

COLLECTION DES OPÉRAS FRANÇAIS

DE

GLUCK

7

---

ARMIDE

TRAGÉDIE LYRIQUE DE QUINAULT

REPRÉSENTÉE AU THÉÂTRE DE L'OPÉRA

AVEC LA MUSIQUE DE LULLI, EN 1686

(Reprises en 1703, 1713, 1724, 1746, 1761, 1764)

ET DONNÉE POUR LA PREMIÈRE FOIS AU MÊME THÉÂTRE

AVEC LA MUSIQUE DU CHEVALIER GLUCK

*Le Mardi 23 Septembre 1777*

---

Partition Piano et Chant

RÉDUITE ET ANNOTÉE PAR

F.-A. GEVAERT

---

Prix net : 12 Francs

---

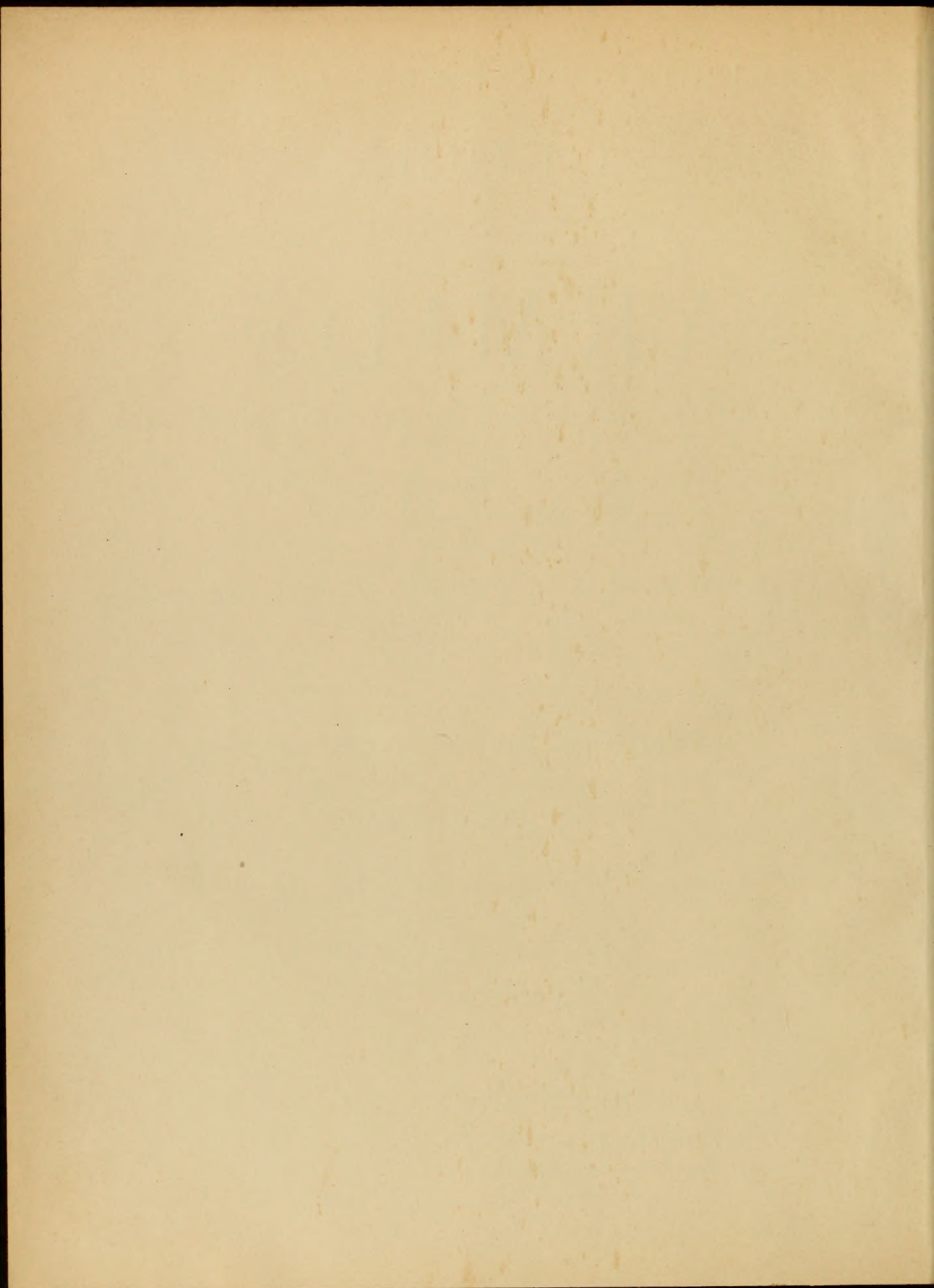
HENRY LEMOINE & C<sup>ie</sup>

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

*Reproduction, traduction et exécution réservées pour tous pays y compris la Suède, la Norvège et le Danemark*

COPYRIGHT BY HENRY LEMOINE & C<sup>ie</sup>, 1902





## AVANT-PROPOS

Vers la fin de l'année 1774, Gluck avait toute raison d'être heureux et fier de l'œuvre accomplie en quelques mois. *Iphigénie en Aulide* et *Orphée*, apparus coup sur coup, avaient révolutionné le monde musical et tiré l'Opéra d'un marasme qui semblait inguérissable. Depuis le séjour des Italiens (1752-1754), le vieux répertoire national, impitoyablement battu en brèche par J.-J. Rousseau, était perdu dans la faveur du public. Les Bouffons étaient vengés. On avait pu les expulser, on n'avait pas réussi à ramener au goût du vieux chant français ceux qui avaient entendu les sémillantes mélodies de Pergolèse et de Jomelli. La solennelle Académie de Musique était désertée et s'évertuait vainement à varier ses affiches par des spectacles coupés, par des reprises de ballets<sup>1</sup>.

