

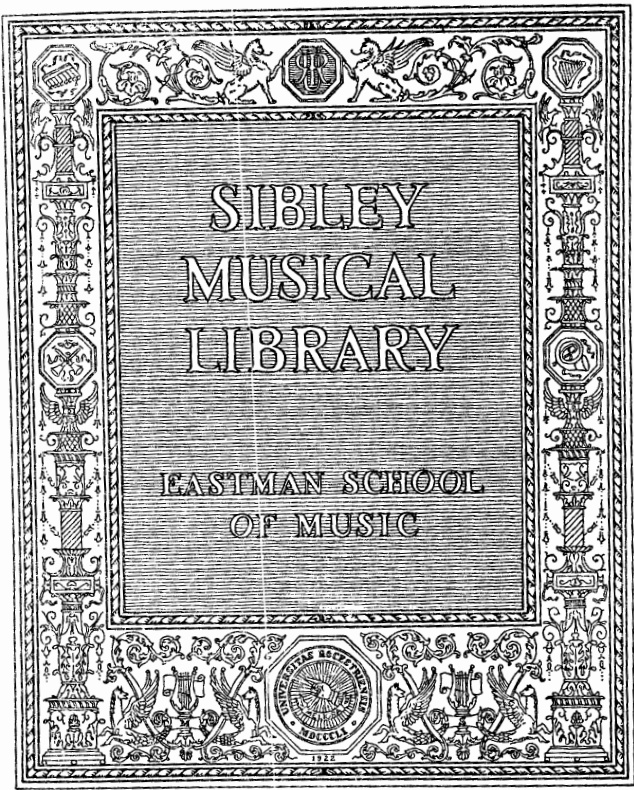
Orphée et Eurydice

TRAGÉDIE-OPÉRA

GLUCK

HENRY LEMOINE & C^{ie}

PARIS — BRUXELLES



SIBLEY
MUSICAL
LIBRARY

EASTMAN SCHOOL
OF MUSIC

COLLECTION DES OPÉRAS FRANÇAIS

DE

GLUCK

Orphée et Eurydice

TRAGÉDIE-OPÉRA

REPRÉSENTÉE POUR LA PREMIÈRE FOIS

A VIENNE (EN ITALIEN)

Le 5 Octobre 1762

ET

A L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE DE PARIS

Le 2 Août 1774

Partition Piano et Chant

RÉDUITE PAR

F.-A. GEVAERT

Prix net : 42 francs

HENRY LEMOINE & C^{ie}

17, RUE FIGALLE, PARIS — BRUXELLES, BOULEVARD DU JARDIN-BOTANIQUE, 37

COPYRIGHT BY HENRY LEMOINE & C^{ie}, 1901

MADE IN FRANCE

912 app



AVANT-PROPOS

De tous les mythes du paganisme grec, celui du chanteur thrace Orphée, vainqueur de la Mort et des Enfers par la puissance de son art, paraît être le seul que le christianisme naissant ait consenti à s'approprier. Pendant la longue période où, proscrit et persécuté sans relâche, le nouveau culte ne pouvait produire ses dogmes que sous le voile de mystérieuses allusions, Orphée avec sa lyre apparaît dans l'iconographie des catacombes comme le symbole du Bon Pasteur, du Christ lui-même. Plus tard, après le triomphe de l'Église et l'effondrement total de la civilisation antique, la belle légende païenne, dépouillée de son sens mystique, se conserva parmi les lettrés des temps barbares et du moyen âge. Pour les musiciens érudits, Orphée était le créateur de la mélodie, le chanteur inspiré dont les suaves accents avaient charmé autrefois jusqu'aux bêtes sauvages¹ : pour les poètes, il avait été l'amant de la nymphe Eurydice, morte prématurément et ramenée par lui vivante du royaume des ombres.

Ce fut là un thème tout indiqué pour les artistes et les érudits florentins qui, dans les dernières années du xvi^e siècle, entreprirent de ressusciter la tragédie des anciens Hellènes, mélange de la déclamation musicale des aèdes et du chant de la lyrique chorale et individuelle. Aussi la fable d'Orphée a-t-elle fourni le sujet de trois œuvres qui caractérisent des étapes mémorables dans le premier développement du drame chanté. *L'Euridice* du poète Rinuccini, représentée, avec la musique d'Iacopo Peri, au palais ducal de Florence, le 6 octobre 1600, à l'occasion du mariage d'Henri IV et de Marie de Médicis, est, avec la *Dafne* des mêmes auteurs, la plus ancienne composition que l'on puisse qualifier de drame musical. C'est une gracieuse et courte Pastorale renfermant, à l'état embryonnaire, tous les éléments qui, plus tard, concourront à la composition d'un opéra : le chant individuel des interlocuteurs, sous sa double forme (récitatif et cantilène périodique), le chant polyphone du chœur, l'accompagnement instrumental. La seconde œuvre, une pièce en cinq actes, *l'Orfeo* de Monteverde, jouée en 1608 à la cour de Mantoue, s'est signalée depuis longtemps à l'attention des musiciens par l'introduction d'un important élément orchestral dans l'opéra de l'époque archaïque. La troisième de ces compositions dramatiques, *l'Orfeo* de Luigi Rossi, un des plus grands musiciens du xvii^e siècle, marque l'époque où l'opéra italien, déjà exécuté journellement sur des théâtres publics à Venise, fait une apparition

1. Isidore de Séville (vii^e siècle), Aurélien de Réomé (ix^e siècle), Reginon de Prum (x^e).

10/10/17 Montec. 6.75-

trionphale à Paris, en 1647. Ce drame musical à grand spectacle, œuvre remarquable dont jusqu'à ces derniers temps on croyait la partition perdue, fut représenté sur la scène du Palais-Royal par une troupe de chanteurs italiens que le cardinal Mazarin avait fait venir d'au delà des monts, événement qui préluda à l'établissement de l'Opéra français.

L'examen attentif de chacune des trois compositions présentera un intérêt spécial à tout musicien avide d'instruction dans les choses de son art. La Pastorale de 1600 lui fera entendre les premiers bégaiements du langage mélodique, s'efforçant de rendre l'expression de la passion humaine dans ses continuelles fluctuations. La *favola drammatica* de 1608 lui montrera une tentative géniale, bien que prématurée, pour associer le timbre des instruments aux accents vivants des personnages dramatiques. Enfin, l'*Orfeo* de 1647 le mettra en présence d'une technique déjà plus avancée ; à mainte page, il rencontrera des cantilènes développées, expressives, et d'un beau tour mélodique, des chœurs d'un effet frappant. Néanmoins, dans son ensemble, cette dernière partition, tout comme les deux premières, est le produit d'un art à sa période rudimentaire ; la valeur esthétique de pareilles compositions n'est appréciable que par rapport à l'époque qui les vit naître. La musique européenne n'est pas à même, comme la poésie antique et celle du moyen âge, de montrer dès ses débuts une *Iliade*, une *Divine Comédie*. Chaque style de composition a nécessité un dur apprentissage qui parfois s'est prolongé durant plusieurs siècles. Depuis les contrepoints bizarres des premiers déchanteurs parisiens, au XII^e siècle, jusqu'aux œuvres polyphones de Jean van Ockeghem, les plus anciennes dont l'oreille moderne ose affronter l'audition, on ne compte pas moins de trois cents ans. De même, la monodie dramatique, art absolument étranger aux musiciens médiévaux, a suscité une technique dont les compositeurs du XVII^e siècle n'ont pu du jour au lendemain acquérir le libre usage. Chose singulière : les monodistes italiens ont réussi tout de suite à composer des cantilènes périodiques dont l'expression nous est restée intelligible et sympathique, tandis qu'ils ont mis presque un siècle à découvrir la mélopée de la déclamation libre, c'est-à-dire des formules et cadences de récitatif encore acceptables aujourd'hui. En somme, après l'*Orfeo* de Luigi Rossi, plus de cent années devaient s'écouler encore avant que la fable du divin chantré pût revêtir une forme musicale capable d'impressionner une longue suite de générations¹.

Cette condition fut pleinement remplie par l'apparition d'un quatrième *Orfeo*, celui du compositeur tchèque Christophe Gluck, joué le 5 octobre 1762 sur le théâtre de la Cour à Vienne. Le premier chef-d'œuvre de l'illustre maître est le plus ancien drame musical inscrit encore aujourd'hui au répertoire européen. Il constitue à la fois le terme final du développement de l'opéra italien et le point de départ d'une nouvelle période de la musique dramatique. Dans cette œuvre, qui eut la signification d'un manifeste, Gluck ne continue pas, tout en le perfectionnant, le style musical de ses devanciers immédiats ; il n'est pas aux maîtres de l'école napolitaine ce que Palestrina est à Lassus, ce que Beethoven est à Haydn ; il rompt ouvertement avec les errements suivis jusque-là par ses émules d'outre-monts, et par lui-même, dans la composition d'un opéra sérieux. Il reprend, avec les

1. En France, le récitatif de Lulli et même celui de Rameau se rattache à la tradition de Luigi Rossi et de Cavalli. Ce qui nous y paraît aujourd'hui le plus fastidieux, à savoir le retour continuuel de la formule complète de cadence parfaite, ne disparaît totalement de l'opéra français qu'avec Gluck.

moyens techniques de son époque, le programme des anciens Florentins qui, au cours du xvii^e siècle, avait été complètement perdu de vue. On sait, en effet, que, tout en développant ses ressources musicales, ses formes mélodiques et son style instrumental, l'opéra italien s'était engagé peu à peu, par suite de l'abus croissant de la virtuosité vocale, dans une direction opposée à son but primitif. La réhabilitation du chant à voix seule, confiné naguère dans la mélodie liturgique ou dans l'art vulgaire, avait eu pour conséquence la création d'une technique vocale poussée jusqu'à l'extrême raffinement, particulièrement chez ces chanteurs émasculés qui, à partir de 1630, commencèrent d'envahir les théâtres, accaparant les rôles de héros et d'amoureux, même souvent ceux des personnages féminins. Ce que les contemporains racontent de l'habileté de quelques-uns de ces artistes en matière d'émission, de respiration prolongée, d'agilité vocale, ce qu'on dit de leurs qualités de style et d'expression pathétique, tout cela paraît presque incroyable à l'époque actuelle, mais explique à suffisance l'engouement général dont cette catégorie de chanteurs fut l'objet. Sous leur influence grandissante, le drame musical était devenu, vers la fin du xvii^e siècle, un simple concours de virtuoses chanteurs, un concert dont le programme ne comprenait guère que des morceaux à une seule voix, des airs, parfois jusqu'au nombre de quarante, tous conçus dans la forme dite à *Da Capo*¹. Placés généralement à la fin des scènes et en dehors de l'action, ces morceaux se succédaient d'après un ordre en quelque sorte hiérarchique. Quant au drame lui-même, relégué dans les scènes dialoguées qui séparaient les airs, il se traduisait musicalement par un *recitativo secco*, débité avec rapidité et que le public écoutait à peine. Les opéras sérieux d'Alessandro Scarlatti, de Haendel, de Caldara, de Leo, de Vinci, de Porpora, de Hasse, de Jomelli, sont une mine précieuse d'admirables morceaux de chant, capable d'alimenter pour plus d'un siècle encore les concerts et solennités musicales. Mais les pièces elles-mêmes, réalisées scéniquement avec leur musique, seraient intolérables aujourd'hui, et nous savons que, vers le milieu du siècle passé, elles paraissaient souverainement ennuyeuses et ridicules aux yeux de la partie la plus intelligente du public². Le seul genre de musique théâtrale où les Italiens avaient dès cette époque créé des chefs-d'œuvre complets était l'intermède comique; *la Serva padrona*, *il Maestro di musica* de Pergolèse et même l'anonyme *Giocatore (Serpil'a e Bacocco)* pourraient se produire encore parfaitement sur le théâtre, à côté du *Matrimonio segreto*, des *Nozze di Figaro* et du *Barbiere* de Rossini.

En embrassant la carrière de compositeur d'opéras italiens, Gluck avait été obligé tout d'abord à se conformer au style musical des maîtres napolitains, non seulement par suite de l'organisation théâtrale d'alors, mais encore à cause de la coupe des livrets uniformément adoptée chez Apostolo Zeno, Métastase et leurs imitateurs. Néanmoins, parmi ses premières œuvres dont la partition nous est parvenue, il n'en est guère où l'on n'aperçoive déjà, soit en germe, soit à un état d'élaboration avancée, l'une ou l'autre des grandes créations dramatiques de sa période de maturité. Le sublime lamento d'*Iphigénie*

1. Voir les opéras italiens de Haendel dans l'édition de ses Œuvres complètes.

2. « ... Quegli abusi introdotti o dalla mal intesa vanità de' cantanti o dalla troppa compiacenza de' Maestri, da molto tempo sfigurano l'Opera italiana, e del più pomposo e più bello di tutti gli spettacoli ne fanno il più ridicolo e il più noioso. » (Préface d'*Alceste*.)

en *Tauride* : « O malheureuse Iphigénie ! » ne se retrouve-t-il pas, note pour note, dans la *Clemenza di Tito*, représentée à Naples en 1752 ? Le merveilleux monologue d'Orphée entrant aux Champs-Élysées ne se dessine-t-il pas nettement dans un air d'*Antigono*, opéra donné en 1754 à Rome ? Et dans l'incomparable *Armide*, quelques-unes des scènes les plus puissantes n'ont-elles pas pour base musicale des motifs et des dessins empruntés à des opéras de la période initiale ? Rarement toutefois, les livrets imposés par la routine générale permettaient des tentatives novatrices quelque peu suivies¹. Pour opérer la réforme vers laquelle son génie le portait, le compositeur avait à découvrir un poète italien capable de le comprendre et de collaborer fructueusement avec lui. Ce poète, Gluck le rencontra à Vienne, dans la personne de Calsabigi, littérateur distingué et très épris du théâtre antique. Les relations sympathiques nouées entre les deux hommes eurent une influence décisive sur l'avenir du grand musicien et imprimèrent une direction déterminée à ses projets de réforme². A cette époque (1760), Gluck avait déjà dépassé depuis longtemps

il mezzo del cammin di nostra vita,

mais il lui restait encore assez d'années à vivre pour créer cinq chefs-d'œuvre et régénérer la musique dramatique.

Le succès éclatant qui accueillit l'*Orfeo* prouve que la réforme du drame musical arrivait à son heure. D'après les témoignages contemporains, le public, un peu désorienté aux premières représentations, s'engoua bientôt de cet opéra d'un nouveau genre³. A la fin il se voyait délivré, au moins pour une fois, de l'interminable défilé d'airs avec leur inévitable *da capo*, des froids *concelli* de Métastase et consorts, de leurs fades intrigues amoureuses, de l'insipide *recitativo secco* accompagné au clavecin. On lui offrait en échange une action dramatique rapide, saisissante, concentrée en trois personnages, débarrassée de toute digression parasite, une musique expressive, pittoresque, mélodieuse, un chant tantôt individuel, tantôt collectif, et toujours intimement lié à l'action. Comment les Viennois n'auraient-ils pas été conquis, subjugués, par des pages telles que le chœur d'entrée, les strophes élégiaques d'Orphée au 1^{er} acte, la scène des Enfers, le tableau entier des Champs-Élysées, la touchante plainte sur la mort d'Eurydice, par tant de merveilles musicales enfin dont, après un siècle et demi bientôt, l'action prestigieuse continue à

1. Il est à remarquer que, même après l'*Orfeo* et l'*Alceste* (italienne), les opéras de Gluck écrits sur des *libretti* autres que ceux de Calsabigi sont taillés invariablement sur l'ancien patron.

2. Avec une humilité trop grande pour être absolument sincère, Gluck écrit au rédacteur du *Mercur de France* en février 1773 : « Je me ferais un reproche sensible si je consentais à me laisser attribuer l'invention du nouveau genre d'opéra italien dont le succès a justifié la tentative : c'est à M. de Calsabigi qu'en appartient le principal mérite ; et si ma musique a eu quelque éclat, je crois devoir reconnaître que c'est à lui que j'en suis redevable, puisque c'est lui qui m'a mis à portée de développer les ressources de mon art. » Cet auteur, plein de génie et de talent, a suivi une route peu connue des Italiens dans ses poèmes d'*Orphée*, d'*Alceste* et de *Pâris*. » (*Mémoires*, p. 8.)

3. « Cette nouveauté excita d'abord un grand soulèvement de la part des amateurs du goût italien ; mais les grandes beautés dont l'ouvrage était plein subjuguèrent bientôt toutes les préventions ; à la cinquième représentation, l'opéra fut généralement applaudi, et il fut suivi à plusieurs reprises, pendant deux ans de suite, avec le plus grand succès. » (*Gazette de Politique et de Littérature*, 1774, dans les *Mémoires*, p. 12.)

s'exercer sur les arrière-peutis-fils de ceux qui purent entendre l'œuvre dans sa nouveauté. Plus tard, en travaillant pour la France, Gluck trouvera des effets plus énergiques, des accents d'un pathétique plus intense, mais jamais plus, peut-être, sa muse septentrionale ne lui dictera des cantilènes d'un nouveau charme aussi pénétrant. Fraîches, printanières, avec une délicieuse teinte de mélancolie, elles évoquent le souvenir de la poésie virgilienne ou plutôt encore celui de certains passages du *Purgatoire* de Dante.

Les applaudissements des Viennois eurent du retentissement au delà des monts, en Italie où Gluck, depuis quinze ans, était très connu et avait obtenu maint succès au théâtre¹. Son nouvel opéra fut joué dans plusieurs villes et y conquit le suffrage d'une élite intelligente et artiste. Il attira l'attention des compositeurs, au point que l'un d'eux, Bertoni, s'avisait d'écrire sur le texte de Calsabigi une musique de sa façon, en imitant, paraphrasant et décalquant, pour ainsi dire, d'un bout à l'autre la partition originale. Deux autres drames musicaux de Gluck et de Calsabigi, composés pour la scène viennoise, *Alceste* (1767), *Paride ed Elena* (1769), eurent également un grand succès en Italie. Néanmoins, les œuvres du nouveau style furent impuissantes à y provoquer une révolution théâtrale. L'*opera seria* de l'école napolitaine avait pour lui des habitudes invétérées, les préjugés du dilettantisme, le goût du peuple italien pour le *bel canto*, l'intérêt des castrats à maintenir sous leur dépendance absolue les pauvres compositeurs. C'est pourquoi l'influence des innovations de Gluck sur l'art italien resta superficielle, extérieure². On réduisit le nombre des airs, l'étendue des récitatifs accompagnés au clavecin, on retoucha les livrets de Métastase pour y introduire des morceaux d'ensemble, des chœurs, des finals³. Mais après comme avant, l'opéra italien fut un concert et tel il s'est maintenu jusqu'au milieu du XIX^e siècle.

En France, où Gluck était encore inconnu du grand public entre 1760 et 1770, son œuvre était réservée à de tout autres destinées. Au point de vue musical, l'Opéra français, abstraction faite des parties chorales et dansées, était resté fort en arrière de l'opéra des maîtres de la période napolitaine. Au milieu du XVIII^e siècle, ses récitatifs, ses procédés d'instrumentation, la coupe de ses cantilènes s'inspiraient encore de la tradition des maîtres vénitiens du siècle précédent. Or, par suite de cet immobilisme même, le chant dramatique n'avait pas, comme en Italie, dévié de son but primitif, et le public parisien devait être naturellement porté à sanctionner une innovation fondée sur le principe esthétique qu'il n'avait jamais cessé de respecter. Depuis longtemps Gluck connaissait cet état de choses et sentait que Paris seul pouvait donner à son talent une consécration éclatante, à ses œuvres une portée universelle. Le résultat négatif de sa réforme dramatique en Italie le poussait

1. *Artaserse*, Milan, 1741 ; *Demetrio*, Venise, *Demofonte*, Milan, 1742 ; *Artamene*, Crémone, 1743 ; *Sofonisba*, Milan, *Ipermestra*, Venise, 1744 ; *Ipolito*, Milan, *Alessandro nelle Indie*, Turin, 1745 ; *La Clemenza di Tito*, Naples, 1752 ; *Antigono*, Rome, 1756, *Il Trionfo di Clelia*, Bologne, 1763.

2. Gluck le constate lui-même dans la préface de *Paride ed Elena*.

3. *La Clemenza di Tito*, la dernière production théâtrale de Mozart, qu'il écrivit pour une grande solennité de la cour autrichienne, donne un exemple instructif de la manière dont les pièces de Métastase furent accommodées au goût nouveau, sans y gagner d'ailleurs le mouvement et la vie.

plus impérieusement que jamais à transférer le but de son activité productrice sur le terrain de l'opéra français. D'ailleurs, il était tout préparé à l'exécution d'une pareille tâche. La langue française lui était parfaitement familière. Il en connaissait à fond la prosodie et les propriétés musicales, ayant déjà écrit, pour le service de la cour d'Autriche, une dizaine d'opéras-comiques sur des textes de Favart, de Dancourt et d'autres littérateurs français¹. D'autre part, les opéras de Lulli et de Rameau, étudiés avec soin, lui avaient révélé les qualités spéciales du verbe français pour le grand style de la mélodie tragique. En outre, les circonstances se montraient particulièrement favorables pour lui. La partition de son *Orfeo*, objet de la curiosité attentive de tous les musiciens de l'Europe, avait été gravée et publiée à Paris (1763-1766), grâce à la généreuse initiative d'un opulent dilettante viennois; et la profonde impression produite par cette création ravissante sur les artistes capables d'en jouir à la simple lecture se traduisit bientôt dans les œuvres des compositeurs et dans les écrits des critiques musicaux les plus compétents. Dès 1766, une réminiscence flagrante des strophes d'Orphée (« *Chiamo il mio ben così* »), se rencontre au III^e acte de *l'Aline* de Monsigny (« Si l'éclat du diadème »); un an plus tard, *l'Ernelinde* de Philidor laisse voir des emprunts plus nombreux et moins déguisés encore : une Gavotte transcrite textuellement, une Chaconne, plusieurs passages de l'Ouverture et une imitation de l'air d'Eurydice (« *Che fiero momento* »). C'est vers la même époque que doit se placer l'intéressante dissertation de J.-J. Rousseau sur le changement enharmonique de l'accord de septième diminuée (*si ♯ ré fa la ♭ = ut ♭ ré ♯ fa la ♭*) dans le chœur des Démons, déjà célèbre à Paris². Nous avons là un indice manifeste des discussions passionnées que la musique d'*Orfeo* soulevait journellement parmi les professionnels.

Cependant, il n'entraîna pas dans les vues du réformateur de débiter à l'Opéra de Paris par une traduction. Voulant marquer sa ferme volonté de consacrer dorénavant toutes ses facultés à la scène française, il résolut de se présenter devant le public parisien avec une musique écrite sur un texte français, sur un sujet emprunté au grand répertoire national. Un attaché à l'ambassade française de Vienne, le bailli du Rollet, se chargea d'adapter *l'Iphigénie* de Racine à la forme exigée par le compositeur. La partition achevée, le diplomate-librettiste écrivit aux directeurs de l'Opéra de Paris pour leur proposer la représentation de l'œuvre³. Ces premières ouvertures reçurent un accueil assez peu empressé de la part de ces messieurs, influencés sans doute par leur entourage. L'idée de voir s'introduire dans la maison de Lulli un compositeur tudesque ou bohémien⁴

1. *Les Amours champêtres*, 1755 ; *le Chinois poli* et *le Déguisement pastoral*, 1756 ; *l'Ile de Merlin* et *la Fausse esclave*, 1758 ; *Cythère assiégée*, 1759 ; *l'Ivrogne corrigé*, 1760 ; *le Cadi dupé*, 1761 ; *On ne s'avise jamais de tout* et *l'Arbre enchanté*, 1762 ; *la Rencontre imprévue* ou *les Pèlerins de la Mecque*, 1764. Plus tard, en France, Gluck mit encore en musique *l'Arbre enchanté* de Vadé (1775) et remania *Cythère assiégée* pour l'Opéra (1775).

