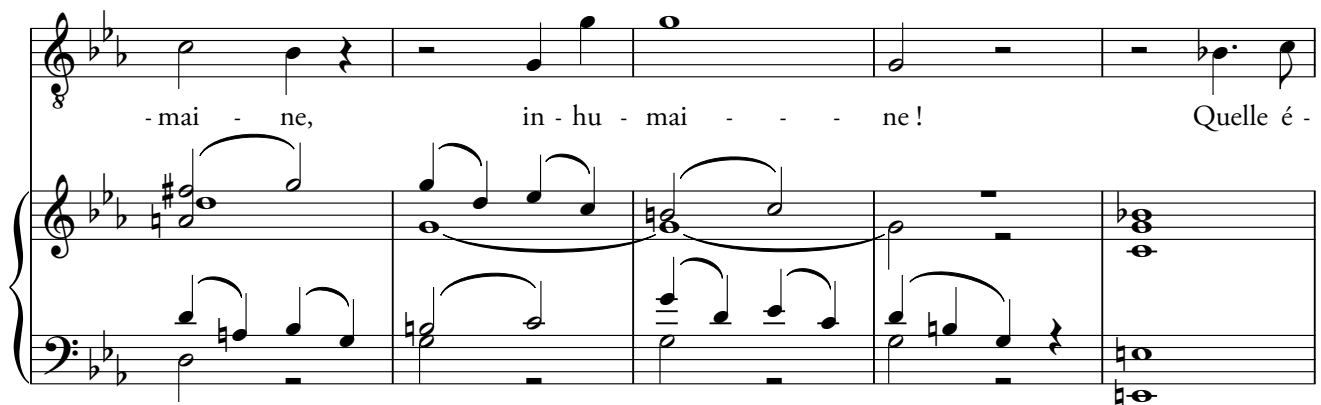
69

pei - ne : Que tes re - grets é - ga - lent ma dou - leur, é - ga - lent
In - fi - de - le, in - hu -



79

- mai - ne, in - hu - mai - - - ne ! Quelle é -



84

- tait, quelle é - tait mon er - reur ! Que tes re - grets é -

89

- ga - lent ma dou - leur, Que tes re - grets é - ga - lent ma dou -

lent ma - leur é - ga - lent ma dou - leur.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

99

Dans les fers que je te pré - pa - re, Tu vas gé -

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

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



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

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

124

-rai de tes mal-heurs, je jou-i - rai de

129

tes mal - heurs.

t mon er - reur In - fi - dè - le,

f

139

in - hu - mai - ne, in - hu - mai - - - -

144

- ne ! Tu jou - is de ma pei - ne, Tu jou -

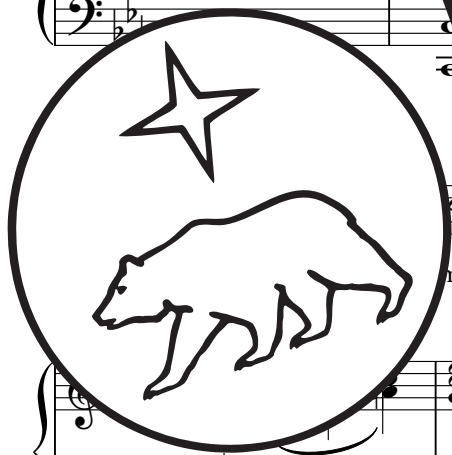
con espressione

p *sf*

149

- is de ma pei - ne ! Que tes re gre é ga - lent ma dou -

ma dou - lent. In - fi - dè - le,



159

in - hu - mai - ne, in - hu - mai - - - ne !

164

Quelle é - tait, quelle é - tait mon er - reur ! Que tes re -

169

- grets é - ga - lent ma dou - leur, Que tes é - grets é -

eur, é - ga - lent ma dou - leur, é - ga - lent ma dou -

f *f*

179

- leur.

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

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



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

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

Alceste • 1776

Acte II

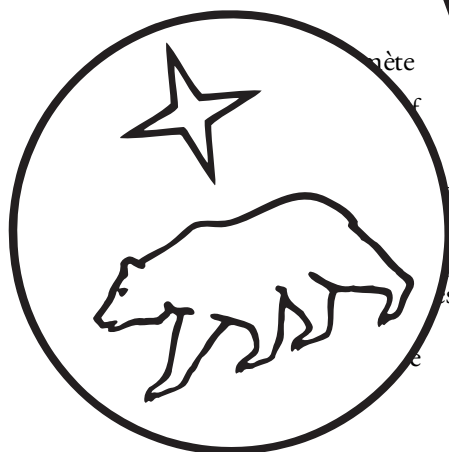
Scène 3

Admète

« Bannis la crainte et les alarmes »

Alceste a décidé de se sacrifier pour sauver son époux
Admète, le roi de Thessalie. Mais Admète l'ignore
encore...

*Alcestis decided to sacrifice herself to save her husband,
Admetus, the king of Thessaly. But Admetus does not yet
know this...*



Admète, d'un air d'assurance

Air

Bannis la crainte et les alarmes;

Que le plaisir succède à la douleur;

C'est à lui de sécher nos larmes;

C'est par toi qu'il plaît à mon cœur.

Ma vie est un bienfait de la bonté céleste;

Mais ce qui me la fait chérir,

Mais tout le charme d'en jouir,

C'est un don de l'amour d'Alceste.

Bannis la crainte et les alarmes;

Que le plaisir succède à la douleur;

C'est à lui de sécher nos larmes;

C'est par toi qu'il plaît à mon cœur.

ADMETUS

Dramatic

*Oh my dear Alcestis!**Alcestis, my object of my tenderness.**'Tis thou 'tis by love, that makes them precious to me...**Yet what do I see? And why the darkest misery**Still dims thine eyes?*

ALCESTIS

Alas!

ADMETUS, with an air of assurance

ARIA

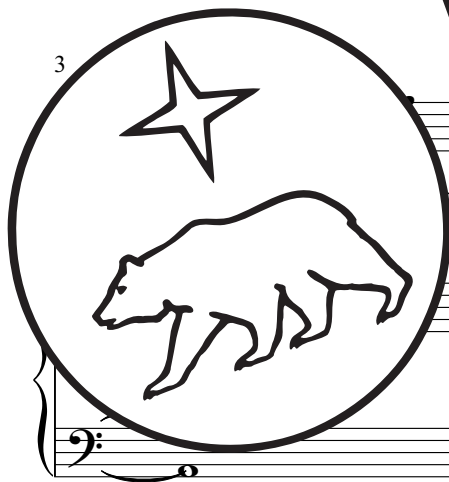
*Banish alarms and fears;**May pleasure follow sorrow:**'Tis up to it to slake our tears;**'Tis by thee it charms my heart.**My life is a blessing of heavenly bounty;**But what makes me cherish it,**But all the charm of enjoying it,**Is a gift of Alcestis' love.**Banish alarms and fears;**May pleasure follow sorrow:**'Tis up to it to slake our tears;**'Tis by thee it charms my heart.*

« Bannis la crainte et les alarmes »

Récitatif

ADMÈTE

Ô mo-ment dé - li - ci - eux ! Al - ces - te ! cher ob -



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

te ma ten - dres - se ! C'est toi, c'est ton a -

- mour, qui me les rend pré - ci - eux ! Mais que vois - je ?

7

Et pour - quoi la plus som - bre tris - tes - se Se

9

ALCESTE

peint - elle en - core dans tes yeux Hé - las !

15

ADMÈTE, *d'un air d'assurance*

Ban - nis la

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

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



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

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

34

toi, par — toi qu'il plaît à mon cœur.