Deux ouvrages remarquables, composés durant cette période désastreuse, l'*Aline*, de Monsigny (1766) et l'*Ernelinde*, de Philidor (1767), n'avaient pu secouer l'apathie du public. Gluck était venu, et, du jour au lendemain, tout avait changé. L'Opéra, retourné à la vie, rajeuni, transformé, voyait soudain s'ouvrir pour lui les perspectives les plus brillantes. Il avait retrouvé la prospérité ; les foules y accouraient, plus nombreuses que dans les meilleurs jours d'autrefois. « Jamais, dit un contemporain, je n'ai vu une si grande multitude « qu'aux représentations d'*Iphigénie*. Et quelle multitude encore ! les nationaux et les « étrangers, les ignorants et les connaisseurs, les vieillards et les enfants, les auteurs, les « compositeurs, les artistes de tout genre, applaudissant des pieds et des mains...<sup>2</sup> » Et l'Anonyme de Vaugirard (Suard) écrit à Gluck : « Vous avez été plus heureux qu'un « réformateur ne devait s'attendre à l'être. Jamais le génie n'a opéré une si grande révolu- « tion avec un succès plus éclatant et plus rapide.... Ce n'était pas en Italie qu'il était « possible de consommer cette révolution que vous méditez. Vous avez senti que, pour « les arts comme pour les mœurs d'un peuple, il est plus aisé de diriger au vrai et au « grand celui qui est encore loin du terme que celui qui s'en est écarté. Vous avez jeté les « yeux sur la France. Vous avez saisi le moment où, ennuyés de notre ancienne musique, « nous cherchions en tâtonnant celle qui pouvait nous convenir ; vous n'avez point été « effrayé de l'anathème lancé par M. Rousseau contre notre langue et vous l'avez jugée « digne de recevoir les plus grandes richesses de la musique. Enfin, vous êtes venu nous

---

1. Voir de Lajarte, *Catalogue de la bibliothèque musicale de l'Opéra*, t. I, p. 239 et suiv. Les dernières reprises de la plupart des œuvres les plus aimées autrefois eurent lieu pendant cette période : *Roland*, de Lulli, en 1755 ; *Iphigénie en Tauride*, de Campra et Desmarets, en 1762 ; *Armide*, de Lulli, en 1764 ; *Hippolyte et Aricie*, de Rameau, en 1767 ; *Thésée*, de Lulli, *Dardanus* et *Zoroastre*, de Rameau, en 1770 ; *Amadis*, de Lulli, *Alcyone*, de Marais (opéra longtemps fameux par sa Tempête), en 1771. Seul, le chef d'œuvre de Rameau, *Castor et Pollux*, survécut à l'apparition de Gluck.

2. *Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck*. Paris, 1781, pp. 220-221.

« donner une musique vraiment nationale, vous nous avez formé des acteurs, des chanteurs et un orchestre, vous avez fait de notre Opéra le premier théâtre lyrique de l'Europe<sup>1</sup>. »

En effet, le triomphe de la révolution musicale à Paris eut une portée universelle et fit de la capitale de la France, pour un siècle entier, le centre européen de la musique dramatique. A partir de cette époque, Gluck, arrivé à l'âge de soixante ans, a visiblement conscience de travailler à son œuvre définitive ; il cesse de composer des opéras italiens, même pour la cour de Vienne. Le réformateur de l'opéra français est proclamé prince des compositeurs dramatiques par les plus hautes autorités musicales et intellectuelles de son temps. En Italie, le P. Martini le propose comme modèle à tous les maîtres d'outre-monts ; en Angleterre, Burney l'appelle le Michel-Ange de la musique ; en Allemagne, le poète Wieland le caractérise par ce mot charmant, gravé plus tard sous son buste : *Il a préféré les Muses aux Sirènes*. En France enfin, J.-J. Rousseau, après avoir entendu *Iphigénie*, a le courage de désavouer ses opinions antérieures sur le caractère antimusical de la langue française ; Voltaire lui-même, si peu sentimental, déclare avoir été captivé par la musique de Gluck.

Des succès aussi éclatants ne pouvaient manquer d'allumer le plus furieux dépit dans les rangs de la coalition antigluckiste, déjà active avant *Iphigénie*. La maîtresse du vieux roi Louis XV, la fameuse Dubarry, avait accepté avec empressement de patronner cette ligue dirigée contre le compatriote et le protégé de la jeune Dauphine, l'infortunée Marie-Antoinette, alors âgée de dix-neuf ans. Par l'influence de l'intrigante favorite, des propositions officielles avaient été faites à Piccinni, pour l'attirer à Paris. Mais les événements de l'année 1774 avaient ruiné momentanément les projets et les espérances des adversaires de Gluck : au mois d'avril, le triomphe d'*Iphigénie en Aulide* ; quatre semaines plus tard, la mort de Louis XV, qui les privait d'un appui tout puissant à la cour et faisait de la protectrice du Tudesque détesté, la Reine de France ; enfin, pour brocher sur le tout, au mois d'août, le succès inouï d'*Orphée* qui faisait délirer tout Paris. Sans se donner pour vaincus, les détracteurs du héros du jour, réduits à l'impuissance, durent, en attendant des jours meilleurs, se contenter de pérorer dans les soupers, de cabaler dans les couloirs de théâtre. N'osant plus, comme vingt ans auparavant, préconiser le retour au vieux répertoire, trop manifestement abandonné du public, ces arbitres du goût, qui ne connaissaient l'*opera seria* des Italiens que par quelques airs entendus au concert, prêchaient

---

1. *Mémoires*, pp. 282-283. — « Ce n'était rien (pour le chevalier Gluck) d'avoir créé une musique dramatique, il fallait des acteurs, des chanteurs, des exécutants. Il trouva un orchestre qui ne voyait guère dans la musique que des *ut* et des *ré*, des noires et des croches ; des assortiments de mannequins qu'on appelait des chœurs ; des acteurs dont les uns étaient aussi inanimés que la musique qu'ils chantaient, et les autres s'efforçaient de réchauffer à force de bras et de poumons une triste et lourde psalmodie ou de froides chansons. *Prométhée secoua son flambeau et les statues s'animent*. Les instruments de l'orchestre devinrent des voix sensibles qui rendaient des sons touchants ou terribles, qui poussaient tantôt des cris, tantôt des gémissements, qui s'unissaient toujours à l'action pour en fortifier ou en multiplier les effets. Les acteurs apprirent qu'une musique, tout à la fois parlante et expressive, n'avait besoin que d'être bien sentie pour entraîner une action forte et vraie. Les figurants du Chœur, mis en mouvement par l'âme qui animait toute la machine, furent étonnés de se trouver des acteurs, et les danseurs furent encore plus étonnés de n'être plus rien sur un théâtre où ils étaient accoutumés à être presque tout. » (*Mémoires*, p. 108.) Pour se faire une idée de ce qu'était l'exécution musicale à l'Opéra lorsque Gluck apporta l'*Iphigénie*, lire dans le tome I des *Essais* de Grétry, la notice consacrée à *Céphale et Procris*.



maintenant une réforme de l'opéra français, sur le modèle des drames musicaux de l'école napolitaine. Au reste, à ce moment de dépression et de détresse, la ligue ne possédait pas encore ses deux publicistes émérites. Marmontel ne perdait pas l'espoir de devenir le collaborateur du musicien acclamé, et Laharpe avait encore récemment tressé des couronnes à l'auteur d'*Iphigénie*. La guerre qui se préparait dans l'ombre ne devait éclater au grand jour que plus d'un an après.