2. *Extrait d'une réponse du Petit-faiseur à son prête-nom sur un morceau de l'Orphée de Gluck*, dans les *Mémoires*, p. 21 et suivantes. L'écrivain se réfère uniquement à la version italienne et n'en suppose pas d'autre connue chez son correspondant : cette lettre est donc antérieure à 1776.

3. *Mémoires*, p. 1 et suiv.

4. Voici en quels termes s'exprima un des chefs de la cabale anti-gluckiste, le poète Marmontel, digne compère du cuistre La Harpe :

Il arriva, le jongleur de Bohême,
Il arriva précédé de son nom,
Il fit beugler Achille, Agamemnon, etc.

n'excitait aucun enthousiasme parmi les littérateurs et les artistes intéressés au maintien de l'ancienne musique française : poètes, compositeurs, chanteurs, symphonistes, danseurs. On se rappelait la funeste invasion des bouffons italiens en 1752, crise terrible, qui avait mis l'art national à deux doigts de sa perte. Que de peines il avait fallu se donner pour obtenir l'expulsion de ces malencontreux chanteurs napolitains, avec leur impudente *Serva padrona*¹ ! Heureusement pour lui, Gluck avait à Versailles un appui à toute épreuve. Une gracieuse et spirituelle archiduchesse autrichienne qu'il avait eue pour élève à Vienne et qui était devenue Dauphine de France, intervint en faveur de son vieux maître ; Marie-Antoinette prit *Iphigénie* sous sa protection (Marie-Antoinette, Iphigénie ! fatidique réunion des noms de deux touchantes victimes de la politique féroce de leur temps !); l'Opéra s'inclina, et le premier chef-d'œuvre français de Gluck apparut sur la scène le 19 avril 1774, on sait avec quel succès (voir la préface d'*Iphigénie en Aulide*).

Presque au lendemain de cet événement mémorable, Gluck dut s'occuper de mettre en scène un second ouvrage, celui-là même qui avait répandu son nom dans toute l'Europe et dont Paris s'entretenait depuis des années. L'*Orfeo*, traduit par le sieur de Moline, fut donné à l'Académie royale de Musique, moins de quatre mois après *Iphigénie*, le mardi 2 août de la même année.

L'*Orphée* français n'est pas la simple reproduction de l'opéra italien avec un texte traduit. Tous les morceaux mesurés de la partition originale sont intégralement conservés, mais l'œuvre est amplifiée par de nombreuses additions. Une partie d'entre elles sont de nouvelles compositions : au 1^{er} acte, l'arioso de l'Amour, « Si les doux accents de ta lyre » (p. 15) ; au début du 2^e acte, la plainte d'Eurydice, soupirée par la flûte (p. 60) ; la Gavotte des ombres (p. 62), ainsi que le chant de l'ombre heureuse répété par le chœur, « Cet asile aimable et tranquille » (p. 64) ; dans le Ballet final, deux airs de danse (pp. 58, 65 de l'appendice). D'autres morceaux sont pris dans les ouvrages antérieurs du maître : la danse des Furies (p. 50), tirée du ballet de *Don Juan*, joué à Vienne en 1761, le terzetto du dénouement. « Tendre Amour » (p. 117), emprunt fait à *Paride ed Elena* (« *Ah lo veggo* »), et enfin la grande Chaconne qui termine le Ballet final (p. 69 de l'appendice), amplification de celle d'*Iphigénie en Aulide*². Un seul élément de la version italienne disparut dans l'adaptation française ; les passages en récitatif non encadrés dans un morceau mesuré furent composés à nouveau sur les vers du traducteur français.

Les additions et retouches qui viennent d'être mentionnées contribuent incontestablement à enrichir la partition, sans déranger les lignes fondamentales fixées dans la composition primitive. On n'en saurait dire autant d'une autre catégorie de changements qui s'est imposée à Gluck, lorsqu'il a dû approprier son *Orfeo* aux exigences de l'Opéra français de son temps : les conséquences fâcheuses s'en sont fait sentir jusqu'à notre époque. On sait que, dans la version italienne, le rôle principal, écrit pour une voix de

1. Voir, dans les œuvres de J.-J. Rousseau, l'amusante *Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de Musique à ses camarades de l'orchestre*.

2. On avait dû interrompre le succès d'*Iphigénie en Aulide* pour jouer *Orphée*, parce que Legros, la première haute-contre de l'Opéra, chantait dans les deux pièces. Lorsqu'on reprit *Iphigénie*, la Chaconne fut apparemment remplacée par la Passacaille de *Paride ed Elena*.

contralto, avait été chanté, selon l'usage des théâtres italiens d'alors, par un castrat, le célèbre Guadagni. Or, en France, on n'a jamais toléré cette espèce de chanteurs ; de plus, on y négligeait totalement autrefois la culture artistique du contralto féminin. Depuis Lulli, le rôle du principal héros amoureux était rendu musicalement par une haute-contre, un ténor aigu, genre de voix que le goût actuel n'accepte plus dans le genre sérieux. Gluck dut, en conséquence, se résigner à transcrire pour une voix masculine de caractère efféminé des mélodies destinées primitivement à un organe féminin d'expression mâle, ce qui ne pouvait manquer d'altérer sensiblement la teinte élégiaque des chants mis dans la bouche d'Orphée. De plus, l'échelle des deux genres de voix n'occupe pas la même place dans l'étendue générale des sons musicaux, en sorte que Gluck se vit obligé, non seulement de transposer deux des trois monodies d'Orphée, mais encore de bouleverser complètement le plan tonal de la grande scène des Enfers, afin de ramener les phrases d'Orphée dans le parcours de la haute-contre. Enfin, par une complaisance forcée envers son protagoniste, aux exigences duquel il n'était pas encore assez puissant pour se soustraire, Gluck consentit à lui laisser intercaler, à la fin du 1^{er} acte, un air banal et de style vieillot (p. 12 et suiv. de l'appendice), morceau longtemps attribué à Bertoni, le contrefacteur d'*Orfeo*, mais qui doit être, en toute équité, mis à charge de Gluck. On le trouve textuellement dans son acte d'*Aristeo*, seconde partie d'un spectacle de cour donné en 1769 à Parme ¹.

Les inconvénients réels provenant de la transformation vocale du rôle principal ne furent pas sentis par un public auquel la partition italienne était inconnue, et l'œuvre de Gluck, telle qu'elle sortit de ce remaniement, obtint un succès plus enthousiaste encore qu'*Iphigénie en Aulide*. Succès de larmes et d'attendrissement : tous les cœurs sensibles vibrèrent à l'unisson des accents du divin chantre. Les écrits du temps gardent la trace du bouleversement que produisit cet événement musical dans l'âme parisienne. « L'impression que j'ai reçue de la musique d'*Orphée* », dit M^{lle} de Lespinasse dans sa correspondance, « a été si profonde, si sensible, si déchirante, si absorbante, qu'il m'était impossible de parler de ce que je sentais ; j'éprouvais le trouble, le bonheur de la passion... Je vais sans cesse à *Orphée*, et j'y vais seule... Cette musique me rend folle ; mon âme est avide de cette espèce de douleur. » Jean-Jacques disait : « Puisqu'on peut avoir tant de plaisir en deux heures, je conçois que la vie peut être bonne à quelque chose ². »

Orphée s'établit au répertoire de l'Opéra pour plus d'un demi-siècle ; il s'en fit des reprises solennelles en 1809, 1817 et 1824. De bonne heure on paraît avoir pris l'habitude de supprimer l'ensemble final, « l'Amour triomphe » (p. 34 de l'appendice), morceau assez ordinaire et, de plus, cruellement défiguré par la transposition ; à sa place on intercala le ravissant chœur qui termine l'opéra-ballet *Écho et Narcisse* (le dernier ouvrage de Gluck), modification qu'aucun musicien ne peut s'empêcher d'approuver. Après une dernière reprise en 1830, *Orphée*, avec tout le répertoire de Gluck, disparut de l'affiche de l'Opéra ³,

1. Cette question, controversée depuis un siècle, a été tirée au clair par M. Julien Tiersot. Voir la Préface de la partition d'*Orphée*, dans l'édition Pelletan-Damcke-Saint-Saëns.

2. *Ibid.*, p. XXI.

3. *Orphée* fut encore joué, exceptionnellement et partiellement, par Adolphe Nourrit en 1839, par Poultier en 1848.

supplanté — momentanément — dans la faveur du public par les opéras de Meyerbeer. Néanmoins, certains morceaux (la scène des Enfers, l'air « J'ai perdu mon Eurydice ») ne sont, à aucune époque, tombés dans un complet oubli et n'ont jamais cessé de se faire entendre dans les concerts.

La partition française d'*Orphée*, publiée peu de temps après l'apparition de l'ouvrage sur la scène de l'Opéra, représente la dernière forme donnée par le musicien à sa composition ; en outre, c'est la version la plus complète, puisqu'elle seule possède une foule de passages dont aucun artiste ne consentirait plus à se passer. Il semble donc qu'elle devrait servir de base unique aux futures éditions du drame musical de Gluck. C'est ainsi que l'ont compris les éditeurs des cinq grandes œuvres françaises du maître, récemment publiées en grande partition (M^{lle} Pelletan, MM. Damcke, Saint-Saëns et Tiersot), et c'était ainsi, certes, qu'il convenait de procéder pour une publication monumentale destinée à figurer dans les bibliothèques et à servir d'étude aux compositeurs. Mais un tel parti ne peut s'adopter lorsqu'on a en vue l'usage pratique de l'œuvre musicale. En effet, *la version française qui nous est transmise par l'ancienne partition gravée est, de notre temps, tout à fait inexécutable. tant au concert qu'au théâtre.* Aucun ténor de l'époque actuelle ne se hasarderait à aborber un rôle écrit dans la tessiture de l'*Orphée* français et de l'*Achille* d'*Iphigénie en Aulide*. Lequel de nos virtuoses les plus éminents prendrait sur lui d'exécuter des passages tels que le suivant ?



Pour accommoder le rôle de l'*Orphée* français à l'échelle vocale des ténors actuels, il faudrait lui faire subir d'un bout à l'autre une nouvelle transposition, c'est-à-dire le baisser tantôt d'une tierce, tantôt d'une quarte¹ ; en outre, il faudrait bouleverser tous les morceaux d'ensemble auxquels le protagoniste prend part : la scène des Enfers, le duo du 3^e acte, le trio du dénouement. Or, quel est le musicien qui se soucierait d'assumer une pareille responsabilité ?

Aussi la forme dans laquelle le drame musical de Gluck se produit devant le public européen, depuis qu'il a repris sa place au répertoire international, n'est nullement conforme à la version exécutée à l'Opéra de Paris antérieurement à 1848. C'est un mélange de la partition italienne publiée en 1764 et de la partition française gravée en 1776. Cette combinaison, grâce à laquelle une des plus ravissantes créations du génie musical a recommencé une nouvelle et glorieuse existence, fut imaginée par le célèbre compositeur français Berlioz, à l'occasion de l'éclatante reprise d'*Orphée*, qui s'effectua

1. Il est à remarquer que les trois opéras français de Gluck donnés postérieurement à *Orphée*, à savoir *Alceste*, *Armide*, *Iphigénie en Tauride*, donnent au rôle du ténor un parcours moins aigu que les deux ouvrages représentés auparavant, bien que les cinq œuvres aient été écrites pour Legros. Le rôle de Pylade, dans *Iphigénie en Tauride*, ne nécessite aucune transposition pour être chanté par les ténors de notre époque.

au Théâtre-Lyrique de Paris en 1859. Elle eut pour point de départ la restitution du rôle principal à la voix de contralto, non pas, il est vrai, à un contralto de sexe neutre (le XIX^e siècle a répudié cette catégorie d'artistes), mais à une cantatrice dont l'organe s'étend suffisamment vers le grave. Tout le monde sait, au moins par ouï-dire, le succès sensationnel qu'obtint M^{me} Pauline Viardot par cette révivification du chef-d'œuvre disparu depuis une génération, mais mort seulement en apparence. La mise en œuvre du principe adopté par Berlioz fut aussi simple que logique. Tous les chants mesurés appartenant au rôle d'Orphée furent remis dans le ton de la partition italienne. Les additions et amplifications propres à la version française furent maintenues. On conserva également, moyennant quelques transpositions et modifications sans importance, les récitatifs dialogués que Gluck avait composés à nouveau pour la scène parisienne. On réussit de cette manière à fondre les deux versions en une seule, réunissant les avantages propres à chacune d'elles. En prenant l'initiative de cette opération d'*harmonistique*, qui seule pouvait rendre à la scène le plus ancien joyau de son trésor musical, Berlioz a bien mérité de l'art. Au reste, le succès de son idée fut rapide et décisif. La version mixte se répandit bientôt dans tous les pays de civilisation européenne et supplanta définitivement, selon toute probabilité, l'*Orphée* français de 1776. La grande partition, rédigée d'après la nouvelle donnée, et accompagnée d'une traduction italienne et allemande du texte français, fut publiée en Allemagne par Alfred Dœrffel (Leipzig, Peters).

C'est naturellement d'après le procédé inauguré à Paris, en 1859, qu'*Orphée* reparut à Bruxelles sous ma direction, d'abord aux concerts du Conservatoire (1878), ensuite au théâtre de la Monnaie en 1893, où depuis lors il est resté inscrit au répertoire. De même qu'à Paris, l'ensemble final est remplacé ici, selon une tradition presque séculaire, par le chœur d'*Écho et Narcisse* « le dieu de Paphos et de Gnide » (p. 122), et le Ballet qui terminait autrefois le spectacle est éliminé en entier. Mais, contrairement à la version du Théâtre-Lyrique, j'ai supprimé l'air d'*Aristeo*, conservé par M^{me} Viardot (p. 12 du supplément), et l'Ouverture, deux pages qui ont toute l'apparence d'anachronismes dans une œuvre musicale restée si fraîche. En revanche, j'ai cru devoir rétablir le délicieux trio de *Paride ed Elena* (p. 117), ainsi que la danse des Furies, indispensable, à mon avis, pour ménager la transition entre la scène des Enfers et le tableau des Champs-Élysées.

La partition vocale avec accompagnement de piano, contenue dans la première partie de ce volume, est établie strictement d'après les règles qui viennent d'être énoncées. Un appendice très étendu comprend tous les morceaux ou passages de l'ancienne partition française laissés de côté dans les exécutions faites à Bruxelles, ainsi que la collection complète des airs de ballet ayant appartenu, soit à l'*Orfeo* italien, soit à l'*Orphée* français, soit à tous deux. Le lecteur curieux trouvera donc ici réunis tous les éléments musicaux qui à un moment donné ont fait partie de l'immortelle Pastorale du fondateur de l'Opéra moderne.

F.-A. GEVAERT.

Bruxelles, le 15 mars 1901.

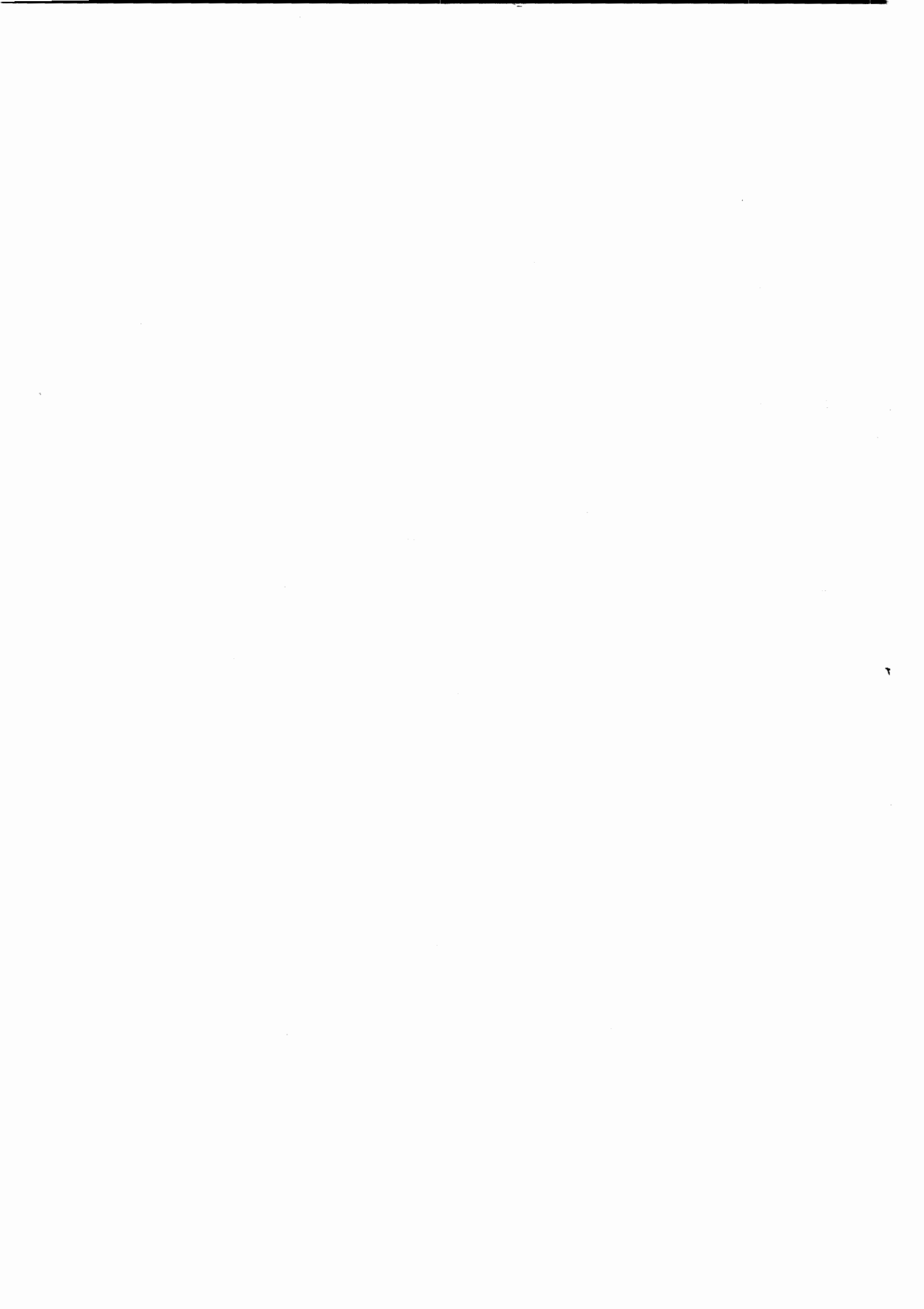
DISTRIBUTION

PERSONNAGES

- ORPHÉE . . . Vienne, 1762, GUADAGNI; Opéra de Paris, 1774, LEGROS; 1778, LAINÉ; 1812, NOURRIT PÈRE; 1839, ADOLPHE NOURRIT; Théâtre Lyrique, 1859, M^{me} PAULINE VIARDOT; Théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, 1893, M^{lle} ARMAND; Paris, Opéra-Comique, 1896, M^{lle} DELNA.
- EURYDICE. . Vienne, 1762, Signora BIANCHI; Opéra de Paris, 1774, SOPHIE ARNOULD; 1778, M^{lle} LA GUERRE; 1812, M^{me} BRANCHU.
- L'AMOUR. . . Vienne, 1762, Signora GLEBERO-CLAVAREAU; Opéra de Paris, 1774, M^{lle} ROSALIE; 1778, M^{me} SAINT-HUBERTY; 1812, M^{me} GRANIER.

Chœur des Bergers, — des Démons, — des Ombres heureuses
(Sopranos, contraltos, hautes-contre et ténors, basses.)





INDEX

ACTE I

SCÈNE I. — ORPHÉE, LE CHŒUR DES BERGERS.

	Pages
CHŒUR : <i>Ah ! dans ce bois tranquille et sombre</i>	1
RÉCITATIF : <i>Vos plaintes, vos regrets augmentent mon supplice !</i>	4
PANTOMIME FUNÈBRE.	5
REPRISE DU CHŒUR	6
RÉCITATIF ET SORTIE DU CHŒUR : <i>Éloignez-vous</i>	7

SCÈNE II. — ORPHÉE.

MONODIE STROPHIQUE COUPÉE DE RÉCITATIFS : <i>O cher trésor d'amour</i>	8
RÉCITATIF : <i>Divinités de l'Achéron</i>	13

SCÈNE III. — ORPHÉE, L'AMOUR.

RÉCITATIF : <i>L'Amour vient au secours de l'amant le plus tendre</i>	14
AIR : <i>Si les doux accords de ta lyre</i>	15
RÉCITATIF : <i>Dieux ! je la reverrais !</i>	17
ARIETTE : <i>Soumis au silence</i>	18

SCÈNE IV. — ORPHÉE.

RÉCITATIF : <i>Qu'entends-je ? Qu'a-t-il dit ?...</i>	20
---	----

ACTE II

PRÉLUDE.	23
------------------	----

SCÈNE I. — CHŒUR DE DÉMONS, ORPHÉE.

CHŒUR, DANSES, CHANT DIALOGUÉ : <i>Quel est l'audacieux ?</i>	23
DANSE DES FURIES.	50

SCÈNE II. — EURYDICE, OMBRES HEUREUSES.

PRÉLUDE.	59
LES PLAINTES D'EURYDICE (solo de flûte)	60
GAVOTTE.	62
ARIETTE AVEC CHŒUR : <i>Cet asile aimable et tranquille</i>	64

SCÈNE III. — ORPHÉE, OMBRES HEUREUSES.

MONODIE : <i>Quel nouveau ciel pare ces lieux ?</i>	70
CHŒUR : <i>Viens dans ce séjour paisible</i>	76

PROMENADE DES OMBRES.	79
RÉCITATIF : <i>O vous, ombres que j'implore</i>	80

SCÈNE IV. — ORPHÉE, EURYDICE, OMBRES HEUREUSES.

CHEUR : <i>Près du tendre objet qui t'aime.</i>	81
---	----

ACTE III

SCÈNE I. — ORPHÉE, EURYDICE.

RÉCITATIF : <i>Viens, viens, Eurydice, suis-moi.</i>	84
DUO : <i>Viens! suis un époux qui t'adore.</i>	89
RÉCITATIF : <i>Mais d'où vient qu'il persiste à garder le silence?</i>	96
AIR : <i>Fortune ennemie!</i>	98
DUETTO ET REPRISE DE L'AIR : <i>Je goûtais les charmes.</i>	100
RÉCITATIF : <i>O Dieux! à vous seuls j'ai recours.</i>	104
AIR : <i>J'ai perdu mon Eurydice.</i>	108
RÉCITATIF : <i>Ah! puisse ma douleur finir avec la vie!</i>	112

SCÈNE II. — ORPHÉE, L'AMOUR, EURYDICE.

