





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'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE DE PARIS

Le 2 Août 1774

Partition Piano et Chant

RÉDUITE PAR

F.-A. GEVAERT

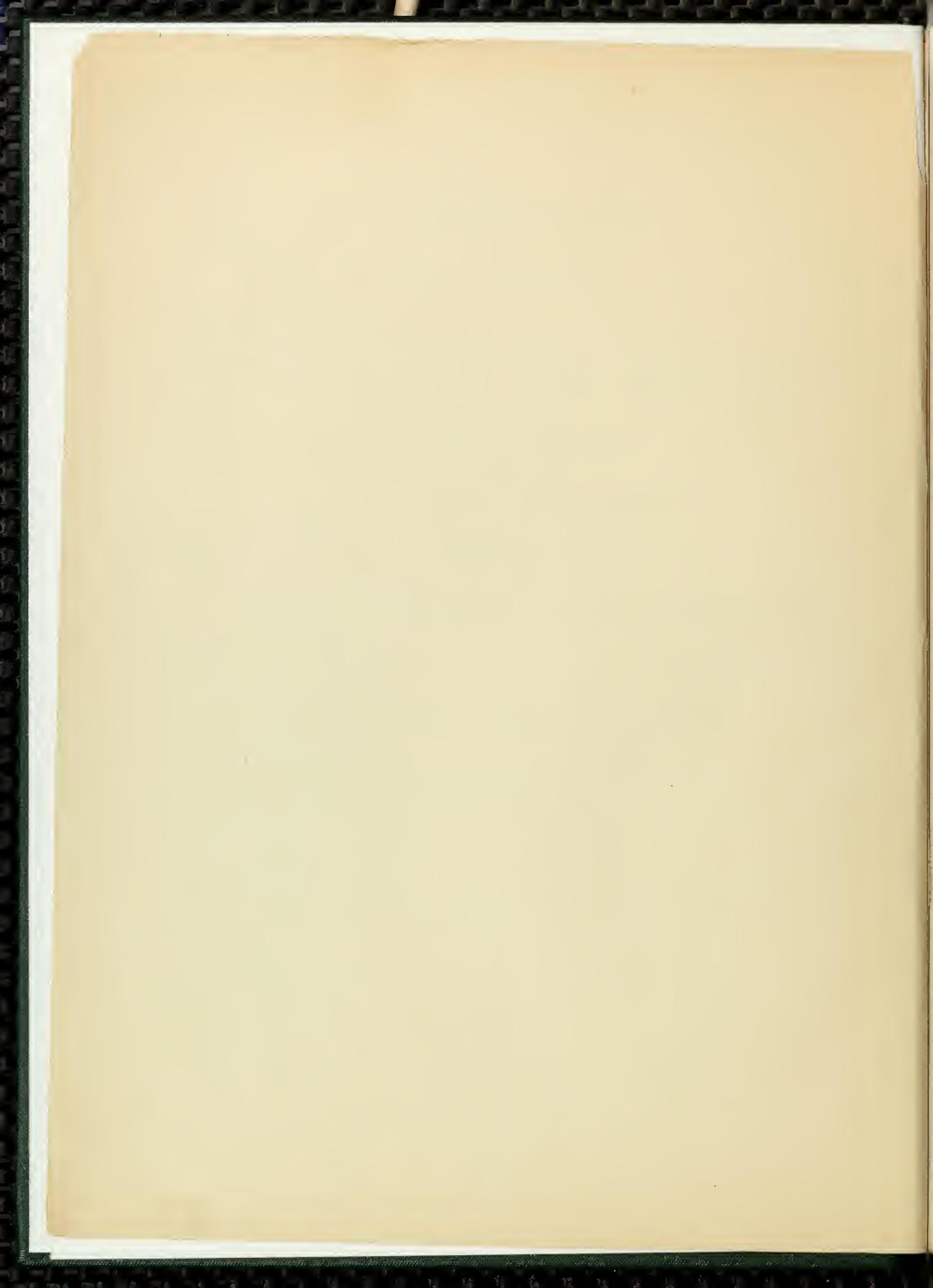
Prix net : 12 Francs

HENRY LEMOINE & C^{ie}

17, RUE PIGALLE, PARIS — BRUXELLES, RUE DE L'HÔPITAL, 44

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





AVANT-PROPOS

De tous les mythes du paganisme grec, celui du chantre 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 chantre inspiré dont les suaves accents avaient charmé autrefois juxqu'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 journallement 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).

triomphale 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 Mazarin¹ 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 continues fluctuations. La *favola drammatica* de 1608 lui montrera une tentative géniale, bien que prématuée, 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 chantre 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'outremonts, 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 continual 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 mélopée 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 Serya padrona*, *il Maestro di musica* de Pergolèse et même l'anonyme *Giocatore* (*Serpilla 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 *concerti* 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 *Mercure 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 redévable, 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 *Paris*. » (*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-petits-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'avisa 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, *Demofoonte*, 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 mélopée 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'*Ermelinde* de Philidor laisse voir des emprunts plus nombreux et moins déguisés encore : une Gavotte transcrive 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 jurement parmi les professionnels.

Cependant, il n'entrait pas dans les vues du réformateur de débuter 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 appropier 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 Parme¹.

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 chose². »

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'Opéra³,

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^{me} 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 aborder 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 à 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.

CHŒUR : <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 CHŒUR DES BERGERS.

CHŒUR : <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 originale 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⁾

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.

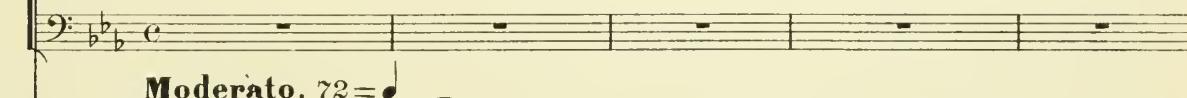
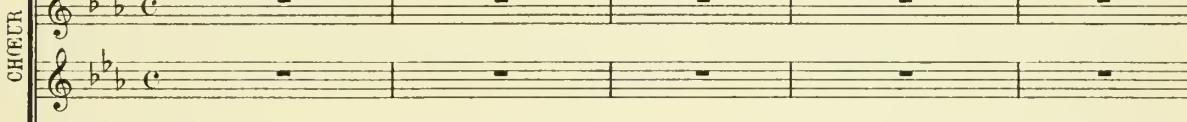
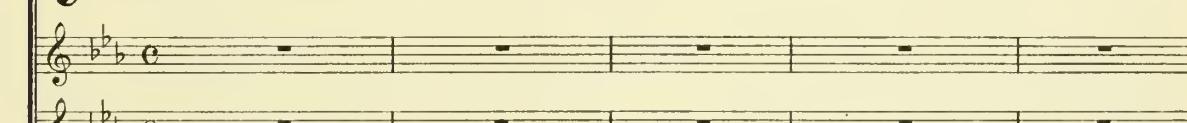
CONTRALTOS.

HAUTES-CONTRE et
TÉNORS.

BASSES.

(Quatuor
Cornet à bouquin
& Trombones)

PIANO.



(1) Ouverture. Voir Appendice I.

p



Eury.

Rinf.

Eury - di - ce! si ton om - bre, si ton om - bre nous en - tend,

Rinf.

Eury - di - ce! si ton om - bre, si ton om - bre nous en - tend,

Rinf.

Eury - di - ce! si ton om - bre, si ton om - bre nous en - tend,

Rinf.

Eury - di - ce! si ton om - bre, si ton om - bre nous en - tend,



-di - ce!

Solis.

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

p Soli.

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

p 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,

p



pp

mf

Eury - di - ce!

f Tutti.

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

f Tutti.

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

f Tutti.

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

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

f

Eury - 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;

Rinf. assai.

f Tutti.

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

f Tutti.

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

f Tutti.

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

f

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

f

Jours fi _ dè _ le, Ain _ si sou _ pi _ re et meurt de douleur. *Dim.* *p*

Jours fi _ dè _ le, Ain _ si sou _ pi _ re et meurt de douleur. *Dim.* *p*

Jours fi _ dè _ le, Ain _ si sou _ pi _ re et meurt de douleur. *Dim.* *p*

Jours fi _ dè _ le, Ain _ si sou _ pi _ re et meurt de douleur. *Dim.* *p*

p Cornet. Trombones. Quat.

f Quat.

Dim. *p*

Récitatif.*Lent, triste, très doux.*

ORPHÉE.

Vos plaintes vos re _ grets augmen_tent mon sup _ pli _ ce! Aux mânes sa-

Un peu moins lent.

pp

Piano.

pp

pp

pp

Ped.

Lent.

5

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

* Ped.

* Ped.

* Ped.

*

PANTOMIME FUNÈBRE, exécutée autour du tombeau.

Andante cantabile. 50 =

PIANO.

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)

Moderato. 72=

PIANO.
pp sotto 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
Dolce.
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 à
Cresc.
f
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
f
-si - ble à nos a - lar - mes; Vois nos larmes, vois les
nos a - lar - mes; Vois nos pei - nes, vois les lar - mes, vois les

Dim.

lar - mes, Que pour toi l'on ré - pand, pp Que pour toi pour toi l'on ré - pand.

Dim.

lar - mes, Que pour toi l'on ré - pand, Que pour toi pour toi l'on ré - pand.

Dim.

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

Dim.

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

mf Dim.

pp

f

Récitatif.

(au Chœur)

ORPHÉE.

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

PIANO.

p *pp*

Lent.*Le Chœur s'éloigne lentement et se disperse dans le bois.*

moins, y répandre mes pleurs.

Tempo I^o (Moderato)

dolce. *sf* *sf*

Cresc.

Enchaînez.

p

SCÈNE II
ORPHÉE, seul.

Larghetto. 66= *Amoureusement.*

1^{re} STROPHE.

ORPHÉE.
(Flûtes Quatuor)

PIANO.

O cher tré - sor d'a - mour! Je te de - man - de au

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

Doux.

re; (2^e Orchestre en Echo.) Et quand le jour s'en fuit, Ma voix, pen -

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

Rinf. *p* Cresc.

T'ap-pelle en co - re! (Écho)

Récit⁽¹⁾

Eury - di - ce! Eury - di - ce! (Hautbois en Echo) Om - bre

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

-poux gémis-sant, in-ter - dit, é - per-du, Te de - man - de sans ces - se à la na -
Dolente. (Echo)

Mesuré. Larghetto.

-ture en-tiè - re: Lesvents, hé - las!

Mesuré. Larghetto. 104 =

, a volonté. Mesuré.

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

Mesuré. (Echo)

Rinf. Rinf. < Dolce.

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

10

Larghetto2^e STROPHE.*mf*

Seul, a vec mes re grets, Je par cours des fo rêts La
 (Cor Solo) *mf* *p dolce.*

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

Doux.

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

vain Matris te plain te, Ma tris te plain - te... (Echo)
cresc. assai. *p dolce.*

Rinf., *p* *Cresc.* *sf* Tout de suite.
 Ma tris te plain - - te.

Rinf. *p* *Cresc.* *sf* (Écho) *pp*

Récit*Plus agité.*

Eury - di - ce! Eu - ry - di - ce! (Echo) *mf* de ce doux nom Tout
Rinf. *s**f* *p*

Doux. *Rinf.*
 re - ten - tit: Ces bois, ees rochers, ce val - lon. Sur les
 (Echo) *p* (Echo) *pp*

Dolce cantabile.
 trones dépoillés, Sur l'é - cor - ce naissan - te, On lit ces mots gravés par u - ne main trem.
ppp

Ped.

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

*

Avec désespoir.
 - eo - re! Dieux! rendez - lui la vi - e, ou donnez-moi la mort. (Echo)
fp *ten.* *mf* *pp*

Larghetto.3^e STROPHE

Larghetto. (Cor. angl.) Plein de trouble et d'effroi, Que de maux loin de toi—

66 = *mf* *mf*

Mon cœur endurera, Mon cœur endurera! (Écho)

Doux. Témoin de mes malheurs, Sensible à

mes douleurs L'on de murmur, L'on de murmur... (Écho)

Rinf. = p *Rinf. poco.* *pp* *p* *pp*

L'on de murmur re. **Tempo** *Col canto.* *(Écho)* *pp*

Récitatif.

ORPHÉE. *Divinités de l'Achéron Minis-tres redou-tés de l'empire des*

PIANO. *om-bres, Vous qui dans les demeures som-bres Fai-tes exé-cuter les arrêts de Plu-*

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

vé l'objet de ma tendre-sse, O cruel souve-nir! Eh quoi! les grâ-ces de son

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

Récit.

rans! je veux vous la ra..vir!

All° moderato.

Je sau..rai pé..nétrer jusqu'au

p(entrecoûpe)

som..bre ri..age; Mes ac..cents, doulo...reux flé..chi..ront vos rigueurs; je me

pp

SCÈNE III
ORPHÉE, L'AMOUR.

ORPHÉE.

Pour bra..ver tou..tes vos fureurs.

sens as..sez de coura..ge Pour bra..ver toutes vos fureurs.

L'AMOUR.

Solennellement.

L'A..mour vient au se..cours de l'a..