Il s'agissait maintenant, pour Gluck, de remplacer ce qu'il avait aboli : de reconstituer un répertoire tout à fait nouveau pour l'Académie royale de Musique, réduite à des opéras-ballets ou à des spectacles exclusivement formés de danses les jours où elle ne jouait pas *Iphigénie* ou *Orphée*. Ces deux chefs-d'œuvre avaient fait le vide autour d'eux ; aucune nouvelle tragédie lyrique ne tenta de se produire à côté de celles de Gluck, de 1774 à 1778. Pour remédier à cette situation et donner une variété suffisante à son affiche par la production périodique d'ouvrages inédits, l'administration de l'Opéra comptait, avant tout, sur l'homme qui venait de lui procurer en une seule année deux succès sensationnels, mais elle désirait en même temps donner satisfaction aux panégyristes de l'art ultramontain et exploiter une rivalité naissante qui, pour elle, ne présageait que salles pleines, représentations animées, recettes magnifiques. Les négociations auparavant entamées avec Piccinni furent reprises avec le consentement exprès de la Reine, très éprise de musique italienne, malgré son affectueuse admiration pour Gluck, et d'ailleurs trop magnanime pour vouloir imposer ses préférences personnelles à la nation qu'elle avait adoptée pour sienne et qui l'adorait — alors.

Pour ce qui est de Gluck, il fut convenu entre lui et les directeurs de l'Opéra qu'il s'occuperait immédiatement de remanier pour la scène française son *Alceste* italienne, jouée à Vienne en 1767, et qu'aussitôt après il mettrait en musique une des pièces de Quinault. Le prestige de ce poète, comme auteur de tragédies musicales, avait survécu, en dépit de Boileau, à l'effondrement de l'œuvre de Lulli, disparue à jamais de la scène, et les habitués de l'Opéra demandaient à grands cris qu'on leur rendît un de ces poèmes admirés, — *Roland*, *Atys*, *Thésée*, *Amadis* ou *Armide* — rajeuni et embelli par une musique du style nouveau. Un tel vœu cadrait trop bien avec les plus chers désirs du réformateur pour qu'il ne se hâtât pas d'y souscrire. Il trouvait par là l'occasion de démontrer aux Français que sa conception du drame en musique se rattachait à leurs traditions nationales, puisque son projet de réforme consistait tout uniment à continuer, avec les ressources musicales acquises depuis un siècle en Italie et en Allemagne, le programme artistique des Lulli et des Rameau<sup>1</sup>, seul moyen, selon lui, d'arriver à l'élaboration d'une forme de musique dramatique appropriée aux exigences sentimentales et intellectuelles de tous les peuples de l'Europe<sup>2</sup>. De

---

1. C'est évidemment en guise d'hommage à Lulli, que Gluck, à certains endroits de son *Armide*, rappelle soit un rythme, soit un ton, soit un dessin mélodique employé à l'endroit correspondant de l'œuvre de son prédécesseur. Exemples, au I<sup>er</sup> acte : « Dans un jour de triomphe, au milieu des plaisirs » ; « Vous troublez-vous d'une image légère » ; « La chaîne de l'hymen » ; au III<sup>e</sup> acte : « Venez, venez, Haine implacable ! » etc. De pareilles allusions musicales ne pouvaient passer inaperçues à l'oreille de ceux qui, une douzaine d'années auparavant, avaient encore entendu l'ancienne *Armide*.

2. L'extrait suivant d'une lettre de Gluck, écrite de Vienne au *Mercure de France*, dans les premiers jours de 1773, prouve que l'idée d'une musique dramatique internationale hantait déjà le cerveau du réformateur

pareilles idées étaient en parfaite harmonie avec les aspirations humanitaires de la génération idéaliste qui préparait inconsciemment la grande et terrible Révolution.

Gluck quitta Paris au lendemain d'une fête donnée à Versailles le 27 février 1775, en l'honneur de l'archiduc Maximilien d'Autriche. « MM. les Comédiens italiens ordinaires du Roi » (lisez les acteurs de l'Opéra-Comique) y avaient joué *L'Arbre enchanté*, une paysannerie galante de Favart, mêlée d'ariettes, dont Gluck avait composé la musique seize ans auparavant, pour une représentation au château de Schœnbrunn<sup>1</sup>. Aussitôt rentré chez lui, à Vienne, il se mit en devoir de terminer sa version française de *l'Alceste*, ensuite il aborda la composition du *Roland* de Quinault. Mais ayant appris bientôt après que l'administration de l'Opéra, tout en n'ignorant pas qu'il travaillait à cet ouvrage, avait confié à Piccinni le même poème retouché par Marmontel et réduit en trois actes, il fut outré du procédé, et, ne voulant d'aucune façon se prêter à une sorte de concours devant le public parisien, il condamna au feu tout ce qu'il avait déjà fait de l'œuvre commencée<sup>2</sup>. Puis il jeta son dévolu sur *Armide*, le plus fameux des drames de Quinault. Cet opéra, réputé aussi le chef-d'œuvre de Lulli, avait encore été remis à la scène onze ans auparavant avec un véritable succès (28 représentations), dû sans doute au mérite du poème et à la grande célébrité de la pièce, car en ce qui concerne la musique, Rousseau avait depuis plus de vingt ans démontré la faiblesse et l'insuffisance d'un des morceaux les plus vantés de la partition, le grand monologue de l'héroïne à la fin du II<sup>e</sup> acte : « *Enfin, il est en ma puissance !*<sup>3</sup> »