RÉCITATIF : <i>Arrête, Orphée!</i>	114
TRIO : <i>Tendre Amour, que tes charmes.</i>	117

SCÈNE DERNIÈRE. — LES MÊMES, LE CHEUR DES BERGERS.

CHEUR : <i>Le dieu de Paphos et de Gnide.</i>	122
---	-----

APPENDICE

I — Ouverture	1
II — Monodie d'Orphée (p. 9) abrégée	7
III — Air de l'opéra <i>Aristeo</i> , intercalé à la fin du I ^{er} acte	12
IV — Récitatif (<i>in extenso</i>) au commencement du III ^e acte	22
V — Récitatif (<i>in extenso</i>) après l'air d'Eurydice	28
VI — Version originaire de la fin de l'opéra	32
VII — Chant final de la pièce dans l'ancienne partition française	43
VIII — Ballet final d'après les deux partitions anciennes.	
A — AIR	49
B — GAVOTTE.	50
C — AIR PASTORAL	53
D — CHACONNE	55
E — AIR VIF	58
F — MENUET LENT	65
G — DANSE D'ENSEMBLE.	68
H — CHACONNE (AMPLIFIÉE) D'« IPHIGÉNIE EN AULIDE ».	69

ACTE PREMIER (1)

Bosquet solitaire où se trouve le tombeau d'Eurydice.

SCÈNE I

ORPHÉE, penché sur le tombeau d'Eurydice, dans l'attitude de la douleur la plus profonde, sa lyre à terre.
LE CHŒUR.

Moderato. 72 = ♩

ORPHÉE.

SOPRANOS.

CONTRALTOS.

HAUTES-CONTRE et TÉNORS.

BASSES.

CHŒUR.

(Quatuor Cornet à bouquin & Trombones)

PIANO.

p Dolce e sostenuto sempre.

p Ah'dans ce bois tran - quille et som - bre,

p Ah'dans ce bois tran - quille et som - bre,

p Ah'dans ce bois tran - quille et som - bre,

p Ah'dans ce bois tran - quille et som - bre,

f *Smorz* *p Dolce assai.*

(1) Ouverture. Voir Appendice I.

p Eu-ry.

Rinf.
Eu - ry - di - ce! si ton om - bre, si ton om - bre nous en - tend, —

Rinf.
Eu - ry - di - ce! si ton om - bre, si ton om - bre nous en - tend,

Rinf.
Eu - ry - di - ce! si ton om - bre, si ton om - bre nous en - tend, —

Rinf.
Eu - ry - di - ce! si ton om - bre, si ton om - bre nous en - tend,

— di - ce!

pp Soli.
Sois sen - si - ble à nos a - lar - mes; Vois nos pei - nes, vois les

p Sois sen - si - ble à nos a - lar - mes; Vois nos pei - nes, vois les *pp Soli.*

p Sois sen - si - ble à nos a - lar - mes; Vois nos pei - nes, vois les *pp Soli.*

p Sois sen - si - ble à nos a - lar - mes; Vois nos pei - nes,

p *pp*

mf

Eu-ry - di - ce!

f Tutti. *p*

lar - mes, vois les lar - mes Que pour toi l'on ré - pand. Ah! prends pi - tié du

f Tutti. *p*

lar - mes, vois les lar - mes Que pour toi l'on ré - pand. Ah! prends pi - tié du

f Tutti. *p*

lar - mes, vois les lar - mes Que pour toi l'on ré - pand. Ah! prends pi - tié du

f *p*

vois les lar - mes Que pour toi l'on ré - pand. Ah! prends pi - tié du

f

Eu-ry - di - ce!

p Soli.

mal_heureux Or - phé - e; Il sou - pire, il gé - mit, il plaint sa des - ti - né - e,

p Soli.

mal_heureux Or - phé - e; Il sou - pire, il gé - mit, il plaint sa des - ti - né - e,

p Soli.

mal_heureux Or - phé - e; Il sou - pire, il gé - mit, il plaint sa des - ti - né - e,

mal_heureux Or - phé - e;

p

Rinf. assai.

f Tutti. *p*

L a - mou - reu - se tour - te - rel - le tou - jours ten - dre, tou -

f Tutti. *p*

L a - mou - reu - se tour - te - rel - le tou - jours ten - dre, tou -

f Tutti. *p*

L a - mou - reu - se tour - te - rel - le tou - jours ten - dre, tou -

f *p*

L a - mou - reu - se tour - te - rel - le tou - jours ten - dre, tou -

f *p* *p* Cornet. Trombones. Quat.

f *Dim.* *p*

- jours fi - dè - le, Ain - si sou - pi - re et meurt de dou - leur.

f *Dim.* *p*

- jours fi - dè - le, Ain - si sou - pi - re et meurt de dou - leur.

f *Dim.* *p*

- jours fi - dè - le, Ain - si sou - pi - re et meurt de dou - leur.

f *Dim.* *p*

- jours fi - dè - le, Ain - si sou - pi - re et meurt de dou - leur.

p Cornet. Trombones. *f* Quat. *Dim.* *p*

Récitatif.

Lent, triste, très doux.

Un peu moins lent.

ORPHÉE.

Vos plaintes vos re - grets augmen - tent mon sup - pli - ce! Aux mânes sa -

PIANO.

pp

Ped.

crés d'Eu-ry-di - ce Ren-dez les su-prê - mes hon-neurs Et couvrez son tom-beau de fleurs.

* Ped. * Ped. * Ped. *

PANTOMIME FUNÈBRE, exécutée autour du tombeau.

Andante cantabile. 50 = ♩

PIANO.

p *Rinf.* *Smorz.* *p* *Cresc.* *Sost. sempre.* *p* *Rinf.* *p* *pp* *p* *Cresc.* *mf* *f* *f* *sempre.*

1. 2.

REPRISE DU CHŒUR.

Moderato. 72 = ♩

SOPRANOS.
 Ah! dans ce bois tran - quille et som - bre Eu - ry - di - ce

CONTRALTOS.
 Ah! dans ce bois tran - quille et som - bre Eu - ry - di - ce

HAUTES-CONTRE et TÉNORS.
 Ah! dans ce bois tran - quille et som - bre Eu - ry - di - ce

BASSES.
 Ah! dans ce bois tran - quille et som - bre Eu - ry - di - ce

(Quatuor Cornet à bouquin & Trombones)

PIANO.
pp *solto voce.*

Cresc.
 si ton om - bre, si ton om - bre nous en - tend, Sois sen - si - ble

Cresc.
 si ton om - bre, si ton om - bre nous en - tend, Sois - sen - si - ble

Cresc.
 si ton om - bre, si ton om - bre nous en - tend, Sois sen -

Cresc.
 si ton om - bre, si ton om - bre nous en - tend, Sois sen - sible a

Cresc.
p sf

Cresc.
 à nos a - lar - mes; Vois nos pei - nes, vois les lar - mes, vois les

Cresc.
 à nos a - lar - mes; Vois nos pei - nes, vois les lar - mes, vois les

Cresc.
 -si - ble à nos a - lar - mes; Vois nos larmes, vois les

f
 nos a - lar - mes; Vois nos pei - nes, vois les lar - mes, vois les

f

Dim. *pp.* *f*
 lar - mes. Que pour toi l'on ré - pand, Que pour toi pour toi l'on ré - pand.
Dim. *pp.* *f*
 lar - mes. Que pour toi l'on ré - pand, Que pour toi pour toi l'on ré - pand.
Dim. *pp.* *f*
 lar - mes. Que pour toi l'on ré - pand; vois les lar - mes Que pour toi l'on ré - pand.
Dim. *pp.* *f*
 lar - mes. Que pour toi l'on ré - pand; vois les lar - mes Que pour toi l'on ré - pand.

Récitatif.

(au Choeur)

ORPHÉE.

E - loig - nez - vous; ce lieu convient à ma dou - leur Et je veux, sans té -

PIANO.

Lent.

Le Choeur s'éloigne lentement et se disperse dans le bois.

- moins, y répandre mes pleurs. **Tempo I^o (Moderato)**

p dolce. *sf* *sf*

Cresc. *p*

Smorz. *Smorz. più.*

Enchaînez.

SCÈNE II
ORPHÉE, seul.

Larghetto. 66 =
1^{re} STROPHE. *Amoureusement.*

ORPHÉE. O cher tré - sor d'a - mour! Je te de - man - deau

(Flûtes Quatuor)

PIANO. *mf* *p sost. assai.* *Cresc.* *p*

jour, Dès son au - ro - re; Dès son au - ro

Doux. *(2^e Orchestre en Écho.)* Et quand le - jour s'en - fuit. Ma voix, pen -

pp *p (1^{er} Orch.)*

- dant la nuit, *sf* T'appelle en - co - re, T'ap - pelle en - co - re... (Écho)

cresc. assai. *p dolce.* *pp*

Rinf. *p Cresc.* T'ap - pelle en - co - re! (Écho)

Rinf. *Cresc.* *sf*

Récit⁽¹⁾

Eu - ry - di - ce! Eu - ry - di - ce! (Hautbois en Echo) Om - bre

espress. *pp*

chè - re! ah! dansquels lieux es-tu? (Écho) Ton é -

pp *mf* *p*

-poux gémissant, in - ter - dit, é - per - du, Te de - man - de sans ces - se à la na -

mf *Dolente.* (Écho)

Larghetto.

-ture en - tiè - re: Les vents, hé - las!

Mesuré. *Larghetto. 104=* (Écho)

pp *mf* *pp*

emportent sa pri - è - re, emportent sa pri - è - re.

a volonté. *Mesuré.* (Écho)

Rinf. *Rinf.* *Dolce.* *pp*

(1) Abréviation de cette Monodie, voir Appendice II.

Larghetto

2^e STROPHE.

mf

Seul, a - vec mès re - grets, Je par - cours des fo - rêts - La

(Cor Solo)

mf *p dolce.* *p*

vas - teen - cein - te, La vas - teen - cein - te. (Écho)

pp

Doux.

Tou - ché de mon des - tin, E - cho ré - pè - te en

p

vain Ma tris - te plain - te, Ma tris - te plain - te... (Écho)

sf *cresc. assai.* *p dolce.* *pp*

Rinf. *p* *Cresc.* *sf* Tout de suite.

Ma tris - te plain - te. (Écho)

Rinf. *p* *Cresc.* *sf* *pp*

Récit

Plus agité.

Eu - ry - di - ce! Eu - ry - di - ce! de ce doux nom Tout

(Echo) *mf*

Rinf. *sf* *p*

re - ten - tit: (Echo) Ces bois, ces rochers, ce val - lon. (Echo) Sur les

Doux. *Rinf.*

pp

trons dépouil - lés, Sur l'é - cor - ce naissan - te, On lit ces mots gravés par u - ne main trem -

Dolce cantabile.

ppp

Ped.

- blan - te: (Echo) Eury - di - ce n'est plus, — et je respire en -

f *fp*

- co - re! Dieux! rendez - lui la vi - e, ou don - nez - moi — la mort. (Echo)

Avec désespoir.

fp *ten.* *mf* *pp*

Larghetto.

3^e STROPHE

66 = *mf* (Cor. angl.)

Plein de troubleet d'ef - froi, — Que de maux loin — de toi —

Mon cœur en — du — re, Mon cœur en — du — re! (Écho) *pp*

Doux. Té - moin de mes mal - heurs, — Sen - si - ble à

mes — dou - leurs — L'on - de mur - mu - re, L'on - de mur - mu - re... (Écho) *pp*

Rinf. *pp* L'on - de mur - mu - re. **Tempo.** (Écho) *pp*

Rinf. poco. *pp* *Col canto.*

Récitatif.

ORPHÉE.

Di - vi - ni - tés de l'A - ché - ron Mi - nis - tres redou - tés de l'em - pi - re des

PIANO.

sf *f* *p* *fp*

om - bres, Vous qui dans les deme - res som - bres Fai - tes ex - é - cuter les arrêts de Plu -

sf *fp*

- ton; Vous que n'attendrit point la beau - té, la jeu - nes - se, Vous m'a - vez en - le -

sf *fp* *pp* *Doux et plus lent.* *Animé.*

- vé l'ob - jet de ma tendres - se, O cru - el sou - ve - nir! Eh quoi! les grâ - ces de son

f *mf* *pp* *longue pause* *Doux.*

Ped.

à - ge Du sort le plus af - freux n'ont pu la ga - ran - tir? Im - pla - ca - bles ty -

Cresc. assai. *ff* *mf*

Récit.

-rans! je veux vous la ra - vir! Je saurai pé - nétrer jusqu'au

All^o moderato.

p (entrecoupé)

som - bre ri - va - ge; Mes ac - cents, dou - loureux flé - chi - ront vos ri - gueurs; je me

pp

SCÈNE III
ORPHÉE, L'AMOUR.

ORPHÉE.
Pour bra - ver tou - tes vos fu - reurs.

sens as - sez de cou - ra - ge Pour bra - ver toutes vos fureurs.

L'AMOUR. **Solennellement.**

L'A - mour vient au se - cours de la -

Cresc. assai.

ff

Plus vite.

- mant le plus ten - dre. Ras - su - re - toi, les dieux sont touchés de ton sort; Dans les en -

p

Plus lent.

- fers tu peux des cen - dre; Va trouver Eu - ry - di - ce au sé - jour de la mort.

Air.**Allegretto. 84 = ♩**

Si les doux ac - cords de ta ly - re, Si tes ac -

Allegretto.

- cents mé - lo - di - eux A - pai - sent la fu - reur des ty - rans de ces

lieux, Tu la ra - mè - ne - ras du té - né - breux em -

- pi - re; Tu la ra - mè - ne - ras du té - né - breux em -

ORPHÉE.

Récit.

Tempo.

Dieux! je la reverrais!

tr *Doux.*

-pi - re.

Cresc. *Dolce.* *pp*

Tempo. Si les doux ac - cents de ta

ly - re, Si tes ac - cents mélo - di - eux A - paï - sent la fu -

Cresc.

- reur des tyrans de ces lieux, Tu la ra - mè - ne - ras

mf *p* *Cresc.*

du té - nébreux em - pi - re; Tu la ra - mè - ne - ras

mf *p* *Cresc.*

du té - nébreux em - pi - re.

mf *Cresc.*

Enchaînez.

Récitatif.

(après l'accord.)

ORPHÉE. Dieux! je la re-ver - rais!

L'AMOUR. Oui, mais pour l'ob - te - nir Il

PIANO. *f*

(avec vivacité)

Ah! qui pourrait me re-te -

faut te ré-soudre à remplir L'or-dre que je vais te pres - cri - re.

- nir? À tout mon âme est pré - pa - ré - e.

Ap - prends la vo - lon - té des

Plus vite.

dieux: Sur cette amante a - do - ré - e Garde-toi de por - ter un regard curi-eux, Ou de

Rinf.

f tu la vois sé - pa - ré - e. **Plus lent.** *p*

toi pour ja - mais tu la vois sé - pa - ré - e. Tels sont de Ju - pi - ter les su -

f - pré - mes dé - crets; Rends - toi di - gne de ses bienfaits!

Rinf. *f*

Ariette.**And^{te} grazioso. 69 = ♩***Doux.*

And^{te} grazioso. *pp* Sou -

Hautbois Quatuor. *p*

- mis ausi - len - ce, Con - trains tondé - sir, - Fais - toi vi - o - len - ce; | Bien -

- tôt à ce prix testourments vont fi - nir, - Bien - tôt à ce prix testourments vont fi - nir.

Dolce.

And^{no} quasi allegretto. 144 =

Je sais qu'un a - mant Dis - cret et fi - dèle, Mu - et etrem - blant Au -

And^{no} quasi allegretto.

Lento Tempo

- près de sa belle, En est plus tou - chant; Dis - cret et fi - dèle, Au - près de sa belle

Tempo.

Col canto.

Un - a - mant en est plus tou - chant; Au - près de sa belle Un a - mant cons - tant En est

mf

And^{te} grazioso. 96 = *Sotto voce.*

plus touchant. **And^{te} grazioso.** Sou - mis ausi - len - ce, Fais -

mf *pp* *Rinf.* *pp*

Rinf.

toi vi - o - len - ce, Bien - tôt à ce prix tes tour - ments vont fi - nir, Bien -

Rinf. *Dolce.* *mf*

tôt à ce prix tes tourments vont finir.

And^{te} quasi allegretto.

SCÈNE IV
ORPHÉE, seul.

Récitatif.
(Avec stupéfaction, après un temps assez long.)

Récit.

ORPHÉE.

Qu'en - tends - je? Qu'à - t - il dit?

Moderato. **Tempo.**

PIANO.

p *p* *f*

Ped. * Ped. *

Avec impétuosité.

Plus lent.

Eu - ry - di - ce vi - vra! Mon Eu - ry - di - ce! Un dieu clé - ment, un

dieu pro - pi - ce Me la ren - dra! Mais quoi! je ne pour - rai, re - ve - nant - à la

Andante.

Avec passion.

vi - e, La presser dans mes bras O mon a - mi - e,

Andante

Récit. *f* *Agité.*

Quel - le fu - reur, et quel ordre inhumain! Je pré - vois ses soupçons, je pré -

p *Cresc. assai.*

All^o mesuré. **Récit.**

- vois materreur; Et la seule pensée D'une é - preuve in - sé - - e D'ef -

f *p* *f* *All^o mesuré.*

Récit. *Avec force.*

- froi gla - ce mon cœur. Oui! je pourrai! je le

f **Allegro.** *f* *f*

Avec abandon.

veux, je le ju - re! Amour, A - mour j'espère en toi! Dans les maux que j'en - du - re, Dou -

Sostenuto. *ff* *pp*

Moderato. (1) *Fort et large.*

- tez de ton bien! fait Se - rait te faire in - ju - re. **Moderato.** C'en est fait, dieux puis.

f *sf*

(1) Air intercalé dans la partition française, voir Appendice III.

j'ac - cep - te vo - tre loi!
 - sants! j'ac - cep - te vo - tre loi!

Allegro vivace. 112 = ♩

ff (Foudre et coup de tonnerre)

Orphée s'éloigne à pas précipités

Sempre staccato.

f

Ped. *

3 1 3 1 4 2 1 4 2 1

Ped. * Ped. *

f *sf* *sf*

Ped. *ff* *ff*

Ped. * Ped. *

ACTE DEUXIÈME

L'entrée des Enfers.

(Trompette
Hautbois
Quatuor)

PIANO.

Maestoso, 48 = \dot{c}
ten.

ff ten. ten. sf sf sf sf

ten. ten. sf sf sf sf

ff ten. ten. Dolce legatissimo. ten.

sf sf sf sf ten. ten. ten. ten.

SCÈNE I

CHŒUR DE DÉMONS ET DE FURIES, puis ORPHÉE.

Andante con moto 63 = \dot{c}

ORPHÉE.

SOPRANOS.

CONTRALTOS.

HAUTES-CONTRE et
TÉNORS.


BASSES.

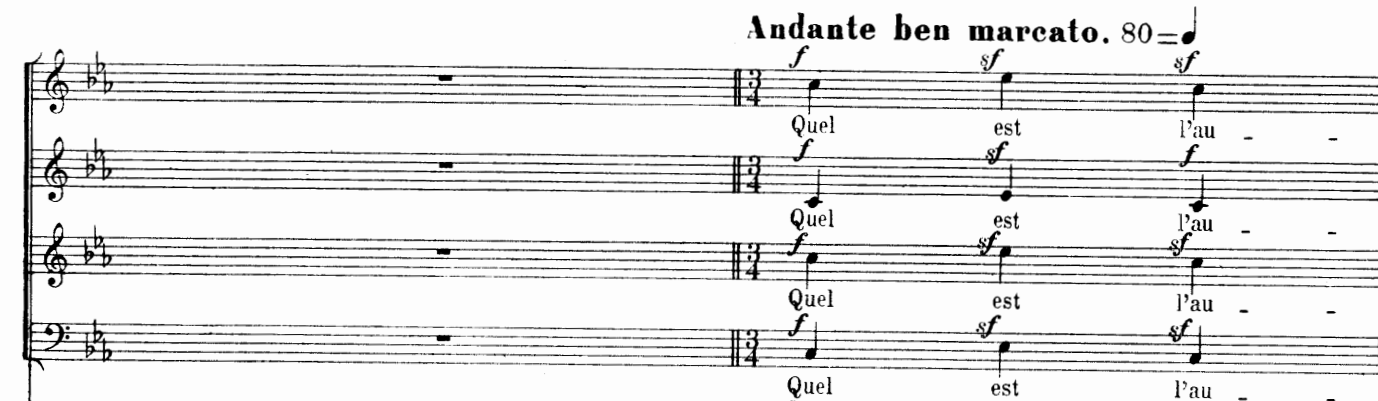
CHŒUR.

Andante con moto. 63 = \dot{c}
(Harpe dans le lointain.)


PIANO.

pp

Andante ben marcato. 80 = 



Quel est l'au - -
Quel est l'au - -
Quel est l'au - -
Quel est l'au - -

Andante ben marcato. 80 = 



(Hautb.
Quat.) *ff* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*



- da - - ci - eux , Qui dans ces
- da - - ci - eux , Qui dans ces
- da - - ci - eux , Qui dans ces
- da - - ci - eux , Qui dans ces



som - - bres lieux , o - - se por - -
som - - bres lieux , o - - se por - -
som - - bres lieux , o - - se por - -
som - - bres lieux , o - - se por - -

_ter ses pas, Et de - - vant
 _ter ses pas, Et de - - vant
 _ter ses pas, Et de - - vant
 _ter ses pas, Et de - - vant

le tré - pas Ne fré - mit pas?
 le tré - pas Ne fré - mit pas?
 le tré - pas Ne fré - mit pas?
 le tré - pas Ne fré - mit pas?

DANSE DES FURIES.

Vivace, 112 = ♩
ff sempre.

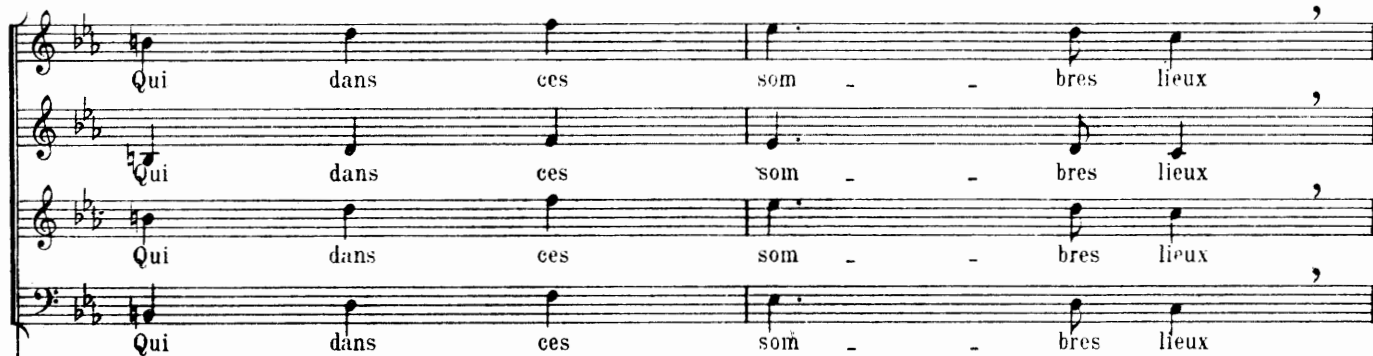
Andante marcato. 80=♩

CHOEUR.