Cresc. assai.

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 descen - dre; Va trouver Eu_ry-di - ce au séjour de la mort.

Air.**Allegretto. 84=**

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

Allegretto.

cents mélo_di - eux A - paï - sent la fu - rour des ty - rans de ces

lieux, Tu la ra_mè - ne - ras du té_né_breux em -

Cresc. *mf*

pi - re; Tu la ra_mè - ne - ras du té_né_breux em -

Cresc. *mf*

ORPHÉE. Récit. Tempo.

Dieux! je la reverrais! Doux.
-pi - re. Tempo. Si les doux ac - cents de ta
Cresc. Dolce. pp Cresc.

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

- reur des tyrans de ces lieux, Tu la ramè - ne - ras
mf p Cresc.

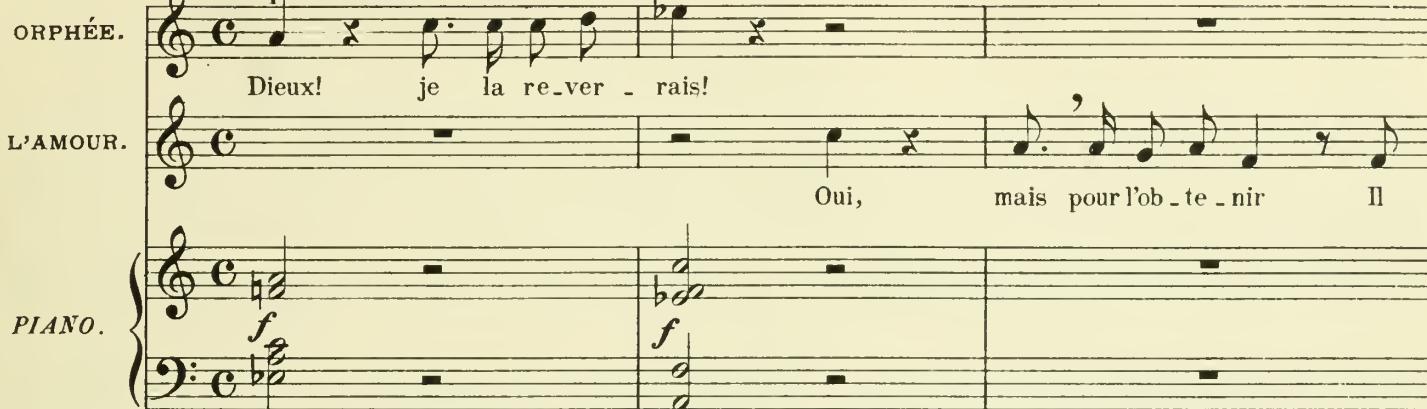
du té_nbreux em - pi - re; Tu la ramè - ne - ras
mf p Cresc.

du té_nbreux em - pi - re.
du té_nbreux em - pi - re. Cresc.

Enchaînez.

Récitatif.

(après l'accord.)

ORPHÉE. 

(avec vivacité)





Plus vite.*Rinf.*



Plus lent.

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

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

Ariette.

And^{te} grazioso. 69 = ♩ Doux.

And^{te} grazioso. Sou -

Hautbois Quatuor. p pp

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.

Douce.

And^{no} quasi allegretto. 144 =

Je sais qu'un a - mant Dis - crét 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 enest plus tou - chant;!Au - près de sa belle Un a - mant cons - tant Enest

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

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

Rinf.

pp

Rinf.

toi vi - o - len - ce,!Bien - tôt à ce prix testour - ments vont fi - nir, Bien -

Rinf.

Dolce.

mf

f

20 Andante quasi allegretto.

tôt à ce prix testour- mentsvont fi - nir.
Andante quasi allegretto.

SCÈNE IV

ORPHEE, seul.

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

ORPHEE.

C Qu'en - tends-je?
Moderato.

PIANO.

Qu'a-t-il dit?
Tempo.

Ped.

Récit.

f

* ♯

Avec impétuosité.

Plus lent.

Eu - ry-di - ce vi-vra! Mon Eu - ry-di - ce! Un dieu clément, 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 Andante mon a mi #e,

Récit.

Quel - le fu - reur, et quel ordre inhumain! Je pré - vois ses soupçons, je pré -
p *Cresc. assai.*

All° mesuré.

- vois materreur; Et la seule pensée D'une é-preuve insen - sé - - - - D'ef -
f *p* *f*

Récit.

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

Avec abandon.

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

Moderato. (1)*Fort et large.*

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

(Foudre et coup de tonnerre)

Orphée s'éloigne à pas précipités

Sempre staccato.

Ped.

$\frac{3}{2}$ 1 $\frac{3}{2}$ 1 $\frac{4}{2}$ 1 $\frac{4}{2}$ 1

Ped. * Ped. *

sf *sf* *sf* *sf*

Ped. * Ped. *

ff *ff*

Ped. * Ped. *

ACTE DEUXIÈME

*L'entrée des Enfers.*Trompette
Hautbois
Quatuor)

PIANO.

Maestoso, 48=*ten.* *ten.**sf* *sf* *sf* *sf*

The musical score consists of six staves. The top staff is for Trompette, Hautbois, and Quatuor, indicated by a brace. The piano part is on the second staff. The tempo is marked 'Maestoso, 48=' at the beginning of the first system. The piano part includes dynamic markings such as 'ff', 'ten.', 'sf', and 'Dolce legatissimo'. The vocal parts are indicated by 'ten.' above the notes. The score continues with more systems of music, each starting with a dynamic marking like 'ff' or 'sf'.

SCÈNE I

CHŒUR DE DÉMONS ET DE FURIÉS, puis ORPHÉE.

Andante con moto 63=

ORPHÉE.

SOPRANOS.

CONTRALTOS.

HAUTES - CONTRE et
TÉNORS.

BASSES.

The musical score shows five staves for the choir. The first four staves represent soprano, alto, bass, and two tenor parts. The fifth staff is for Orphée. The tempo is marked 'Andante con moto' at 63=.

The musical score continues with the five staves for the choir, maintaining the 'Andante con moto' tempo.

The musical score continues with the five staves for the choir, maintaining the 'Andante con moto' tempo.

The musical score continues with the five staves for the choir, maintaining the 'Andante con moto' tempo.

PIANO.

Andante con moto. 63=

(Harpé dans le lointain.)

The musical score shows the piano part for the 'Andante con moto' section. The piano is marked 'pp' and is playing a continuous pattern of eighth-note chords, described as 'Harpé dans le lointain.'

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 semper.

The image shows a page of sheet music for a piano, consisting of six staves. The music is in common time and uses a key signature of one flat. The top staff is treble clef, and the bottom staff is bass clef. The notation includes various note values such as eighth and sixteenth notes, and rests. Measure markings like 'ff sempre.', 'sf', and 'ten.' are present. The music is divided into measures by vertical bar lines.

Andante marcato. 80=

A musical score for three voices (SATB) featuring the lyrics "Quel est l'eau dans le ciel ?". The score consists of three staves, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings such as *f*, *sf*, and *p*. The vocal parts are labeled "Quel", "est", "l'eau", "da", "ci", and "eux" from left to right across the staves.

Andante marcato. 80 = ♩

A musical score for four voices (SATB) featuring the lyrics "dans ces sombres lieux," repeated four times. The score consists of four horizontal staves, each with a single melodic line and a basso continuo line at the bottom. The lyrics are written below the staves. The music is in common time, and the vocal parts are separated by vertical bar lines.

A musical score for a three-part setting of the song 'Canción de la Cenicienta'. The score consists of four staves, each with a different vocal line. The lyrics are written below the notes. The music is in common time and includes various rests and note values.

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

sfp *sfp* *sfp*

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

sfp *sfp* *sf* *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, ,

B

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,

A l'af - freux hur le - ment ,

A l'af - freux hur le - ment ,

[Teu] A l'af - freux hur le - ment ,

A l'af - freux hur le - ment

sf *sf* *sf*

Du Cer - bère é eu - mant ,

A Cer - bère é eu - mant ,

[Teu] Du Cer - bère é eu - mant ,

Du Cer - bère é eu - mant

sf *sf* *sf*

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

sf sf sf

hur - le - ment Du Cer - bère
 hur - le - ment Du Cer - bère
 hur - le - ment Du Cer - bère
 hur - le - ment Du Cer - bère

sf sf sf

é - cu - mant , Et ru - gis -
 é - cu - mant , Et ru - gis -
 é - cu - mant , Et ru - gis -

sf sf sf

- sant.
 - sant.
 - sant.
 - sant.
ff
<sf *<sf* *<sf*

sempr f
sempr f Que la peur,
sempr f Que la peur,
sempr f Que la peur,
D Que la peur,

Sheet music for voice and piano, three systems.

System 1: Treble clef, 2 flats. Vocal line lyrics: "la ter - reur, S'em pa - rent". Piano accompaniment consists of eighth-note chords.

System 2: Treble clef, 2 flats. Vocal line lyrics: "la ter - reur, S'em pa - rent". The vocal line is identical to System 1. Red markings include a bracket under "la" and "ter - reur" with the text "fall", and a bracket under "S'em" and "pa" with the text "AEE". The piano accompaniment consists of eighth-note chords.

System 3: Treble clef, 2 flats. Vocal line lyrics: "de son cœur, A l'af - freux". Piano accompaniment consists of eighth-note chords. Red markings include a bracket under "de" and "son cœur" with the text "T", and a bracket under "A" and "l'af" with the text "T".

System 4: Treble clef, 2 flats. Vocal line lyrics: "de son cœur, A l'af - freux". The vocal line is identical to System 3. The piano accompaniment consists of eighth-note chords. Dynamic markings "sf" appear at the end of each measure.

System 5: Treble clef, 2 flats. Vocal line lyrics: "de son cœur, A l'af - freux". The vocal line is identical to System 3. The piano accompaniment consists of eighth-note chords. Dynamic markings "sf" appear at the end of each measure.

System 6: Treble clef, 2 flats. Vocal line lyrics: "hur - le - ment, Du Cer - bère". The vocal line is identical to System 3. The piano accompaniment consists of eighth-note chords.

System 7: Treble clef, 2 flats. Vocal line lyrics: "hur - le - ment, Du Cer - bère". The vocal line is identical to System 3. Red markings include a bracket under "hur" and "le" with the text "A". The piano accompaniment consists of eighth-note chords.

System 8: Treble clef, 2 flats. Vocal line lyrics: "hur - le - ment, Du Cer - bère". The vocal line is identical to System 3. Red markings include a bracket under "hur" and "le" with the text "A". The piano accompaniment consists of eighth-note chords.

System 9: Treble clef, 2 flats. Vocal line lyrics: "hur - le - ment, Du Cer - bère". The vocal line is identical to System 3. The piano accompaniment consists of eighth-note chords. Dynamic markings "sf" appear at the end of each measure.

Un poco lento. 60 = $\frac{1}{8}$ *Orphée apparaît au haut du rocher, jouant de la lyre, et s'avance lentement en descendant un peu après chaque phrase.*
Un poco lento. 60 = $\frac{1}{8}$ (Harpe et 2^d. Orchestre.)

ORPHÉE.

Cantabile.

Lais - sez vous — toucher — par mes pleurs,

f

Spec - tres, lar - ves, om - bres ter -

Non! Non!

Non! Non!

Non! Non!

Non! Non!

E

ten.

f

f

f

f

f

p

f

f

p

ten.

Cantabile dolce.

- ri - bles!

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

Non!

Non!

Non!

Non!

(Orch.
Cornet &
Tromb.)

f

f

f

f

f

p

f ten.

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!

f

Non!

f

Non!

f

Non!

f

Non!

E

ff

Laissez

Non!

Non!

Non!

Non!

Non!

Non!

ff p

vous toucher laissez vous tou cher par mes pleurs,— Spec_tres,

Non!

Non!

Non!

Non!

G ten.

f p

Dolce cantabile.

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

Non!

Non!

Non!

Non!

Non!

Non!

Non!

ten.

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

f

Non!

Non!

Non!

Non!

H

ten.

f *ten.* *p*

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 -
 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 =

CHŒUR.

-jour af-freux Des re-mords dé - vorants Et des gé - mis - sements, Et des tour -
 -jour af-freux Des re-mords dé - vorants Et des gé - mis - sements, Et des tour -
 -jour af-freux Des re-mords dé - vorants Et des gé - mis - sements, Et des tour -
 -jour af-freux Des re-mords dé - vorants Et des gé - mis - sements, Et des tour -

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,

col fortissimo.

Qui? C'est le sé - jour af - freux,

f assai. *sf*

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,

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

Jour af - freux Des re - mords d^e - vo - rants,

- jour af - freux Des re - mords d^e - vo - rants,

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 -

- ments, , Et des tour - ments.

ORPHÉE.

Avec passion.

C Non troppo vivo
ma agitato. 56 = d Ah! la flamme

(Harpe 2^d Orch.)

qui me dévo - re Est cent fois plus cru -

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

Cresc.

de tou - *Soutenez la voix.*
L'en - fer n'a point detour - ments Pa -

reils à ceux que je res - sens, Pa -

reils à ceux que je res - sens.