Comme toutes les *opere in musica* composées pour les cours italiennes du XVII<sup>e</sup> siècle, la fable dramatique du poème de Quinault n'est pas condensée dans une suite de scènes qui s'enchaînent étroitement. Le sujet d'*Armide*, emprunté à un des plus beaux épisodes de la *Jérusalem délivrée* du Tasse, renferme des situations du plus haut pathétique, mais l'action se déroule longuement, coupée à chaque moment par des intermèdes gracieux, des danses. Le IV<sup>e</sup> acte en entier est un hors-d'œuvre qui vient interrompre la marche du drame, alors que le spectateur attend le dénouement ; aucun des personnages principaux n'y apparaît, en sorte que la scène est uniquement occupée par des acteurs de second plan. En outre la forme poétique du texte, excellente pour la récitation notée du temps de Lulli, se prête aussi peu que possible au chant purement musical, périodique, à cause du mélange continu de mètres différents et du retour irrégulier de la rime. Gluck aurait pu aisément imprimer un mouvement plus chaleureux à l'action et abrégé sa besogne en supprimant des détails languissants, des épisodes accessoires, comme on l'avait déjà fait aux dernières reprises de l'opéra de Lulli. Il ne le voulut point, comptant à juste titre sur les ressources

---

avant son arrivée en France. « Avec l'aide du fameux M. Rousseau de Genève, que je me proposais de consulter, « nous aurions peut-être ensemble, en cherchant une mélodie noble, sensible et naturelle, avec une déclama-  
« tion exacte selon la prosodie de chaque langue et le caractère de chaque peuple, pu fixer le moyen que  
« j'envisage de produire une musique propre à toutes les nations, et de faire disparaître la ridicule distinction  
« des musiques nationales. » (*Mémoires*, p. 10.)

1. Deux ariettes seulement sont étrangères à l'opéra-comique de 1759 ; l'une d'elles est tirée du *Cadi dupé* : n<sup>o</sup> III, « Près de l'objet qui m'enflamme » ; l'origine de l'autre, n<sup>o</sup> XII, « Pierrot ne se trompe pas », m'est inconnue.

2. La suite des événements donne lieu à supposer que l'idée d'un concours entre les deux compositeurs fut le résultat d'une entente entre les directeurs de l'Opéra et Marmontel, et que le *Roland* commencé par Gluck à Vienne était la version abrégée de l'intrigant académicien.

3. Nous publions ce morceau, avec l'analyse critique de Rousseau, dans l'*Appendice*, p. 1 et suiv.

infinies de son art pour soutenir l'attention de l'auditeur dans les moments où l'action se ralentissait ou restait suspendue. Quant au manque de symétrie dans la versification de Quinault, il l'estimait favorable, non seulement au chant affranchi de la mesure, au récitatif proprement dit, mais à toute cantilène appelée à traduire les mouvements de la passion individuelle ; aussi se proposait-il d'en tirer des effets entièrement nouveaux. En conséquence, il résolut de mettre le poème de 1686 en musique depuis le premier vers jusqu'au dernier, à l'exception toutefois du Prologue, hors-d'œuvre insipide, dont les Parisiens depuis longtemps ne supportaient plus les fadaïses mythologiques<sup>1</sup>. Indigné d'ailleurs des intrigues qui s'ourdissaient contre lui à Paris, et piqué au vif par les agissements des directeurs de l'Opéra, Gluck était bien aise de montrer à tout le monde, adversaires et amis, qu'il n'avait pas besoin que l'on abrégât pour lui les tragédies de Quinault, ni qu'on y introduisît des stances en vers lyriques, afin de donner lieu à des airs ou à des cavatines, ainsi que Marmontel l'avait fait pour *Roland*. La seule modification qu'il se permit fut de terminer la scène terrible de la Haine par quatre vers ajoutés :

*O ciel ! quelle horrible menace !  
Je frémis, tout mon sang se glace.  
Amour ! puissant Amour ! viens calmer mon effroi  
Et prends pitié d'un cœur qui s'abandonne à toi !*

et l'on sait qu'il fit de cette fin d'acte la page musicale la plus émouvante que jamais compositeur dramatique ait écrite.

Après avoir terminé son remaniement d'*Alceste*, Gluck employa le reste de l'année 1775 à la composition d'*Armide*. Pendant ce temps, l'Académie royale de musique, toujours à court de spectacles, faisait jouer (le 1<sup>er</sup> août) un opéra-ballet, ou plutôt un pastiche que Gluck avait fabriqué à la hâte avant de quitter Paris. *Cythère assiégée* était un ancien opéra-comique français, composé pour la cour d'Autriche en 1759, et que le compositeur avait amplifié en y introduisant des danses et des morceaux de chant tirés de ses œuvres antérieures. Bien que la partition renferme plusieurs pages pleines de saveur, elle n'obtint aucun succès et atteignit à grand'peine vingt-deux représentations, soit parce que l'auteur n'avait pas été là pour veiller à la bonne exécution de son ouvrage, soit parce que sa supériorité dans le genre tragique était trop fortement établie pour qu'on lui reconnût par surcroît un talent réel dans le genre gracieux. L'abbé Arnaud, un de ses enthousiastes fanatiques, avait tué le nouvel opéra-ballet par son mot célèbre : « Hercule est plus habile à manier la massue que les fuseaux. » Si le bon abbé avait entendu « dire » par des chanteurs d'opéra comique quelques-unes des ariettes de *l'Ile de Merlin*, du *Cadi dupé*, des *Pèlerins de la Mecque* ou même de l'ancienne *Cythère assiégée*, il se serait convaincu que son Hercule musicien savait troussez aussi galamment un petit air d'opéra-comique ou un couplet de vaudeville que Philidor, Monsigny ou Grétry.