Quel est Pau - da - - ci - eux
Quel est Pau - da - - ci - eux
Quel est Pau - da - - ci - eux
Quel est Pau - da - - ci - eux

Andante marcato. 80=♩



Qui dans ces som - - bres lieux
Qui dans ces som - - bres lieux
Qui dans ces som - - bres lieux
Qui dans ces som - - bres lieux



O - - se por - - ter ses pas,
O - - se por - - ter ses pas,
O - - se por - - ter ses pas,
O - - se por - - ter ses pas,



Et de - vant le tré - pas
Et de - vant le tré - pas
Et de - vant le tré - pas
Et de - vant le tré - pas

sf

Ne fré - mit pas? *f sempre.*
Ne fré - mit pas? *f sempre.*
Ne fré - mit pas? *f sempre.*
Ne fré - mit pas? *f sempre.*

Sempre ff

Que la peur, la ter - reur,
Que la peur, la ter - reur,
Que la peur, la ter - reur,
Que la peur, la ter - reur,

S'em - - pa - - rent de son cœur,
S'em - - pa - - rent de son cœur,
S'em - - pa - - rent de son cœur,
S'em - - pa - - rent de son cœur,

The first system consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are "S'em - - pa - - rent de son cœur,". The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in both hands.

A l'af - freux hur - - le - - ment
A l'af - freux hur - - le - - ment
A l'af - freux hur - - le - - ment
A l'af - freux hur - - le - - ment

The second system continues with the same four vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are "A l'af - freux hur - - le - - ment". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *f* (forte).

Du Cer - bère é - - cu - - mant
Du Cer - bère é - - cu - - mant
Du Cer - bère é - - cu - - mant
Du Cer - bère é - - cu - - mant

The third system concludes with the same four vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are "Du Cer - bère é - - cu - - mant". The piano accompaniment continues with dynamic markings like *sf* and *f*.

Et ru - gis - sant! A l'af - freux

Et ru - gis - sant! A l'af - freux

Et ru - gis - sant! A l'af - freux

Et ru - gis - sant! A l'af - freux

hur - le - ment Du Cer - bère

hur - le - ment Du Cer - bère

hur - le - ment Du Cer - bère

hur - le - ment Du Cer - bère

é - cu - mant Et ru - gis -

é - cu - mant Et ru - gis -

é - cu - mant Et ru - gis -

é - cu - mant Et ru - gis -

é - cu - mant Et ru - gis -

- sant.
- sant.
- sant.
- sant.

ff

sf sf sf

Detailed description: This system contains four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a grand staff for piano. The vocal parts are marked with a fermata and the text '- sant.'. The piano accompaniment begins with a forte (*ff*) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes. The system concludes with three measures of piano accompaniment marked with *sf* dynamics.

sf sf sf

Detailed description: This system contains a grand staff for piano. It begins with a piano accompaniment marked with *sf* dynamics. The system concludes with three measures of piano accompaniment marked with *sf* dynamics.

sempre f
sempre f Que la peur,
sempre f Que la peur,
sempre f Que la peur
sempre f Que la peur,

Detailed description: This system contains four vocal staves and a grand staff for piano. The vocal parts are marked with *sempre f* and the lyrics 'Que la peur,'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with accents and *sf* dynamics.

la ter - reur, S'em - pa - rent

la ter - reur, S'em - pa - rent

la ter - reur, S'em - pa - rent

la ter - reur, S'em - pa - rent

The first system consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The vocal lines are in a homophonic setting, with each voice part singing the same lyrics. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

de son cœur, A l'af - freux

de son cœur, A l'af - freux

de son cœur, A l'af - freux

de son cœur, A l'af - freux

The second system continues the vocal and piano parts. The lyrics are "de son cœur, A l'af - freux". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *sf* (sforzando) and accents (>) over the notes. The piano part features a consistent eighth-note accompaniment in the right hand and a similar pattern in the left hand.

hur - le - ment Du Cer - bère

hur - le - ment Du Cér - bère

hur - le - ment Du Cer - bère

hur - le - ment Du Cer - bère

The third system concludes the page with the lyrics "hur - le - ment Du Cer - bère". The piano accompaniment continues with the same eighth-note accompaniment and includes dynamic markings like *sf* and accents (>).

eu - mant Et ru - gis - -

eu - mant Et ru - gis - -

eu - mant Et ru - gis - -

eu - mant Et ru - gis - -

sf sf sf

Un poco lento. 60 = ♩

Orphée apparaît au haut du rocher, jouant de la lyre, et s'avance lentement en descendant un peu après chaque phrase.

- sant!

- sant!

- sant!

- sant!

Un poco lento. 60 = ♩

(Harpe et 2^d Orchestre.)

ORPHÉE. *Cantabile.*

Lais - sez vous _____ toucher _____ par mes pleurs.

f Spec - tres, lar - ves, *f vibrato.* om - bres ter -

f Non! *f* Non!

f Non! *f* Non!

f Non! *f* Non!

f Non! *f* Non!

ten. *f* *p* *f* *p*

ten.

Cantabile dolce.

_ ri - bles! Soy - ez, soy - ez - sen - si - bles A l'ex -

f Non!

f Non!

f Non!

f Non!

f Non!

(Orech. Cornet & Tromb)

f ten. *p*

-cès de mes mal - heurs! Soy - ez, soy - ez sen -

- si - - bles A l'ex - cès de mes mal - heurs, A l'ex -

Avec élan.
- cès, A l'ex - cès de mes mal - heurs!

CHŒUR.
Non!
Non!
Non!
Non!

p
Lais - - - sez

f
Non! Non!

f
Non! Non!

f
Non! Non!

f
Non! Non!

ff *ff* *p*

vou toucher laissez vous tou - cher par mes pleurs, — Spec - tres,

f
Non!
Non!
Non!
Non!
Non!

ten.
f *p*

Dolce cantabile.

f lar - ves, om - bres ter - ri - bles! Soy - ez, - soy - ez - sen -

f Non! *f* Non!
f Non! *f* Non!
f Non! *f* Non!
f Non! *f* Non!

f *p* *ten.* *f* *p*

- si - bles à l'ex - cès - de mes mal - heurs! Spec - tres,

f Non!
f Non!
f Non!
f Non!

f *ten.* *p*

f. lar - ves, *f.* om - bres ter - ri - bles! *Dolce cantabile.* Soy -

f. Non! *f.* Non! *ff* Non!

f. Non! *f.* Non! *ff* Non!

f. Non! *f.* Non! *ff* Non!

f. Non! *f.* Non! *ff* Non!

ten. *ten.* *ten.*

- ez, - soy - ez - sen - si - bles A l'ex - cès de mes - mal -

- hours - A l'ex - cès, à l'ex - cès de

Cresc. *Poco allarg.* (2)

Col canto.

Tempo. *Allargando.* *Avec toute la passion possible.*

mes mal - heurs A l'ex_cès de mes mal - heurs!

Tempo. *Allargando col canto.*

Un poco lento. *poco f Radouci, avec une certaine compassion.* **Meno lento. 120 = ♩**

Qui t'a - mène en ces lieux, Mor - tel pré - somp - tu - eux? | C'est le sé -

CHOEUR.

Qui t'a - mène en ces lieux, Mor - tel pré - somp - tu - eux? | C'est le sé -

Qui t'a - mène en ces lieux, Mor - tel pré - somp - tu - eux? | C'est le sé -

Qui t'a - mène en ces lieux, Mor - tel pré - somp - tu - eux? | C'est le sé -

Un poco lento. 96 = ♩ **Meno lento. 120 = ♩**

p *ff*

-jour af_freux Des re_mords dé - vo_rants Et des gé - mis - sements, Et des tour -

-jour af_freux Des re_mords dé - vo_rants Et des gé - mis - sements, Et des tour -

-jour af_freux Des re_mords dé - vo_rants Et des gé - mis - sements, Et des tour -

-jour af_freux Des re_mords dé - vo_rants Et des gé - mis - sements, Et des tour -

sf *sf* *sf*

ments. Qui t'a mène en ces lieux, Mor tel pré somp tu eux?

ments. Qui t'a mène en ces lieux, Mor tel pré somp tu eux?

ments. Qui t'a mène en ces lieux, Mor tel pré somp tu eux?

ments. Qui t'a mène en ces lieux, Mor tel pré somp tu eux?

Animato. 132 = ♩

Qui? C'est le sé jour af freux,

Qui? C'est le sé jour af freux,

Qui? C'est le sé jour af freux,

Qui? C'est le sé jour af freux,

f assai.

Des re mords dé vo rants; C'est le sé

Des re mords dé vo rants; C'est le sé

Des re mords dé vo rants; C'est le sé

re mords dé vo rants; C'est le sé

- jour af - freux Des re - mords dé - vo - rants,
 - jour af - freux Des re - mords dé - vo - rants,
 - jour af - freux Des re - mords dé - vo - rants,
 - jour af - freux Des re - mords dé - vo - rants,

sf

Et des gé - mis - se - ments, Et des tour -
 Et des gé - mis - se - ments, Et des tour -
 Et des gé - mis - se - ments, Et des tour -
 Et des gé - mis - se - ments, Et des tour -

sf

- ments, Et des tour - ments.
 - ments, Et des tour - ments.
 - ments, Et des tour - ments.
 - ments, Et des tour - ments.

sf

ORPHÉE.

Avec passion.

**Non troppo vivo
ma agitato. 56 = ♩**

Ah! la flam - me

(Harpe
2^dOrch.)

qui me dé - vo - re Est cent fois plus cru -

sf elle en - co - re, plus cru - elle en - co - re;

Cresc.

*Soutenez
P la voix.*

L'en - fer n'a point de tour - ments Pa -

- reils à ceux que je res - sens, Pa -

reils à ceux que je ressens.

Un poco lento.

A demi voix. *Rinf poco.*

Par quels puis - sants accords, Dans le sé - jour des morts, Mal - gré nos

A demi voix. *Rinf poco.*

Par quels puis - sants accords, Dans le sé - jour des morts, Mal - gré nos

A demi voix. *Rinf poco.*

Par quels puis - sants accords, Dans le sé - jour des morts, Mal - gré nos

A demi voix. *Rinf poco.*

Par quels puis - sants accords, Dans le sé - jour des morts, Mal - gré nos

Un poco lento. 88 = ♩

(Cornet Hautb. Quat.) *Sotto voce.*

vains ef_forts Il cal - me la fu_reur de nos trans - ports!

vains ef_forts Il cal - me la fu_reur de nos trans - ports!

vains ef_forts Il cal - me la fu_reur de nos trans - ports!

vains ef_forts Il cal - me la fu_reur de nos trans - ports!

pp
 Par quels puis - sants accords, Dans le sé - jour des morts, Mal - gré tous
 Par quels puis - sants accords, Dans le sé - jour des morts, Mal - gré tous
 Par quels puis - sants accords, Dans le sé - jour des morts, Mal - gré tous
 Par quels puis - sants accords, Dans le sé - jour des morts, Mal - gré tous

pp Una corda.

nos efforts, Il cal - me la fureur de nos trans - ports!
 nos efforts, Il cal - me la fureur de nos trans - ports!
 nos efforts, Il cal - me la fureur de nos trans - ports!
 nos efforts, Il cal - me la fureur de nos trans - ports!

Smorz.
pp

Agitato.
 ORPHÉE.
 La ten - dres - se Qui me pres - se, Cal-me-

Agitato. 112 =

(Harp
2^d Orch.) *p* *ten* *ten* *ten*

- ra vo - tre fu - reur, — Oui! mes lar - mes, mes a - lar - mes Fléchi -

- ront vo - tre ri - gueur: — Mes a - lar - mes, Mes lar - mes fléchi -

- ront vo - tre ri - gueur, — Fléchi - ront vo - tre ri - gueur.

Andante. *p* Quels chants doux et touchants! Quels ac - cords ra - vissants! De si ten - *Rinf poco.*

p Quels chants doux et touchants! Quels ac - cords ra - vissants! De si ten - *Rinf poco.*

p Quels chants doux et touchants! Quels ac - cords ra - vissants! De si ten - *Rinf poco.*

p Quels chants doux et touchants! Quels ac - cords ra - vissants! De si ten - *Rinf poco.*

CHOR. (Hautb. Quat.)

Andante. 80 = ♩ *p Dolcissimo.* *Rinf. poco.*

-dres accents Ont su nous dé - sarmer Et nous char - mer!
 -dres accents Ont su nous dé - sarmer Et nous char - mer!
 -dres accents Ont su nous dé - sarmer Et nous char - mer!
 -dres accents Ont su nous de - sarmer Et nous char - mer!

Allegro.

Qu'il des - cende aux en - fers! Les che - mins
 Qu'il des - cende aux en - fers! Les che - mins
 Qu'il des - cende aux en - fers! Les che - mins
 Qu'il des - cende aux en - fers! Les che - mins

Allegro. 132 = ♩

sont ouverts Tout cède à la douceur De son art
 sont ouverts Tout cède à la douceur De son art
 sont ouverts Tout cède à la douceur De son art
 sont ouverts Tout cède à la douceur De son art

en - chanteur; Il est vain - queur! Tout cède à

en - chanteur; Il est vain - queur! Tout cède à

en - chanteur; Il est vain - queur! Tout cède à

en - chanteur; Il est vain - queur! Tout cède à

meno f

meno f

meno f

meno f

meno f

la dou_ceur De son art en - chanteur; Il est vain -

la dou_ceur De son art en - chanteur; Il est vain -

la dou_ceur De son art en - chanteur; Il est vain -

la dou_ceur De son art en - chanteur; Il est vain -

la dou_ceur De son art en - chanteur; Il est vain -

Dim.

- queur! Qu'il des - cende aux en_fers! Les che - mins

- queur! Qu'il des - cende aux en_fers! Les che - mins

- queur! Qu'il des - cende aux en_fers! Les che - mins

- queur! Qu'il des - cende aux en_fers! Les che - mins

mf

mf

mf

mf

mf

Smorz.

sont ou - verts, Tout cède à la dou - ceur

Smorz.

sont ou - verts, Tout cède à la dou - ceur

Smorz.

sont ou - verts, Tout cède à la dou - ceur

sont ou - verts, Tout cède à la dou - ceur

De son art en - chan - teur; Il est vain -

De son art en - chan - teur; Il est vain -

De son art en - chan - teur; Il est vain -

De son art en - chan - teur; Il est vain -

più p

- queur! Tout cède à la dou - ceur

più p

- queur! Tout cède à la dou - ceur

più p

- queur! Tout cède à la dou - ceur

più p

- queur! Tout cède à la dou - ceur

più p

Poco calando.

De son art en - - chan-teur;

De son art en - - chan-teur;

De son art en - - chan-teur; Il est vain -

De son art en - - chan-teur; Il est vain -

Il est vain - queur!

Il est vain - queur! Il est vain -

- queur!

- queur! Il est vain - queur!

pp

pp Il est vain - queur!

- queur

pp Il est vain - queur!

pp Il est vain - queur!

Poco a poco perdendosi.

Pendant ce chœur les portes de l'Enfer se sont ouvertes: Orphée se fraye un passage au milieu des spectres fascinés par le jeu de sa lyre. Il entre dans les Enfers.

DANSE DES FURIES.

Allegro vivace 126=♩

(Une première troupe de Furies apparaît.)

(Hautbois.
Cors.
Quatuor.)

PIANO.

The first system of music is written for piano. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The music begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

The second system continues the piano accompaniment. It includes a *Cresc.* (Crescendo) marking above the right-hand staff, indicating a gradual increase in volume. The rhythmic pattern remains consistent with the first system.

The third system shows the continuation of the piano accompaniment. The right hand's chords and the left hand's accompaniment are maintained, with some chromatic movement in the bass line.

The fourth system features a *ff* (fortissimo) dynamic marking in the right-hand staff, indicating a strong, loud sound. The piano accompaniment continues with the same rhythmic structure.

The fifth system includes *ten.* (tenuto) markings above the right-hand staff, indicating that the notes should be held for their full value. The piano accompaniment continues with the same rhythmic structure.

The sixth system also includes *ten.* (tenuto) markings above the right-hand staff. The piano accompaniment continues with the same rhythmic structure.

ten. *ten.*

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with a trill-like figure and a triplet. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *ten.* (tenuissimo).

ten. *sf sf*

Second system of the piano score. The right hand continues the melodic line. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *ten.* and *sf* (sforzando).

sf sf

Third system of the piano score. The right hand has a melodic line with a trill-like figure. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *sf*.

sf sf sf sf p

Fourth system of the piano score. The right hand has a melodic line with a trill-like figure. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *sf* and *p* (piano).

ff *p* Ped. *

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with a trill-like figure. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *p*. Pedal markings are present.

ff *sf sf* *sf* Ped. *

Sixth system of the piano score. The right hand has a melodic line with a trill-like figure. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *ff* and *sf*. Pedal markings are present.

(Entrée d'une seconde troupe de divinités infernales.)

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth-note chords with a rhythmic pattern of eighth notes followed by a quarter note. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords, some with a dotted half note. The dynamic marking *p* is placed at the beginning of the first measure, and *Cresc.* is placed at the end of the third measure.

The second system continues the musical notation from the first system, maintaining the same rhythmic and harmonic structure.

The third system continues the musical notation, showing further development of the harmonic and rhythmic patterns.

The fourth system continues the musical notation, with some changes in the bass line's harmonic support.

The fifth system features a significant increase in volume. The dynamic marking *ff* is placed at the beginning of the first measure, and *sfz* is placed in the bass line of the second measure.

The sixth system continues the fortissimo passage, with *sfz* markings appearing in both the upper and lower staves.

The seventh system concludes the fortissimo passage, with *sfz* markings in the bass line.

First system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a series of eighth notes and quarter notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation. The treble staff continues with eighth notes. The bass staff features a dynamic marking of *sf* (sforzando) over a chord. The system concludes with a fermata over a note in the treble staff.

Third system of musical notation. The treble staff has eighth notes with a dynamic marking of *f p*. The bass staff has a dynamic marking of *f* and a *Ped.* (pedal) marking. The system ends with a fermata and an asterisk.

Fourth system of musical notation. The treble staff has eighth notes with a dynamic marking of *f p*. The bass staff has a dynamic marking of *f* and a *Ped.* marking. The system ends with a fermata and an asterisk.

Fifth system of musical notation. The treble staff has eighth notes with a dynamic marking of *f p*. The bass staff has a dynamic marking of *f* and a *Ped.* marking. The system ends with a fermata and an asterisk.

Sixth system of musical notation. The treble staff has eighth notes with a dynamic marking of *p*. The bass staff has a dynamic marking of *ff* and a *Ped.* marking. The system ends with a fermata and an asterisk.

Seventh system of musical notation. The treble staff has eighth notes. The bass staff has chords and single notes. The system concludes with a fermata and an asterisk.

(Danse collective des deux groupes.)

ff
il basso marcato.

ff *sf* *sf*

sf *sf* *sf*

p *ff*
Ped.



First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of one flat. Bass clef, key signature of one flat. Dynamics include *p*. Pedal marking: Ped. *.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of one flat. Bass clef, key signature of one flat.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of one flat. Bass clef, key signature of one flat.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of one flat. Bass clef, key signature of one flat. Dynamics include *f* and *p*. Pedal markings: Ped. * Ped. *.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of one flat. Bass clef, key signature of one flat. Dynamics include *f* and *p*. Pedal markings: Ped. *.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of one flat. Bass clef, key signature of one flat. Dynamics include *f* and *p*. Pedal markings: Ped. *.

Seventh system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of one flat. Bass clef, key signature of one flat. Dynamics include *p* and *ff*. Pedal marking: Ped. *.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. The piece begins with a forte (*ff*) dynamic. The bass line features a steady eighth-note accompaniment. A 'Ped.' (pedal) instruction is present below the bass line. An asterisk (*) is placed under the first measure of the bass line. The system concludes with a piano (*p*) dynamic.

Second system of musical notation, continuing the piece with the same key signature and time signature. It maintains the *ff* dynamic and includes a 'Ped.' instruction and an asterisk (*) in the bass line. The system ends with a piano (*p*) dynamic.

Third system of musical notation, continuing the piece. It features the same key signature and time signature, with *ff* dynamics and a 'Ped.' instruction and asterisk (*) in the bass line. The system concludes with a piano (*p*) dynamic.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It maintains the key signature and time signature, with *ff* dynamics and a 'Ped.' instruction and asterisk (*) in the bass line. The system ends with a piano (*p*) dynamic.

Fifth system of musical notation, continuing the piece. It features the same key signature and time signature, with *ff* dynamics and a 'Ped.' instruction and asterisk (*) in the bass line. The system concludes with a forte (*f*) dynamic.

Sixth system of musical notation, continuing the piece. The key signature changes to one sharp (F#) and the time signature changes to 3/4. The system begins with a piano (*p*) dynamic.

Seventh system of musical notation, continuing the piece in the new key signature and time signature. It begins with the instruction *Cresc. poco a poco.*

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with complex rhythmic patterns and accidentals.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic complexity.

Third system of musical notation, including a dynamic marking of *ff* (fortissimo).

Fourth system of musical notation, showing a change in the bass line texture.

Fifth system of musical notation, featuring a *ten.* (tension) marking and a *Ped.* (pedal) instruction.

Sixth system of musical notation, including a *ten.* marking and a *sf* (sforzando) dynamic.

Seventh system of musical notation, concluding the page with a *sf* marking and a final cadence.



ff

Dim. poco a poco.

p

Smorzando.
Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

pp
Ped. * Ped. *

SCÈNE II

Les Champs-Élysées.

La scène, d'abord éclairée faiblement comme par le crépuscule du matin, se remplit peu à peu de lumière.
D'abord EURYDICE seule, ensuite des groupes d'OMBRES HEUREUSES.

Andantino. 58 = ♩

(Flûtes.
Quatuor.)

PIANO.

pp Una corda.

The musical score consists of six systems of staves. The top system includes a flute quartet part and a piano accompaniment. The piano part is marked *pp* and *Una corda*. The second system features a *mf* dynamic in the piano part. The third system includes a repeat sign. The fourth system continues the piano accompaniment. The fifth system features a *Cresc.* marking and a *tr* (trill) in the flute part. The sixth system concludes the piece with a *mf* dynamic in the piano part.

Più lento. 40 = ♩

(Eurydice parait seule, triste, le regard vague, regrettant l'ami absent.)

(Flûte.)

First system of the musical score. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The bass staff features a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. Pedal markings 'Ped.' and asterisks are present below the bass staff. Fingerings '1 2 1' are indicated above the bass staff.

Second system of the musical score. Similar to the first, it shows the continuation of the melodic and accompanimental lines. The dynamic marking 'mf' appears in the treble staff. Pedal markings and asterisks are present below the bass staff.

Third system of the musical score. The melodic line continues with more complex phrasing. The dynamic marking 'Cresc.' is written in the treble staff. Pedal markings and asterisks are present below the bass staff.

Fourth system of the musical score. The melodic line is marked 'Smorz.' in the treble staff. The bass staff has a 'Sost. il basso.' marking. Pedal markings and asterisks are present below the bass staff.

Fifth system of the musical score. The melodic line continues. The dynamic marking 'pp' is written in the treble staff. Pedal markings and asterisks are present below the bass staff.