Un poco lento.*A demi voix.**Rinf poco.*

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

*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=*Sotto voce.*

(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
pp

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

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

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



pp Una corda.

pp

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.

C - La ten - dres - se Qui me pres - se, Cal-me-

Agitato. 112 =

p ten *ten* *ten*

(Harpe 2d Orch.)

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

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

Rinf sf Rinf sf

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

Andante.

Rinf poco.

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

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

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

Quels chants doux et touchants! Quels ac - cords ra - vissants! De si ten -

Andante. 80 =

Hautb. Quat. **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 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

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

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

sf

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 -

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

M

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
Smorz.

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

Smorz.

De son art en - chan_teur; Il est vain -
Smorz.

De son art en - chan_teur; Il est vain -
Smorz.

De son art en - chan_teur; Il est vain -
Smorz.

De son art en - chan_teur; Il est vain -

- 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; , *p*
De son art en - chan_teur; , *p* Il est vain -
De son art en - chan_teur; Il est vain -

p Il est vain - queur!
Il est vain - queur! *pp* Il est vain -
queur!
queur! Il est vain - queur!

pp Il est vain - queur!
queur
pp Il est vain - queur!
Il est vain - queur!

Poco a poco perdendosi.

p.64

Pendant ce chœur les portes de l'Enfer se sont ourvertes; 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=♩(Hautbois,
Cors.
Quatuor.)(Une première troupe de *Furies* apparaît.)

PIANO.

The musical score consists of six staves of piano music. The first staff starts with a dynamic of *p*. The second staff begins with a dynamic of *Cresc.*. The third staff features a dynamic of *ff*. The fourth staff includes two sections marked *ten.* The fifth staff has a dynamic of *ff*. The sixth staff concludes with a dynamic of *ff*. The score is set in 3/4 time with a key signature of one flat. The music depicts a scene where a first company of Furies appears.

ten.

ten.

ten.

sf

sf

p

ff

Ped. *

ff

sf

sf

Ped. *

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

The musical score for orchestra on page 52 consists of eight staves of music. The first staff begins with a piano dynamic (p) and leads into a crescendo (Cresc.). The subsequent staves show various melodic and harmonic patterns, primarily in the treble and bass clefs, with dynamics including ff (fortissimo) and sf (sforzando). The score is set against a background of vertical bar lines.

The musical score consists of six staves of piano music. The top staff uses treble clef, and the bottom staff uses bass clef. The key signature changes throughout the piece, indicated by sharps and flats on the staves. The time signature is common time (indicated by 'C'). The music features various note heads (eighth, sixteenth, thirty-second notes), rests, and dynamic markings such as *f*, *ff*, *p*, and *sfp*. Pedal points are marked with 'Ped.' and asterisks (*). The piano keys are represented by black and white dots on the staves.

(Danse collective des deux groupes.)

il basso marcato.

Sheet music for organ, page 10, measures 11-16. The music is in common time and consists of two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Measure 11 starts with a dynamic of p . Measure 12 begins with a dynamic of p . Measure 13 starts with a dynamic of f . Measure 14 starts with a dynamic of f . Measure 15 starts with a dynamic of f . Measure 16 starts with a dynamic of p .

ff
Ped.

ff
Ped.

ff
Ped.

ff
Ped.

ff
Ped.

Cresc. poco a poco.

ten.

sf

Ped.

ten.

sf

sf

sf

ff

Dim. poco a poco.

Smorzando.

Ped. * Ped.

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

pp

Ped. * Ped. 19075. H. (Changement à vue.)

SCÈNE II

Les Champs-Elysées.

*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.

mf

pp

Cresc.

mf

pp

Più lento. 40 = ♫

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

(Flûte.)

Sostenuto.
 Cresc.
 ten.
 Smorz.
 pp
 Rinf. poco.
 Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
 Cresc.
 Sost.
 ten.
 Smorz.
 pp
 Ped. * Ped. * (Eurydice s'éloigne.)
 Rinf. poco.
 Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

62 Andantino. 58=

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

pp
Rinf.
mènent par groupes
pp sempre.
Cresc.
mf
pp
C

GAVOTTE.

Dolce con espressione. 50=

PIANO.

pp
Ped.
* Ped.
* Ped.
*
p
Cresc.

Musical score for piano, page 63. The score consists of ten staves of music. The first staff (treble clef) has dynamic markings 'mf' and 'Smorz'. The second staff (bass clef) has dynamic 'p un poco rinf.'. The third staff (treble clef) has dynamic 'mf'. The fourth staff (bass clef) has dynamic 'p'. The fifth staff (treble clef) has dynamic 'mf'. The sixth staff (bass clef) has dynamic 'pp' and pedaling instructions: 'Ped.', '1 3 1 3', 'Ped.', 'Ped.', 'Ped.', and asterisks. The seventh staff (treble clef) has dynamic 'Cresc.'. The eighth staff (bass clef) has dynamic 'p'. The ninth staff (treble clef) has dynamic 'Smorz'. The tenth staff (bass clef) has dynamic 'mf'.

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 ettran - quil - le Par le bon -

- heur est ha - bi - té;

C'est le ri - ant_ sé-jour de la_ fé-li - ci -

Rinf.

Nul ob - jet i - ci - n'en - flam - me L'à - me; U - ne douce i - vres - se Laisse

(Clarinettes)

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

Rinf. poco. 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 -

CHŒUR.

pp Rinf. pp

19075. H.

1) Matériel chanté du C. de B. [autre chose
- une harmonie]

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

heur est ha - bi - té!

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

- jet i ci n'en flamme Lâ me; U ne douce ivres 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

pp

Cet a sile Aimable et tran

pp

Cet a si -

pp

Cet a si -

pp

Cet a sile Aimable et tran

Rinf.

- qu'il - le Par le bon - heur est ha - bi - té:
 C'est le ri - ant sé - jour de
 - qu'il - 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:
 - qu'il - le Par le bon - heur est ha - bi - té:
 - qu'il - le Par le bon - heur est ha - bi - té:
 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*
mf

- té.
 - té.
 - té.
 - té.
 - té.
p. 84
(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
Rinf. — mf
 19075. H.

SCÈNE III

ORPHÉE, *d'abord seul (venant lentement du fond),*
plus tard les OMBRES HEUREUSES (d'abord invisibles).

Andante. 84=

ORPHEE.

(Flûte solo,
Cor solo,
Vieille solo,
Quatuor.)

PIANO.

Andante. 84= (Hautb. solo) *Dolce cantabile.*

pp Una corda. *Tre corde*

Ped.

pp Una corda. *Rinf. cantabile.*

Tre corde

Dolce expressivo.

Una (Basson solo) **Tre corde**

Ped.

ten. **ten.** **Smorz.**

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

(Violoncelle)

Cantabile.

pp sostenuto.

1

Très soutenu.

Quel nouveau ciel pa - re ces

Una corda pp

lieux?

Un jour plus

* Ped.

doux s'offre à mes yeux!

Quels

* Ped.

Très doux.

* * *

19075 H.

Très lent et très doux. *Plus lent encore.*

pp

- phi - re. Ongouté ence séjour un éternel repos.

(Hautb.) **Tempo I^o (Andante)**

pp *Col canto.* *Tre corde.*

Dotce cantabile

pp

Ped. ***Récit.**

Pas trop lent.

Mais le cal - me qu'on y respi - re

pp *Una corda:*

Ped.

* **Ped.**

Ne saurait adoucir mes maux.

Tempo I^o (Andante)

(Hautbois)

Tre corde.

Dotce cantabile

Ped.

- cents
 ten - dres et tou - chants,
 ten. ten.
Cresc. ed espressivo assai.
 Ped. *

Cresc. poco.
 Tes re - gards sé - du - sants,
 ten. ten.
Rinf. assai. ten. ten.
Più cresc.
 pp Ped. *

Ton doux sou - ri - re
Rinf. assai. ten. ten.
 Ped. *

Sont les seuls biens que je dé - si - re.
Cantabile sempre.
 p cresc. mf ten. ten. p

CHŒUR DES OMBRES HEUREUSES (invisibles)

Andantino 92=

SOPRANOS.

CONTRALTOS.

HAUTES-CONTRE et CHŒUR.
TÉNOR.

BASSES.

(Bassons,
Cors,
Quatuor.)

PIANO.

p

Viens dans

p

Viens dans

p

Viens dans

Andantino 92=*Dolce sostenuto.**Poco rinf.*

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

Poco rinf.

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

Poco rinf.

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

Poco rinf.

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.

A musical score page from Rameau's 'Eurydice'. The top three staves are for voices (Soprano, Alto, Tenor) and the bottom staff is for basso continuo. The vocal parts sing in French, while the basso continuo part is in Italian. The vocal parts sing 'nai - tre, A - vec de nou - veaux at - traits. Eu - ry - di - ce' three times. The basso continuo part consists of eighth-note chords. Measure numbers 11-12 are indicated above the vocal parts. The vocal dynamics are marked 'mf' (mezzo-forte), 'pp' (pianissimo), and 'p Dolce.' (pianissimo, dolcissimo). The basso continuo dynamic is 'mf'.

Dolce.

Eu - ry - di - ce.
 va pa - rai - tre, va re - naî - tre,
 va pa - rai - tre, Eu - ry - di - ce va re - naî - tre,
 va pa - rai - tre, Eu - ry - di - ce va re - naî - tre,

Rinf. assai.

mf

Eury - di - ce , va - re - nai - - tre

Eury - di - ce , va - re - nai - - tre

Eury - di - ce , va - re - nai - - tre

Eury - di - ce , va - re - nai - - tre

Eury - di - ce , va - re - nai - - tre

mf

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

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

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

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

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

mf

p Rinf.

A - vec - de nou - veaux at - traits.

A - vec - de nou - veaux at - traits.

A - vec - de nou - veaux at - traits.

A - vec - de nou - veaux at - traits.

A - vec - de nou - veaux at - traits.

p

Rinf.

*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.*

79

Moderato. 80 =

(Flûte solo,
Basson solo,
Quatuor)

PIANO.

Dolce.

Dol. sempre.

Rinf.

ten. pp ten. Rinf. smorz. pp Dolce

Rinf. pp

Dolce.

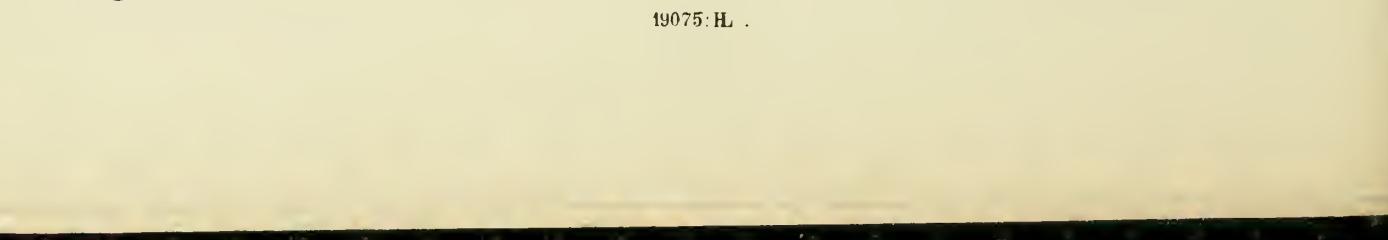
Rinf. pp ten. ten. Smorz. pp

Rinf. pp

Récitatif.

ORPHÉE. 

PIANO. 

CHOEUR. 

SCÈNE IV

81

LES MÊMES, EURYDICE, roisée,
qu'un petit groupe d'Ombres heureuses conduit auprès d'Orphée.

Andantino. 92=

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

mf

Près du tendre ob - jet qui

mf

Près du tendre ob - jet qui

mf

Andantino. 92=

Près du tendre ob - jet qui

Poco rinf.

fai - me, Don cé - les - te, bien su - pré - me, Va cou - ler des

Poco rinf.

fai - me, Don cé - les - te, bien su - pré - me, Va cou - ler des

Poco rinf.

fai - me, Don cé - les - te, bien su - pré - me, Va cou - ler des

fai - me, Don cé - les - te, bien su - pré - me, Va cou - ler des

Poco rinf.

jours bien doux! Va Dolce. re - naî - tre , pour Or - phé - e;

jours bien doux! Dolce. Va re - naî - tre , pour Or - phé - e;

jours bien doux! Dolce. Va re - naî - tre , pour Or - phé - e;

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

Cresc.

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

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

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

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

pCresc.

Dolce.

Va re - nai - tre On re - trou - ve
Dolce.

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

Rinf. assai.

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

mf

Près d'un si fi - de - le é - poux,
Près d'un si fi - dé - le é - poux,
Près d'un si fi - de - le é - poux,
Près d'un si fi - dé - le é - poux,

Va cou - Va cou - Va cou - Va cou -

Rinf.

- ler des jours bien doux.
- ler des jours bien doux.
- ler des jours bien doux.
- ler des jours bien doux.

Une Ombre heureuse met la main d'Eurydice dans celle d'Orphée et lui ôte

Rinf.
Rinf. assai.

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

Rinf.

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.

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.