Gluck ne semble pas s'être beaucoup ému de cette mésaventure ; au moins n'y fait-il aucune allusion dans sa correspondance. Au commencement de l'année 1776, il avait terminé la musique d'*Armide*. Cela résulte d'une lettre qu'il écrivit à son ami et collaborateur, le bailli du Rollet<sup>2</sup>, vers la fin de janvier. Il dut arriver peu de temps après à Paris, apportant

---

1. Déjà les opéras de Rameau, à partir de *Castor et Pollux* (1737), n'ont plus de prologue.

2. L'ancien diplomate eut la légèreté de communiquer cette lettre aux journaux, indiscretion qui eut les

aux directeurs de l'Opéra sa partition française d'*Alceste* ; car cette œuvre sublime parut déjà devant le public parisien le 12 avril suivant. Quant à son *Armide*, il était résolu de ne pas s'en dessaisir avant d'avoir pris toutes les sûretés possibles vis-à-vis des directeurs de l'Opéra, en qui il n'avait pas une confiance entière. « Je reconnais que M. Hébert est un « galant homme », dit-il dans la susdite lettre, « et c'est la raison pour laquelle je ne suis pas « éloigné de lui donner mon *Armide* ; aux conditions cependant que je vous ai marquées « dans ma précédente lettre et dont les essentielles, je vous le répète, sont qu'on me don- « nera au moins deux mois pour former mes acteurs et actrices, que je serai maître de « faire autant de répétitions que je croirai nécessaires, qu'on ne laissera doubler aucun « rôle, et qu'on tiendra un autre opéra tout prêt pour le cas où quelque acteur ou actrice « tomberait malade. Voilà mes conditions, *sans lesquelles je garderai l'Armide pour mon « plaisir. J'en ai fait la musique de manière qu'elle ne vieillira pas de sitôt...* L'ensemble « de l'*Armide* est si différent de celui de l'*Alceste*, que vous croirez que les deux opéras ne « sont pas du même compositeur.... *Aussi ai-je employé le peu de suc qui me restait pour « achever l'Armide. J'ai taché d'y être plus peintre et plus poète que musicien. Vous en « jugerez si on veut l'entendre. Je vous confesse qu'avec cet opéra j'aimerais finir ma « carrière....* » Le pauvre grand homme ne se doutait pas qu'après l'*Armide*, il lui resterait encore assez de « suc » pour donner au monde un pendant à ce chef-d'œuvre, son *Iphigénie en Tauride* !

Certes, le célèbre réformateur de l'opéra devait avoir pleine conscience de sa haute valeur, pour oser affirmer tranquillement que la musique d'*Armide* ne vieillirait pas de sitôt. Et cependant, il est douteux que dans ses rêves de gloire les plus audacieux, il ait été jusqu'à s'imaginer que plus d'un siècle après lui, son œuvre de prédilection serait encore considérée par beaucoup de musiciens — dont je suis — comme le plus beau des opéras écrits jusqu'à ce jour<sup>1</sup>. La personnalité puissante de l'artiste, où se combinent de la manière la plus curieuse les influences de race (slave<sup>2</sup>), d'éducation technique (allemande), de culture (italienne et française), revit tout entière dans cette œuvre travaillée avec tout le soin, toute l'application dont un ouvrier génial est susceptible. Si les autres partitions de Gluck se perdaient sans exception, l'*Armide* seule suffirait à maintenir son auteur au premier rang des compositeurs dramatiques. On conçoit que l'artiste, parvenu à la maîtrise, ait caressé l'idée de donner pour couronnement à sa carrière un drame dont le sujet, la contexture scénique et la forme littéraire lui donnaient l'occasion de produire son talent sous des aspects divers et en partie inconnus du public français. L'action d'*Armide* ne met plus le spectateur en présence des figures poétiques de la Grèce fabuleuse et héroïque,

---

conséquences les plus fâcheuses pour Gluck et, en premier lieu, celle de le brouiller à mort avec Marmontel, qui y était traité « d'auteur d'opéras prétendus comiques ».

1. J'entends ici par opéra le *drame musical exprimé principalement par le chant des acteurs et complété par l'orchestre*. Notre époque a vu naître le *drame musical symphonique*, conception fondée sur le principe diamétralement opposé. Contemporain de cette évolution du drame musical, je n'ai pas qualité pour décider si elle constitue, oui ou non, un progrès esthétique. Ceux qui vivront vers 1950 sauront si « ceci aura tué cela ».

2. Gluck appartenait à une famille de forestiers et de chasseurs qui, de père en fils, étaient au service des grands seigneurs féodaux de la Bohême. La véritable orthographe paraît avoir été *Kluk*, nom essentiellement tchèque. C'est ainsi qu'on le lit sur le livret d'un de ses premiers opéras, l'*Ippolito*, joué à Milan en 1745.

Orphée, Iphigénie, Alceste ; ce n'est pas une tragédie au sens antique ; elle ne se propose pas uniquement d'éveiller des impressions de pitié et de terreur. C'est en quelque sorte un drame romantique, si l'on peut employer cette expression en parlant d'un poème du temps de Louis XIV ; il nous transporte dans le monde charmant et irréel des conteurs du moyen âge. Des personnages naïvement pittoresques (suivantes, paladins), des divinités de la mythologie gréco-romaine (la Haine, les Plaisirs, les Naïades), des démons sortis de l'enfer chrétien, se mêlent aux trois grandes figures du drame : la royale magicienne, d'abord impérieuse, vindicative, puis éperdument amoureuse, angoissée, désespérée, démente ; le vieux roi nécromant ; le jeune héros vaillant et candide, changé par des artifices magiques en un esclave d'amour. Une action théâtrale aussi prodigieusement variée devait offrir à l'imagination du musicien les contrastes les plus frappants. Quelle étonnante opposition s'établit entre les scènes dramatiques où grondent et éclatent les orages de la passion la plus intense (arrivée du guerrier mourant à la fin du I<sup>er</sup> acte, p. 52 et suiv. ; vengeance de la magicienne s'effondrant dans l'amour, p. 108 ; évocation de la Haine, ébats orgiastiques, imprécations, prophéties terribles, pp. 133-171 ; fureurs de l'amante abandonnée, écroulement final, p. 281) et les pages mélodieuses qui ne respirent que grâce, douceur et volupté (rêverie langoureuse de Renaud au bord du fleuve enchanté, p. 86 ; danses et chants des Naïades, p. 91 et suiv., des démons bucoliques, p. 188 et suiv., des Plaisirs, p. 254 et suiv.). D'autre part, la texture métrique des vers de Quinault a suggéré au compositeur l'usage étendu d'une forme de chant dramatique essentiellement expressive et apte à traduire l'état d'âme permanent et les modifications successives du sentiment dans les personnages agissants du drame. Nous allons voir en quoi consiste cette forme caractéristique du chant théâtral.