Sixth system of the musical score. The melodic line is marked 'Sostenuto assai.' in the treble staff. Pedal markings and asterisks are present below the bass staff.

First system of the musical score, featuring a treble and bass clef. The bass line includes the instruction *Sostenuto.*

Second system of the musical score. The treble clef part includes the instruction *Cresc.* and the bass clef part includes *mf*. The system concludes with *ten.* and *Smorz.*

Third system of the musical score. The treble clef part begins with *pp* and includes the instruction *Rinf. poco.*. The bass clef part includes several *Ped.* markings with asterisks.

Fourth system of the musical score. The bass clef part includes the instruction *Sost.* and the system concludes with *Cresc.*

Fifth system of the musical score. The treble clef part includes *mf*, *ten.*, and *Smorz.*. The bass clef part includes *pp* and *Ped.* markings with asterisks. Below the system is the text *(Eurydice s'éloigne.)*

Sixth system of the musical score. The bass clef part includes the instruction *Rinf. poco.* and several *Ped.* markings with asterisks.

Andantino. 58=♩

(Le théâtre s'emplit peu à peu d'OMBRES HEUREUSES, qui se pro-

pp Rinf.

mènent par groupes. pp sempre.

Cresc. mf fr

pp Rinf.

GAVOTTE.

Dolce con espressione. 50=♩

PIANO.

pp Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

p Cresc.

First system of musical notation. Treble and bass clefs. Dynamics include *mf* and *p un poco rinf.*. A *Smorz* marking is present above the treble staff.

Second system of musical notation. Treble and bass clefs. Continuation of the piece.

Third system of musical notation. Treble and bass clefs. Dynamics include *mf*.

Fourth system of musical notation. Treble and bass clefs. Dynamics include *p* and *mf*.

Fifth system of musical notation. Treble and bass clefs. Dynamics include *pp*. Includes fingerings (1, 3, 1, 1, 3) and pedal markings (Ped., * Ped., * Ped., Ped., *).

Sixth system of musical notation. Treble and bass clefs. Continuation of the piece.

Seventh system of musical notation. Treble and bass clefs. Dynamics include *p*, *Cresc.*, and *mf*. A *Smorz* marking is present above the treble staff.

ARIETTE avec CHŒUR.

Andantino grazioso 40 = ♩.

Une ombre heureuse.

SOPRANOS.

CONTRALTOS.

HAUTES-CONTRE et
TÉNOR.

BASSES.

(Bassons,
Cors,
Quatuor.)

PIANO.

Andantino grazioso 40 = ♩.

Doux et lié.

Cet a - sile - Ai - mable et tran - quil - le Par le bon -

- heur est ha - bi - té; —

C'est le ri - ant - sé - jour de la - fé - li - ci -

- té. — Nul ob - jet - i - ci - n'en - flam - me l'â - me; U - ne douce i - vres - se Laisse

(Clarinettes)

Un calme heu - reux dans tous les sens; — Et la som - bre tris -

Rinf. *noco.* Suivez. pp Rinf.

- tes - se Ces - se Dans - ces lieux in - no - cents. — Cet a - sile Aimable et tran - quil - le Par le bon -

Cet a - sile Aimable et tran - quil - le Par le bon -

Cet a - si - - - le Par le bon -

Cet a - si - - - le Par le bon -

Cet a - sile Aimable et tran - quil - le Par le bon -

CHOEUR.

pp Rinf. pp

- heur est ha - bi - té! C'est le ri - ant sé - jour de - la fé - li - ci -

- heur est ha - bi - té!

- heur est ha - bi - té!

- heur est ha - bi - té!

- heur est ha - bi - té!

pp

- té, C'est le ri - ant sé - jour de la fé - li - ci - té. Nul ob -

C'est le ri - ant sé - jour de la fé - li - ci - té.

C'est le ri - ant sé - jour de la fé - li - ci - té.

C'est le ri - ant sé - jour de la fé - li - ci - té.

C'est le ri - ant sé - jour de la fé - li - ci - té.

mf *mf* *p*

- jet - i - ci - n'en - flam - me Là - me; U - ne douce i - vres - se Lais - se

Un calme heu - reux dans tous les sens; Et la

som - bre tris - tes - se, Ces - se Dans ces lieux in - no - cents. Cet a - sile - Aimable et tran -

Cet a - sile - Aimable et tran -

Cet a - si -

Cet a - si -

Cet a - sile - Aimable et tran -

CHŒUR.

- quil - le Par le bon - heur est ha - bi - té: C'est le ri - ant sé - jour de

- quil - le Par le bon - heur est ha - bi - té:

- le Par le bon - heur est ha - bi - té:

- le Par le bon - heur est ha - bi - té:

- quil - le Par le bon - heur est ha - bi - té:

pp

la fé - li - ci - té, C'est le ri - ant sé - jour de la fé - li - ci -

C'est le ri - ant sé - jour de la fé - li - ci -

C'est le ri - ant sé - jour de la fé - li - ci -

C'est le ri - ant sé - jour de la fé - li - ci -

C'est le ri - ant sé - jour de la fé - li - ci -

Rinf. *mf*

- té. —
- té. —
- té. —
- té. —
- té. —

(Les Ombres heureuses

dolce. *pp* *Rinf.* *pp* *Rinf.* *poco.*

se dispersent et disparaissent lentement dans les bocages, à droite et à gauche.)

Smorz. *pp* *Rinf.* *pp* *Rinf.*

pp *pp*

Rinf. *mf*

(Violence!)

Cantabile.

pp sostenuto.

Très soutenu.

Quel nouveau ciel pa - re ces

p *Una corda pp*

lieux? Un jour plus

Ped. * *Ped.* *

rinf

doux s'offre à mes yeux! Quels

Ped. *

Très doux.

- sons har - mo - ni - eux! J'en -

ten. ten. ten. ten.

p

Ped. * Ped. *

- tends re - ten - tir ce bo - ca - ge Du ra -

3 3

Ped. *

- ma - ge des oi - seaux. Du mur - mu - re des ruis -

3 3

* Ped. *

- seaux Et des sou - pirs de Zé -

3 3

pp

ten. ten.

Ped. * *pp*

Très lent et très doux. Plus lent encore.
pp
 - phi - re. On goute en ce séjour un éternel repos.
 (Hautb.) **Tempo I^o (Andante)**
pp *Col canto. Tre corde.* *Dolce cantabile*
pp

pp ten. *Rinf. cantabile.*
 Ped. *

Récit. *Pas trop lent.*
 Mais le cal - me qu'on y res - pi - re
pp Una corda.
 Ped. * Ped.

Ne saurait a - dou - cir mes maux.
 (Hautbois) **Tempo I^o (Andante)**
pp *Dolce cantabile*
 Tre corde.
 Ped. *

pp *Rinf. cantabile.*

Ped. *

Récit.

O toi, doux ob-jet de ma flam-me, Toi seule y

pp *Una corda.*

Ped. * Ped.

peux calmer le trouble de mon â-me.

Tempo I^o ten.
(Andante)

Tre corde. *Rinf.* *Cresc.* *ten.*

* Ped. *

ten. *Smorz.* *p* *pp* *Doux.*

Tes ac-

Ped. * Ped. *

- cents ten - dres et tou - chants,

ten. *ten.* *ten.* *ten.* *ten.*

Cresc. ed espressivo assai.

Ped. *

Cresc. poco.

Tes. re - gards sé - dui - sants,

ten. *Rinf. assai.* *ten.* *ten.* *ten.*

pp *Più cresc.*

Ped. *

mf Ton doux sou - ri - re

Rinf. assai. *ten.*

p

Ped. *

p *Cresc.* *f* *p*

Sont les seuls biens que je dé - si - re.

Cantabile sempre. *3* *ten.* *ten.* *p*

p *cresc.* *mf*

CHŒUR DES OMBRES HEUREUSES (invisibles)

Andantino 92 =

SOPRANOS.
CONTRALTOS.
HAUTES-CONTRE et TÉNOR.
BASSES.

CHŒUR.

(Bassons, Cors, Quatuor.)
PIANO.

Dolce sostenuto.

p

Viens dans
Viens dans
Viens dans
Viens dans

Poco rinf.

ce sé - jour pai - si - ble, É - poux ten - dre, A - mant sen -
ce sé - jour pai - si - ble, É - poux ten - dre, A - mant sen -
ce sé - jour pai - si - ble, É - poux ten - dre, A - mant sen -
ce sé - jour pai - si - ble, É - poux ten - dre, A - mant sen -

Poco rinf.

- si - ble; Viens ban - nir tes jus - tes re - grets.
- si - ble; Viens ban - nir tes jus - tes re - grets.
- si - ble; Viens ban - nir tes jus - tes re - grets.
- si - ble; Viens ban - nir tes jus - tes re - grets.

p

Dolce. Eu - ry - di - ce , va pa - raî - tre, *Cresc.* Eu - ry - di - ce va re -

Dolce. Eu - ry - di - ce , va pa - raî - tre, *Cresc.* Eu - ry - di - ce va re -

Dolce. Eu - ry - di - ce , va pa - raî - tre, *Cresc.* Eu - ry - di - ce va re -

Dolce. Eu - ry - di - ce , va pa - raî - tre, *Cresc.* Eu - ry - di - ce va re -

- naî - tre, *mf* A - vec de nou - veaux at - traits. *P Dolce.* Eu - ry - di - ce

- naî - tre, *mf* A - vec de nou - veaux at - traits. *pp* Eu - ry - di - ce

- naî - tre, *mf* A - vec de nou - veaux at - traits. *pp* Eu - ry - di - ce

- naî - tre, A - vec de nou - veaux at - traits. Eu - ry - di - ce

Dolce. Eu - ry - di - ce.

va pa - raî - tre, va re - naî - tre,

va pa - raî - tre, Eu - ry - di - ce va re - naî - tre,

va pa - raî - tre, Eu - ry - di - ce va re - naî - tre,

Rinf. assai.

mf Eu - ry - di - ce , va - re - nai - tre

mf Eu - ry - di - ce , va - re - nai - tre

mf Eu - ry - di - ce , va - re - nai - tre

mf Eu - ry - di - ce , va - re - nai - tre

mf Eu - ry - di - ce , va - re - nai - tre

mf A - vec de nou - veaux at - traits,

mf A - vec de nou - veaux at - traits,

mf A - vec de nou - veaux at - traits,

mf A - vec de nou - veaux at - traits,

A - vec de nou - veaux at - traits,

p A - vec de nou - veaux at - traits. *Rinf.*

p A - vec de nou - veaux at - traits. *Rinf.*

p A - vec de nou - veaux at - traits. *Rinf.*

p A - vec de nou - veaux at - traits. *Rinf.*

A - vec de nou - veaux at - traits.

Le théâtre se remplit de nouveau de groupes d'Ombres heureuses qui circulent lentement.
Orphée, anxieux, cherche parmi elles Eurydice, mais ne l'aperçoit point.

Moderato. 80 = ♩

(Flûte solo.
Basson solo.
Quatuor.)

PIANO.

The musical score is written for piano and woodwinds (Flute solo, Bassoon solo, and Woodwind quartet). It consists of seven systems of music. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), and the woodwind parts are written in a single staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is Moderato, 80 = ♩. The score includes various dynamic markings and performance instructions:

- System 1:** Starts with *p Dolce*. The piano part features a steady eighth-note accompaniment.
- System 2:** Includes *Dol. sempre* and *Rinf.* (Ritardando).
- System 3:** Features *ten.* (ritardando), *pp ten.*, *Rinf.*, *smorz.* (smorzando), and *pp*. A repeat sign is present.
- System 4:** Includes *Rinf.* and *pp*.
- System 5:** Includes *Rinf.* and *p*.
- System 6:** Includes *Dolce*, *rinf.*, *pp*, and *ten.*.
- System 7:** Includes *Rinf.*, *pp*, *Smorz.*, and *pp*.

Récitatif.

ORPHÉE.

O vous, ombres que j'im - plo - re, Hâtez-vous de la rendre à mes embras - se -

PIANO.

- ments! Ah! si vous res - sen - tiez le feu qui me dé - vo - re, Si vous é - tiez aus -

mf

- si de fi - dè - les a - mants, J'au - rais dé - jà re - vu la beau - té que ja -

All^o moderato.

- do - re; Hâtez-vous de me rendre heu - reux.

CHŒUR.

Le Des - tin ré - pond à tes vœux!

Le Des - tin ré - pond à tes vœux!

Le Des - tin ré - pond à tes vœux!

Le Des - tin ré - pond à tes vœux!

All^o moderato.

allegro

SCÈNE IV

LES MÈMES, EURYDICE, voilée,
qu'un petit groupe d'Ombres heureuses conduit auprès d'Orphée.

Andantino. 92 = 

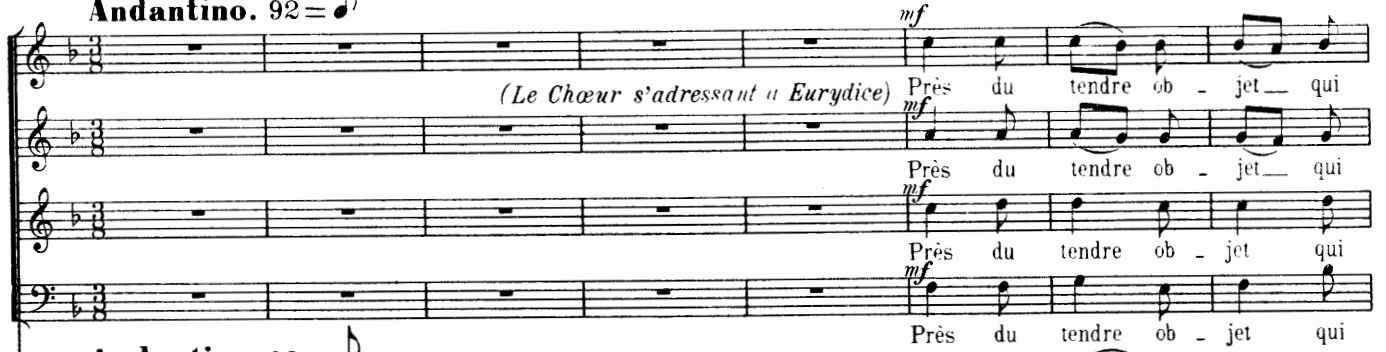
mf

(Le Chœur s'adressant à Eurydice) *mf* Près du tendre ob - jet - qui

Près du tendre ob - jet - qui

Près du tendre ob - jet - qui

Près du tendre ob - jet - qui



Andantino. 92 = 

mf

p



Poco rinf.

tai - me, Don cé - les - te, bien su - prè - me, Va cou - ler des

tai - me, Don cé - les - te, bien su - prè - me, Va cou - ler des

tai - me, Don cé - les - te, bien su - prè - me, Va cou - ler des

tai - me, Don cé - les - te, bien su - prè - me, Va cou - ler des



Poco rinf.



Dolce.

jours bien doux! Va re - nai - tre pour Or - phé - e;

jours bien doux! *Dolce.* Va re - nai - tre pour Or - phé - e;

jours bien doux! *Dolce.* Va re - nai - tre pour Or - phé - e;

jours bien doux! *Dolce.* Va re - nai - tre pour Or - phé - e;



p



Cresc.
p On re - trou - ve l'É - ly - sé - e *mf* Près d'un si fi - dé - le é - poux.
pCresc. On re - trou - ve l'É - ly - sé - e *mf* Près d'un si fi - dé - le é - poux.
pCresc. On re - trou - ve l'É - ly - sé - e *mf* Près d'un si fi - dé - le é - poux.
pCresc. On re - trou - ve l'É - ly - sé - e *mf* Près d'un si fi - dé - le é - poux.

Dolce.
 Va re - nai - tre On re - trou - ve
 pour Or - phé - e; l'É - ly - sé - e,
pp Va re - nai - tre pour Or - phé - e, On re - trou - ve l'É - ly - sé - e
pp Va re - nai - tre pour Or - phé - e, On re - trou - ve l'É - ly - sé - e

mf On re - trou - ve l'É - ly - sé - e
mf On re - trou - ve l'É - ly - sé - e
mf On re - trou - ve l'É - ly - sé - e
mf On re - trou - ve l'É - ly - sé - e

mf Près d'un si fi - de - le é - poux, *p* Va cou -

mf Près d'un si fi - de - le é - poux, *p* Va cou -

mf Près d'un si fi - de - le é - poux, *p* Va cou -

mf Près d'un si fi - de - le é - poux, *p* Va cou -

Rinf. - ler des jours bien doux.

Rinf. - ler des jours bien doux.

Rinf. - ler des jours bien doux.

Rinf. - ler des jours bien doux.

Rinf. *Rinf. assai.* *mf*

son voile. Eurydice reconnaissant son époux, veut lui exprimer ses transports, mais l'Ombre fait signe à Orphée de ne

point détourner la tête. Orphée précédant Eurydice, qu'il tient par la main, monte avec elle le sentier, vers le fond, qui doit les conduire hors des Enfers.

p *Dim.* *pp*

ACTE TROISIÈME

La Sortie des Enfers. Paysage rocheux et désolé.

SCÈNE I

ORPHÉE *tenant toujours EURYDICE par la main, sans la voir.*(1)

Animato.

EURYDICE.

ORPHÉE.

Animato. 40 =

PIANO.

f sf sf sf

Recitatif.

ORPHÉE.

Viens, viens, Eu-ry-di-ce, suis - moi; U - nique et doux ob - jet de l'a-mour le plus

EURYDICE.

C'est toi? Je te vois! Ciel! de - vais - je m'at - ten - dre... *l'interrompant.*

ten - dre! Oui, tu

ff f p f

(1) Voir ce Récitatif *in extenso*, Appendice IV, p. 22.

vois ton é-poux! J'ai vou - lu vivre en - cor, Et je viens t'ar - racher au sé-jour de la

mort. Tou - ché de mon ar - deur fi - dè - le, Ju - pi - ter au jour te rap -

EURYDICE. *tendrement.* *Avec élan.*
 Quoi! je vis, et pour toi? Ah! grands Dieux, quel bonheur! **Vite.**
 - pel - le. Eu-ry-

Il quitte la main d'Eurydice.
 - di - ce, suis-moi! Pro-fi - tons sans re-tard de la faveur cé - les - te; Sortons! fuy -

Andante.

EURYDICE.

Interdite.

Mais, par ta main, ma main n'est plus pres - sé - e;
 - ons ce lieu fu - nes - te!

f *pp* *Adagio espress.*

Récit. p

Récit.

Quoi! tu fuis ces re - gards que tu ché - ris - sais tant! Ton cœur
 pour Eu - ry - di - ce est - il in - dif - fé - rent? La fraî - cheur de mes

p *Adagio espressivo.* *fp*

pour Eu - ry - di - ce est - il in - dif - fé - rent? La fraî - cheur de mes

Adagio espressivo. *mf*

EURYDICE.

Elle tire Orphée par le bras pour se faire remarquer.

traits se - rait - elle ef - fa - cé - e? (*à part*) *Mesuré.* (*Haut*)
 O dieux! quelle con - train - te! Eu - ry - di - ce, suis -

Moderato. *pp* *Pressez beaucoup.*

Récit. *f* *Débit précipité et haletant.*

moi! Fuy-ons de ces lieux, le temps pres-se; Je vou-drais t'exprimer l'ex-cès de ma ten-

EURYDICE. *p* **Moderato mesuré.** *tendrement.*

Un seul de tes re-

-dres-se Mais je ne puis, oh! trop fu-nes-te loi!

Moderato. *ten.*

p *pp ten.*

avec désespoir. *lent. sf*

-gards.... Ah, bar-ba-re! Sont-ce là les dou-

Tu me gla-ces d'effroi!

Pressez. *f* *Dim.*

-ceurs que ton cœur me pré-pa-re?

Par tes soupçons ces-se de m'outra-

p *pp*

Rapidement. *Tristement.* *f Désespérée.*

Tu me rends à la vi - e et c'est pour m'af - fli - ger! Dieux, re - pre - nez un bien -

- ger.

Lento. *f* *p Défaillante.*

- fait que j'ab - hor - re! Ah! — cru - el é - poux, lais - se - moi.

Allegro.

ff *Colla voce.* *pp* *p*

Duo.**And^{te} con moto e espressivo.**

EURYDICE.

ORPHÉE.

(Clarinettes,
Bassons,
Quatuor.)

PIANO.

And^{te} con moto e espress. 88=

ORPHÉE.

tr Viens!

Suis - un é - poux qui t'a - do - re,

Non! in-grat! je pré-fère en-co-re La
suis-un é-poux qui t'a-do-re.

sf mort qui mé-loi-gne de toi. Laisse Eury-di-ce!
Vois ma pei-ne! Ah! cru-

(Clarinettes)

el-le! quelle in-jus-ti-ce! Ah viens! Je t'im-plo-re, suis mes

Par-le, ré-ponds, je t'en sup-pli-e! ré-ponds je t'en sup-
pas.

- pli - e!

Dût - il m'en cou - ter la vi - e, Non, je ne par - le - rai

ten.

VARIANTE. *f*

Dieux, soy - ez moi fa - vo -

Dieux, soy - ez moi fa - vo -

pas! Non, je ne par - le - rai pas!

Rinf. *f* *p*

- ra - bles! Voy - ez mes pleurs, Dieux se - cou -

- ra - bles! Voy - ez mes pleurs, Dieux se - cou -

Dieux, soy - ez - moi fa - vo - ra - bles! Voy -

f *p* *f* *p*

- ra - bles!

- ra - bles! Quels tour -

- ez mes pleurs, Dieux se - cou - ra - bles! Quels tour -

f *p*

- ments in - sup - por - ta - bles! Quels tour - ments in -

- ments in - sup - por - ta - bles! Quels tour - ments in -

fp *fp* *mf* *p*

- sup - por - ta - bles! Quel - les ri - gueurs mê - lez -

- sup - por - ta - bles! Quel - les ri - gueurs mê - lez -

f *p* **Più lento.**

pp *Col canto.*

Tempo I^o

- vous à vos fa - veurs, Mé - lez - vous à vos fa -
 - vous à vos fa - veurs, Mé - lez - vous à vos fa -

Tempo I^o

veurs?
 - veurs?

EURYDICE.

Oh! par - le! ré - ponds, je t'en sup -

ORPHÉE.

- pli e! ré - ponds, je t'en sup - pli e!
 Dût -

ORPHÉE.

- il m'en coû - ter la vi - e, Non, je ne par - le - rai

EURYDICE.

Par - le!

pas! Non, je ne par - le - rai

Riten. col canto.

Tempo.

Dieux, soy - ez - moi fa - vo - ra - bles! Voy -

pas! Dieux, soy - ez - moi fa - vo -

Tempo.

- ez mes pleurs, Dieux se - cou - ra - bles!

- ra - bles! Voy - ez mes pleurs, Dieux se - cou -

Quels tour - ments in sup - por - ta - bles!

- ra - bles! Quels tour - ments in sup - por - ta - bles! Quels tour -

Quelstourments in - sup - por - ta - bles! Quel - les ri - gueurs Mè - lez -

- ments in - sup - por - ta - bles! Quel - les ri - gueurs Mè lez -

Più lento. *pp*

Più lento. *Col canto.* *pp*

- vous à vos fa - veurs? Dieux fa - vo - ra - bles!