38

Ma Vie est un — bien -

Lento

de — la bon — cé — les — te ; Mais ce qui

46

me la fait ché - rir, — Mais tout le char - me d'en jou -

50

Poco Andante

- ir, C'est un don de l'a - mour d'Al - ces

cresc. *f*

54

- te, C'est un don de l'a - mour d'Al - ces

p *f*

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

62

- lar - mes ; Que le plai - sir suc-cède à la dou - leur :

66

C'est à lui de sé-cher nos lar - mes, C'est par



70

toi qu'il plaît à mon cœur, C'est par toi, qu'il

ar, C'est par toi, par toi qu'il



78

plaît à mon cœur.

f



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

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



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

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

Alceste · 1776

Acte II

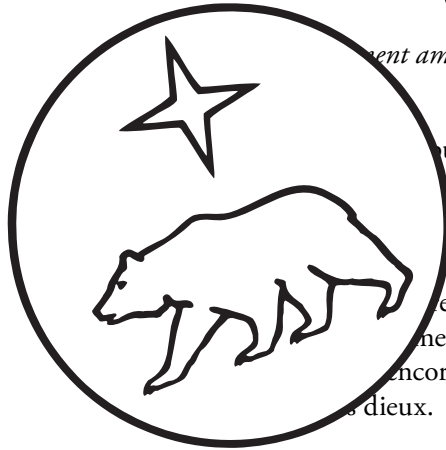
Scène 3

Admète

« Barbare ! non, sans toi je ne puis vivre »

Alceste a décidé de se sacrifier pour sauver son époux
Admète, le roi de Thessalie. Quand il l'apprend, Alceste
refuse qu'elle prenne sa place, car elle ne peut vivre sans elle.

*Alceste decided to sacrifice herself to save her husband,
Admetus, the king of Thessaly. When he learns this, Admetus
refuses that she take his place for he cannot live without her.*



Admetus, with loving and intense resentment

Heartless and cruel, I cannot live without thee;

Thou knowest it, thou dost not doubt it;

And to save my days, thy tenderness delivers me

To woes more cruel a hundred times than death.

The sole good left for me to claim is Death;

'Tis my sole resort in my dire torments,

And the one favour I may still dare expect

From the justice of the gods.

(Il sort.)

(Exit)

« Barbare ! non, sans toi je ne puis vivre »

Air

Andante non molto

ADMÈTE, d'un ressentiment amoureux et sensible

Bar - ba - re ! non, sans toi — je ne puis

sais, — tu n'en dou-tes pas, — je ne puis vi - vre,

Tu le sais, — tu n'en dou-tes pas, — Je ne puis vi - vre, Tu le

12

sais, — tu n'en dou-tes — pas. Et, pour sau-ver mes

sf *cresc.* *f* *p*

16

jours, la ten-dres-se me li - vre À des maux plus cru-els cent fois que le tré -

mes jours, ten-dres - se me li - vre À des

sf

23

maux plus cru-els cent fois que — le tré - pas. Bar - ba - re ! Tu le

sf *p*

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

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



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

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

42

Et l'u - ni - que fa - veur que j'ose en - core at - ten - dre

46

ALCESTE

De l'é-qui-té des Dieux, De l'é-qui-té d'... Ah ! cher é -

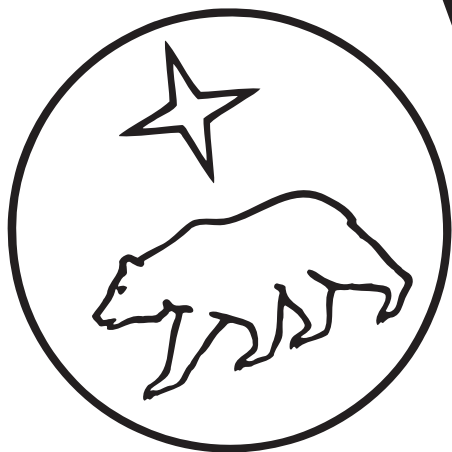
puis vr... le sais, — tu n'en dou - tes —

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

53

(Il sort.)

pas !



Bärenreiter Leseprobe Sample page

Alceste • 1776

Acte III

Scène 4

Admète

« Alceste ! au nom des Dieux ! »

Alceste a décidé de se sacrifier pour sauver son époux, Admète, le roi de Thessalie. Mais Admète ne supporte pas qu'elle prenne sa place, car il ne peut vivre sans elle; il supplie de ne pas le laisser lui survivre.

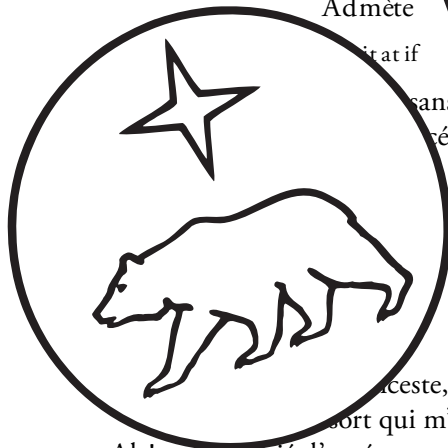
Alceste decided to sacrifice herself to save her husband, Admetus, the king of Thessaly.

But Admetus cannot endure that she take his place, for he cannot live without her; he begs her to not let him survive her.

Admète

ADMETUS

RECITATIVE



Admète

sans Alceste ?

Alceste ?

tous ces maux ?

ents nouveaux,

déteste ?

Live without thee! No! Live without Alceste!

Live to abhor the heavenly light,

And these barbaric Deities authors of all our miseries?

Could I endure thy agonies,

I would drag on days that I despise?

Could?... Heaven!... Alcestis!

ARIA

Alcestis, in the name of the Deities!

Heed the fate overwhelming me;

Ah! on a desolate spouse take pity,

And to these dire torments abandon him not.

Wandering through this palace by thy charms once graced,

In vain I should seek of thy footsteps the trace;

A prey to grief, my eyes bathed in tears,

I would utter cries thou wouldst not hear.

To soften the excess of my affliction,

I would go to embrace my children,

I would see them shudder on seeing their father;

I would hear their woeful accents,

Reproaching me thy death, asking me for their mother.

Alcestis, in the name of the Deities!

Heed the fate overwhelming me;

Ah! on a desolate spouse take pity,

And to these dire torments abandon him not.

Alceste, au nom des Dieux !

Sois sensible au sort qui m'accable ;

Ah ! prends pitié d'un époux misérable,

Et ne le livre point à ces tourments affreux.

Alceste, au nom des Dieux !

sort qui m'accable ;

Ah ! prends pitié d'un époux misérable,
Et ne le livre point à ces tourments affreux.

Errant dans ce palais qu'embellissaient tes charmes,

Je chercherais en vain la trace de tes pas ;

En proie à la douleur, les yeux baignés de larmes,

Je pousserais des cris que tu n'entendrais pas.

Pour adoucir l'excès de ma misère,

J'irais embrasser mes enfants,

Je les verrais frémir à l'aspect de leur père ;

J'entendrais leurs plaintifs accents,

Me reprocher ta mort, me demander leur mère.

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

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



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

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

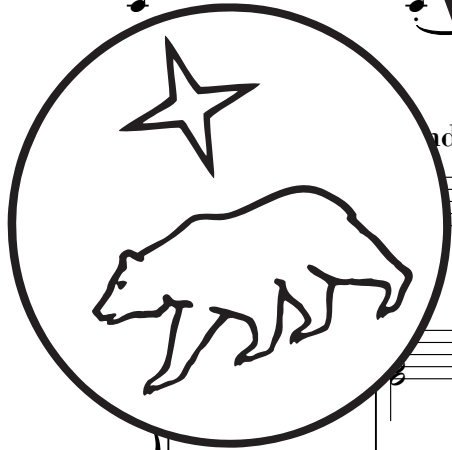
8

-ré par des tour-ments nou-veaux, j'i - rais traî-ner des jours que je dé-tes - -