PIANO.

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

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

vois ton époux! J'ai vu - lu vivre en - cor, Et je viens t'ar - ra - cher au sé - jour de la
f *p*

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

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

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

Andante.

EURYDICE.

Interdite.

Mais, par ta main, ma main n'est plus pressé - e;
 ons ce lieu funes - te!

Adagio espress.

Andante.

EURYDICE.

*f**pp*
Récit. *p*

Quoi! tu fuis ces re - gards que tu ché - ris - sais tant!

Adagio espressivo.

Ton cœur

pour Eury - di - ce est - il in - dif - fé - rent?

Adagio espressivo.

La fraîcheur de mes

EURYDICE.

p

Elle tire Orphée par le bras pour se faire remarquer.

traits se - rrait - elle ef - fa - cé - e? (à part)

Mesuré. (Haut)

O dieux! quelle con - trainte! Eury-di - ce, suis -

Moderato.

pp

Pressez beaucoup.

Récit.*Débit précipité et hâtant.*

moi! Fuyons de ces lieux, le temps presse; Je voudrais t'exprimer l'excès de ma ten-

EURYDICE.

Moderato mesuré.
p tendrement.

Un seul de tes re -

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

Moderato.
ten.

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

Tu me gla - ces d'effroi!

*Pressez.**Dim.*

- ceurs que ton cœur me pré - pa - re?

Par tes soupçons ces - se de m'outra -

Rapidement.

Tu me rends à la vie et c'est pour m'affliger! Dieux, reprenez un bien-

- ger.

Tristement.

Désespéréc.

Lento.

- fait que j'abhorre!

Allegro.

Ah! cruel époux, laisse-moi.

Colla voce.

p Défaillante.

Duo.

Andante con moto e espressivo.

EURYDICE.

ORPHEE.

(Clarinettes, Bassons, Quatuor.)

PIANO.

Andante con moto e espress. 88 =

Viens!

Dolce.

Suis un époux qui t'a - do - re,

Non! ingrat! je pré-fère en-co-re La
 suis un époux qui t'a do-re.
 mort qui m'é-loi-gne de toi. Laisse Eury-di-ce!
 Vois ma peine! Ah! cru-

(Clarinettes)

el-le! quelle in-jus-ti-ce! Ah viens! Je t'im-plor-e, suis mes
 Rinf.

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

- pli - e!

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

ten.

ten.

VARIANTE. *f*

Dieux, soy - ez moi fa - vo -

Dieux, soy - ez moi fa - vo -

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

Rinf.

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

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

f

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

f

p

- ra - bles!
 - ra - bles! Quels tour -
 - ez mes pleurs, Dieux se - cou - ra - bles! Quels tour -
 - ments in - sup - por - ta - bles! Quels tour - ments in -
 - ments in - sup - por - ta - bles! Quels tour - ments in -
 - sup - por - ta - bles! Quel - les ri - gueurs mê - lez -
 - sup - por - ta - bles! Quel - les ri - gueurs mê - lez -
Più lento.
Col canto.

Tempo I?

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

Tempo I?

veurs?
veurs?

EURYDICE.

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

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

ORPHEE.

Dût -

ORPHEE.

- il m'en coûter la vie, Non, je ne par le rai

EURYDICE.

Par le! Riten. col canto.
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!
Voy ez mes pleurs, Dieux se cou

ra bles!
Voy ez mes pleurs, Dieux se cou

Quels tour - ments in sup - por - ta - bles! f
 ra - bles! Quels tour - ments in sup - por - ta - bles! Quels tour -
Più lento.
 Quelstourments in - sup - por - ta - bles!, Quel - les ri - gueurs Mê - lez -
 ments in - sup - por - ta - bles! Quel - les ri - gueurs Mê - lez -
Più lento.
Col canto.
A tempo.
 -vous à vos fa - veurs? Dieux fa - vo - ra - bles!
 -vous à vos fa - veurs? Dieux fa - vo - ra - bles! Quel - les ri -
Tempo I.
Rinf. assai
Più lento.
 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.

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

veurs? Quelles rigueurs Mè - lez - vous à
 veurs? Quelles rigueurs, Mè - lez - vous à

riten più Lento. , Tempo I^o
 vos fa - veurs! Quelles rigueurs Mèlez - vous à vos fa - veurs!
Orphée, trouble, s'appuie contre un
 vos fa - veurs! Quelles rigueurs Mèlez - vous à vos fa - veurs!

Lento. , Tempo I^o
Col canto. ff sf ff sempre. tr

rocher, dans la plus grande consternation.

Allegro.

EURYDICE. **Allegro.**

Récit. (*à part*)

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

PIANO. **f** **p**

Récit. *Soupçonneuse.*

Quel se -cret veut-il me ca - cher? **Andante.**

Récit.

Au séjour du repos devait - il m'ar - ra - cher Pour m'ac - ca - bler de son in - dif - fé -

f avec désespoir.

- ren - ce! O des - tin ri - gou - reux! Ma for - ce m'a - bandon - ne, **Andante.**

Dim. **pp**

Più lento.

Le voi - le de la mort re - tom - be sur mes yeux. **All. moderato** $\frac{7}{8}$

pp

Mesuré.

p

Je frémis, Je languis, Je frissonne,

je tremble, je pâlis,

ppp Una corda.

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

*poco rinf.**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.

EURYDICE.

For - tune en - ne mi - e,

Più lento

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

Più lento

Tempo.

Andante cantabile.

EURYDICE.

Dolce sotto voce.

ORPHÉE.

Je gou - tais - les

(à part) char - mes D'un re -

Andante cantabile. 44 =

Ses in - jus - tes soup -

Dolce.

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

Dolce.

- ments. Je gou - tais les char - mes d'un re -
p El - le 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?

Rinf.

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

poco

pp

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*

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

p *pp*

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

pp *Cresc.* *f*

Eurydice.

Tempo I^o 112=

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

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

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

f *sf* *sf* *sf* *sf* *Riten.*

sf *p* *sf* *p* *sf* *p* *Riten.*

Tempo I^o

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

Tempo I^o

Una corda.

*poco f**sf*

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

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

*sf**cresc.*

ri - e!

Cru - els

tour

- ments!

Cru -

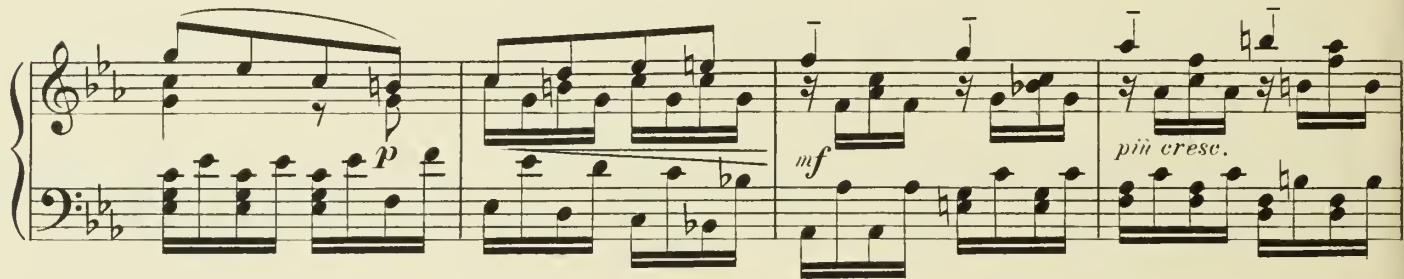
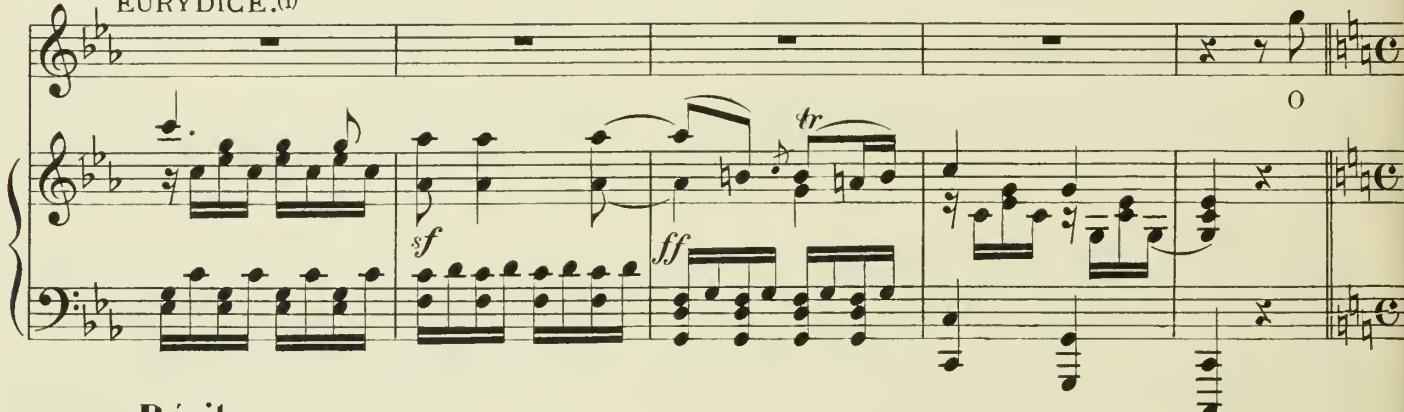
els

tour - ments!

19075-H.

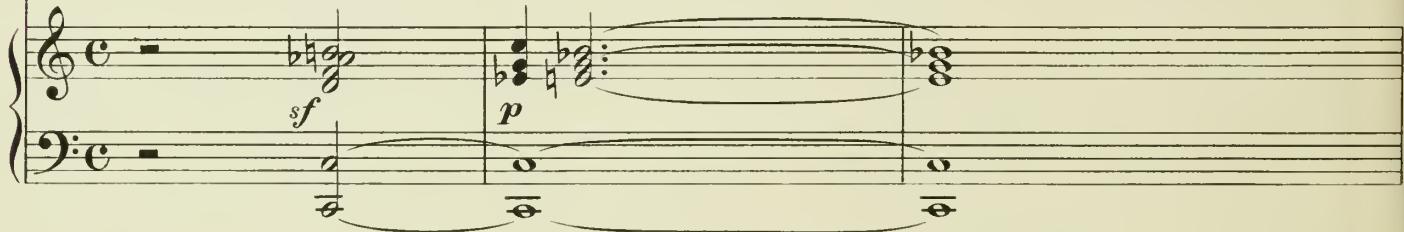
p.112-6
(Rel.)

104

EURYDICE.⁽¹⁾

Récit.
EURYDICE.

Dieux, à vous seuls j'ai re - cours! Dois - je fi - nir mes jours Sans un re - regard de ce que



Andante.

Je sens mon cou - rage ex - pi - rer et ma raison se



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

perd dans mon a - mour ex - tré - me; J'ou - blie et la dé - fen - se, Eury -

Allegro vivace.*Eurydice tombe sur un rocher.*

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

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

Allegro.

Allegro vivace.

Andante.*D'une voix entrecoupée*

Récit.

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

Andante.

Reçois A Eurydice avec f décision.

Dim.

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

Où suis - je? je ne

Animando.

Rinf.

puis résister à ses pleurs... Non, le ciel ne veut pas un plus
 Elle fait un effort pour se lever et retombe morte.
 Il se retourne avec impétuosité. Orphé - e! O ciel! je meurs!
 grand sacri - fi - ce! O ma chè - re Eu - ry - dice!

ORPHÉE.
avec égarement.
 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?
Presto agitato.

Eury - di - ce!

Eury - di - ce!

Crese. poco a poco.

Chère é - pou - se!

Chère é - pou - se!

mf Cresc. più.

Récit.

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

Presto

Récit.

C'est moi, c'est moi qui

ff

Dans ce moment fu_nes-te Le déses - poir, la mort est tout ce qui me reste.

*Air.**Andante con moto. 72=*

Andante con moto.

Dolce, espressivo.

Rinf.

Avec douleur.

Jai per - du mon Eu - ry - di - ce, Rien n'é .

(pianissimo)

Smorz.

pp

ga - lemon mal - heur; Sort cru - el! quel le ri - gueur! Rien n'é -
sf p *sf p*

ga - le mon mal - heur! Je suc - combe à ma dou - leur!
Rinf. *Riten. col canto.* **Tempo.** *pp*

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 -
Rinf. *mf* *pp*

Riten. più.

poux, ton é - poux fi - dè - le; En - tends ma_ voix qui t'ap - pelle, ma_ voix qui t'ap-

Rinf.

Riten. col canto.

Tempo I^o
D'une voix défaillante et entrecoupée.

- pel - le! Jai per - du mon Eu - ry - di - ce, Rien n'é - ga - lemon mal -

Tempo I^o

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

Smorz. e rall.

- heur! Je _ suc - combe à _ ma _ dou - leur! Eury - di - ce! Eury -

Rinf.

sf sf

Tempo un poco più lento.