- vous à vos fa - veurs? Dieux fa - vo - ra - bles! Quel - les ri -

A tempo. *sf*

Tempo I^o *Rinf. assai.* *p* *Rinf.*

Quel - les ri - gueurs! Quels tour - ments in - sup - por - ta - bles, Quels tour -

gueurs! Quels tour - ments in - sup - por - ta - bles, Quels tour -

Più lento. *p* **Più lento.** *pp*

ments in - sup - por - ta - bles Mé - lez - vous à vos fa -
 - ments in - sup - por - ta - bles Mé - lez - vous à vos fa -

Quel - les ri - gueurs
 - veurs? Quelles ri - gueurs Mé - lez - vous à
 - veurs? Quelles ri - gueurs, Mé - lez - vous à

riten più **Lento.** , **Tempo I!**
 vos fa - veurs! Quelles rigueurs Mélez-vous à vos fa - veurs!
 vos fa - veurs! Quelles rigueurs Mélez-vous à vos fa - veurs!

Orphée, troublé, s'appuie contre un

Lento. **Tempo I!**
Col canto. *ff* *sf* *ff sempre.*

rocher, dans la plus grande consternation.

EURYDICE. **Allegro.** **Récit.** *(à part)*

Mais d'ouïent qu'il per - siste à garder le si -

PIANO. **Allegro.** *f* *sf* *sf* *sf* *p*

- len - ce? **Allegro.** **Récit. Soupçonneuse.** Quel se - cret veut-il me ca - cher?

Andante. *f* *sf* *sf* *sf* *p*

Récit. Au sé - jour du repos de - vait - il m'ar - ra - cher Pour m'ac - ca - bler de son in - dif - fé -

f *sf* *sf* *sf*

- ren - ce! **Récit.** *f avec désespoir.* *Smorz.* O des - tin ri - gou - reux! Ma for - ce m'a - bandon - ne,

Andante. **Andante.** *pp* *f* *Dim.* *pp*

Le voi - le de la mort re - tom - be sur mes yeux.

Più lento. **All^o moderato** *p* *pp* *pp* *72*

Mesuré.

p

Je fré-mis, Je lan-guis, Je fris-son-ne,

je trem - ble, je pâ - lis,

ppp Una corda.

Mon cœur pal - pi - te; Un trou - ble se - cret m'a -

poco rinf.

p *Cresc.*

- gi - te; Tous mes sens sont sai - sis d'hor -

Cresc.

- reur Et je suc - combe à ma dou - leur.

p

Air.

Allegro agitato 112 = ♩

(Hautbois
Quatuor avec
Sourdines)

mf Una corda.

p

f

EURYDICE.

For - tune en - ne - mi - e,

p

mf

Più lento

Quel - le bar - ba - ri - e! Ne me rends - tu la

Più lento

p

Tempo.

vi - e Que pour les tour - ments? For - tune en - ne - mi - - -
ten.

- e! Quel - le bar - ba - ri - - - e! Ne

me rends - tu la vi - e Que pour - les tour - ments? Af -

- freu - se bar - ba - ri - e! Cru - els - - - tour -

- ments! Cru - els - - - tour - ments!

Andante cantabile.

EURYDICE. *Dolce sotto voce.*

Je gou - tais les char - mes D'un re -

ORPHÉE. *(à part)* **p**

Andante cantabile. 44= Ses in - jus - tes soup -

Dolce.

- pos - sans a - lar - mes, D'un re - pos - sans a -

- çons re - doublent mes tour - ments.

pp

- lar - mes; Le trou - ble, les lar - mes *Rinf.* Rem -

p Que di - re? Que fai - re?

pp *poco*

- plis - sent au - jour - d'hui mes mal - heu - reux - mo -

a poco cresc. **mf**

Dolce.

- ments. Je gou - tais les char - mes d'un re -
 Elle me dé - ses - pè - re; Ne pour - rai - je cal -

p *Dolce espressivo.*

Rinf.

- pos sans a - lar - mes, D'un re - pos sans a -
 - mer le trou - ble de ses sens?

p *Rinf.*

- lar - mes; Le trou - ble, les lar - mes Rem -
 Que di - re? Que fai - re?

pp *poco*

- plissent au - jour - d'hui mes malheu - reux mo - ments, mes malheu -

a poco cresc. *Rinf. assai.*

- reux mo - ments Je fris - son - ne. je

Que mon sort est à plain -

sf *p* *sf*

trem - ble, Je fris - son - ne, je trem - ble!

- dre! Je ne puis me con - train - dre...

p *pp* *p* *pp*

pp *Smorz. più.* *Cresc. f*

Tempo I^o 112 = ♩
EURYDICE.

For - tune en - ne - mi - e, Ah! quel le bar - ba -

sf *p* *sf* *p* *sf* *p*

- ri - e! Ne merendstu la vi - e Que pour les tour -

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

Riten. *Riten.*

Tempo I!

p

- ments? For - tune en - ne - mi - - e!

Tempo I!

Una corda. *poco f* *sf*

Quel - le bar - ba - ri - - e! Ne me rends - tu la

p

vi - e Que, pour les tour - ments? Af - freu - se bar - ba -

sf *p* *cresc.*

- ri - e! Cru - els tour - ments! Cru -

f *sf*

- els tour - ments!

ff *ff*

ten. *sf* *ten.* *sf* *p* *mf* *piu cresc.*

EURYDICE. (1)

sf *ff* *tr* *0*

Récit.
EURYDICE.

Dieux, à vous seuls j'ai re_cours! Dois - je fi_nir mes jours Sans un re_gard de ce que

sf *p*

j'ai - me?

Récit. (à part)

Andante. Je sens mon cou_rage ex - pi - rer et ma raison se

pp *tremolo.* *Cresc.*

(1) Voir la version *in extenso* de ce Récitatif, Appendice V, p. 28.

perd dans mon a - mour ex - trè - me; J'ou - blie et la dé - fen - se, Eu - ry -

Allegro vivace .

Eurydice tombe sur un rocher.

Il fait un mouvement pour se retourner et tout a coup se retient.

- dice et moi mè - me. Apprends.... que fais - je?

Allegro. **Allegro vivace.**

Andante.

D'une voix entrecoupée

Récit. Re - çois *A Eurydice avec décision.*

Jus - tes dieux! Quand fi - ni - rez - vous mon mar - ty - re? Non!

Andante.

donc..... mes derniers a - dieux, Et souviens toi d'Eury - di - ce... **Récit.** *avec transport.*

Où suis - je? je ne

Animando.

puis ré-sis-ter à ses pleurs.... Non, le ciel ne veut pas un plus

Elle fait un effort pour se lever *p* et retombe morte. *pp*
Il se retourne avec impétuosité. *f* Or-phé - e! O ciel! je meurs!
 grand sa-cri - fi ce! O ma chè - re Eu - ry - dice!

ORPHÉE., *avec égarement.* et dans quel pré-ci - pi - ce M'a plon - gé mon fu - neste à -
 Malheureux, qu'ai je fait? et dans quel pré-ci - pi - ce M'a plon - gé mon fu - neste a -

Andante.

mour?
Presto agitato.
 - mour? Chère é - pou - se!
Presto agitato.

Eury - di - ce! Eury - di - ce!

Cresc. poco a poco.

Chère é - pou - se!

Chère é - pou - se!

mf Cresc. più.

Récit.

El - le ne m'en - tend plus, je la perds sans re - tour.

Presto

fp f

Récit. qui

C'est moi, c'est moi qui

lui ravis le jour Loi fa - ta - le!

lui ra-vis le jour. Loi fa - ta - le! cruel remords! Ma peine est sans é-ga-le.

The first system of music features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a melodic phrase in a minor key, marked with a forte (f) dynamic and a hairpin crescendo leading to a fortissimo (ff) dynamic. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures, with dynamics ranging from piano (p) to fortissimo (ff). The lyrics are: "lui ravis le jour Loi fa - ta - le!" and "lui ra-vis le jour. Loi fa - ta - le! cruel remords! Ma peine est sans é-ga-le."

Dans ce moment fu-nes-te Le déses - poir, la mort est tout - ce qui me res-te.

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a hairpin crescendo from mezzo-forte (mf) to fortissimo (ff), followed by a decrescendo to piano (p). The piano accompaniment features a dramatic shift in dynamics, starting with fortissimo piano (fp) and crescendo (Cresc.) to fortissimo (ff), then ending with piano (p). The lyrics are: "Dans ce moment fu-nes-te Le déses - poir, la mort est tout - ce qui me res-te."

Air.

Andante con moto. 72 = ♩

Andante con moto.

Dolce, espressivo.

f

Rinf.

The 'Air' section begins with a vocal line and piano accompaniment in a common time signature. The tempo is marked 'Andante con moto'. The piano accompaniment has a steady eighth-note pattern in the left hand. The vocal line is marked 'Dolce, espressivo' and includes a dynamic marking of forte (f) and a hairpin crescendo leading to rinforzando (Rinf.).

Avec douleur.

J'ai per - du mon Eu - ry - di - ce, Rien né -

Smorz.

pp

The 'Avec douleur' section features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked 'Avec douleur' and includes a decrescendo to pianissimo (pp). The piano accompaniment is marked 'Smorz.' (smorzando) and consists of chords and arpeggiated figures. The lyrics are: "J'ai per - du mon Eu - ry - di - ce, Rien né -"

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

- ga - le - mon mal - heur! — Je - suc - combe à ma - dou - leur!

Riten. poco. **Tempo.**

Eu - ry - di - ce! Eu - ry - di - ce! Ré - ponds... quel sup -

ré - ponds ré - ponds moi! **Più lento.**

- pli - ce! ré - ponds moi! C'est ton é -

Riten. più.

poux, ton é - poux fi - dè - le; En - tends ma - voix qui ap - pelle, ma - voix qui ap -

Rinf. *p* *pp* *Riten. col canto.*

Tempo I^o

D'une voix défaillante et entrecoupée.

- pel - le! J'ai per - du mon Eu - ry - di - ce, Rien é - ga - le mon mal -

Tempo I^o

pp

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

- heur! Je suc - combe à ma dou - leur! Eu - ry - di - ce! Eu - ry -

Smorz. e rall. *f* *Rinf.* *Smorz. e rall.* *pp* *sf* *sf*

Tempo un poco più lento.

- di - ce! Mor - tel si - len - ce! Vai - ne es - pé - ran - ce! Quel - les souf -

Tempo un poco più lento.

ff *long Silence.* *pp* *f*

J'ai per -
 - fran - ce! Quel tour - ment dé - chi - re mon cœur! J'ai per -

cresc. assai. **ff** *Soutenez.* **f** **p**

- du mon Eu - ry - di - ce,
 - du mon Eu - ry - di - ce, Rien né - ga - le mon mal - heur; - Sort cru -

e rinforzando. *poco a poco.*

- el! quel le ri - gueur! Rien né - ga - le mon mal - heur! - Sort cru -

sf **p** **sf** **p**

- el! quel le ri - gueur! Je suc - combe à ma dou - leur, à

p *Cresc.* **f**

p *cresc. assai.* **f**

à ma dou - leur.

ma - dou - leur, à ma - dou - leur.

sf

Riten.

Tempo.

ff

f *Sempre.*

Riten. col canto.

Récitatif.

Ah! puis - se ma dou - leur fi - nir - a - vec ma

p

vi - e! Je ne sur - vi - vrai point à ce dernier re - vers. Je touche en - cor aux por - tes des en -

Rinf.

(avec amour)

- fers, J'au rai bien_tôt re - joint mon é - pou - se ché - ri - e.

pp

Cantabile moderato. 88 = ♩
(sans lenteur)

Oui, je te suis, — tendre ob - jet de ma

pp

Ped Una corda. * Ped Ped

Je te suis — attends moi, — Eu ry di - ce!

foi; Je te suis attends-moi, Eu ry - di - ce!

Ped * Ped * Ped * Ped * Ped *

Récit. Vite.

Tu ne me se - ras plus ra - vi - e, Et la mort pour ja -

Rinf. *sf*

SCÈNE II

ORPHÉE, L'AMOUR, EURYDICE.

L' AMOUR.

Ar - rê - te, Or - phé - e!

Il veut se frapper d'un coup de poignard.

mais va m'unir a - vec toi! O ciel! Qui pourrait en ce jour

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line for 'L' AMOUR' with lyrics 'Ar - rê - te, Or - phé - e!' and a performance instruction '*Il veut se frapper d'un coup de poignard.*'. The middle staff is another vocal line with lyrics 'mais va m'unir a - vec toi!' and 'O ciel! Qui pourrait en ce jour'. The bottom staff is a piano accompaniment with dynamic markings *f* and *p*.

Cal - me ta fu - reur in - sen -

Re - te - nir le transport de mon âme — é - ga - ré - e!

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'Cal - me ta fu - reur in - sen -'. The middle staff is another vocal line with lyrics 'Re - te - nir le transport de mon âme — é - ga - ré - e!'. The bottom staff is a piano accompaniment with a dynamic marking *f*.

- sé - e; Ar - rê - te, et re - connais l'Amour Qui veil - le sur ta des - ti - né - e.

Allegro

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics '- sé - e; Ar - rê - te, et re - connais l'Amour Qui veil - le sur ta des - ti - né - e.'. The middle staff is another vocal line. The bottom staff is a piano accompaniment with dynamic markings *f* and **Allegro**.

Animé. ⁽¹⁾

Tu viens de me prouver ta con - stance et ta foi; Jevais
 Qu'exi - gez-vous de moi?

The first system of music consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a whole rest followed by a series of eighth and quarter notes. The middle staff is a vocal line with a whole rest. The bottom two staves are the piano accompaniment, featuring chords and some melodic lines. A dynamic marking 'f' is present in the piano part.

Solennellement.

- fai - re ces - ser ton marty - re. Eu - ry - di - ce!

The second system of music consists of three staves. The top staff is the vocal line with a melodic line. The middle staff is a vocal line with a whole rest. The bottom two staves are the piano accompaniment with chords.

Andante. 80 = ♩

pp *pp*

The third system of music consists of three staves. The top two staves are the piano accompaniment, featuring chords and some melodic lines. The bottom staff is the piano accompaniment with chords. Dynamic markings 'pp' are present in the piano part.

res - pi - re! Du plus fi - dèle é - poux viens couronner les

Poco rinf.

The fourth system of music consists of three staves. The top staff is the vocal line with a melodic line. The middle staff is a vocal line with a whole rest. The bottom two staves are the piano accompaniment with chords. A dynamic marking 'Poco rinf.' is present in the piano part.

(1) Version originale de la fin de l'Opéra voir Appendice VI, p. 32.

Comme sortant d'un long sommeil.

Lentement.

pp

Or - phé - e!
Il touche Eurydice qui se ranime.
feux.
Mon Eu-ry-di - ce! Ah! jus - tes dieux! Quelle est no - tre reconnais -

f (avec transport)

pp

(sans lenteur.)

Ne dou - tez plus de ma puis - san - ce: Je viens vous re - ti -
- san - ce!

- rer de cet af - freux sé - jour; Jouis - sez dé - sor - mais des plaisirs de l'a - mour!

Rinf.
p

Trio.

Andantino non lento.

L'AMOUR.

EURYDICE.

ORPHÉE.

PIANO.

Tendre a - mour, que tes

Andantino non lento. 44 =

chaî - nes Ont de char - mes pour nos cœurs, Ont de

Rinf poco.

char mes pour nos cœurs! Tendre a - mour, à tes

pei - nes, Que tu mè - les de dou - ceurs! — Que tu

Rinf. poco.

les cœurs
Je dé - dom - ma - ge tous les cœurs Par

mè - les de dou - ceurs!

p

fa - veurs, Par un instant de mes fa - veurs.

un ins - tant de mes fa - veurs Par un instant de mes fa - veurs.

sf Tendre amour, que tes
sf Tendre a

Rinf.

Rit. *mf*

Que l'ardeur qui vous en - flam - me Toujours rè - gne dans votre

chaî - nes Ont de char - mes pour nos cœurs,

-mour, à tes pei - nes Que tu mê - les de dou -

Cresc.

f

à me: Ne crai - gnez plus mes ri - gueurs.

Ont de char - mes pour nos cœurs!

-cœurs! Que tu mê - les de dou - cœurs!

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

Smorz.

p Dolce. *Cresc.*

p Dolce. Que l'ar - deur qui vous en - flam - me Tou - jours

p Dolce. Tendre amour, que tes chaî - nes que tes chaî - nes

Tendre amour, à tes pei - nes à tes pei - nes

p Dolce.

rè - gne dans votre à - me
 rè - gne dans votre à - me Ne crai - gnez plus mes ri -
Cresc. Ont de char - mes, ont de char - mes pour nos
Cresc. Que tu mè - les, que tu mè - les de dou -

Je dé - domma - ge tous les cœurs
 Je dé - domma - ge tous les cœurs
 cœurs Tendre a - mour, que tes chaî - nes, que tes
 cœurs Tendre a - mour, à tes pei - nes, à tes

pp *Cresc.* *Cresc.*
p assai. *Cresc.*

Non plus de pei - nes pour vos -

Più cresc. Ne crai - gnez plus de ri -

chaî - nes, Ont des char - mes pour nos

pei - nes, Que tu mè - les des dou -

cœurs. Enchainez.

-gœurs.

cœurs.

-cœurs.

Rinf. poco. *Smorz.*

1) Chant final de la pièce d'après la version française, voir Appendice VII, p. 43.

SCÈNE DERNIÈRE

Sur un geste impératif de l'Amour le rideau du fond s'est levé,
 et le théâtre représente maintenant un ravissant paysage,
 inondé de lumière.
 Au fond le temple de l'Amour auquel on accède par trois marches.

Andantino mosso.

SOPRANOS.
 CONTRALTOS.
 HAUTES-CONTRE et
 TÉNORS.
 BASSES.

PIANO.

Andantino mosso. 84 = ♩

Doux et lié.

Très doux et lié.

Le Dieu de Pa-phos et de Gni-de A-ni-me seul tout

Très doux et lié.

Le Dieu de Pa-phos et de Gni-de A-ni-me seul tout

Très doux et lié.

Le Dieu de Pa-phos et de Gni-de A-ni-me seul tout

Très doux et lié.

Le Dieu de Pa-phos et de Gni-de A-ni-me seul tout

p

Dolce.

l'u - ni - vers; Au haut des airs Il at - teint l'oi - seau ra -

l'u - ni - vers; Au haut des airs Il at - teint l'oi - seau ra -

l'u - ni - vers; Au haut des airs Il at - teint l'oi - seau ra -

l'u - ni - vers; Au haut des airs Il at - teint l'oi - seau ra -

- pi - de; Il em - bra - se la Né - ré - i - de Jus - que dans le

- pi - de; Il em - bra - se la Né - ré - i - de Jus - que dans le

- pi - de; Il em - bra - se la Né - ré - i - de Jus - que dans le

- pi - de; Il em - bra - se la Né - ré - i - de Jus - que dans le

sein des mers, Jus - que dans le sein des mers. Le mers.

sein des mers, Jus - que dans le sein des mers. Le mers.

sein des mers, Jus - que dans le sein des mers. Le mers.

sein des mers, Jus - que dans le sein des mers. Le mers.

Rinf. *p* *mf* *p*

1. 2.

p

Il em-bel - lit la jeu - nes - se Il ré - u - nit la

Il em-bel - lit la jeu - nes - se Il ré - u - nit la

Il em-bel - lit la jeu - nes - se Il ré - u - nit la

Il em-bel - lit la jeu - nes - se Il ré - u - nit la

grâce et la beau - té; C'est lui qui pa-re la sa - ges - se Des at -

grâce et la beau - té; C'est lui qui pa-re la sa - ges - se Des at -

grâce et la beau - té; C'est lui qui pa-re la sa - ges - se Des at -

grâce et la beau - té; C'est lui qui pa-re la sa - ges - se Des at -

-traits de la vo - lup - té. C'est en - cor lui qui nous con - so - le

-traits de la vo - lup - té. C'est en - cor lui qui nous con - so - le

-traits de la vo - lup - té. C'est en - cor lui qui nous con - so - le

-traits de la vo - lup - té. C'est en - cor lui qui nous con - so - le

mf

p

Lors - que nous per - dons ses fa - veurs; Ce dieu char - mant, lorsqu'il s'en - vo -

p

Lors - que nous per - dons ses fa - veurs; Ce dieu char - mant, lorsqu'il s'en - vo -

p

Lors - que nous per - dons ses fa - veurs; Ce dieu char - mant, lorsqu'il s'en - vo -

p

Lors - que nous per - dons ses fa - veurs; Ce dieu char - mant, lorsqu'il s'en - vo -

pp *Rinf.*

- le Nous lais - se l'a - mi - tié pour es - suy - er nos pleurs, nous lais - se l'a - mi - tié pour es - suy -

pp *Rinf.*

- le Nous lais - se l'a - mi - tié pour es - suy - er nos pleurs, nous lais - se l'a - mi - tié pour es - suy -

pp *Rinf.*

- le Nous lais - se l'a - mi - tié nous lais - se l'a - mi - tié pour es - suy -

pp *Rinf.*

- le Nous lais - se l'a - mi - tié nous lais - se l'a - mi - tié pour es - suy -

Un peu rallenti la 2^e Fois.

più f

- er nos pleurs. Nous lais - se l'a - mi - tié pour es - suy - er nos pleurs. 1. 2.

più f

- er nos pleurs. Nous lais - se l'a - mi - tié pour es - suy - er nos pleurs. pleurs.

più f

- er nos pleurs. Nous lais - se l'a - mi - tié pour es - suy - er nos pleurs. pleurs.

più f

- er nos pleurs. Nous lais - se l'a - mi - tié pour es - suy - er nos pleurs. pleurs.

più f *mf*



APPENDICE.

I — OUVERTURE (page 1)

(Hautbois
Bassons
Cors
Trompettes
Timbales
Quatuor.)

Allegro molto 112 = ♩

PIANO.

The first system of the piano accompaniment consists of two staves. The right hand (treble clef) begins with a series of chords and eighth-note patterns, marked with a forte (*f*) dynamic. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment, marked with a sforzando (*sf*) dynamic. The system concludes with a final chord in the right hand.

The second system continues the piano accompaniment. The right hand features more complex rhythmic patterns with slurs and accents, while the left hand maintains the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *sf* is present in both hands towards the end of the system.

The third system shows the piano accompaniment continuing with similar rhythmic textures. The right hand has a series of chords and eighth-note runs, and the left hand continues the accompaniment. A dynamic marking of *sf* is visible in both hands.

The fourth system continues the piano accompaniment with consistent rhythmic patterns. The right hand features a series of chords and eighth-note runs, and the left hand continues the accompaniment. A dynamic marking of *sf* is visible in both hands.

The fifth system continues the piano accompaniment. The right hand features a series of chords and eighth-note runs, and the left hand continues the accompaniment. A dynamic marking of *sf* is visible in both hands.

The sixth system concludes the piano accompaniment on this page. The right hand features a series of chords and eighth-note runs, and the left hand continues the accompaniment. A dynamic marking of *sf* is visible in both hands.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with slurs and ties. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment. The system concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic and a *ten.* (tension) marking.

Second system of musical notation. Both hands continue with complex textures. The right hand has several *ten.* markings. The left hand features dense chordal structures.

Third system of musical notation. The right hand is marked *Dolce.* and *ten.*. The left hand is marked *Cresc.* and features a series of chords. The system ends with a *ten.* marking.