On sait que l'opéra italien, avant les innovations de Gluck, ne comportait guère que deux types de chant monodique, nettement séparés l'un de l'autre même par leur accompagnement instrumental : le *récitatif sec*, déclamation notée à rythme libre, chantée sur les accords du clavecin ; l'*air* (généralement à *Da capo*), cantilène de caractère lyrique ou pur exercice de virtuosité vocale, morceau toujours accompagné par l'orchestre. A partir d'*Iphigénie en Aulide*, Gluck, dans ses récitatifs, répudie le timbre maigrelet du clavecin et le remplace par la sonorité vivante et grasse des instruments à archet ; il conserve le cadre de l'air, mais en le resserrant, en lui donnant un contenu dramatique, et en le débarrassant de ses développements parasites (ritournelles, vocalises, etc.). L'*Orphée* et l'*Alceste* français ne dépassent pas encore sensiblement cette manière. Il en est autrement pour *Armide*. Ici, le récitatif proprement dit tient peu de place ; des airs coupés à la manière ordinaire ne se rencontrent plus dans les rôles principaux, à une seule exception près (« Ah ! si la liberté me doit être ravie », p. 118). Et voici la nouveauté. Les tirades que le poète met dans la bouche des personnages prennent généralement la forme d'*ariosos*, de cantilènes soumises à la mesure, mais affranchies de symétrie rythmique, sans reprises, sans répétitions de paroles ; la mélodie marche droit devant elle, passant parfois brusquement au vrai récitatif, d'autres fois terminant des phrases commencées en chant non mesuré. Il ne s'agit plus ici, comme chez Lulli, d'une déclamation notée où les intonations musicales se bornent à suivre servilement l'accent rhétorique. Nous voyons se produire chez Gluck une transformation du texte poétique en un langage de sons et de rythmes révélant l'essence intime du sentiment, essence inaccessible au langage articulé sans le secours du *mélos* (exemples pris dans les deux premiers actes : « Je ne triomphe pas du

plus vaillant de tous », p. 12 ; « Les enfers m'ont prédit cent fois », p. 15 ; « Je vois de près la mort qui me menace », p. 21 ; « Si je dois m'engager un jour », p. 28 ; « Plus j'observe ces lieux », p. 86 ; « Ah ! quelle cruauté de lui ravir le jour », p. 111). Quant aux formes symétriques de la mélodie vocale, issues de l'air de danse, le compositeur de la nouvelle *Armide* les garde plus spécialement pour les personnages de second plan. (Exemples dans les phrases des deux suivantes, pp. 8-20, pp. 122-130, dans les ariettes des naïades, pp. 92-102 ; dans les chants des bergers-démons, des Plaisirs, etc.). De là une opposition nettement tranchée entre les parties intégrantes de l'action et les scènes épisodiques.

Cependant tous ces contrastes, toute cette variété d'effets musicaux ne suffiraient pas à mettre l'*Armide* de Gluck hors de pair, parmi les chefs-d'œuvre de la scène lyrique, si elle ne portait la marque indélébile des productions artistiques destinées à durer : l'unité de style ou, si l'on veut, le style tout court, condition vitale qui implique chez l'artiste, outre l'imagination créatrice, la faculté de subordonner ses créations à un plan d'ensemble, avec le pouvoir d'embrasser et de garder présents dans sa pensée tous les éléments de l'œuvre en voie d'élaboration. Cette faculté souveraine, qui prend sa source dans l'intellect, mais ne devient efficace pour l'artiste créateur qu'après s'être convertie en sentiment, n'est guère visible dans les opéras de Gluck antérieurs à 1760 : les trouvailles géniales y semblent jetées comme au hasard. Ce fut seulement aux approches de la cinquantaine que le grand musicien trouva son chemin de Damas. Le don du style se révéla à son esprit sous l'influence de deux esthéticiens éminents, Calsabigi et Jean-Jacques<sup>1</sup>. On le voit apparaître pour la première fois dans *Orfeo* ; il atteint son point culminant dans *Armide*. Les plus éclairés parmi les contemporains de Gluck en furent vivement frappés, ainsi que le prouve ce passage tiré d'un compte-rendu de la première représentation : « Quand on « examine le poème d'*Armide*, on ne sait ce que l'on doit admirer le plus, ou la hardiesse « avec laquelle le chevalier Gluck a conçu le plan musical de son drame, ou la sûreté « avec laquelle il l'a exécuté. On voit qu'il ne s'est dissimulé aucune des difficultés de « son œuvre, et qu'il les a toutes surmontées<sup>2</sup>. »

La parfaite unité du style musical<sup>3</sup> est d'autant plus remarquable dans l'*Armide*, que la

1. Gluck s'est fait un devoir de proclamer hautement ses obligations envers ses deux guides intellectuels dans une lettre écrite au *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 redevable. » Et plus loin : « L'étude que j'ai faite des ouvrages de M. Rousseau sur la musique, la lettre entre autres dans laquelle il fait l'analyse du monologue de l'*Armide* de Lulli, prouvent la sublimité de ses connaissances et la sûreté de son goût, et m'ont pénétré d'admiration. Il m'en est demeuré la persuasion intime que s'il avait voulu donner son application à l'exercice de cet art, il aurait pu réaliser les effets prodigieux que l'antiquité attribue à la musique. Je suis charmé de trouver ici l'occasion de lui rendre publiquement ce tribut d'éloges que je crois qu'il mérite. » (*Mémoires*, pp. 8-10.) Ces lignes, dans leur naïve emphase, vengent l'auteur du *Devin de village* des injustifiables dédains dont il est l'objet chez presque tous les écrivains musicaux du XIX<sup>e</sup> siècle. Composer une blucette capable de supporter la représentation théâtrale pendant plus de trois quarts de siècle (1752-1829) n'est pas à la portée de beaucoup de musiciens, même très savants. D'autre part écrire une page de critique musicale telle que l'analyse du monologue de l'*Armide* de Lulli n'est pas non plus le fait de beaucoup de personnes.

2. *Mémoires*, pp. 257-258.

3. Cette unité, aussi facile à constater qu'elle est difficile à démontrer, ne se manifeste extérieurement dans l'*Armide* que par un seul élément technique, l'instrumentation, laquelle est traitée avec une sobriété

partition renferme, en plus grande quantité qu'aucune autre œuvre du maître, des éléments empruntés à ses opéras antérieurs. Cette pratique, fréquente chez lui de tous temps, l'est devenue encore davantage à sa période définitive, alors qu'il ne voyait plus dans les productions de sa jeunesse que des ébauches, des études d'atelier. Sauf *Orfeo* et *Alceste*, remaniés pour la scène française, ses opéras italiens ont été traités par lui comme des épaves dont quelques débris seulement ont paru à ses yeux dignes d'être utilisés encore. Or, sauf un seul morceau qui, à mon avis, dépare le chef-d'œuvre (l'*allegro* de l'ouverture), toutes ces adaptations font si complètement corps avec le reste de l'ouvrage, qu'il est impossible de trouver trace d'une soudure au cours de la partition.