11

-te ? Je pour-rai s ?... Ciel !... Al -



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

dan

a

nom

des

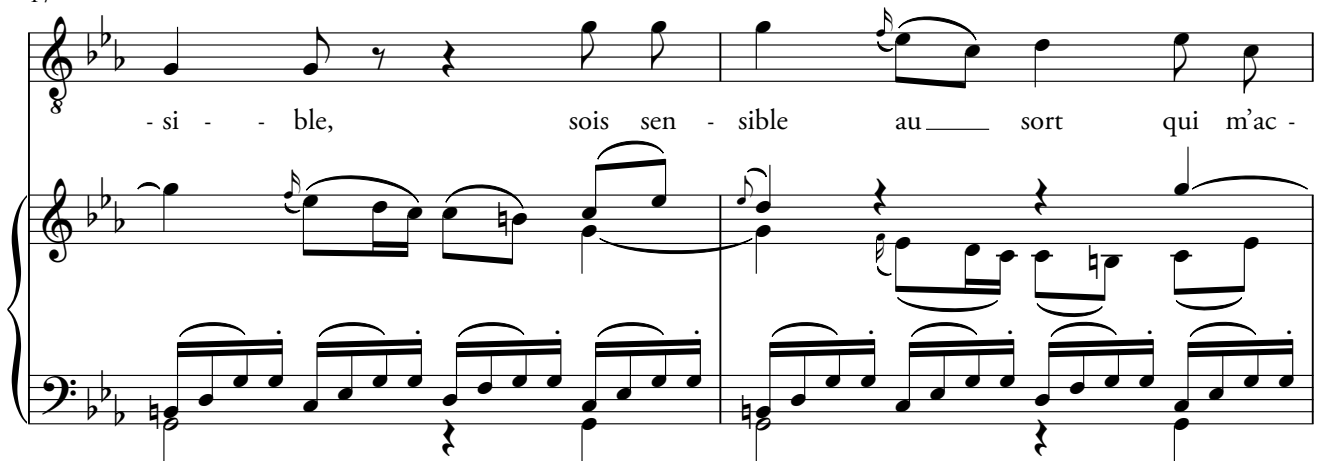
Dieux !

Sois

sen -

17

- si - - ble, sois sen - sible au ____ sort qui m'ac -



19

- ca - ble ; Ah ! prends pi - tié d'un é-poux mi-sé - ra - ble,

22

Et ne le li - - vre point ces tour-ments af -

Et ne le li - - vre point à ces tour -



28

- ments af-freux ! Er - rant dans ce pa -

31

- lais Qu'em - bel-lis-saient tes char - mes,

34

Je cher-che - rais en vain la tra - ce de tes

en pre à la dou - leur, les

40

yeux bai-gnés de lar - mes, bai-gnés de lar - mes, Je pous - se -

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

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



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

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

55

- cents. Je les ver - rais fré - mir à l'as - pect de leur pè - re,

58

Me re - - pro - cher ta - mort, me - - man - der leur -

re. Al - ces - te, sois sen -

64

- si - ble, Al - ces - te, au nom des Dieux ! Sois sen -

67

-sible au sort qui m'ac - ca - ble ; Ah ! prends pi - tié, pi -

70

- tié d'un é - poux mi - sé - ra - ble, et e - le n'a - vre point à ces tour-

f

p

af - fux ! Al - ces -

76

- te ! Al - ces - - - - - te !

Ar mide · 1777

Act e II

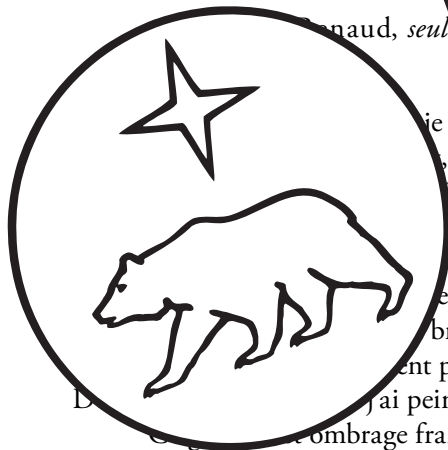
Scène 3

Renaud

« Plus j'observe ces lieux, et plus je les admire »

La magicienne Armide a réussi à attirer son ennemi juré, le chevalier croisé Renaud, dans un lieu enchanté où elle projette de l'endormir pour le tuer. Renaud tombe dans le piège...

The magician Armida succeeded in attracting her sworn enemy, the crusader knight Renaud, to an enchanted place, where she intends to put him to sleep to kill him. Renaud falls into the trap...



Renaud, seul
 Je les admire
 Si charmant.
 Ces doux Zéphyres
 Sont si beaux.
 Le bruit des eaux
 Me fait pour l'entendre.
 De ce lieu j'ai peine à me défendre,
 Tout m'invite au repos sous ce feuillage épais.

(Il s'endort sur un gazon au bord de la rivière.)

RINALDO, alone

ARIA

*The more I behold this place, the more I favour it:
 This river flows so slowly
 And the gales depart from a place so entrancing.
 The loveliest zephyrs and the sweetest Zephyr
 Scent the air we breathe here.
 No, I cannot leave such beautiful rivages.
 A dulcet sound merges with the babble of the waters.
 The birds enthralled keep still to listen.
 The charms of sleep I strain to resist,
 This greensward, this cool shade,
 All invites me to repose beneath this dense foliage.*

(He falls asleep on the greensward by the river bank.)

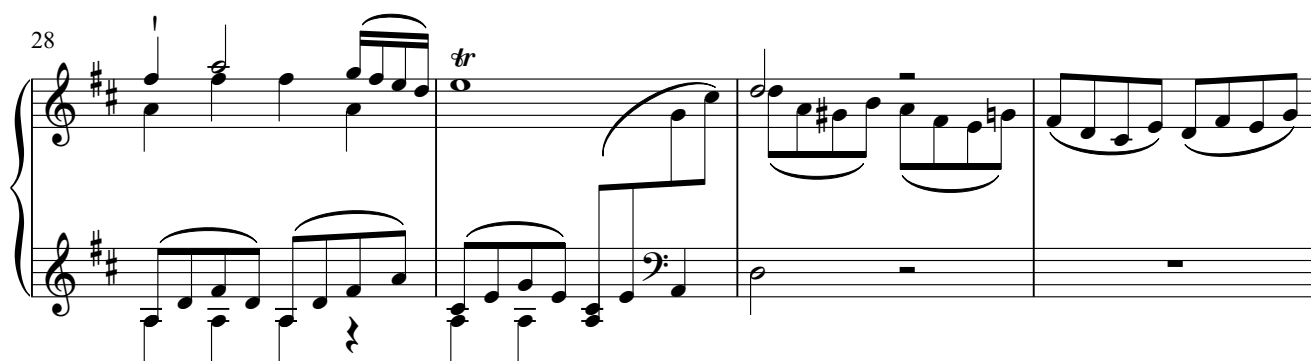
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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



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

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



32 RENAUD

Plus j'ob - ser - - ve ces lieux, et plus je



36

les ad - mi - - re :

Ce fleu - ve



44

cou - le len - te - ment, Et s'é - loigne - à re -



48

- gret d'un sé - jour si char - mant.

52

Les plus ai - ma - bles fleurs le plus doux Zé -

fu - er l'air qu'on y res -

60

- pi - - - re, qu'on y res - pi - - -

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

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

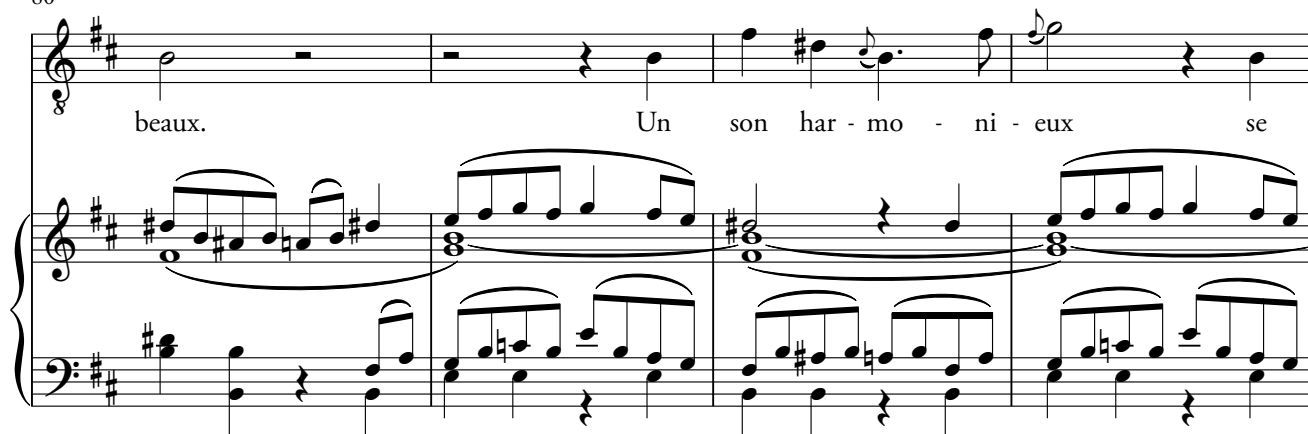


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

80

beaux. Un son har - mo - ni - eux se



84


mêle au bruit des eaux. Les oi - seaux en - chan -

se tai - ent pour l'en - ten -



91

- dre. Des



95

char - mes du som - meil j'ai peine à me dé - fen - - - -

99

dre.