Fourth system of musical notation. The right hand has a forte (*f*) dynamic and features slurred melodic phrases. The left hand continues with chordal accompaniment.

Fifth system of musical notation. The right hand has a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with slurs. The left hand has a forte (*f*) dynamic and features chordal accompaniment.

Sixth system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and ties. The left hand features a complex accompaniment with many notes.

Seventh system of musical notation. The right hand is marked *poco f* and *Cresc.*. The left hand features a series of chords. The system ends with a *poco f* dynamic.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Bass clef. Dynamics: *ff*. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Bass clef. Dynamics: *ff*. Similar to the first system, with a melodic right hand and eighth-note left hand accompaniment.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Bass clef. Dynamics: *p*. The right hand has a more complex melodic line with slurs and ties, and the left hand provides a block-chord accompaniment.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Bass clef. Dynamics: *f* and *p*. The right hand features a melodic line with slurs and ties, and the left hand plays a block-chord accompaniment.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Bass clef. Dynamics: *f* and *p*. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and the left hand plays a block-chord accompaniment.

Sixth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Bass clef. Dynamics: *f* and *ten.*. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and the left hand plays a block-chord accompaniment. The system ends with a *ten.* marking.

Seventh system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Bass clef. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and the left hand plays a block-chord accompaniment.

ten. ten. ten. ten. *p* *poco f*

Cresc. *f*

x

x

x

x

f *p* 3

First system of musical notation. The right hand features a triplet of eighth notes. The left hand has a bass line with dynamic markings *Cresc.*, *ff*, and *sf*.

Second system of musical notation. The right hand continues with eighth notes and some slurs. The left hand has a steady bass line.

Third system of musical notation. The right hand has a series of eighth notes. The left hand has a bass line with dynamic markings *sf*.

Fourth system of musical notation. The right hand has a series of eighth notes. The left hand has a bass line with dynamic markings *sf*.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and dynamic markings *p*, *ten.*, and *Cresc.*. The left hand has a bass line with dynamic markings *sf*.

Sixth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and dynamic markings *f*. The left hand has a bass line with dynamic markings *sf*.

Seventh system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and dynamic markings *f*. The left hand has a bass line with dynamic markings *sf*.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with complex rhythmic patterns and slurs.

Second system of musical notation, including dynamic markings *poco f* and *Cresc.* in the bass clef.

Third system of musical notation, starting with a *ff* dynamic marking in the bass clef.

Fourth system of musical notation, continuing the complex rhythmic patterns.

Fifth system of musical notation, featuring a *p* dynamic marking in the bass clef.

Sixth system of musical notation, concluding with a *ff* dynamic marking in the bass clef.

II. — MONODIE D'ORPHÉE (p. 9),
d'après la version chantée par M^{me} Viardot
au Théâtre-Lyrique.

Récitatif.

ORPHÉE. *mf*
Eu - ry - di - ce! Eu - ry - di - ce. *Imitez toujours le chant.*

PIANO. *pp* Echo.

Om - bre ché - re! ah! dans quels lieux es-tu? Ton é -

Echo. *pp* *mf* *p*

- poux gé - missant, in - ter - dit, é - per - du, Te de - man - de sans ces - se à la na -

mf *Dolente.* Echo.

Mesuré. **Larghetto.** 104 = ♩

- ture entiè - re. Les vents, hé - las!

Mesuré. **Larghetto.** 104 = ♩

pp *mf* *pp*

A volonté. *Mesuré.*

— emportent sa pri - è - re, empor.tent sa pri - è - re.

Mesuré.

Rinf. *Rinf.* *Dolce.* *pp*

ORPHÉE.

Amoureuusement.

Larghetto. 66= Ô cher tré - sor d'a - mour, Je te de - mande au

PIANO.

mf *p Sostenuto assai.* *Cresc.* *p*

jour, Dès son au - ro - re, Dès son au - ro -

Doux.

- re. Et quand le jour s'en - fuit, Ma voix pen -

pp Echo. *p*

- dant la nuit T'appelle en - co - re, T'ap-pelle en - co - re

sf
cresc. assai.
p Dolce.
pp Echo.

T'appelle en - co - re.

Rinf. *p* *Cresc.* *sf* *pp* Echo.

Récit. *Plus agité.* Eury - di - ce! Eury - di - ce! de ce doux nom Tout reten - tit: Ces

Rinf. *sf* *p* Echo.

bois, ces rochers, ces val - lon. Sur les troncs dépouillés, Sur l'é - cor - ce naissante, On

p *ppp*

Dolce cantabile. *f*

lit ces mots gravés par u - ne main trem - blante: Eury - di - ce n'est plus,

Echo.

fp

Avec désespoir.

et je respire en - co - re! Dieux! rendez - lui la vi - e, ou donnez - moi la mort!

Echo.

fp *ten.* *mf* *pp*

Larghetto.

Larghetto. *f*

66 = Seul a - vec mes re - grets, Je par - cours des fo -

mf

- rêts La vaste en - cein - te, La vas - - te en -

Doux.

- cein - te. Tou - ché de mon des -

- tin, E - cho ré - pète en vain Ma tris - te.

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

Ma tris - te plain - te.

Rinf. poco. *pp* *Col canto.* *Tempo.* *pp* *Echo.*

III.— AIR D'ORPHÉE, tiré par Gluck de son opéra
 ARISTEO (1769) et intercalé à la fin du 1^r Acte de la version française,
 pour la Haute-Contre Legros (en Si \flat);
 chanté en 1859 au Théâtre Lyrique par M^{me} Viardot (en Sol).

Moderato. **Récit.**

ORPHÉE.

Moderato. C'en est fait, dieux puis - sants! j'ac - cep - te vo - tre

PIANO.

Allegro maestoso 108 = ♩

loi!

Allegro maestoso 108 = ♩

A - mour, viens

rendre à mon â - me La plus ar -

- den - te flam - me! Pour cel - le qui m'en -

- flam - me Je vais bra - ver le tré -

pas. A - - mour, viens - ren - dre à mon

mf *Dolce.*

The first system of music features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a rest followed by the lyrics 'pas. A - - mour, viens - ren - dre à mon'. The piano accompaniment starts with a melody in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *mf* and *Dolce.*

à - - me Ta plus ar - den - te.

f *p*

The second system continues the vocal line with 'à - - me Ta plus ar - den - te.'. The piano accompaniment features a more active melody in the right hand, marked with *f* and *p*. The left hand continues with harmonic support.

flam - me! Pour cel - le qui m'en -

f *p*

The third system shows the vocal line with 'flam - me! Pour cel - le qui m'en -'. The piano accompaniment has a similar structure to the previous system, with *f* and *p* dynamics.

- flam -

The fourth system consists of piano accompaniment for the vocal line '- flam -'. The right hand has a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand provides a steady bass line.

The fifth system continues the piano accompaniment from the previous system, maintaining the rhythmic and harmonic patterns.

me Je vais bra-ver, bra-ver le tré-

-pas. L'en-fer en vain nous sé-

-pa-re, en vain nous sé-

-pa-re. Les

mons-tres du Tar-ta-re Ne m'é-pou-van-tent

pas! Je sens croi - tre ma

flam -

f *p*

me, Je vais bra - ver le tré -

mf *tr*

- pas.

f *assai.*

A - mour, viens

rendre à mon â - me Ta plus ar -

_den - te flam - me! Pour cel - le qui m'en -

_flam - me. Je bra - ve le tré - pas, Je

bra

ve le tré pas! l'A

-mour vient rendre à mon âme

p

f

Sa plus arden te flam me; l'A

p

f

-mour ac croît ma flam

Dim.

pp

First system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

Second system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line contains the lyrics "me, Je vais bra - ver le tré -". The piano accompaniment includes the instruction "Cresc." and a dynamic marking "mf".

Third system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line contains the lyrics "- pas. L'en - fer en vain nous sé -". The piano accompaniment includes a dynamic marking "p".

Fourth system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line contains the lyrics "- pa - re, en vain nous sé -".

Fifth system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line contains the lyrics "- pa - re. Les". The piano accompaniment includes a dynamic marking "sf".

mon - stres du Tar - ta - re Ne m'é - pou - van - tent

p *rinf.*

Detailed description: This system contains the first two measures of the piece. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is in a grand staff with a key signature of one sharp. The first measure features a piano (*p*) dynamic. The second measure features a *rinforzando* (*rinf.*) dynamic. The lyrics are 'mon - stres du Tar - ta - re Ne m'é - pou - van - tent'.

pas! Je sens croî - tre ma

mf *pp*

Detailed description: This system contains the next two measures. The vocal line continues with 'pas! Je sens croî - tre ma'. The piano accompaniment features a *mezzo-forte* (*mf*) dynamic in the first measure and a *pianissimo* (*pp*) dynamic in the second measure.

flam -

Detailed description: This system contains the next two measures. The vocal line continues with 'flam -'. The piano accompaniment continues with a steady rhythmic pattern.

Detailed description: This system contains the next two measures. The vocal line continues with 'flam -'. The piano accompaniment continues with a steady rhythmic pattern.

me, Je vais bra - ver le tré -

Cresc. *mf*

Detailed description: This system contains the final two measures. The vocal line continues with 'me, Je vais bra - ver le tré -'. The piano accompaniment features a *crescendo* (*Cresc.*) dynamic in the first measure and a *mezzo-forte* (*mf*) dynamic in the second measure. The piano part includes triplets in the vocal line.

pas!

ff *sf* *sf*

A piacere. *fr*

Je vais bra - ver le tré - pas!

sf *p* *f*

f *sf*

sf *f*

f *sf*

f *sf*

IV.— RÉCITATIF *in extenso*
 au commencement du 3^e Acte (p. 84.)
 d'après la version Française.

Animato 84 = 

EURYDICE.

ORPHÉE.

PIANO.

Récitatif.
 ORPHÉE.

Viens, viens, Eu-ry-di-ce, suis-moi, U-nique et doux ob-jet de l'amour le plus

EURYDICE.

C'est toi? Je te vois! Ciel! de-vais-je m'at-ten-dre...
 ten-dre! (l'interrompant) Oui, tu



ORPHÉE.

vois ton é - poux! J'ai vou - lu vivre en - cor, Et je viens t'ar - ra - cher du sé - jour de la

mort. Tou - ché de mon ar - deur fi - dè - le, Ju - pi - ter au jour te rap -

EURYDICE.

Quoi! je vis, et pour toi? Ah! grands Dieux quel bonheur!

Tendrement. *Avec élan.* *Vite.*

-pel - le. Eu - ry -

ORPHÉE.

- di - ce, suis - moi! Pro - fi - tons sans re - tard de la fa - veur cé -

les - te; Sor - tons fuy - ons ce lieu fu - nes - te. Non, — tu n'es plus une

EURYDICE.
 Qu'entends-je? Ah! se peut-
 om - bre et le dieu des a - mours Va nous ré - u - nir pour tou - jours.

EURYDICE.
 -il? heu - reu - se des - ti - né - e! Eh quoi, nous pour - rons res - ser - rer D'A -

—mour la chaî - ne for - tu - né - e?
ORPHÉE. *Il quitte la main d'Eurydice.*
 Oui, suis mes pas sans dif - fé - rer.

EURYDICE.

Mais par ta main, ma main n'est plus pres - sé - e Quoi! tu fuis ces re -

Adagio espressivo.

Récit. *p*

-gards que tu ché - ris - sais tant! Ton cœur pour Eu - ry - di - ce est -

Adagio espressivo.

Récit.

-il in - dif - fé - rent? La fraî - cheur de mes traits se - rait - elle ef - fa -

Adagio espressivo.

Elle tire Orphée par le bras pour se faire remarquer.

-cé - e.

ORPHÉE. (*à part*) *Mesuré.* (*haut*) **Récit.** *f*

O dieux! quel - le con - train - te! Eu - ry - di - ce, suis - moi! Fuyons de ces

Moderato.

42 pp *1/3 pp* *Pressez beaucoup.* *f* *p*

ORPHÉE. *(débit précipité et haletant)*

lieux, le temps pres_se; Je vou - drais t'ex_pri-mer l'ex_cès de ma ten -

EURYDICE.

Un seul de tes re -

-dresse Mais je ne puis oh! trop fu - nes - te loi!

Moderato mesuré.
Tendrement.

Moderato.
ten.

-gards... Ah, bar - ba - re! Sont-ce là les dou -

Tu me gla - ces d'effroi!

Pressez.

ff Avec désespoir. Lent. sf

-ceurs que ton cœur me pré - pa - re? Est-ce donc là le prix de mon a - mour? O

for-tu-ne ja-lou-se Or-phée hé-las se re-fuse en ce jour Auxtrans-

pp *Smorz.*

ORPHÉE.
-ports in-no-cents de sa fi-dèle é-pou-se. Par tes soupçons ces-se dem'ou-tra-

pp 60

EURYDICE.
Tu me rends à la vi-e et c'est pour m'af-fli-ger! Dieux, re-pre-nez un bien-ger.

(tristement) *(desespéré)*

fp *f*

Lento.
-fait que j'abhor-re! Ah! cru-el é-poux, lais-se-moi.

All.^o *ff* *Colla voce,* *pp* *p (défaillante)*

V. — RÉCITATIF *in extenso*
 après l'air d'Eurydice au 3^e Acte.
 (p. 104)

EURYDICE.

ORPHÉE.

Récitatif.
à part.

Quelle é - preu - ve cru -

Tu m'a_ban_don - nes, cher Or - phé - e? En ce mo_ment ton é -

-el - le!

- pou - se dé - so - lé - e Im - plo - re en vain ton se - cours. *f* O

The first system consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a half note 'pou', followed by eighth notes 'se', 'dé', 'so', 'lé', and 'e'. The piano accompaniment features a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand, with a fermata over the first two measures.

dieux, a vous seuls j'ai re - cours! Doi - je fi - nir mes

mf *f*

The second system continues the vocal line with 'dieux, a vous seuls j'ai re - cours! Doi - je fi - nir mes'. The piano accompaniment includes dynamic markings *mf* and *f*, and a fermata over the final two measures.

jours Sans un re - gard de ce que j'ai - me? **Récit. (à part)**

ORPHEE. Je sens mon courage ex - pi -

Andante. *pp* *Tremolo.*

The third system includes the vocal line and piano accompaniment. It features a recitative section marked 'Récit. (à part)' and an 'Andante' section with 'pp' and 'Tremolo' markings. The piano accompaniment in the 'Andante' section consists of a tremolo pattern in both hands.

- rer. Et ma rai - son se perd dans mon a - mour ex - trê - me; J'ou -

Cresc. *f* *f*

The fourth system continues the vocal line and piano accompaniment. It includes dynamic markings *Cresc.*, *f*, and *f*. The piano accompaniment features a tremolo pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

Il fait un mouvement pour se retourner, et tout à coup se retient.

blie et la dé - fen - se, Eu - ry - di - ce. et moi - mè - me.

All^o

EURYDICE. *Elle tombe sur un rocher.*

Cher é - poux je puis à pei - ne res - pi - rer.

Ciel! Ras - su - re -

(à part)

-toi je vais tout di - re... Ap - prends..... que fais - je?

Moderato.

EURYDICE. *Andante. D'une voix entrecoupée.*

Re - çois *A Eurydice, avec décision.*

Récit. Jus - tes dieux! Quand fi - ni - rez - vous mon mar - ty - re? Non!

Dim. **p**

donc... mes der_niers a - dieux, et sou_viens-toi d'Eu_ry -

-di - ce... **Récit. (avec transport)**
ORPHÉE.

Où suis - je? je ne puis ré_sis_ter à ses pleurs...

Animato.

Non, le ciel ne veut pas un plus grand sa_cri - fi - ce! O ma

Il se retourne avec impertinence.

EURYDICE.
Elle fait un effort pour se lever et retombe morte.

Or - phé - e! O ciel! je meurs!

chère Eu_ry - di - ce!

«Malheureux qu'ai-je fait?»

etc. (p.106)

VI.—VERSION ORIGINALE DE LA FIN DE L'OPÉRA
(p. 115)

Récit.

L'AMOUR. Tu viens de me prou - ver ta con - stance et ta foi; Je vais

EURYDICE.

ORPHÉE.

PIANO.

Solennellement.

fai - re ces - ser ton mar - ty - re

Eu - ry - di - ce!

Andante 80 = *pp* *pp*

res - pi - re!

Du plus fi - dèle é - poux Viens — couronner les

Poco rinf.

Il touche Eurydice qui se ranime.

feux. *Comme sortant d'un long sommeil. pp* *lentement.*

Or - phé - el *(avec transport)* *(à l'Amour)*

Mon Eu-ry-di - ce! Ah! jus-tes dieux! Quelle est no-tre re-connais-

ff *pp* *Rinf.*

Ne doutez plus de ma puis - san - ce, Je viens vous re - ti - rer de cet af - freux sé -

-san - ce!

- jour; Jou - is - sez dé - sor - mais des plai - sirs de l'a - mour!

CHŒUR MÊLÉ DE SOLOS.

All^o leggiero 96=♩

L'AMOUR .

EURYDICE .

ORPHÉE .

SOPRANOS .

CONTRALTOS .

CHŒUR.
HAUTES-CONTRE et
TÉNORS .

BASSES .

(Hautbois,
Cors,
Quatuor)

PIANO .

ORPHÉE.

L'Amour tri - om - phe, et tout ce qui res - pi - re

Sert l'em - pi - re De la beau - té; té. Sa

1^a 2^a

chaîne a - gré - a - ble Est pré - fé - ra - ble, Est pré - fé - ra - ble A la

li - ber - té, Est pré - fé - ra - ble A la li - ber - té.

L'A - mour tri - om - phe, et
L'A - mour tri - om - phe, et
L'A - mour tri - om - phe, et
L'A - mour tri - om - phe, et

Unis.
tout ce qui res - pi - re Sert l'em - pi - re De la beau - té. Sa
tout ce qui res - pi - re Sert l'em - pi - re De la beau - té. Sa
tout ce qui res - pi - re Sert l'em - pi - re De la beau - té. Sa
tout ce qui res - pi - re Sert l'em - pi - re De la beau - té. Sa

chaî - ne a - gré - a - ble Est pré - fé - ra - ble,
chaî - ne a - gré - a - ble Est pré - fé - ra - ble,
chaî - ne a - gré - a - ble Est pré - fé - ra - ble,
chaî - ne a - gré - a - ble Est pré - fé - ra - ble,
ten. *ten.* *ten.*

Doux.
Est pré - fé - ra - ble À la li - ber - té, Est pré - fé -

Doux.
Est pré - fé - ra - ble À la li - ber - té, Est pré - fé -

p dolce.

f

L'AMOUR.

Dans les pei - nes, dans les a -

-ra - ble À la li - ber - té.

-ra - ble À la li - ber - té.

-ra - ble À la li - ber - té.

-ra - ble À la li - ber - té.

p

-lar - mes, Je fais sou - vent lan - guir les - cours:

Mais, dans un ins - tant, mes char - mes Font pour ja - mais ou bli - er - mes ri -

- gueurs. Font pour ja - mais ou bli - er - mes ri - gueurs.

CHOEUR.

LA - mour tri - om - phe, et tout ce qui res - pi - re Sert l'em -

LA - mour tri - om - phe, et tout ce qui res - pi - re Sert l'em -

LA - mour tri - om - phe, et tout ce qui res - pi - re Sert l'em -

LA - mour tri - om - phe, et tout ce qui res - pi - re Sert l'em -

- pi - re De la beau - té Sa chai - ne a - gré - a - ble.

- pi - re De la beau - té Sa chai - ne a - gré - a - ble.

- pi - re De la beau - té Sa chai - ne a - gré - a - ble.

- pi - re De la beau - té Sa chai - ne a - gré - a - ble.

ten.

ten.

Doux.
 Est pré - fé - ra - ble, Est pré - fé - ra - ble À la li - ber -
Doux.
 Est pré - fé - ra - ble, Est pré - fé - ra - ble À la li - ber -
 Est pré - fé - ra - ble,
 Est pré - fé - ra - ble.
ten.
p dolce.

EURYDICE.
 Si la cru - el - le —
 - té, — Est pré - fé - ra - ble À la li - ber - té. —
 - té, — Est pré - fé - ra - ble À la li - ber - té. —
 Est pré - fé - ra - ble À la li - ber - té. —
 Est pré - fé - ra - ble À la li - ber - té.
f
p

ja - lou - si - e A trou - blé mes - ten - dres dé - sirs, —

Les dou - ceurs dont elle est sui - vi - e Sont des chaî - nes

de - plai - sirs, Sont des chaî - nes de - plai - sirs

CHŒUR

L'A - mour tri -
L'A - mour tri -
L'A - mour tri -
L'A - mour tri -

- om - phe, et tout ce qui res - pi - re Sert l'em - pi - re De la beau -
- om - phe, et tout ce qui res - pi - re Sert l'em - pi - re De la beau -
- om - phe, et tout ce qui res - pi - re Sert l'em - pi - re De la beau -
- om - phe, et tout ce qui res - pi - re Sert l'em - pi - re De la beau -

-té. Sa - chai - ne a - gré - a - ble Est pré - fé -

-té. Sa - chai - ne a - gré - a - ble Est pré - fé -

-té. Sa - chai - ne a - gré - a - ble Est pré - fé -

-té. Sa - chai - ne a - gré - a - ble Est pré - fé -

ten.

ten.

ten.

ten.

-ra - ble, Est pré - fé - ra - ble À la li - ber - té,

-ra - ble, Est pré - fé - ra - ble À la li - ber - té,

-ra - ble,

-ra - ble,

Doux.

Doux.

p dolce.

Est pré - fé - ra - ble À la li - ber - té. L'A - mour tri - om - phe, et

Est pré - fé - ra - ble À la li - ber - té. L'A - mour tri - om - phe, et

Est pré - fé - ra - ble À la li - ber - té. L'A - mour tri - om - phe, et

Est pré - fé - ra - ble À la li - ber - té. L'A - mour tri - om - phe, et

Più allegro.

Più allegro.

f

ff

ff

ff

tout ce qui res - pi - re Sert l'em - pi - re De la beau -
 tout ce qui res - pi - re Sert l'em - pi - re De la beau -
 tout ce qui res - pi - re Sert l'em - pi - re De la beau -
 tout ce qui res - pi - re Sert l'em - pi - re De la beau -

- té, Sert l'em - pi - re De la beau -
 - té, Sert l'em - pi - re De la beau -
 - té, Sert l'em - pi - re De la beau -
 - té, Sert l'em - pi - re De la beau -

- té, Sert l'em - pi - re De la beau - té.
 - té, Sert l'em - pi - re De la beau - té.
 - té, Sert l'em - pi - re De la beau - té.
 - té, Sert l'em - pi - re De la beau - té.

VII.— CHANT FINAL DE LA PIÈCE
d'après la version Française.
(p. 121 — 1^o acc. — 3^o mes.)

L'AMOUR.
de ri - gueurs .
EURYDICE.
pour nos cœurs .
ORPHÉE.
des dou - ceurs .

pp *Rinf. poco.*

Allegro.

Quels trans - ports — *cresc.*
et *cresc.*
Quels trans - ports — et

Allegro. 72 =
(Hautbois)
p

quel — dé - li - re, O tendre A - mour, ta fa - veur,
quel — dé - li - re, O tendre A - mour, ta fa - veur.

mf *Cresc.* *mf* *mf*

Dolce.
 Cé - lé -
Dolce.
 Cé - lé -
Dolce.
 Cé - lé -

ta fa - veur nous in - spi - re!
 ta fa - veur nous in - spi - re!