Les morceaux ayant appartenu primitivement à d'autres ouvrages se divisent en deux catégories. Les uns, en petit nombre, ont été simplement déplacés sans subir des changements notables ; ce sont des pages purement instrumentales :

1° L'*Ouverture*, précédemment employée comme prélude du *Telemacco* (1765) et des *Feste d'Apollon* (1769), accrue dans l'*Armide* de la phrase intermédiaire en *la* mineur ;

2° La *Danse des Furies* (p. 146) et

3° La *Sicilienne* (p. 261), prises toutes deux au ballet de *Don Juan* (1761).

Les autres, plus nombreux, et tous des morceaux de chant, ont été remaniés et pour la plupart profondément modifiés.

4° Ariette de Sidonie : « Vous troublez-vous d'une image légère » (p. 19), empruntée à *Paride ed Elena*, air *Nell' idea ch'ei volge in mente* ;

5° Seconde partie de la monodie d'Hidraot : « Pour vous, quand il vous plaît » (p. 25) ; le motif principal se trouve en germe dans un passage de l'ouverture de *Tetide* (1760) ;

6° Duo : « Esprits de haine et de rage » (p. 75 et suiv.), *cinquième* version d'un thème (un motif d'appel) qui semble avoir obsédé Gluck dès le début de sa carrière : *Sofonisba* (1744), *Là sul margine del Lete* ; les *Nozze d'Ercole* (1747), *Saprò delle procelle* ; la *Clemenza di Tito* (1752), *Getta il nocchier* ; enfin le *Telemacco* (1765), *Se per entro alla nera foresta* ;

7° Duo des paladins envoyés à la recherche de Renaud : « Fuyons les douceurs dangereuses » (p. 216 et suiv.), emprunt fait à l'air de l'*Innocenza giustificata* (1755) et d'*Antigono* (1756), *Quercia annosa* ;

8° Ariette avec chœur dansé : « Les plaisirs ont choisi pour asile » (p. 248), prise dans le *Cadi dupé* (1761) : « Si votre flamme est trahie. »

Et voici qui est plus étonnant : des huit fragments dont se compose la scène prodigieuse de la Haine, six ont été tirés d'anciennes œuvres :

9° L'évocation, « Venez Haine implacable » (p. 133), apparaît dans l'air d'*Artamene* (1742), « *Presso l'onda d'Acheronte* », et dans l'*Innocenza giustificata*, « *Fiamma ignota* » ;

10° Le chant dialogué de la Haine et du chœur, « Plus on connaît l'amour » (p. 139 et

---

voulue et uniforme d'un bout à l'autre de l'œuvre, et à travers les oppositions les plus violentes. Les trombones ne s'y font pas entendre, même à la sinistre évocation de la Haine, où les sons rauques de la *tartarea tromba* sont donnés aux cors et aux bassons. Gluck a-t-il évité la sonorité massive du trio des cuivres pour mieux marquer le caractère irréel, allégorique, de toute la scène ? Les trompettes associées aux timbales se taisent depuis le triomphe d'*Armide*, au I<sup>er</sup> acte, jusqu'à la fin du IV<sup>e</sup>. Elles ont seulement quelques éclats isolés dans l'exorcisme : « Amour, sors pour jamais. » Le quatuor des cordes constitue à lui seul tout l'orchestre pendant la plus grande partie du drame, et cela suffit dans les situations les plus fortes. *Aucun compositeur n'a eu, au même degré que Gluck, le sentiment de la sonorité de ce groupe instrumental.*

suiv.) a son précurseur dans un air d'*Ippolito* (1745), « *Ah, già parmi* » et dans celui de *Telemacco*, « *Freme gonfio di torbide spume* » ;

11° La danse des Furies (voir plus haut) ;

12° L'exorcisme de la Haine, auquel répond le chœur, « *Amour, sors pour jamais* » (p. 148), est un remaniement du superbe air de contralto dans *Telemacco*, « *Dall' orrido soggiorno* », morceau reproduit dans les *Feste d'Apollo* ;

13° Les foudroyantes apostrophes que la Haine et sa suite lancent, en partant, à l'amoureuse éperdue, « *Suis l'Amour, puisque tu le veux* » (p. 163 et suiv.), reproduisent, avec plus de concision, une scène de situation semblable dans *Paride ed Elena*, « *Va coll' amata in seno* » ;

14° Enfin, le court et sublime monologue par lequel se termine toute la scène, « *O ciel, quelle horrible menace* » (pp. 272-274), est bâti sur un rythme obstiné des seconds violons, qui se trouve à l'état embryonnaire dans le morceau précité de *Paride ed Elena*.

Ainsi, cette longue scène, dont les divers éléments musicaux sont si étroitement liés entre eux qu'on la dirait créée d'un seul jet, se trouve être le résultat d'un travail semblable à celui du mosaïste. Voilà certes un phénomène singulièrement déconcertant au premier abord. Pour l'expliquer, force est de supposer chez Gluck un don pareil à celui qu'on appelle chez le littérateur le sens de la propriété du langage, la faculté d'éveiller dans l'esprit du lecteur des images nettes, des idées précises. Si l'analogie est réelle, comme nous sommes porté à le croire, Gluck devait posséder, à un degré plus éminent qu'aucun autre musicien, la faculté intuitive de discerner, non seulement la valeur expressive d'un contour mélodique, d'un schéma rythmique, mais encore les significations différentes que cette mélodie et ce rythme étaient aptes à prendre dans le sentiment de l'auditeur, indépendamment des paroles auxquelles ils avaient été primitivement associés. Quand on examine les textes dissemblables que parfois Gluck a pu, sans commettre des contre-sens expressifs, mettre successivement sous la même cantilène, on s'aperçoit que la *sémantique* du langage des sons a ses lois particulières, bien différentes de celles qui régissent les changements de signification dans les mots. Au reste, l'expérience quotidienne ne nous apprend-elle pas que, *dans l'expression d'un sentiment passionné, c'est le ton seul qui détermine le véritable sens des mots* ? Et la sagesse des nations n'a-t-elle proclamé depuis longtemps que « *c'est l'air (et non le texte) qui fait la chanson* » ? En définitive Gluck lui-même n'avait pas pleinement conscience de son don particulier en 1773, lorsqu'il écrivait au *Mercur de France* : « *Ma musique ne tend qu'à la plus grande expression et au renforcement de la déclamation poétique.* » Ajoutons encore qu'aucun compositeur n'a su, comme lui, reprendre d'anciennes idées musicales au point où il les avait laissées des années auparavant, y découvrir les éléments viables et leur infuser une nouvelle et définitive existence. Une formule rythmique insignifiante, en apparence,



*Paride ed Elena*, partition imprimée (pp. 179-180).

ne lui a-t-elle pas suggéré la formidable menace qui retentit au cœur d'Armide, après la disparition de la Haine, et prophétise la catastrophe finale ? En vérité, tout est extraordinaire chez cet homme : son œuvre, la nature de son talent, le développement tardif de son génie et jusqu'à son procédé de composition.