zon, cet om bra - ge frais,



107

Tout m'in-vite au re - pos sous ce feuil - lage é -

111

- pais. Ce ga - zon,

115

cet om - bra - ge frais, To m'in - vite au re -

calando fino al pp

au bord de la rivière

123

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

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



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

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

Iphigénie en Tauride · 1779

Act E II

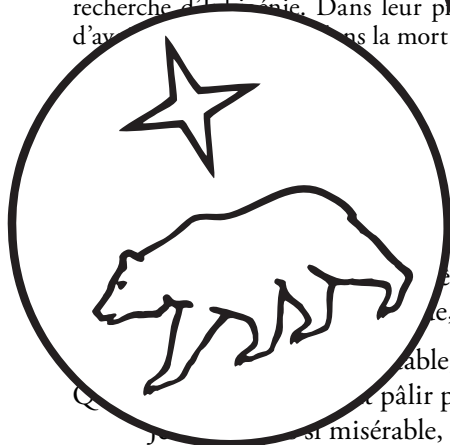
Scène 1

Pylade

« Unis dès la plus tendre enfance »

Un oracle a prédit à Thoas, le roi de Tauride, qu'il serait tué par un étranger. Thoas a donc ordonné qu'on exécute quiconque pénétrerait en Tauride. On vient justement d'arrêter deux Grecs, Oreste (qui a tué sa mère pour venger son père) et son ami Pylade, venus en Tauride à la recherche d'Iphigénie. Dans leur prison, Oreste regrette d'avoir été unis avec la mort...

An oracle foretold Thoas, the king of Tauris, that he would be killed by a foreigner. Thoas has ordered that whoever would enter in Tauris be executed. Two Greeks have just been arrested, Orestes (who has killed his mother to avenge his father) and his friend Pylades, come to Tauris seeking Iphigenia. In their prison, Orestes regrets having joined Pylades to his death...



ami qui t'aime!

de nous :

me,

te, et toi-même

able,

et pâlir pour moi?

je suis misérable,

Puisqu'enfin je meurs près de toi.

Air

Unis dès la plus tendre enfance,
Nous n'avions qu'un même désir;
Ah! mon cœur applaudit d'avance
Au coup qui va nous réunir.

Le sort nous fait périr ensemble;
N'en accuse point la rigueur:
La mort même est une faveur,
Puisque le tombeau nous rassemble.

What reason regards for a friend who loves thee!
Let thyself gain; let us die of ourselves worthy:

Cease, in thy extreme fury,
To outrage the gods, and Pylades, and thyself.

Should death for us be inevitable,
What vain terror makes thee turn pale for me?

I am not so miserable,
Since after all I die near thee.

ARIA

Joined since our tenderest infancy,
We had but one same desire;
Ah! My heart acclaims already
The blow that shall unite us.

Fate has us perish together;
Do not accuse its rigour:
Death itself is a favour,
Since the tomb holds us together.

« Unis dès la plus tendre enfance »

Récitatif

PYLADE

Quel lan-gage ac-ca-blant pour un a-mi qui t'ai-me! Re-viens à

4

toi; mou-rons di-gne de nous Ces-se, dans ta fureur ex-trê-me,

les dieux, et Py-lade, et toi-mê-me.

9

Si le tré-pas nous est in-é-vi-ta-ble, Quel-le vai-ne ter-

11

Measures 11-12 of the musical score. The vocal line (treble clef) contains the lyrics: - reur te fait pâ - lir pour moi ? Je ne suis pas si mi - sé -. The piano accompaniment (grand staff) features a simple harmonic structure with a whole note in the right hand and a half note in the left hand.

13

Measures 13-19 of the musical score. The vocal line (treble clef) contains the lyrics: - ra - ble, Puis - qu'en - fin de mau - rè - de - toi. The piano accompaniment (grand staff) features a more complex harmonic structure with a whole note in the right hand and a half note in the left hand. A circular logo featuring a bear and a star is overlaid on the score. A large diagonal watermark reads "Bärenreiter Leseprobe Sample page".

20

Measures 20-22 of the musical score. The vocal line (treble clef) contains the lyrics: - ra - ble, Puis - qu'en - fin de mau - rè - de - toi. The piano accompaniment (grand staff) features a more complex harmonic structure with a whole note in the right hand and a half note in the left hand.

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

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



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

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

32

- van - ce au coup — qui va nous ré - u - nir, Ah ! mon

35

cœur ap-plau-dit — d'a - van - ce Au coup qui va nous ré - u - nir,

38

- nir, Au coup qui va nous ré - u - nir, qui

41

va nous ré - u - nir.

f

44

Le sort nous fait né en - sem - ble,



47

N'en ac - cu - se point la ri - gueur : La mort même est u - ne fa -

p *pp*

50

- veur, Puis-que le tom-beau nous ras - sem - - - -

53

- ble. La mort même est u - - - - veur, Puis-que le tom-beau

56

- beau, puis-que le tom-beau nous ras - sem - - - -

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

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



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

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

68

- beau nous ras - sem - - - - - ble. La mort

pp

71

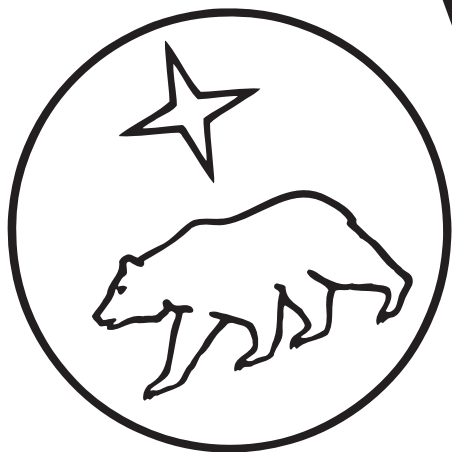
même est u - ne fa - veur, Puis qu'il le sem - ble, puis-que le tom -

ras - sem - - - - - ble.

sf *p* *f*

77

f



Bärenreiter Leseprobe Sample page

Iphigénie en Tauride · 1779

Act E III

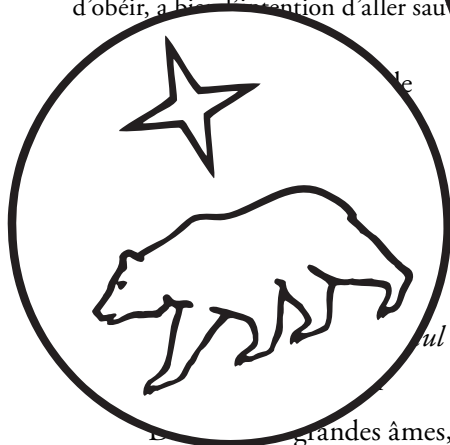
Scènes 6 & 7

Pylade

« Divinité des grandes âmes »

Oreste et son ami Pylade ont été condamnés à mort en Tauride. Iphigénie, qui ignore qui ils sont, leur a promis de faire évader l'un des deux, à condition qu'il apporte une lettre à sa sœur Électre, à Argos. Oreste, se sacrifiant, a forcé Pylade à accepter la mission; mais celui-ci, feignant d'obéir, a bien l'intention d'aller sauver son ami...

Orestes and his friend Pylades were sentenced to death in Tauris. Iphigenia, who does not know who they are, promised them to help one of them escape on the condition that he carry a letter to her sister Electra, at Argos. Oreste, sacrificing himself, forces Pylades to accept the mission; but the latter, feigning to obey, is determined to go and rescue his friend.



Vous serez obéie,
permet.

(Iphigénie sort.)

PYLADES

DEMI-VOIX

You shall be obeyed,
if I have so much as I shall your wishes fulfil.