Cresc.
 - brez - pour ja - mais, Cé - lé - brez mes bien -
Cresc.
 - brons pour ja - mais, Cé - lé - brons tes bien -
Cresc.
 - brons pour ja - mais, Cé - lé - brons tes bien -

Cresc.

mf
 - faits Cé - lé - brez mes bien - faits.
mf
 - faits Cé - lé - brons tes bien - faits.
 - faits Cé - lé - brons tes bien - faits.

sf *f*

Dolce.
Quels trans - ports et quel dé -

Dolce.
Quels trans - ports et quel dé -

p

li - re, O tendre A - mour, O tendre A - mour ta fa - veur nous ins -

li - re, O tendre A - mour, O tendre A - mour ta fa - veur nous ins -

Rinf.
Cé - lé - brez pour ja -

Rinf.
- pi - - - re! Cé - lé - brons pour ja -

Rinf.
- pi - - - re! Cé - lé - brons pour ja -

Rinf.

- mais Mes bien-faits, pour ja-mais Mes bien-faits, pour ja-mais Tes bien-faits, pour ja-mais Tes bien-faits, pour ja-mais Tes bien-faits, pour ja-mais Tes bien-faits.

mf *mf* *mf* *sf*

- faits. Cé-lé-brez pour ja-mais Mes bien-faits, Cé-lé-brons pour ja-mais Tes bien-faits, Cé-lé-brons pour ja-mais Tes bien-faits, Cé-lé-brons pour ja-mais Tes bien-faits.

Dolce. *f* *p*

- brez pour ja-mais Mes bien-faits, Cé-lé-brez pour ja-mais Tes bien-faits, Cé-lé-brons pour ja-mais Tes bien-faits, Cé-lé-brons pour ja-mais Tes bien-faits.

Dolce. *f* *p*

Cresc.
 - mais Mes bien - faits. Cé - lé - brez pour ja -
 - mais Tes bien - faits. Cé - lé - brons pour ja -
 - mais Tes bien - faits. Cé - lé - brons pour ja -

f - mais, pour ja - mais Mes bien - faits, *p* Cé - lé -
f - mais, pour ja - mais Tes bien - faits, *p* Cé - lé -
f - mais, pour ja - mais Tes bien - faits, Cé - lé -

Cresc.
 - brez pour ja - mais, pour ja - mais Mes bien -
Cresc. - brons pour ja - mais, pour ja - mais Tes bien -
Cresc. - brons pour ja - mais, pour ja - mais Tes bien -

- faits, pour ja - mais Mes bien - faits.
- faits, pour ja - mais Tes bien - faits.
- faits, pour ja - mais Tes bien - faits.

f *ff*

1 1

The musical score is written for voice and piano. It features three vocal lines and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The lyrics are in French. The piano part includes dynamic markings *f* and *ff*, and fingering numbers 1 and 1. The score concludes with a double bar line.

d'après les deux versions publiées du vivant de l'auteur.

(A)— AIR. (partitions italienne et française.)

PIANO.

Andante grazioso. 80 = $\dot{=}$.

Dolce.

sf

f

15

1^a

2^a

(B) — GAVOTTE. (part. Ital. et franç.)

Allegro. 112 = \bullet

PIANO.

The first system of the piano part for the Gavotte. It features a treble and bass clef with a common time signature. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a melodic line with eighth notes and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system of the piano part. The melodic line in the right hand continues with eighth-note patterns and slurs. The left hand accompaniment consists of chords and moving lines, maintaining the harmonic structure.

The third system of the piano part. The right hand features a more complex melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment includes chords and moving lines, with some notes marked with accents.

The fourth system of the piano part. The right hand continues with a melodic line, and the left hand accompaniment includes chords and moving lines. A section of the right hand is marked *pp* (pianissimo).

Maggiore

(Flûtes)

The fifth system of the flute part. It begins with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music is marked *pp* (pianissimo). The flute part features a melodic line with slurs and accents.

The sixth system of the flute part. The melodic line continues with slurs and accents. The system concludes with a double bar line.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of a melodic line in the treble and a supporting bass line.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a dynamic marking *p* (piano) in the right hand.

Third system of musical notation, starting with the instruction **Minore.** (Minor). The key signature changes to one sharp (F#).

Fourth system of musical notation, continuing the minor section.

Fifth system of musical notation, featuring a dynamic marking *sf* (sforzando) in the right hand.

Sixth system of musical notation, concluding the piece.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand contains a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. The melodic line in the right hand shows further development with slurs and ties. The left hand accompaniment remains consistent in style.

Third system of musical notation. The right hand features a melodic line with a *ten.* (tension) marking. The left hand accompaniment includes a *p* (piano) dynamic marking towards the end of the system.

Fourth system of musical notation, showing a continuation of the melodic and harmonic material. The right hand has a more active melodic line, and the left hand accompaniment is dense with chords.

Fifth system of musical notation. The right hand continues with a melodic line, and the left hand accompaniment features a mix of chords and moving lines.

Sixth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand accompaniment includes a *sf* (sforzando) dynamic marking.

Seventh system of musical notation, the final system on the page. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand accompaniment includes a *sf* (sforzando) dynamic marking. The system concludes with a double bar line.

(C)—AIR PASTORAL. (part. ital. et franç.)

Andante. 72 = ♩

PIANO.

(Clarinettes
Cors
Quatuor) *pouré.*

The musical score is written for a piano and a woodwind quartet (clarinettes, horns, and woodwinds). It is in 3/4 time and marked 'Andante' with a tempo of 72 beats per minute. The score is divided into six systems. The first system features a piano introduction with dynamics *sf* and *p*, and the instruction *pouré.* for the woodwinds. The second system includes *ten.* (tension) markings and dynamics *mf* and *pp*. The third system continues with *ten.* markings, *Rinf.* (rinfresco), and dynamics *mf* and *pp*. The fourth system features *Rinf.*, *mf*, *p*, *pouré.*, *sf*, and *p*. The fifth system includes *ten.* markings, *mf*, *pp*, *ten.*, *mf*, *p*, and *pp*. The sixth system concludes with *sf*, *p*, *sf*, *p*, *sf*, *p*, and a *Cresc.* (crescendo) marking.

mf *sf* *f*

ff *Meno forte.*

Cresc. *ff*

Pouéré. *sf* *p*

ten. *ten.* *mf* *pp* *mf* *p*

Cresc. *f* *p.* *p.*

(D) — CHACONNE. (partition italienne.)

Allegro moderato. 116 = ♩

PIANO.

(Hautbois
Quatuor)

f

The musical score is written for Piano and Hautbois Quatuor. It consists of seven systems of music. The first system includes a piano part and a Hautbois Quatuor part. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Hautbois part has a melodic line with a first ending bracket. The second system continues the piano part with similar rhythmic complexity. The third system shows the piano part with a 'p' dynamic marking and a 'Sost.' (Sostenuto) marking. The fourth system features a 'p' dynamic marking and a 'Sost.' marking. The fifth system includes a 'p' dynamic marking and a 'Sost.' marking. The sixth system features a 'p' dynamic marking and a 'Sost.' marking. The seventh system features a 'p' dynamic marking and a 'Sost.' marking.

First system of a piano score. The right hand features a complex, flowing melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The left hand provides a steady accompaniment with chords and moving bass lines.

Second system of the piano score. The right hand continues its intricate melodic pattern. The left hand has a dynamic marking of *p* (piano) in the third measure, indicating a softer volume.

Third system of the piano score. The right hand's melodic line remains active and complex. The left hand continues with its accompaniment, featuring some chordal textures.

Fourth system of the piano score. The right hand's melodic line is highly active. The left hand provides a consistent accompaniment with chords and moving bass lines.

Fifth system of the piano score. The right hand has a dynamic marking of *f* (forte) in the first measure, indicating a louder volume. The left hand continues with its accompaniment.

Sixth system of the piano score. The right hand's melodic line continues with its complex, flowing nature. The left hand provides a steady accompaniment.

First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a four-measure phrase with fingerings 4 and 1. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The dynamic marking is *p* and the tempo/style marking is *Dolce*.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line with a five-measure phrase starting with a fingering of 5. The bass staff continues the accompaniment with various chordal textures.

Third system of musical notation. The treble staff features a five-measure phrase starting with a fingering of 5. The bass staff continues the accompaniment with sustained chords and moving bass lines.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a five-measure phrase starting with a fingering of 5. The dynamic marking changes to *f* (forte). The bass staff continues the accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The bass staff continues the accompaniment with chords and moving lines.

Sixth system of musical notation. The treble staff continues the complex melodic line. The bass staff concludes the piece with a final cadence. The system ends with a double bar line.

(E)— AIR VIF. (partition française.)

(Flûtes
Hautb.
Bassons
Cors
Tromp.
Timb.
Quat.)

Allegro vivace 144=♩

PIANO.

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. Each system contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro vivace' with a metronome marking of 144 quarter notes per minute. The score begins with a piano (*f*) dynamic. The first system includes fingerings (1, 2, 1, 1) and accents. The second system includes fingerings (2, 1, 1, 1, 2, 1, 1, 1, 2) and dynamics *p* and *f*. The third system includes dynamics *f* and *sf*. The fourth system includes dynamics *f* and *ff*. The fifth system includes dynamics *f* and *sf*. The sixth system includes dynamics *f* and *sf*. The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

First system of musical notation. Treble clef with a triplet of eighth notes. Bass clef with a descending eighth-note line. Dynamics include *f* and *p*. Pedal markings are present.

Second system of musical notation. Treble clef with chords. Bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Pedal markings are present.

Third system of musical notation. Treble clef with chords. Bass clef with eighth-note accompaniment. Dynamics include *f*.

Fourth system of musical notation. Treble clef with a melodic line. Bass clef with chords. Dynamics include *f*.

Fifth system of musical notation. Treble clef with a melodic line. Bass clef with eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* and *pp*.

Sixth system of musical notation. Treble clef with a melodic line. Bass clef with eighth-note accompaniment. Dynamics include *Poco rinf.* and *pp*.

Seventh system of musical notation. Treble clef with a melodic line. Bass clef with eighth-note accompaniment. Dynamics include *pp* and *Poco rinf.*

Poco rinf. *ten.* Flûtes. *p Dolce assai.*

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is for the piano, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a melodic line marked *Poco rinf.* and *ten.* (tenu). The lower staff is for the flute, starting with a bass clef and a key signature of one sharp. It begins with a melodic line marked *p Dolce assai.* and *ten.* The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is for the piano, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a melodic line with a *ten.* marking. The lower staff is for the flute, starting with a bass clef and a key signature of one sharp. It features a melodic line with a *ten.* marking. The system concludes with a double bar line.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is for the piano, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a melodic line with a *ten.* marking. The lower staff is for the flute, starting with a bass clef and a key signature of one sharp. It features a melodic line with a *ten.* marking. The system concludes with a double bar line.

The fourth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is for the piano, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a melodic line with a *ten.* marking. The lower staff is for the flute, starting with a bass clef and a key signature of one sharp. It features a melodic line with a *ten.* marking. The system concludes with a double bar line.

The fifth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is for the piano, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a melodic line with a *ten.* marking. The lower staff is for the flute, starting with a bass clef and a key signature of one sharp. It features a melodic line with a *ten.* marking. The system concludes with a double bar line.

The sixth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is for the piano, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a melodic line with a *ten.* marking. The lower staff is for the flute, starting with a bass clef and a key signature of one sharp. It features a melodic line with a *ten.* marking. The system concludes with a double bar line.

First system of musical notation. Treble clef on the upper staff and bass clef on the lower staff. The music features chords and melodic lines. A dynamic marking of *f* is present in the lower staff.

Second system of musical notation. Treble clef on the upper staff and bass clef on the lower staff. The music features chords and melodic lines. A dynamic marking of *ff* is present in the lower staff. First and second endings are indicated by '1' and '2' above the notes.

Third system of musical notation. Treble clef on the upper staff and bass clef on the lower staff. The music features chords and melodic lines. A dynamic marking of *sf* is present in the upper staff.

Fourth system of musical notation. Treble clef on the upper staff and bass clef on the lower staff. The music features chords and melodic lines. Dynamic markings of *sf* and *f* are present in both staves.

Fifth system of musical notation. Treble clef on the upper staff and bass clef on the lower staff. The music features chords and melodic lines. Dynamic markings of *sf* and *f* are present in both staves. The instruction *f sempre.* is written in the lower staff.

Sixth system of musical notation. Treble clef on the upper staff and bass clef on the lower staff. The music features chords and melodic lines. A dynamic marking of *pp* is present in the upper staff.

Musical notation for the first system, featuring a piano introduction with a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include "Cresc." and "più cresc."

Musical notation for the second system, continuing the piano introduction. It features a treble staff with triplets and a bass staff with a steady accompaniment. Dynamics include "ff" and "sf".

Musical notation for the third system, showing a treble staff with triplets and a bass staff with a steady accompaniment. Dynamics include "sf".

Musical notation for the fourth system, featuring a treble staff with triplets and a bass staff with a steady accompaniment. Dynamics include "sf".

Musical notation for the fifth system, including a treble staff with triplets and a bass staff with a steady accompaniment. Dynamics include "sf" and "p". Includes a "Ped" marking and an asterisk.

Musical notation for the sixth system, featuring a treble staff with triplets and a bass staff with a steady accompaniment. Dynamics include "Ped." and an asterisk.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *f* is present in the second measure.

Second system of musical notation. The right hand continues with melodic lines, and the left hand maintains the accompaniment. Dynamic markings include *sf* in the first and third measures, and *f* in the second and fourth measures.

Third system of musical notation. The right hand features a descending melodic line. Dynamic markings include *p* in the second measure and *pp* in the third measure.

Fourth system of musical notation. The right hand has a descending melodic line. Dynamic markings include *Poco rinf.* in the first and third measures, and *pp* in the second measure.

Fifth system of musical notation. The right hand has a descending melodic line. Dynamic markings include *pp* in the first and third measures, and *Poco rinf.* in the second measure.

Sixth system of musical notation. The right hand has a descending melodic line. Dynamic markings include *Rinf.* in the first measure, *f* in the second measure, and *p* in the third measure. The word "Flûtes." is written above the staff in the third measure.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and ties, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff includes dynamic markings *f* and *sf* and features a descending line with slurs.

Third system of musical notation. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff includes dynamic markings *sf* and *pp*, and features a descending line with slurs.

Fourth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff includes a dynamic marking *f* and features a descending line with slurs.

Fifth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff includes a dynamic marking *p* and the instruction *Dolce.*, and features a descending line with slurs.

Sixth system of musical notation, ending with a double bar line. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff includes dynamic markings *mf* and *ff*, and features a descending line with slurs.

(F) — MENUET LENT. (partition française.)

(Flûtes
Hautb.
Cors
Tromp.
Timb.)

Andante 60 = 

PIANO. *pp*

The musical score is arranged in six systems. Each system contains a grand staff for the piano (treble and bass clefs) and a single staff for the woodwinds. The piano part features a consistent triplet pattern in the left hand and a melodic line in the right hand. The woodwind part features a melodic line with trills and triplets. The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of 60 quarter notes per minute. The dynamic is 'piano' (pp). The key signature has one sharp (F#).

tr

ten.

pp

tr

tr

1. 2. Cresc. ff

Un peu animé.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including some rests.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic complexity and melodic lines in both staves.

Third system of musical notation, featuring a *pp* dynamic marking and a trill (*tr*) in the upper staff. The lower staff contains triplet markings.

Fourth system of musical notation, continuing the piece with trills and triplet markings in both staves.

Fifth system of musical notation, featuring a *ff* dynamic marking and a trill (*tr*) in the upper staff. The lower staff contains triplet markings.

Sixth system of musical notation, concluding the piece with a final cadence in both staves.

(G) — DANSE D'ENSEMBLE. (partition française.)

(Hautb.
Cors
Quat.)

Allegro deciso 96 = ♩

PIANO.

The first system of the piano accompaniment consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a series of chords and eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and chords.

The second system continues the piano accompaniment. The right hand has a more active melodic line with eighth-note runs and chords. The left hand maintains a consistent rhythmic pattern with eighth notes and chords.

The third system shows the piano accompaniment continuing. The right hand features a series of chords and eighth-note patterns. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and chords.

The fourth system continues the piano accompaniment. The right hand has a more active melodic line with eighth-note runs and chords. The left hand maintains a consistent rhythmic pattern with eighth notes and chords. A piano (*p*) dynamic marking is present.

The fifth system continues the piano accompaniment. The right hand features a series of chords and eighth-note patterns. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and chords.

The sixth system concludes the piano accompaniment on this page. The right hand has a more active melodic line with eighth-note runs and chords. The left hand maintains a consistent rhythmic pattern with eighth notes and chords.

(H) — CHACONNE D'IPHIGÉNIE EN AULIDE amplifiée.
(partition française.)

(Hautb.
Clar.
Bassons
Cors
Tromp.
Timb.
Quat.)

Allegro 138 = 

PIANO.

First system of a piano score in G major. The right hand features a melodic line with eighth notes and some grace notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present at the beginning.

Second system of the piano score, continuing the melodic and accompanimental lines from the first system.

Third system of the piano score, featuring a dynamic marking of *ff* (fortissimo) in the right hand.

Fourth system of the piano score, including trills (*tr*) in the right hand and dynamic markings of *sf* and *ff*.

Fifth system of the piano score, featuring a dynamic marking of *p* (piano) and a melodic line with slurs in the right hand.

Sixth system of the piano score, including a dynamic marking of *f* (forte) and a sixteenth-note figure in the right hand, ending with a dynamic marking of *p* and a sixteenth-note figure with a '6' above it.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a sixteenth-note triplet marked with a '6' and a slur. The left hand has a bass line with chords and a melodic line. Dynamics include *f* and *p*.

Second system of musical notation. Similar to the first system, it features a sixteenth-note triplet in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* and *p*.

Third system of musical notation. The right hand has a more active melodic line with slurs. The left hand continues with a bass line. Dynamics include *f*.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a first ending bracket marked with a '1'. The left hand has a bass line. Dynamics include *f*.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line. Dynamics include *f*.

Sixth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line. Dynamics include *ff*.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic complexity and slurs.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation, maintaining the intricate rhythmic texture.

Fifth system of musical notation, featuring a *pp* dynamic marking in the bass clef and a *pp sempre.* marking in the treble clef.

Sixth system of musical notation, concluding the page with sustained notes and complex rhythmic patterns.

First system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of eighth notes with a slur over the first two measures. The bass staff contains a few notes with a slur over the first two measures.

Second system of musical notation. The treble staff begins with a dynamic marking of *pp*. The bass staff has a dynamic marking of *Poco a poco cresc.* Both staves feature continuous eighth-note patterns.

Third system of musical notation. The treble staff continues with eighth-note patterns. The bass staff has a dynamic marking of *f* and a *Ped.* instruction below it.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a dynamic marking of *sf*. The bass staff has a *Ped.* instruction with an asterisk on either side.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a dynamic marking of *sf*. The bass staff has a *Ped.* instruction at the beginning and an asterisk at the end.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a dynamic marking of *f* and a *trm* marking. The bass staff has a dynamic marking of *f* and a *p dolce cantabile.* marking. The system concludes with a 5/8 time signature.

First system of a piano score in G major. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

Second system of the piano score. The right hand continues the melodic development. The left hand has a *Poco rinf.* (Poco rinforzando) marking above it, indicating a slight increase in volume.

Third system of the piano score, showing further melodic and harmonic progression in both hands.

Fourth system of the piano score. Dynamic markings *f* (forte), *p* (piano), *f*, and *sf* (sforzando) are placed above the notes in the right hand.

Fifth system of the piano score. It includes trill markings (*tr*) and dynamic markings (*sf*) in the right hand.

Sixth system of the piano score. It features dynamic markings *ff* (fortissimo) and *sf* in the right hand, and a *y* (pizzicato) marking in the left hand.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Dynamics include *sf* (sforzando) and *p* (piano).

Second system of musical notation. The right hand continues with melodic patterns. The left hand features a more active accompaniment with chords and eighth notes. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

Third system of musical notation. The right hand includes a sixteenth-note triplet marked with a '6'. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

Fourth system of musical notation. The right hand features a sixteenth-note triplet marked with a '6'. The left hand continues with accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand features a bass line with eighth notes. Dynamics include *f* (forte).

Sixth system of musical notation. The right hand continues with melodic patterns. The left hand features a bass line with eighth notes. Dynamics include *f* (forte).

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part has a melodic line with eighth notes and a trill. The bass clef part has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *ff* is present in the second measure.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and rhythmic patterns in both hands.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation, featuring a prominent trill in the treble clef.

Fifth system of musical notation, continuing the melodic and harmonic progression.

Sixth system of musical notation, concluding the page with a dynamic marking of *pp* and a long melodic line in the bass clef.

pp sempre.

pp *Poco a poco cresc.*

Ped. *

mf *Sempre più.*

Ped. * *Ped.* * *Ped.* *

f

Ped. * *Ped.* *

First system of musical notation. The upper staff contains a series of chords. The lower staff features a bass line with dynamic markings *ff* and *sf*. Pedal markings include "Ped." and "* Ped.".

Second system of musical notation. The upper staff continues with chords. The lower staff has a bass line with dynamic markings *sf* and a "* Ped." marking.

Third system of musical notation. The upper staff includes a trill (*tr*) and a dynamic marking *p*. The lower staff has dynamic markings *sf* and *p*.

Fourth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with slurs. The lower staff has a bass line with slurs.

Fifth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff includes a dynamic marking *Rinf.* and a slur.

Sixth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff has a bass line with slurs.

First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents. The bass staff provides harmonic support. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano).

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff features a series of chords. Dynamic markings include *Smorz.* (smorzando) and *pp* (pianissimo).

Third system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a long slur. The bass staff has a few notes with slurs.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a slur. The bass staff has a series of chords. Dynamic marking is *pp*.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a slur. The bass staff has a series of chords. Dynamic marking is *Poco a poco cresc.*. Pedal marking *Ped.* is present at the end of the system.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a slur. The bass staff has a series of chords. Pedal markings *Ped.* are present at the beginning and end of the system.

mf
Ped. * Ped. * Ped. *

Sempre f
e più forte.
Ped. * Ped. *

ff
Ped. *

ff sf
* Ped. *

sf
Ped. *

sf
trm
Dolce.
Ped. *

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of flowing sixteenth-note passages in both hands, with a melodic line in the treble and a supporting bass line.

Second system of musical notation, continuing the sixteenth-note texture. A *rit.* (ritardando) marking is present in the bass line towards the end of the system.

Third system of musical notation, featuring triplet markings (*3*) over sixteenth notes in the treble. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is indicated in the bass line.

Fourth system of musical notation, including a trill (*tr*) in the treble. The dynamic marking *sf* (sforzando) is present. The word "Trompettes" is written above the bass line, and "Ped." (pedal) is written below it.

Fifth system of musical notation, featuring a *ff* (fortissimo) dynamic marking. The word "Ped." (pedal) is written below the bass line.

Sixth system of musical notation, consisting of block chords in the treble and a rhythmic bass line. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

28

R 55 192