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

Tempo un poco più lento.

long Silence.

fff ppp sf

fran - ce! Quel tour - ment dé - chi - re mon cœur! J'ai per -
Jai per -
cresc. assai. *Soutenez.* *f* *p*
 du mon Eu - ry - di - ce,
 du mon Eu - ry - di - ce, Rienné - ga - le mon mal - heur; Sort cru -
e rinforzando. *poco* *a poco.*
 el! quel le ri - gueur! Rien n'é - ga - le mon mal - heur! Sort cru -
sf p *sf p*
 el! quel le ri - gueur! Je_ suc - combe à ma_ dou - leur, à
Cresc. *p* *cresc. assai.* *f*

à— ma dou— leur.
Riten.

ma dou— leur, à— ma dou— leur.

Tempo.

ff Riten. col canto. f Sempre.

Récitatif.

Ah! puis— se ma dou— leur finir— avec ma

vi— e! Je ne sur— vi_yrai point à ce dernier re— vers. Je touche encor aux por— tes des en—

Rinf.

(avec amour)

- fers, J'au rai bien-tôt rejoint mon épouse chérie.

Cantabile moderato. 88=*(sans lenteur)*

Oui, je te suis, tendre objet de ma

Ped Una corda. * Ped Ped

Je te suis attends moi, Eurydice!

foi; Je te suis, attends-moi, Eurydice!

Ped * Ped * Ped * Ped * Ped *

Récit. Vite.

Tu ne me seras plus ravie, Et la mort pour ja...

Rinf. sf

SCÈNE II

ORPHÉE, L'AMOUR, EURYDICE.

L'AMOUR.

Ar - rête, Or-phé - e!

Il veut se frapper d'un coup de poignard.

mais va m'unir a - vectoil!

O ciel! Qui pourrait en ce jour

sf
*p**f*

Cal - me ta fu - reur in - sen -

Re-te_nir le transport de mon âme. é - ga - ré - e!

f

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

Allegro

f

Animé.⁽¹⁾

Tu viens de me prouver ta con - stance et ta foi; Je vais

Qu'exi - gez-vous de moi?

Solennellement.

fai - re cesser ton marty - re.

Eu - ry - di - ce!

Andante. 80 =

res.pi - re!

Du plus fi - dèle é - poux viens couronner les

Poco rinf.

(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.

f (avec transport)

Mon Eu_ry-di _ ce!

Ah! jus_tes dieux! Quelle est no тре reconnaiss-

pp

p

(sans lenteur.)

Ne dou_te_z plus de ma puis_san_ce; Je viens vous re_ti -

- san_ce!

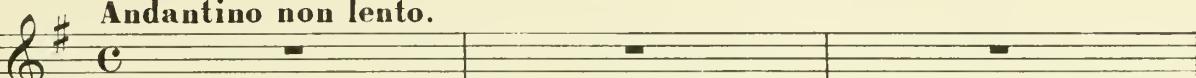
-rer de cet af_freux sé_jour; Jouis_sez dé_sor_mais des plaisir_s de la_mour!

Rinf.

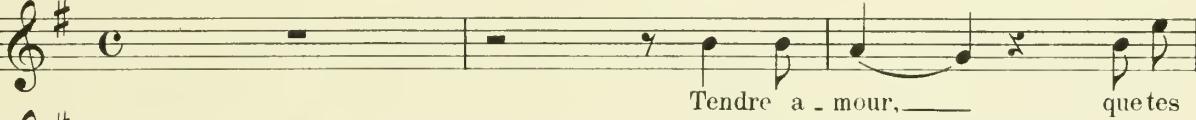
p

*Trio.***Andantino non lento.**

L' AMOUR.



EURYDICE.



ORPHÉE.



PIANO.



Continuation of the musical score. The vocal line for EURYDICE continues with lyrics: 'chaî - nes Ont de char - mes pour nos cœurs, ____ Ont de'. The piano accompaniment continues with slurs and grace notes.

Rinf poco.

Continuation of the musical score. The vocal line for EURYDICE continues with lyrics: 'char mes pour nos cœurs!'. The piano accompaniment continues with slurs and grace notes. The vocal line for EURYDICE concludes with '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!
 fa - veurs, Par un instant de mes fa - veurs.
 un ins - tant de mes fa - veurs Par un instant de mes fa - veurs.
 Tendre amour, que tes
 Tendre a
 Rinf.

Rinf.

Que l'ardeur qui vous en flamme Toujours règne dans votre

chaînes Ont de charmes pour nos coeurs,

mour, à tes peines Que tu mêles de dou-

Cresc.

âme; Ne erai gnez plus mes rigueurs.

Ont de charmes pour nos coeurs!

ceurs! Que tu mêles de douceurs!

Smorz.

Toujours

*Cresc.**p Dolce.*

Que l'ardeur qui vous en flamme Toujours,

Tendre amour, que tes chaînes que tes chaînes

Tendre amour, à tes peines à tes peines

p Dolce.

rè - gne dans votre à - me *f*
 rè - gne dans votre à - me Ne crai - gnez plus mes ri -
Cresc.
 Ont dechar - mes, ont dechar - mes pour nos
Cresc.
 Que tu mê - les, que tu mê - les de dou -
Cresc.
 gueurs. Je dédomma - ge tous les coeurs
Cresc.
 coeurs Tendre a - mour, que tes chaî - nes, que tes
 ceurs Tendre a - mour, à tes pei - nes, à tes
p assai.
Cresc.

Non, non, non, plus de répit, non, l'heure

121

Più cresc. Non plus de peines, pour vos
Ne craignez plus de ri
chaines, ont des charmes pour nos
peines, que tu mêles des dou
nos

cœurs.
gueurs.
cœurs.
cœurs.

Enchainez.

Rinf poco. *Smorz.*

Pu - ni - vers; Au haut des airs Il at - teint Poi - seau ra -
 Pu - ni - vers; Au haut des airs Il at - teint Poi - seau ra -
 Pu - ni - vers; Au haut des airs Il at - teint Poi - seau ra -
 Pu - ni - vers; Au haut des airs Il at - teint Poi - 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

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

p

Il embel lit la jeu nes - se Il ré u nit la
Il embel lit la jeu nes - se Il ré u nit la
Il embel lit la jeu nes - se Il ré u nit la
Il embel 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 lupil té. C'est en cor lui qui nous con so le
traits de la vo lupil té. C'est en cor lui qui nous con so le
traits de la vo lupil té. C'est en cor lui qui nous con so le
traits de la vo lupil té. C'est en cor lui qui nous con so le

p

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

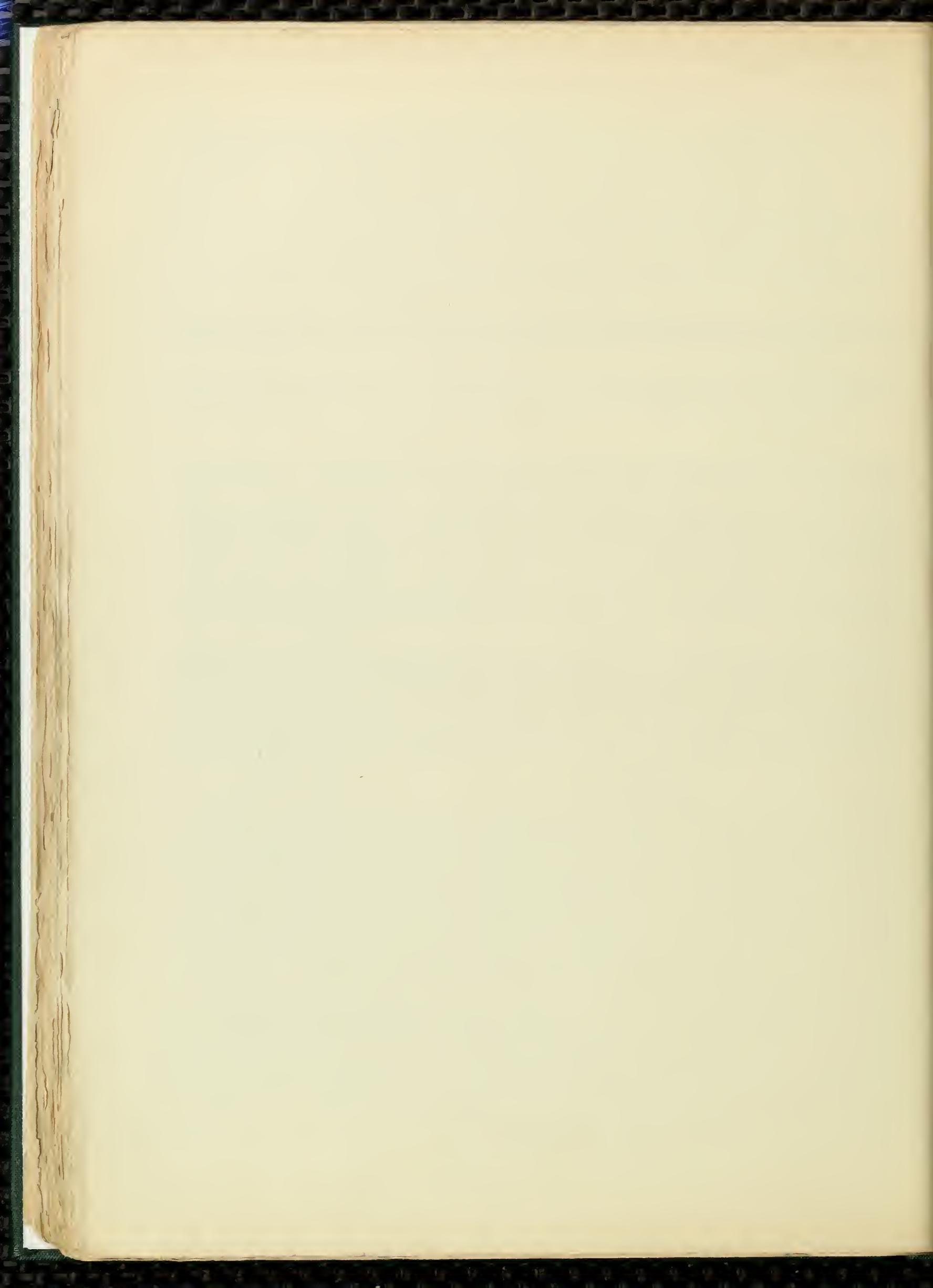
Rinf.

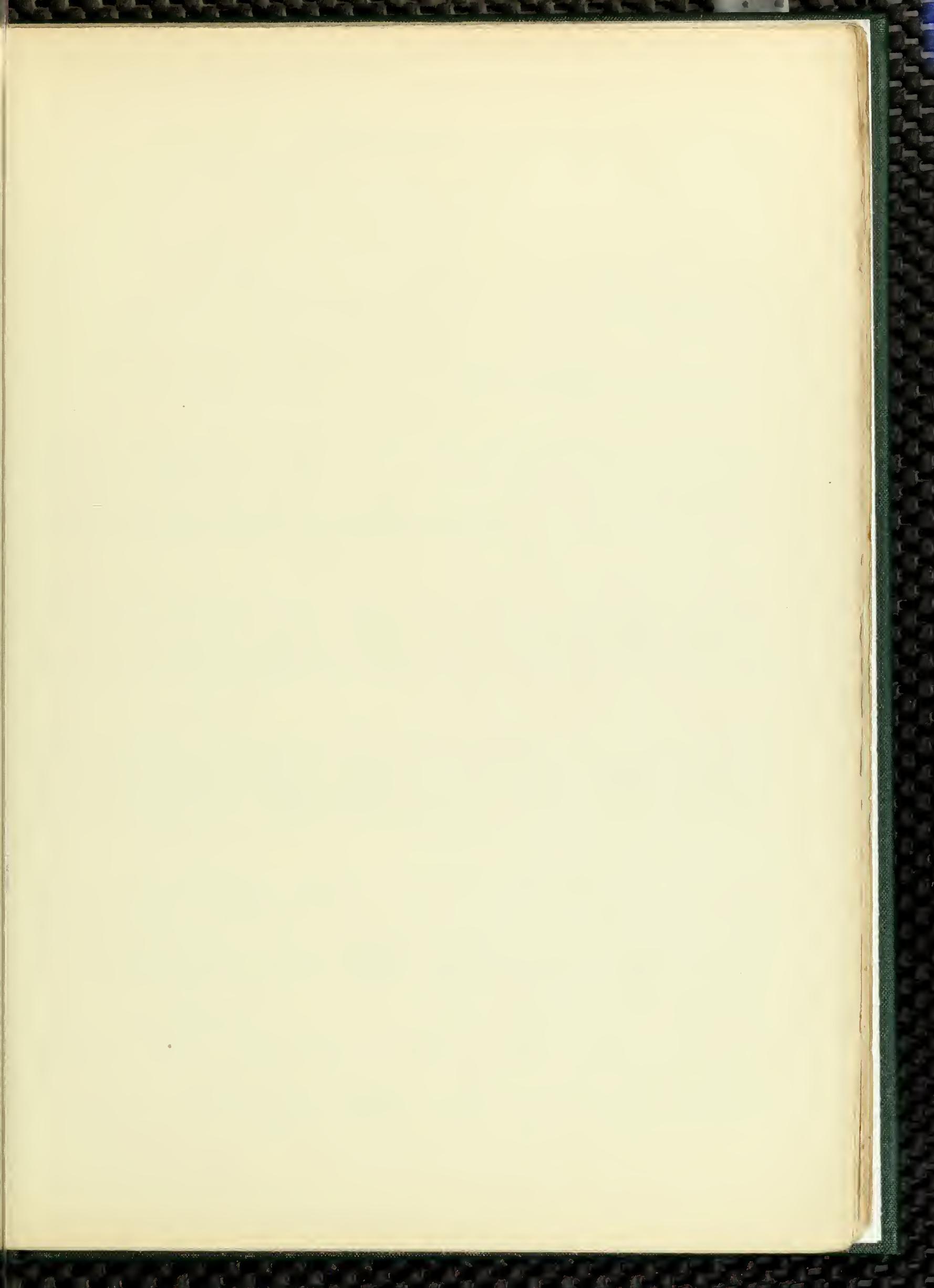
- le Nous lais_se l'a_mi - tié pour es_suy_ - er nos pleurs, nous lais_se l'a_mi - tié pour es_suy_ -
- le Nous lais_se l'a_mi - tié pour es_suy_ - er nos pleurs, nous lais_se l'a_mi - tié pour es_suy_ -
- le Nous lais - - se l'a - mi - tié nous lais_se l'a_mi - tié pour es_suy_ -
- le Nous lais - - se Pa - mi - tié nous lais_se l'a_mi - tié pour es_suy_ -