(Iphigenia exits.)

PYLADES, alone

ARIA

*Deity of great souls,
Friendship! Come and gird my arm,
With your heavenly flames fill my heart.
I shall save Orestes, or to my death hasten.*

Divinité des grandes âmes,
Amitié! viens armer mon bras,
Remplis mon cœur de tes célestes flammes.
Je vais sauver Oreste, ou courir au trépas.

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

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



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

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

14

bras, viens, viens ar-mer mon bras.

18

Rem -

p

f

on - cou - rir de tes sé - les - - - - tes

24

flam - - - mes. Je vais sau-ver O - res - te, ou cou-rir au tré-

f

28

- pas, ou cou-rir au tré- pas. A - mi - tié,



33

a - mi - tié ! viens, ven par-ter mon bras,

Rem -



41

- plis mon cœur de tes cé - les - - - tes



44

flam - - mes, Rem - plis mon - cœur de tes cé -

sf

47

- les - - - tes - flam - - - mes, Je vais sau - vir O - res - te,

sf *cresc.*

pas, ou cou - rir au tré - pas. Je

f



55

vais sau - ver - O - res - te, ou cou - rir - au tré - pas, ou cou -

3 *3* *3* *3* *3* *3*

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

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



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

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

Écho et Narcisse · 1779

Act E I

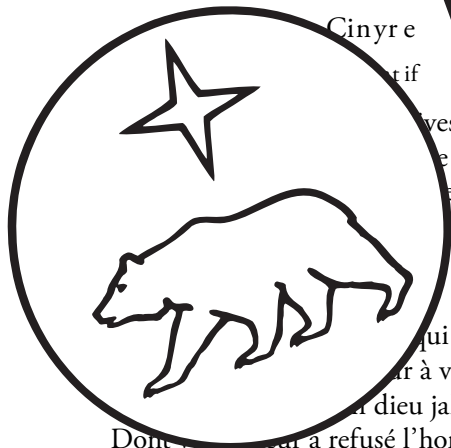
Scène 7

Cynire

« Si votre amant du charme qui l'engage »

La nymphe Écho pense que son amant, le jeune Narcisse, lui est infidèle. Cynire, l'ami de Narcisse, veut de la rassurer : Narcisse a en fait été ensorcelé par Apollon, qu'Écho avait dédaigné.

The nymph Echo believes that her lover, young Narcissus, is unfaithful to her. Cinyras, Narcissus' friend, strives to reassure her: actually Narcissus has been bewitched by Apollo, whom Echo had disdained.



Cynire

trif

ives d'Amphitrite
e interpose
e et l'agite, venge

qui l'engage
à vos genoux,
un dieu jaloux

Dont l'air a refusé l'hommage.
Devant ses yeux s'il n'eût mis un nuage,
En ce moment encor, tout plein de votre image,
Dans la nature entière il ne verrait que vous.

CINYRAS

RECITATIVE

*By my voice on his faith, on the shores of Amphitrite,
Proteus has just not been questioned!
"Apollo, guide me, who leads him astray and bestirs him,
On his rival, venges his love offended!"*

ARIA

*If of the charm that rules him your lover
Fails to come and at your knees abjure the error,
For this accuse but a jealous deity
Whose homage your heart rejected.
Had he not put a cloud before his eyes,
Still at this very moment, with your image overflowing,
In all of Nature he would only you be seeing.*

« Si votre amant du charme qui l'engage »

Récitatif

Par ma voix sur son sort aux ri-ves d'Am-phi - tri - te Pro-tée en ce mo -

in-ter ro ge A pol lon (na - tuel di)

qui l'é-gare et l'a - gi - te, ven - ge sur son ri-val son a - mour ou-tra-gé ! »

Air

11

Moderato
CINYRE

Si votre a - mant du char - me qui l'en - ga - - -

15

- ge Ne vient point ab - ju - er l'ar - reur à vos ge -

N'en ac - cu - sez qu'un dieu ja -

23

- loux Dont vo - tre cœur a re - fu - sé l'hom -

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

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



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

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

39

vous, En ce mo-ment en-cor, tout plein de votre i - ma - ge,

43

Dans la na - ture en - tiè - - re il ne ver - rait que

ver - rait, il ne ver -

49

-rait que vous.



Charles-François-Adrien Macret d'après/after Pierre-Thomas Le Clerc, *Joseph Legros, de l'Académie royale de musique, reçu en 1763, 1771*, estampe: eau-forte et burin/print: etching and chisel, 5,5 × 19 cm, F-Pneph Est. Legros J. 001. © Bibliothèque nationale de France

Écho et Narcisse · 1779

Act E II

Scène 4

Narcisse

« Je ne puis m'ouvrir ta froide demeure »

Narcisse a été ensorcelé par Apollon: il se croit épris d'une nymphe des eaux qui le fuit chaque fois qu'il s'approche d'elle, et ne parvient pas à l'aimer... *Narcissus has been bewitched by Apollo: he believes he is enamoured of a water-nymph who eludes him each time he draws near to her, and he is unable to love her...*

Narcisse, regardant la fontaine

NARCISSUS, gazing at the fountain

Air

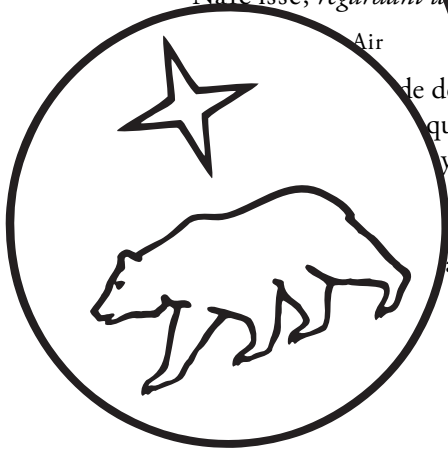
ARIA

de demeure,
que je meurs
yeux.

*I cannot gain admittance to thy frigid dwelling
Pitiless nymph, how unlovely thou art!
Gazing at thee I exhaust my eyes.*

ne,
amène

*Ungrateful one! Inhumane!
How I wish I could break thy chain,
But towards thee love reclaims me
With an irresistible appeal.*



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

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



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

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

24

À te con - tem - pler j'é - pui - se mes yeux, — À te con - tem -

sf p sf p pp

29

-pler — j'é - pui - se mes yeux. — In - gra - te !

ne ! Je vou - drai bri - ser ta — chaî - ne,

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



39

Mais vers_ toi l'a - mour me ra - mè - ne Par un at -

44

-trait vic - to - ri - eux, Par un at -

49

-trait vic - to - ri - eux, vic - to - ri - eux.

57

Je ne puis m'ou - vrir ta froi - - de de - meu - re, Nym - phe sans pi -

62

- tié, tu veux que je meu - re ; À te con - tem - pler j'é -

sf p sf p sf p sf p

67

- pui - se mes yeux, À te con - tem - pler j'é - pui - se mes

sf p sf p

- phe sans pi - tié, j'é - pui - se mes yeux.

cresc.

77

In - gra - te ! in - hu - mai - ne ! Je vou - drais bri - ser ta -

p

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

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



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

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

Écho et Narcisse · 1779

Act E II

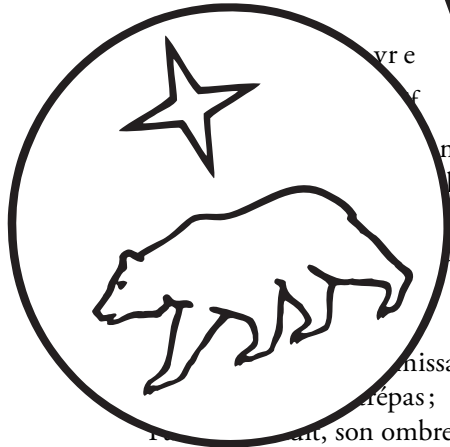
Scène 4

Cinyre

« Sa voix plaintive et gémissante »

La nymphe Écho a appris que son amant, le jeune Narcisse, qu'elle croyait infidèle, a en fait été ensorcelé par Apollon. Désespérée, elle se met à l'autel de l'Amour. Cinyre, l'ami de Narcisse, tente de convaincre ce dernier d'aller la sauver, sous peine de le regretter à jamais.

The nymph Echo learned that her lover, young Narcissus, whom she believed faithless, had in fact been bewitched by Apollo. Desperate, she is dying at the foot of the altar of Love. Cinyras, Narcissus' friend, strives to convince the latter to go and save her, at the risk of regretting it forever.



vr e
f
mant est saisie;
loutir:
de sa vie.
bie au regretir.

missante
répas;
ant, son ombre errante
Viendra s'offrir devant tes pas.

Où porter ta plainte inutile?
Quels déserts cacheront tes pleurs?
Infortuné! dans quel asile
Fuiras-tu les remords vengeurs?

CINYRAS

PLAINTIVE

*Come. The power of fate has seized my lover;
Her tomb opens, it shall engulf her;
With a look kindle the torch of her life,
Or fear to see mine the prey of contrition.*

ARIA

*Her plaintive, keening voice
Will reproach thee her demise;
In every place at night her roaming shade
Will rise before thy footsteps.*

*Where convey thy vain lamentation?
What deserts shall hide thy tears?
Ill-starred one! In what shelter
Wilt thou elude avenging contrition?*

« Sa voix plaintive et gémissante »

Récitatif

CINYRE

Viens. Du froid de la mort ton a-mante est sai -

4

- si - e ; et ta be sou - vre, el - le va l'en-ga-tir :

lu-me d'un re-gard le flam-beau de sa vi - e,

10

Ou crains de voir la tienne en proie au re - pen - tir.

Air

12 Andante moderato

8 Sa voix plain-tive et gé-mis-

sf *p*

15

8 - san - te Te re - pro - che-ra son tré - pas, Te re-pro - che-ra son tré-

3 3 3 3 3 3

p

Par - tout, la nuit, son ombre er -

sf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

22

8 - ran - te Vien - dra s'of - frir de - vant tes pas.

sf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

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

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



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

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

37

-ter__ ta__ plainte i - nu - ti - le? Quels dé - serts ca - che - ront__ tes__

40

Retenu

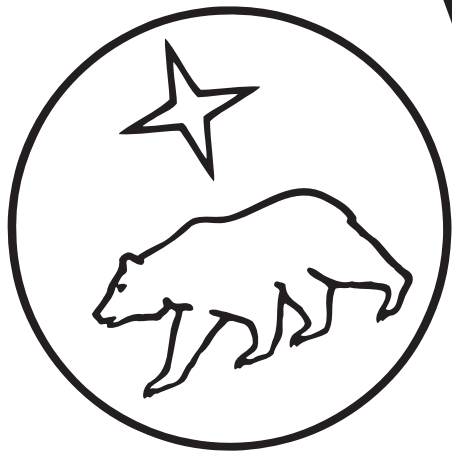
Tempo 1

pleurs? In - for - tu - né! dans quel - si - le

re - mords__ ven - geurs?__ les re-mords ven -

46

- geurs? les re - mords ven - geurs? les re - mords ven - geurs?



Bärenreiter Leseprobe Sample page

Écho et Narcisse · 1779

Act E II

Scène 4

Narcisse

« Ô combats ! ô désordre extrême ! »

Narcisse a été ensorcelé par Apollon : il se croit épris d'une nymphe des eaux qui le fuit chaque fois qu'il approche d'elle. Désespérée, la nymphe Écho, la véritable amante de Narcisse, se meurt au pied de l'autel de l'Amour. L'ami de Narcisse, Cinyre, comprend enfin que ce n'est que son propre reflet que Narcisse voit dans l'eau ; Narcisse comprend enfin son erreur.

Narcissus has been bewitched by Apollo: he believes he is in love with a nymph of the waters who flees him each time he draws near her. Despairing, the nymph Echo, the true lover of Narcissus, is dying at the foot of the Altar of Love. Narcissus' friend, Cinyras, at last understands that it is but Narcissus' own reflection that he sees in the water; Narcissus begins to understand his error.



extrême !
fus !

j'aime,
moi
ne glace d'effroi.
plus moi-même.

Ô mon ami ! je m'abandonne à toi.

NARCISSUS
Apollon

« Combats ! O utter disorder!
O awesome and bewildered distress!

Alas! I no longer know
What I hate or what I love,
Within myself I feel
A long shudder that with fear freezes me.
I know myself no longer.
O my friend! I give myself up to thee.

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

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



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

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

17



long fré - mis - - - se - ment qui me

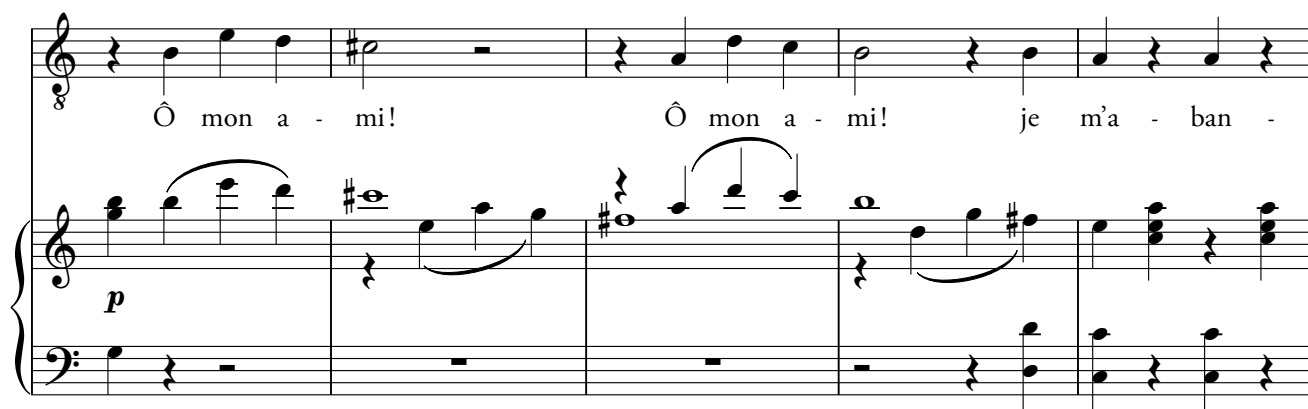
21



gla - - - - ce d'ef - - - froi, ne gla - - - ce d'ef -

ne me combats plus moi - mê - - me.

29



Ô mon a - mi! Ô mon a - mi! je m'a - ban -

34

- donne à toi, Je m'a - ban - donne à toi.

39

bats ! de - sordre ex - - trê - me !

47

Ô trouble af - - freux et con - fus ! Hé -

51

- las ! je ne sais plus Ce que je hais ou ce que j'ai - - me, Je

pp

55

sens au - de - dans de moi Un long fre -

ent qui me gla - - -

pp



63

- ce d'ef - - froi, me gla - - ce d'ef - froi. Je

f *pp*

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

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



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

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

Écho et Narcisse · 1779

Act E III

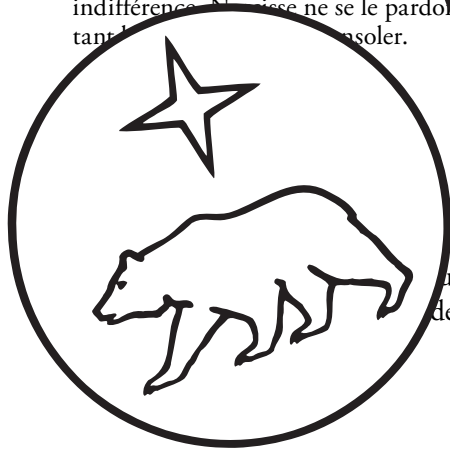
Scène 3

Cinyre

« Dissipe ce mortel effroi »

Narcisse, ensorcelé par Apollon, s'était cru épris d'une nymphe des eaux. L'ami de Narcisse, Cinyre, lui a révélé son erreur: ce n'était que son propre reflet que Narcisse voyait dans l'eau. Mais entretemps, désespéré, la nymphe Écho, la véritable amante de Narcisse, est morte de son indifférence. Narcisse ne se le pardonne pas; Cinyre tente tant qu'il peut le consoler.