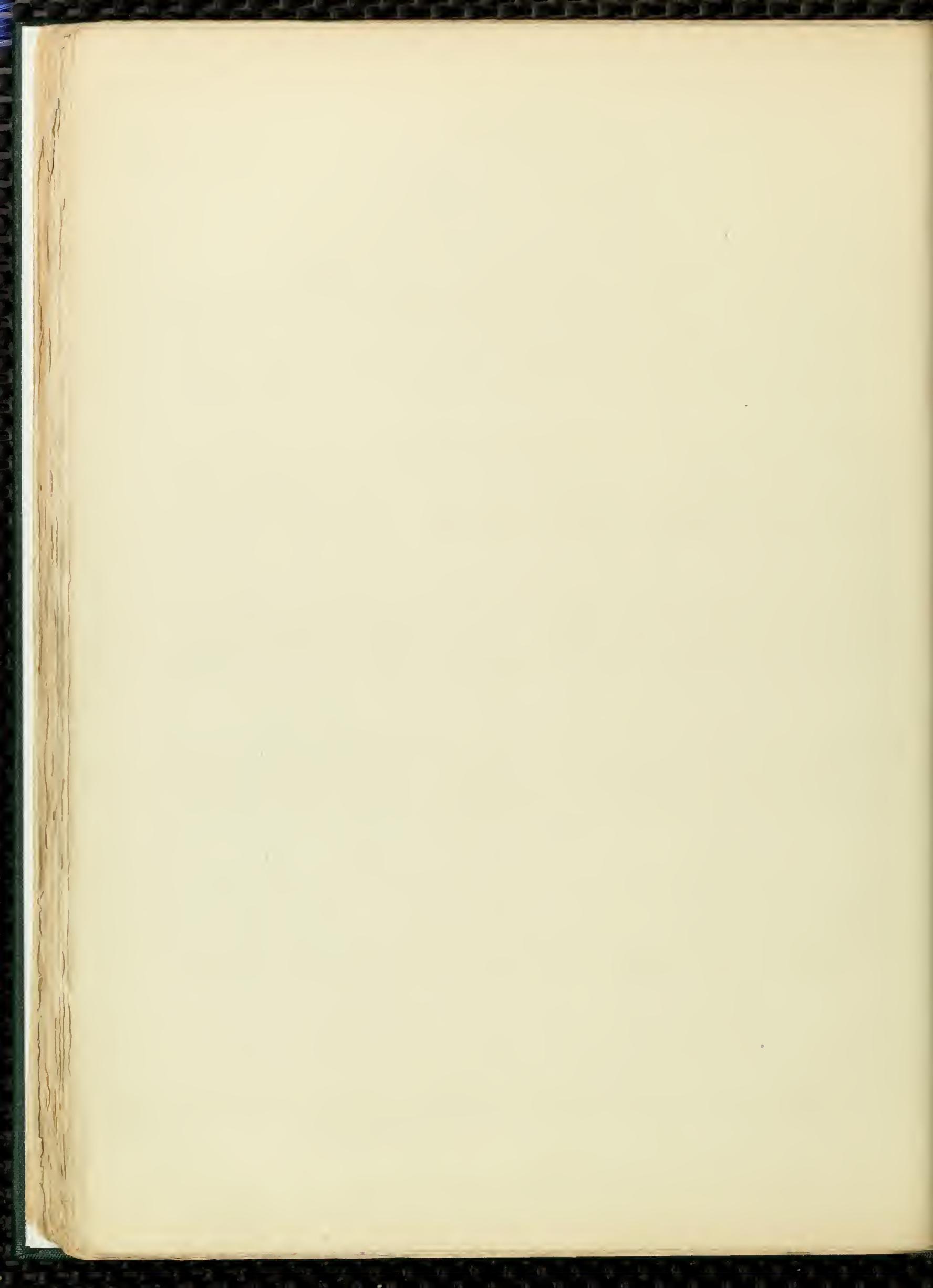
Un peu rallenti la 2^e Fois.

più f

- er nos pleurs *più f* Nous lais_se l'a_mi - tié pour es_suy_ - er nos pleurs. pleurs.
- er nos pleurs *più f* Nous lais_se l'a_mi - tié pour es_suy_ - er nos pleurs. pleurs.
- er nos pleurs *più f* Nous lais_se l'a_mi - tié pour es_suy_ - er nos pleurs. pleurs.
- er nos pleurs *più f* Nous lais_se l'a_mi - tié pour es_suy_ - er nos pleurs. pleurs.







APPENDICE.

I. — OUVERTURE (page 1)

(Hautbois
Bassons
Cors
Trompettes
Timbales
Quatuor.)

PIANO.

Allegro molto 112 = ♩

The musical score for the Piano part of the Ouverture consists of eight staves of music. The first staff starts with a forte dynamic (f) in common time (C). The second staff begins with a dynamic sf. The third staff starts with a dynamic sf. The fourth staff starts with a dynamic sf. The fifth staff starts with a dynamic sf. The sixth staff starts with a dynamic sf. The seventh staff starts with a dynamic ff. The eighth staff ends with a dynamic ff.

2

A page of musical notation for two staves, treble and bass. The music consists of six systems. The first system starts with a dynamic of *p*, followed by *ff* and *ten.* The second system begins with *ten.* The third system includes the instruction *Dolce.* The fourth system begins with *Cresc.* The fifth system starts with a dynamic of *f*. The sixth system begins with *poco f* and *Cresc.*

A page of musical notation for two voices and piano, consisting of seven staves of music. The top two staves are for voices, the bottom two are for piano, and the middle three are for both. The music includes various dynamics like *ff*, *ff*, *p*, *f*, and *p*, and performance instructions like *ten.*. The key signature changes between staves.

The image shows a page of sheet music for piano, consisting of six staves. The top staff uses a treble clef and has dynamic markings 'ten.' (tenuto), 'p' (piano), and 'poco f' (poco fortissimo). The second staff uses a bass clef and includes 'Cresc.' (crescendo) and 'bass' markings. The third and fourth staves also use bass clefs. The fifth and sixth staves use treble clefs. The music includes various note heads, stems, and bar lines, with some notes having horizontal dashes or dots above them. The overall style is typical of classical piano music.

Musical score for piano, page 5. The score consists of two staves (Treble and Bass) across seven staves. The music includes various dynamics like Cresc., ff, sf, and ten., and performance instructions like '1 3' and 'Cresc.'. The page is numbered 5 at the top right.

ff

poco *f* Cresc.

p

ff

II.— MONODIE D'ORPHÉE (p. 9),
d'après la version chantée par Mme Viardot
au Théâtre-Lyrique.

Récitatif.

OPHÉE.

PIANO.

Eurydice! Eurydice. Imitez toujours le chant.

Ombre chère! ah! dansquels lieux es-tu? Ton é-

pp Echo.

- poux gémissant, interdit, éperdu, Te de man de sansces se à la na -

Dolente. Echo.

Mesuré. Larghetto. 104=

- ture entière. Les vents, hé las!

Mesuré. Larghetto. 104=

A volonté.

Mesuré.

— emportent sa pri - ère, emportent sa pri - ère.

Mesuré.

Rinf.

Rinf.

Dolce.

pp

Amoureusement.

ORPHEE.

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.

Musical score for piano and voice. The vocal part starts with a rest followed by eighth notes. The piano accompaniment consists of eighth-note chords. The vocal line continues with eighth notes, followed by a rest, then eighth notes again. The piano accompaniment changes to a sustained bass note. The vocal line ends with a rest. The piano accompaniment concludes with eighth-note chords.

A musical score page featuring two staves. The top staff is for voice and piano, showing a vocal line with lyrics and a piano part with dynamic markings like 'Rinf.'. The bottom staff is for piano, showing harmonic progression and dynamic markings such as 'p' and 'ppp'. The page number '10' is visible at the bottom right.

Dolce cantabile.

lit ces mots gravés par u - ne main trem - blante:

Eury - di - ce n'est plus,

Echo.

Avec désespoir.

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

Echo.

Larghetto.

Larghetto. 66

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

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

Doux.

Echo.

Tou ché de mon des

-tin, Echo ré - pète en vain Ma triste.

plain te, Ma triste plain - te...

Rinf. p

Ma triste plain - - - te.

Tempo.

Rinf. poco.

pp

Col canto.

pp

Echo.

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

Moderato.

Récit.

ORPHÉE.

Moderato.

PIANO.

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

Allegro maestoso 108=

loi!

Allegro maestoso 108=

A - mour, viens

rendre à mon âme 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
Dolce.

à - me Ta plus ar - den - te

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

flam -

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 croî - tre ma
 flam

me, Je vais bra - ver le tré -

pas.
*f*assai.

A - mour, viens

rendre à mon âme 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

Sa plus ar den te flam me; l'A -

p

- mour ac croît ma flam -

Dim. *pp*

me, Je vais bra - ver le tré -
 pas. L'en fer en vain nous sé -
 pa - re, en vain nous sé -
 pa - re. Les

mon - stres du Tar - ta - re Ne m'e - pou-van - tent
rinf.

pas! Je sens croî - tre ma

mf *pp*

flam -

Cresc. *mf*

me, Je vais bra - ver le tré -

pas!

A piacere. *tr*

Je vais bra - ver le tré - pas!

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...
(l'interrompant)

ten - dre!

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 - dé - le, Ju - pi - ter au jour te rap .

EURYDICE.

Tendrement. Avec élan.

Quoi! je vis, et pour toi? Ah! grands Dieux quel bonheur!

Vite.

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?

Il quitte la main d'Eurydice.

ORPHEE.

Oui, suis mes pas sans dif - fé - rer.

EURYDICE.

Mais par ta main, ma main n'est plus pressé - 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.

Récit. *p*

Elle tire Orphée par le bras pour se faire remarquer.

Orphée. (à part) Mesuré. (haut) **Récit.** *f*

O dieux! quel le con - train - te! Eurydi - ce, suis - moi! Fuyons de ces

Moderato.

pp *pp* Pressez beaucoup. *f* *p*

ORPHÉE. (*débit précipité et haletant*)

Moderato mesuré.
Tendrement.

EURYDICE.

Moderato.
ten.

8

Avec désespoir. Lent. sf

Pressez.

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 Aux tran -

Smorz.

pp

ORPHEE.

- ports in - no - cents de sa fi - dèle é - pou - se. Par tes soupçons ces - se demou - tra -

EURYDICE.

(tristement) (desespéré)

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

fp

f

Lento.

— fait que j'abhor - re! Ah! — cruel é - poux, laisse - moi.

All' ff

Colla roce. pp

p

V.— RÉCITATIF *in extenso*
 après l'air d'Eurydice au 3^e Acte.
 (p. 104)

The musical score consists of two systems of music. The top system shows piano accompaniment with dynamic markings *p*, *s*, and *ff*. The bottom system features vocal parts for EURYDICE and ORPHÉE, with lyrics in French. The vocal parts are labeled "Récitatif à part." The piano part includes dynamic markings *p* and *mf*.

EURYDICE.

ORPHÉE.

Récitatif.
à part.

Quelle é - preu - ve cru -

Tu m'a _ ban - don - nes, cher Or - phé - e? En ce moment ton é -
 -el - le!

pou - se dé - so - lé - e Im - plore en vain ton se - cours. O

dieux, a vous seuls j'ai re - cours! Dois - je fi - nir mes

jours Sans un re - gard de ce que j'ai - me? **Récit. (à part)**

ORPHEE.

Andante. Je sens mon courage ex - pi -

pp *Tremolo.*

-rer. Et ma rai - son se perd dans mon a - mour ex - trê - me; J'ou -

Cresc.

*Il fait un mouvement pour se retourner,
et tout à coup se retient.*

...blie et la dé - fen - se, Eury - di - ce, et moi - mê - me.