Narcissus, bewitched by Apollo, believed he was in love with a water-nymph. Narcissus' friend, Cinyras, revealed to him his error: it was but his own reflection that Narcissus saw in the water. But meanwhile, despairing the nymph Echo, Narcissus' true love, died of his indifference. Narcissus cannot forgive himself for it; Cinyras strives to console him as best he can.



ur moi!
de toi,

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

CINIRAS

Ap.

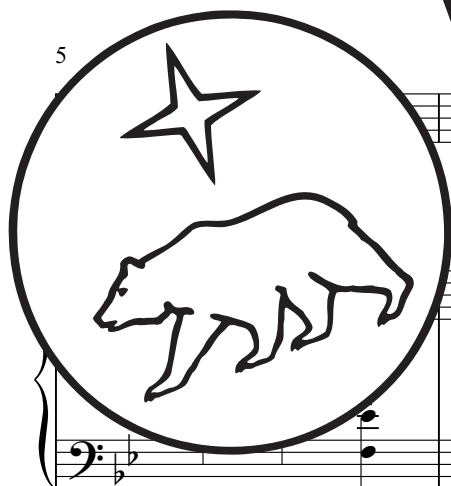
*Dispel this mortal fear,
Soften his baneful gaze;
Cast gentler eyes upon me!
When all around thee flees,
Faithful amity abides with thee.*

« Dissipe ce mortel effroi »

Air

CINYRE

Dis - si - pe ce mor - tel _____ ef - froi,



5
cis, a - dou - cis _____ e - gar - de - fu - nes - se;

9

Jet - te _____ des _____ yeux _____ plus doux _____ sur _____ moi !

13

Dis - si - pe ce mor-tel ef - froi,



17

Lors - que tout fuit, tout fuit au - tour de toi, L'a - mi -

mf

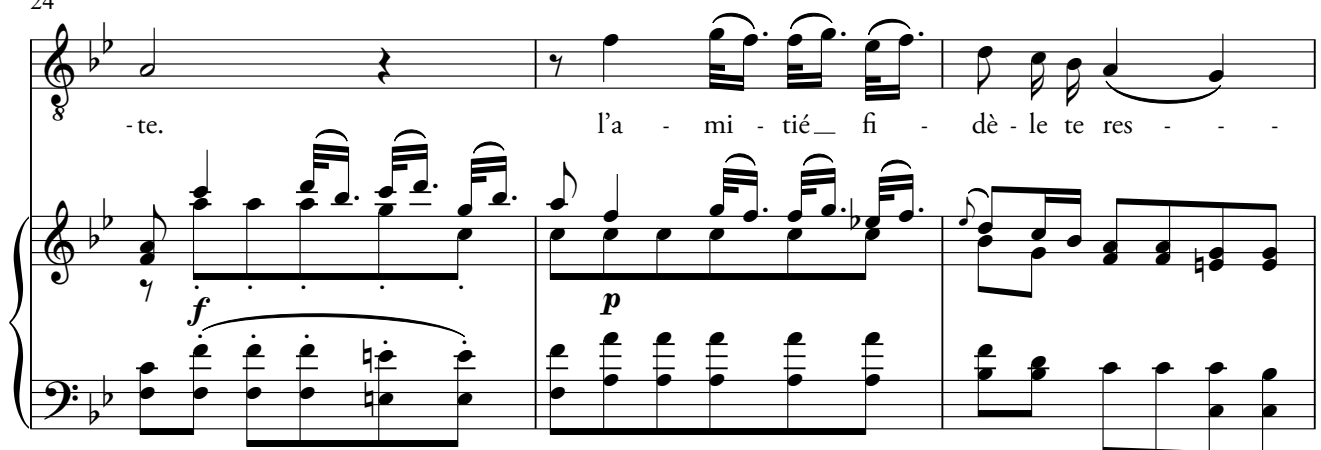
l'a - mi - tié - fi - dè - le te res - - -



24

- te. l'a - mi - tié - fi - dè - le te res - - -

f *p*



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

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



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

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

43

Dis - si - pe ce mor - tel ef - froi,

47

Lors - que tout fuit, tout fuit au - tou - r de moi, L'a - mi -

l'a - mi - tié - fi - dè - le te res - - -

54

-te. l'a - mi - tié - fi - dè - le te res - - - te.

Écho et Narcisse · 1779

Act E III

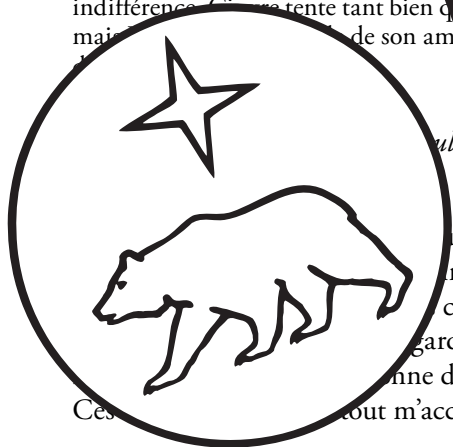
Scène 4

Narcisse

« Beaux lieux, témoins de mon ardeur »

Narcisse, ensorcelé par Apollon, s'était cru épris d'une nymphe des eaux. L'ami de Narcisse, Cinyre, lui a révélé son erreur: ce n'était que son propre reflet que Narcisse voyait dans l'eau. Mais entretemps, désespéré, la nymphe Écho, la véritable amante de Narcisse, est morte de son indifférence. Cinyre tente tant bien que mal de le consoler, mais Narcisse refuse son aide et préfère rester seul dans les forêts.

Narcissus, bewitched by Apollo, believed he was in love with a nymph of the waters. Narcissus' friend, Cinyras, revealed to him his error: it was but his own reflection that Narcissus saw in the water. But meanwhile, despairing, the nymph Echo, Narcissus' true love, died over his indifference. Cinyras strives as best he can to console him, but Narcissus refuses his friend's assistance, only to remain alone in the forests.



ul

rable,

n.

coupable?

gard redoutable,

me dans ton sein?

Ces... tout m'accuse et m'accable.

Air

Beaux lieux, témoins de mon ardeur!
 Vous ne faites, hélas! qu'accroître mon martyre.
 Le souvenir de mon bonheur
 Perce mon cœur et le déchire.
 Dieux! n'est-ce point assez de mon malheur?
 Où fuir?... dans quels tombeaux?... dans quel
 [profond abîme?...]
 Dans ces déserts?... Ils sont pleins de mon crime.

(Il demeure quelques temps immobile et muet.)

Entends ma voix, du séjour ténébreux,
 Écho! fidèle Écho! prends pitié de Narcisse.
 De l'Érèbe fléchis les dieux;
 Ils commencent mon supplice.
 Écho! fidèle Écho! prends pitié de Narcisse.

NARCISSUS, alone

RECITATIVE

of touching, caring friendship,

Thankless one, thou rejectest the hand.

*Now thou art alone; thus art thou less reprovable?
 Shalt thou escape of the gods the daunting gaze,
 And the voice of remorse that thunders in thy breast?
 These trees, these vales, all accuses and oppresses me.*

ARIA

*Lovely places, beholders of my ardour!
 You, alas! but increase my misery.
 The memory of my felicity
 Pierces and rends my heart.
 Deities! Does not my misery suffice?
 Where to flee?... in what tombs?... in what deep
 [chasm?...]
 In these deserts?... They are filled with my crime.*

(For a moment he remains still and mute.)

*Hark to my voice from the dusky sojourn,
 Echo! faithful Echo! take pity on Narcissus.
 Of the Erebus allay the deities;
 They are beginning my torment.
 Echo! faithful Echo! take pity on Narcissus.*

La voix d'Écho

THE VOICE OF ECHO

Narcisse!

Narcissus!

Narcisse

NARCISSUS

Ô ciel!... qu'ai-je entendu?... C'est sa voix, ah! c'est
[elle!

O heavens!... what have I heard?... 'Tis her voice, ah!
['Tis she!

La voix d'Écho

THE VOICE OF ECHO

C'est elle!

'Tis she!

Narcisse

NARCISSUS

C'est Écho qui m'appelle,
J'ai senti tressaillir mon cœur
D'amour, de repentir, et de joie, et d'horreur.
Écho! chère ombre! ô toi qu'un infidèle implore

'Tis Echo calling me,
I felt my heart thrill
With love, remorse, and joy, and agony
Echo! Beloved shade! O thou whom a faithless one
implores,

Aux bords du Styx peux-tu l'aimer encore?