All.

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.

Andante.
*D'une voix
entrecoupée.*

EURYDICE.

Re - cois

A Eurydice,
avec décision.

Récit.

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

Dim.

p

done... mes derniers a - dieux, et sou_viens-toi d'Eury-

-di - ce... **Récit.** (avec transport)
ORPHEE.

Où suis - je? je ne puis résis - ter à ses pleurs...
Animato.

rinf. *mf*

Il se retourne avec
impertinence.

Non, le ciel ne veut pas un plus grand sacri - fi - ce! O ma

f *f*

EURYDICE.
Elle fait un effort pour se lever et retombe morte.

Or - phé - e! O ciel! je meurs!

chère Eury - di - ce!

"Malheureux qu'ai-je fait?

ff *p* *pp*

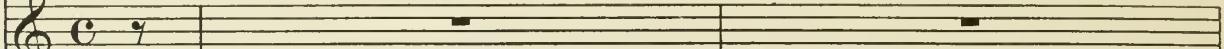
etc. (p. 106)

VI.—VERSION ORIGINALE DE LA FIN DE L'OPÉRA
(p. 115)

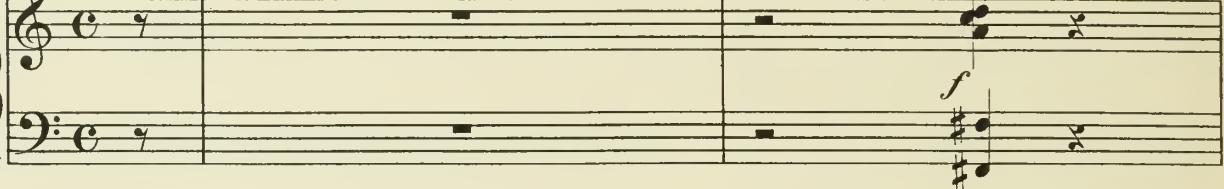
Récit.

L'AMOUR. 

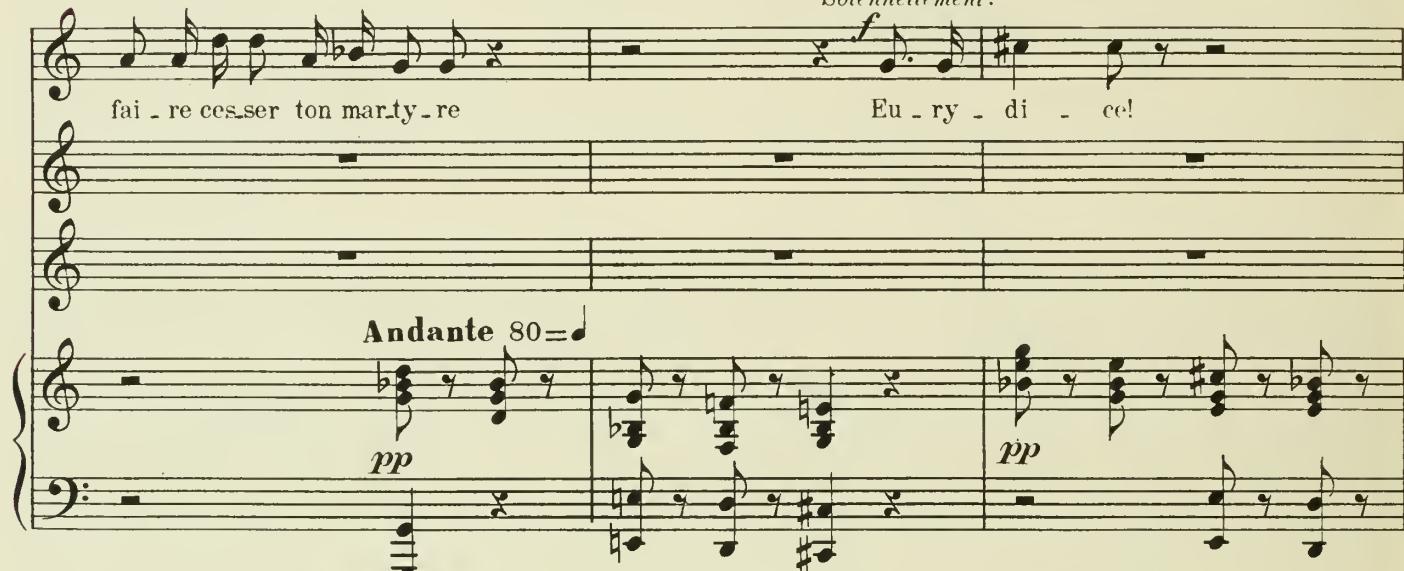
Tu viens de me prou - ver ta con - stance et ta foi; Je vais

EURYDICE. 

ORPHÉE. 

PIANO. 

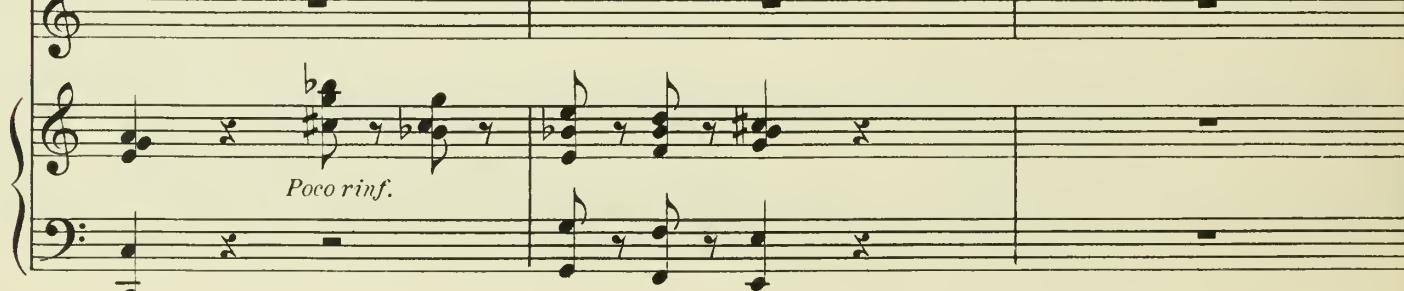
Solennellement.



fai - re cesser ton marty - re Eu - ry - di - ce!

Andante 80= 

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 - connaît -

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.

SOPRÁNOS.

CONTRALTOS.

HAUTES-CONTRE et
TÉNORS.

BASSES.

(Hautbois,
Cors,
Quatuor.)

PIANO.

All^o leggiero 96=

ten.

ten.

p dolce.

ORPHEE.

L'A - mour tri - om - phe, et tout ce qui res - pi - re

Sert l'em - pi - re_ De la beau - té;_ 1^a 2^a

chaîne a - gré - a - ble Est pré - fé - ra - ble, Est pré - fé - ra - ble À la

li - ber - té,_ Est pré - fé - ra - ble À 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

f

f

f

f

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. 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

f

ten.

ten.

ten.

ten.

Doux.

Est pré_fé _ra _ble À la li _ber _té, Est pré_fé _

Est pré_fé _ra _ble À la li _ber _té, Est pré_fé _

Est pré_fé _

Est pré_fé _

Est pré_fé _

p dolce.

L'AMOUR.

Dans les pei _nes,dans les a _

ra _ble À la li _ber _té.

lar _mes, Je fais sou _vent lan _ guir les _ coeurs:

Musical score for voice and piano, page 38.

The score consists of five systems of music. The vocal line is in soprano C-clef, and the piano accompaniment is in bass F-clef. The key signature is A major (two sharps). The time signature varies between common time and 6/8.

System 1: Vocal line: "Mais, dans un ins-tant, mes char-mes Font pour ja-mais ou-bli-er mes ri-gueurs," piano accompaniment.

System 2: Vocal line: "Font pour ja-mais ou-bli-er mes ri-gueurs," piano accompaniment.

System 3: Vocal line: "L'A-mour tri-om-phé, et tout ce qui res-pi-re Sert l'em-Unis." Chorus line: "L'A-mour tri-om-phé, et tout ce qui res-pi-re Sert l'em-Unis." Chorus line: "L'A-mour tri-om-phé, et tout ce qui res-pi-re Sert l'em-Unis." Chorus line: "L'A-mour tri-om-phé, et tout ce qui res-pi-re Sert l'em-Unis."

System 4: Chorus line: "L'A-mour tri-om-phé, et tout ce qui res-pi-re Sert l'em-Unis." Piano accompaniment.

System 5: Vocal line: "De la beau-té Sa châi-ne a-gré-a-ble," piano accompaniment.

Text:

Mais, dans un ins-tant, mes char-mes
Font pour ja-mais ou-bli-er mes ri-gueurs,
L'A-mour tri-om-phé, et tout ce qui res-pi-re Sert l'em-Unis.
De la beau-té Sa châi-ne a-gré-a-ble.

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.

EURYDICE.

The musical score consists of five staves. The top staff is soprano, the second is alto, the third is tenor, the fourth is bass, and the fifth staff is the piano's right hand. The vocal parts sing in French, while the piano part provides harmonic support. The vocal entries occur at different times, with the piano playing a continuous harmonic base throughout.

Si la cru - el - le
té, Est pré-fé - rable À la li - ber - té.
té, Est pré-fé - rable À la li - ber - té.
Est pré-fé - rable A la li - ber - té.
Est pré-fé - rable A la li - ber - té.

A musical score for piano and voice. The vocal part is in soprano C major, 2/4 time. The lyrics are:
ja - lou - si - e A trou - blé mes ten - dres dé - sirs,-
The piano accompaniment consists of harmonic chords and bass notes.

Les dou - ceurs dont elle est sui - vi - e Sont des chaî - nes

de plai - sirs, Sont des chaî - nes de plai - sirs.

L'A - mour tri -

CHOEUR

- 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 Unis.

- 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 -

A musical score page featuring a vocal part in French and a piano accompaniment. The vocal line consists of three staves of music, each with lyrics: "ra - ble," "Est pré- fé - ra - ble À la li - ber - té," and "ra - ble," "Est pré- fé - ra - ble À la li - ber - té." The piano part is in the bass clef, providing harmonic support with eighth-note chords.

Più allegro.

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.

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^e acc.—3^e mes.)

L'AMOUR.

Rinf. poco.

Allegro.

Allegro. 72 = (Hautbois)

Dolce.

ta fa - veur nous in - spi - re! Cé - lé -
 ta fa - veur nous in - spi - re! Cé - lé -
 Dolce.

brez pour ja - mais, Cé - lé - brez mes bien -
 Cresc.
 bron - - - - - pour ja - mais, Cé - lé - bron - - - - - tes bien -
 Cresc.
 bron - - - - - pour ja - mais, Cé - lé - bron - - - - - tes bien -
 Cresc.

faits Cé - lé - brez mes bien - faits.
 faits Cé - lé - bron - - - - - tes bien - faits.
 faits Cé - lé - bron - - - - - tes bien - faits.

Dolce.

Quels trans - ports et quel dé -
Dolce. Quels trans - ports et quel dé -

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. Cé - lé - brons pour ja -

- pi - - - re! Cé - lé - brons pour ja -
- pi - - - re! Cé - lé - brons pour ja -

Mes bien - faits, pour ja - mais Mes bien -
 Mes bien - faits, pour ja - mais Tes bien -
 Tes bien - faits, pour ja - mais Tes bien -

Dolce.

Cé - lé - Dolce.

Cé - lé -

Cé - lé -

brez pour ja - mais Mes bien - faits, Cé - lé - brez pour ja -
 brez pour ja - mais Tes bien - faits, Cé - lé - brez pour ja -
 Dolce.

Cé - lé - brez Tes bien - faits, Cé - lé - brez

- mais Mes bien - faits. Cé - lé - brez pour ja -
 - mais Tes bien - faits. Cé - lé - brons pour ja -
 - Tes bien - faits. Cé - lé - brons pour ja -

 - mais, pour ja - mais Mes bien - faits, Cé - lé -
 - mais, pour ja - mais Tes bien - faits, Cé - lé -
 - mais, pour ja - mais Tes bien - faits, Cé - lé -

 - brez pour ja - mais, pour ja - mais Mes bien -
 - brons pour ja - mais, pour ja - mais Tes bien -
 - 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.

d'après les deux versions publiées du vivant de l'auteur.

(A)—AIR. (partitions italienne et française.)

PIANO.

Andante grazioso. 80 = .

(B) — GAVOTTE. (part. ital. et franç.)

Allegro. 112 = ♩

PIANO.

Maggiore
(Flûtes)

pp

H. 19075.

Minore.

The musical score consists of six staves of music for two voices. The top two staves are in G major (two sharps) and the bottom four staves are in F major (one sharp). The vocal parts are separated by a brace. The first two staves show eighth-note patterns with grace notes. The third staff begins with a forte dynamic. The fourth staff starts with a piano dynamic. The fifth staff features eighth-note patterns with grace notes. The sixth staff concludes with a forte dynamic. The vocal parts are separated by a brace. The first two staves show eighth-note patterns with grace notes. The third staff begins with a forte dynamic. The fourth staff starts with a piano dynamic. The fifth staff features eighth-note patterns with grace notes. The sixth staff concludes with a forte dynamic.

mf

L

ten.

f

p

sf

H. 19075.

(C)—AIR PASTORAL. (part. ital. et franç.)