On the shores of the Styx canst thou love him still?

La voix d'Écho

THE VOICE OF ECHO

Encore!

Still.

Narcisse

NARCISSUS

Quat if

RECITATIVE

imera?
 Je vivrais?
 esse et m'anime

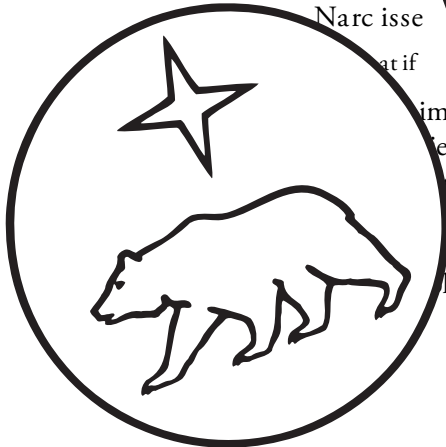
Beyond life, alas! Thou wouldst love me
Thou wouldst love me, Heaven! and I would still live?
No, no, the despair that presses and stirs me
Will haunt the infernal abode for me.

de mon amour
 li de mon crime.

My tears, my repentance, the excess of my love
Will gain me the pardon and omission of my crime.

(Il veut se percer.)

(He wants to stab himself.)



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

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



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

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

Air

13 Lent

17

Beaux lieux, té-moins de mon ar-deur ! Vous ne

qu'ac-croître mon mar-ty - - - re. Le sou - ve -

23

- nir de mon bon - heur — Per - ce mon cœur et le dé -

26

- chi - re. Dieux! n'est - ce point as - sez de mon mal - heur? Où

30

fuir?... dans quels tom-beaux?... dans quel profond abîme?... Dans ces dé-


s sont pleins de mon

*Il demeure quelques
temps immobile et muet.*

37

cri - me, Ils sont pleins de mon cri - me.

41 Lento



En - tends ma voix, en - tends ma

45

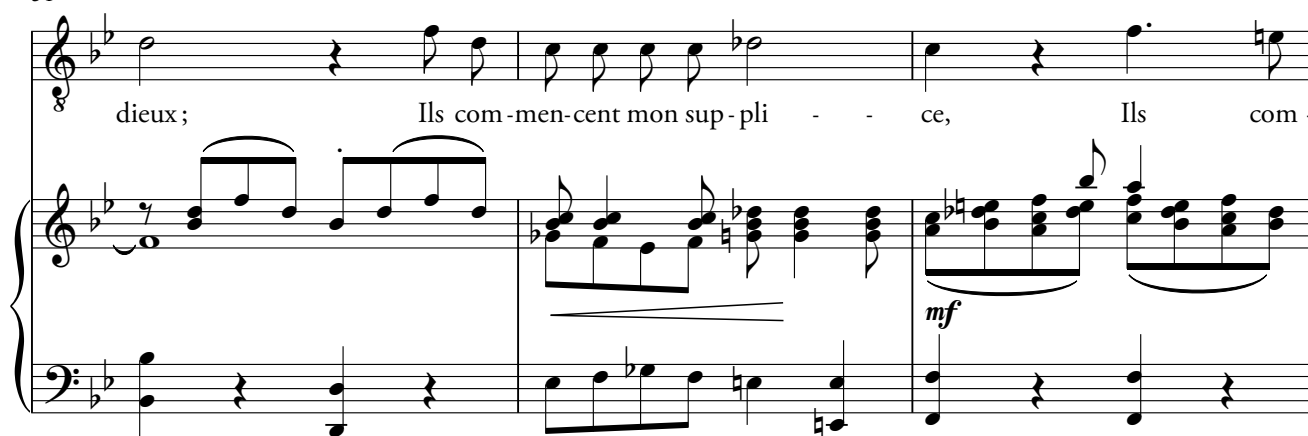
Tempo 1°



voix, du sé - jour té - né - breux, É - cho! fi - dèle É -

de Na - cis se. L'É - rè - - be flé - chis les

51



dieux; Ils com - men - cent mon sup - pli - - ce, Ils com -

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

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



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

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

67

- ti tres - sail - lir mon cœur D'a-mour, de re - pen - tir, et de joie, et d'hor-

70

- reur. É - cho ! chère om - bre ! ô toi qu' en fi - dèle in - plo - re,

peux- l'ai-me é - co - re ? En - co - re.

p *pp*

Récitatif

78

NARCISSE

Au - de - là de la vie, hé - las ! tu m'ai-me-rai s ?

80

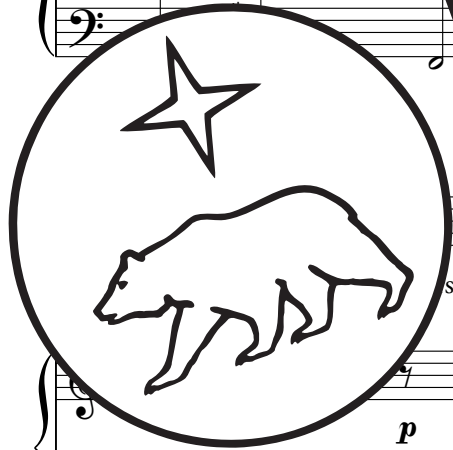
Tu m'ai-me-rais en-core, Ô ciel, et je vi-vrais ? Non,

82

non, le dé-ses-poir qui me presse et m'a-ni-mé l'in-fer-nal sé-

s, mo-e pen-tir, l'ex-cès de mon a-

p *f*



86

Il veut se percer

-mour M'ob-tien-dront le par-don et l'ou-bli de mon cri-me.

Les Éditions du Centre de musique baroque de Versailles

COLLECTION RECUEILS D'AIRS

La collection des **Recueils d'airs** propose un choix de pages vocales tirées des grandes œuvres lyriques françaises des XVII^e et XVIII^e siècles. Chaque recueil prend la forme d'un chant-clavier précédé d'une introduction en édition bilingue (français-anglais).

The **Recueils d'airs** collection consists of anthologies of solo vocal pieces from the great French lyrical works of the seventeenth and eighteenth centuries. Each anthology includes a vocal score and an introduction in French and in English.

JEAN-BAPTISTE LULLY 1632-1687

Airs d'opéra · Complete Operatic Arias

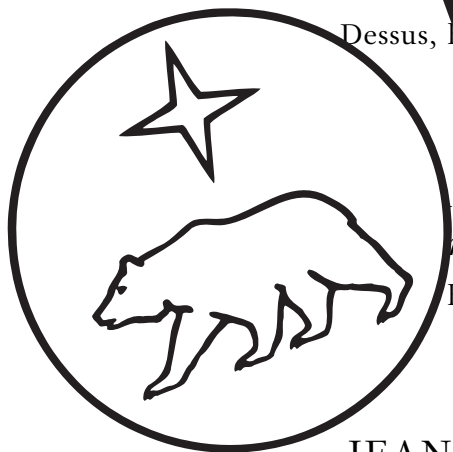
Dessus et bas-dessus · *Soprano and mezzo-soprano*

Haute-contre et ténor · *Tenor*

Basse-taille · *Bass · Baritone and bass*

Airs et scènes italiennes · Italian Arias and Scenes

Dessus, haute-contre et basse · *Soprano, tenor and bass*



ANDRÉ CAMPRÀ 1660-1744

Airs italiens · Complete Italian Arias

Haute-contre et basse · *Soprano, tenor and bass*

JEAN-PHILIPPE RAMEAU 1683-1764

Airs d'opéra · Operatic arias

Dessus, vol. 1 à 4 · *Soprano, vol. 1-4*

Grand dessus · *Soprano and mezzo-soprano*

Haute-contre, vol. 1 et 2 · *Tenor, vol. 1-2*

Basse-taille · *Baritone*

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK 1714-1787

Airs d'opéra français · French Operatic Arias

Dessus · *Soprano*

Dessus et grand dessus · *Soprano and mezzo-soprano*

Haute-contre · *Tenor*

Basse-taille · *Baritone*

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

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



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

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