Andante. 72 = ♩

PIANO.

(Clarinettes Cors Quatuor) **p louré.**

54

mf

ff

Meno forte.

Cresc.

ff

plouré.

sf

p

ten.

mf

pp

ten.

p

Cresc.

f

p.

p.

(D)—CHACONNE. (partition italienne.)

Allegro moderato. 116 = ♩

PIANO.

(Hautbois Quatuor) *f*

The musical score consists of six staves of music. The top staff is for the piano, indicated by a brace and the word "PIANO.". The second staff is for the Hautbois Quatuor, indicated by a brace and the text "(Hautbois Quatuor)". The subsequent four staves are for the piano. The score includes various dynamics such as *f*, *p*, *Sost.*, and *ff*. Performance instructions like ^(b) and ^(a) are also present. The music is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth-note patterns.

The musical score consists of six staves of music for two voices. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in G major (two sharps) and common time. The music features various note heads, stems, and bar lines. Measures 56-61 are shown, each ending with a repeat sign and a double bar line.

p Dolce.

(E)—AIR VIF. (partition française.)

(Flûtes
Haut.
Bassons
Cors
Tromp.
Timb.
Quat.)

Allegro vivace 144=

PIANO.

The musical score consists of six staves of music for piano, arranged in two systems. The first system starts with a treble clef and a bass clef, both in 3/4 time. The tempo is marked as Allegro vivace at 144 beats per minute. The first staff shows a continuous eighth-note pattern in the treble clef. The second staff shows a similar pattern in the bass clef. The third staff begins with a dynamic of *f*, followed by a series of eighth-note chords. The fourth staff continues with eighth-note chords, with dynamics *p* and *f*. The fifth staff features eighth-note chords with a dynamic of *sfp*. The sixth staff concludes the first system with eighth-note chords. The second system begins with a treble clef and a bass clef, in 3/4 time. The first staff shows a continuous eighth-note pattern in the treble clef. The second staff shows a similar pattern in the bass clef. The third staff begins with a dynamic of *sf*, followed by a series of eighth-note chords. The fourth staff continues with eighth-note chords, with dynamics *ff* and *sf*. The fifth staff features eighth-note chords with a dynamic of *sf*. The sixth staff concludes the score with eighth-note chords.

The musical score consists of six staves of piano music. The top staff uses treble clef, the second and third staves use bass clef, and the bottom four staves alternate between treble and bass clef. The music is in common time. Various dynamics are indicated throughout, including *sforzando* (sf), *piano* (p), and *pianissimo* (pp). Performance instructions such as "Ped." and asterisks (*) are also present. The music features a mix of harmonic chords and melodic lines, characteristic of a piano composition.

Musical score for piano and flute, page 60. The score consists of eight staves of music. The top staff is for the Flute, with instructions for the piano to play "ten." and "Flûtes." The piano part includes dynamic markings such as *Poco rinf.*, *ten.*, *p Dolce assai.*, *ff*, *sff*, *sf*, *p Dolce assai.*, and *sf*. The flute part features eighth-note patterns and grace notes. The piano part includes sustained notes and rhythmic patterns. The score is in common time, with various key changes indicated by sharps and flats.

The musical score is composed of six staves of two-measure units. The top staff begins with a forte dynamic (ff) and a bass note. The second staff starts with a piano dynamic (p). The third staff features a melodic line with slurs and grace notes. The fourth staff contains a bass line with sustained notes. The fifth staff includes a dynamic marking *f* below the staff. The sixth staff concludes with a dynamic marking *pp* below the staff.

Musical score page 63, featuring six staves of music for piano and orchestra. The score includes parts for piano (treble and bass staves), strings (indicated by 'x' marks), woodwind (indicated by 'z' marks), and brass (indicated by 'f' marks). The music consists of six measures per staff, with dynamics such as *f*, *sf*, *p*, *pp*, *Poco rinf.*, and *Rinf.*. The score concludes with a dynamic marking of *p* and a flute part labeled *Flûtes.*

64

ff

f

sf

pp

p Dolce.

mf

ff

(F) — MENUET LENT. (partition française.)

(Flûtes
Hautb.
Cors
Tromp.
Timb.)

PIANO.

Andante 60=

1.

2.

Un peu animé.

Cresc.

The musical score consists of six systems of two-staff notation. The top staff uses a treble clef, and the bottom staff uses a bass clef. The music is in common time throughout.

- System 1:** Starts with eighth-note pairs in common time. The left hand has eighth-note pairs, and the right hand has eighth-note pairs.
- System 2:** Starts with quarter notes. The left hand has eighth-note pairs, and the right hand has eighth-note pairs.
- System 3:** Eighth-note pairs. Dynamic marking: *p*. Articulation: *tr*.
- System 4:** Eighth-note pairs. Dynamic marking: *p*. Articulation: *tr*.
- System 5:** Eighth-note pairs. Dynamic marking: *ff*. Articulation: *tr*.
- System 6:** Eighth-note pairs.

(G) — DANSE D'ENSEMBLE. (partition française.)

(Hautb.
Cors
Quat.)

PIANO.

Allegro deciso 96

(II) — CHACONNE D'IPHIGÉNIE EN AULIDE amplifiée.
(partition française.)

(Hautb.
Clar.
Bassons
Cors
Tromp.
Timb.
Quat.)

Allegro 138 =

The musical score consists of six staves of music for piano, arranged in two systems. The first system starts with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature (indicated by a '3'). The second system begins with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The music features various dynamics such as *f*, *ff*, *p*, *sf*, and *tr*. The piano part includes sustained notes, eighth-note patterns, and sixteenth-note chords. The score is written on five-line staves with a repeat sign and measure numbers.

The musical score consists of six staves of music for two voices: Treble (soprano) and Bass (bass). The key signature is G major (two sharps). The music is divided into measures by vertical bar lines. Various dynamics are indicated throughout the score, including *sf* (fortissimo), *ff* (fuerzamente), *tr* (trill), *p* (pianissimo), and *p* with a circled 6 (pianissimo with sixteenth-note grouping).

Handwritten musical score for piano, consisting of six staves of music. The music is written in common time, with various key signatures (G major, A major, D major, E major) indicated by sharps and flats. The notation includes eighth and sixteenth note patterns, dynamic markings like *f*, *p*, and *sf*, and performance instructions such as "6" above the first two staves and "1" above the fifth staff. The manuscript is written in black ink on aged paper.

A page of sheet music for piano, featuring five staves of music. The music is in common time and consists of measures 72 through 77. The key signature is A major (three sharps). The first four staves are in treble clef, and the fifth staff is in bass clef. The notation includes various note values (eighth and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *pp semper.* (pianissimo sempre). Measure 72 starts with eighth-note pairs in the treble clef staves. Measures 73-75 show a repeating pattern of eighth-note pairs and sixteenth-note chords. Measure 76 begins with a single eighth note in the bass clef staff, followed by eighth-note pairs in the treble clef staves. Measure 77 concludes with eighth-note pairs in the treble clef staves.

73

p

Poco a poco cresc.

f

sf

p dolce cantabile.

74

Poco rinf.

f *sf*

ff *tr*

19075. H.

A page of handwritten musical notation for piano, consisting of six staves. The notation is in common time and uses a treble clef for the top staff and a bass clef for the bottom staff. The key signature is one sharp. The music features various note heads, stems, and bar lines. The first five staves are identical, each containing a single melodic line. The sixth staff begins with a melodic line and concludes with a harmonic progression. The notation is dense and rhythmic, typical of early piano music.



Poco a poco cresc.

Ped. *

Sempre più.

mf

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

f

Ped. * *Ped.* *

The musical score consists of six staves of piano music, numbered 78 at the top left. The music is in common time and uses a treble clef for the upper staff and a bass clef for the lower staff. The key signature is two sharps. The notation includes various dynamics such as *ff*, *sf*, and *p*, and performance instructions like "Ped." and "Rinf.". The music features complex patterns of eighth and sixteenth notes, with some measures consisting entirely of eighth-note chords.



Smorz.

pp

Poco a poco cresc.

Ped. *

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

mf

Ped. * Ped. * Ped. *

Sempre f

e più forte.

Ped. * Ped. *

ff

Ped. :

ff *sf* * Ped. *sf* :

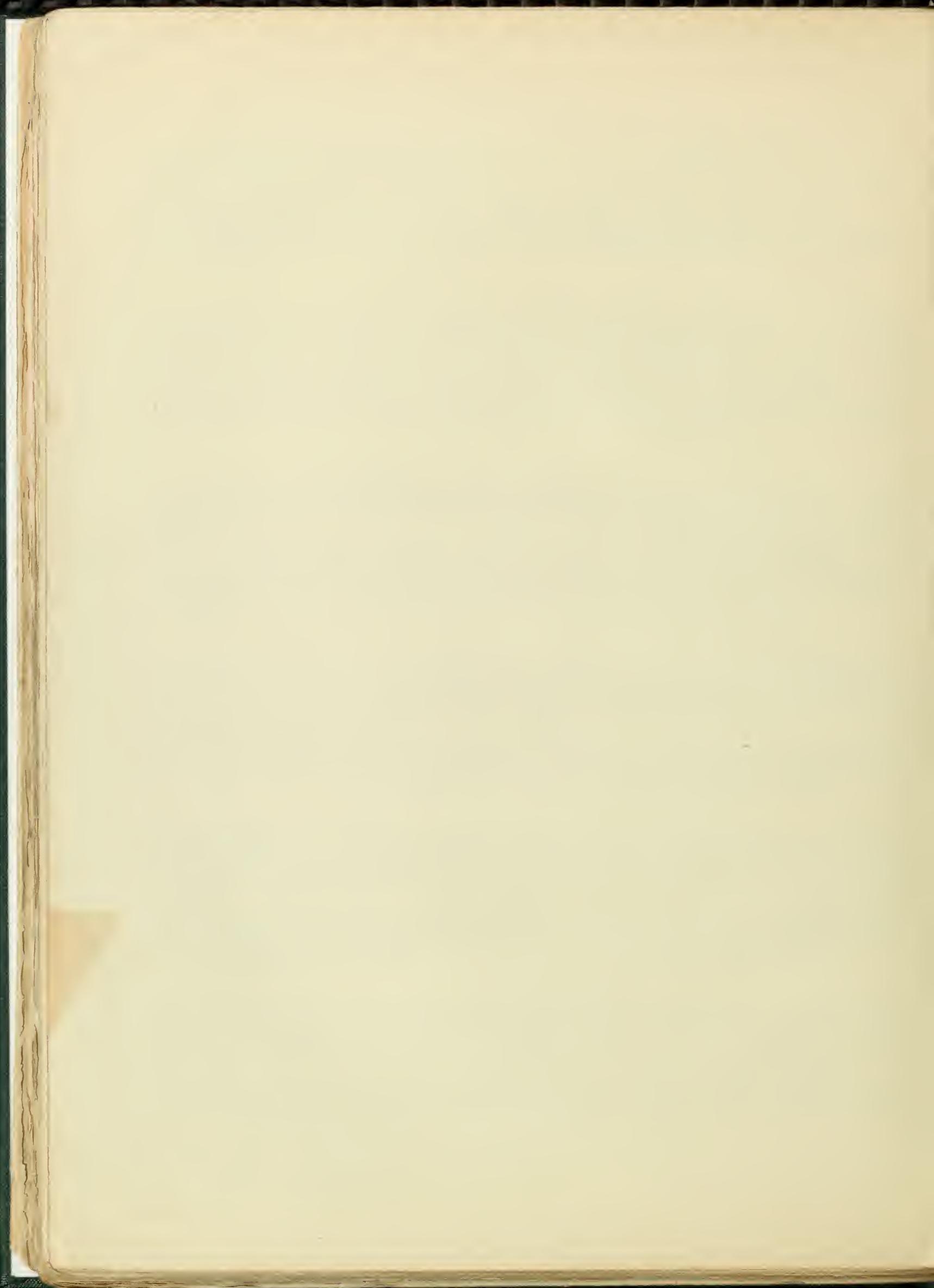
Ped. * Ped. *

sf *sf* *Dolce.*

The musical score consists of six staves of piano music in G major (two sharps) and common time. The notation includes:

- Staff 1:** Continuous eighth-note patterns in the treble and bass staves.
- Staff 2:** Eighth-note patterns with a dynamic marking of *cresc.*
- Staff 3:** Sixteenth-note patterns with dynamics *ff* and *sf*.
- Staff 4:** Eighteenth-note patterns with dynamics *sf* and *tr*. The instruction "Trompettes." is placed above the staff.
- Staff 5:** Eighteenth-note patterns with dynamics *ff* and *sf*. The instruction "Ped." is placed below the staff.
- Staff 6:** Sixteenth-note patterns in the bass staff with a dynamic marking of *ff*.







Harold B. Lee Library



3 1197 22910 8391

Utah Bookbinding Co. SLC, UT 11/6/08 125