*Armide* parut sur la scène de l'Académie royale de Musique, le 23 septembre 1777, un an et cinq mois après l'*Alceste* française. Gluck ne s'était pas trompé lorsque, en écrivant à son confident du Rollet, aussitôt après l'achèvement de sa partition, il lui avait prédit que le public ne comprendrait pas tout de suite sa nouvelle œuvre. En effet, l'*Armide*, pas plus que l'*Alceste*, ne souleva à sa première apparition l'enthousiasme qui, trois ans auparavant, avait accueilli *Iphigénie en Aulide* et *Orphée*. La tiédeur de l'auditoire à la première représentation se reflète dans le langage des journaux qui avaient embrassé avec le plus d'ardeur la cause du réformateur. Voici ce que le *Journal de Paris* écrivait, le 24 septembre 1777 : « On a donné hier la première représentation de l'*Armide* de Quinault, « mise en musique par M. le chevalier Gluck. Cette représentation a parfaitement « répondu aux idées que le public a conçues du génie de l'auteur. Si, comme on l'a « observé souvent, les meilleurs ouvrages dramatiques n'ont obtenu que lentement le « degré d'estime qu'ils méritaient, cela doit arriver aux compositions de M. Gluck, où « toutes les parties étant enchaînées et subordonnées l'une à l'autre avec un art aussi « nouveau qu'étonnant, les plus grandes beautés doivent naître de cet accord, aussi « difficile à saisir par le public que par les acteurs et l'orchestre dans les premières repré- « sentations.... La coupe des poèmes de Quinault n'est pas la plus favorable aux procédés « de la musique dramatique.... Néanmoins, Gluck a voulu conserver dans son entier ce « chef-d'œuvre de notre théâtre lyrique ; il a jugé qu'il y avait dans son art des ressources « suffisantes, non seulement pour en rendre les beautés admirables, mais encore pour « couvrir ou même embellir les défauts. Le temps nous apprendra jusqu'à quel point il « a réussi dans cette tentative....<sup>1</sup> »

Naturellement, les ennemis de Gluck étaient peu disposés à s'en remettre à l'avenir, dans le moment même où ils tentaient un effort désespéré pour abattre l'insolent Autrichien qui accaparait la scène de l'Opéra. Nous les avons laissés découragés, à la fin de 1774, par les triomphes d'*Iphigénie* et d'*Orphée*. Les événements des deux années suivantes avaient été de nature à raviver leurs espérances : en 1775, l'échec de *Cythère assiégée* ; au printemps suivant, l'accueil plein de froideur fait à l'*Alceste*. Le grand homme pouvait donc connaître des insuccès ! Le colosse aurait-il des pieds d'argile ? Cependant, les publicistes du parti ne se montraient pas empressés d'entrer en lice, et laissèrent, pendant tout l'été de 1776, la parole à l'abbé Arnaud et aux autres partisans chaleureux de Gluck<sup>2</sup>. Le premier acte d'hostilité ouverte ne se produisit qu'au mois de novembre. Une lettre, adressée au *Mercure de France* par un sieur Framery, traducteur d'opéras italiens, dénonçait Gluck comme plagiaire : la phrase si admirée, à la fin du II<sup>e</sup> acte d'*Alceste* : « cet effort, ce tourment extrême, me déchire et m'arra-a-a-che le cœur », avait été prise, note pour note, dans un air de l'*Olimpiade* de Sacchini. On n'eut aucune peine à démontrer (Gluck lui-même s'en chargea) que c'était au contraire Sacchini qui, à son corps défendant, avait dû, sur l'injonction d'un ténor implacable, transporter dans son opéra, composé en 1773, cette période mélodique de l'*Alceste* italienne, jouée en 1767<sup>3</sup>. Confondu, l'auteur de la calomnie ne bougea plus, et, en digne élève de Basile, se consola apparemment par la pensée qu'« il en resterait toujours quelque chose<sup>4</sup> ».

1. *Mémoires*, pp. 257-258.

2. *La Soirée perdue à l'Opéra* (Arnaud) ; *Le Souper des enthousiastes* (...); *Vers sur l'opéra d'Alceste* (Milcent), dans les *Mémoires*, pp. 46-95.

3. *Ibid.*, pp. 96-101.

4. *Le Barbier de Séville* avait paru sur la scène de la Comédie-Française en février 1776.

Mais ce n'était là qu'une escarmouche sans conséquence. La véritable guerre à coups de pamphlets et d'articles de journaux s'engagea au printemps de 1777, après l'arrivée de Piccinni à Paris. Le pauvre maestro napolitain, besogneux, timoré, effaré au milieu de tant d'intrigues, dut se résigner à voir son nom servir d'enseigne à une conspiration dirigée contre le confrère dont il était le premier à reconnaître la supériorité<sup>1</sup>. Ce fut Laharpe, maintenant enrôlé au service de la cause antigluckiste, qui donna le signal de l'attaque, en annonçant, dans le *Journal de Politique et de Littérature* du 5 mars 1777, la reprise d'*Iphigénie en Aulide*. Son article, très anodin en apparence, semblait se borner à transcrire quelques observations faites par le public, en général, au sujet de la musique de Gluck ; en réalité, la malveillance et la perfidie perçaient à chaque ligne<sup>2</sup>. Un critique musical des plus compétents, nouveau venu dans le camp gluckiste, Suard, connu depuis sous le nom de l'*Anonyme de Vaugirard*, assumait la facile besogne de réfuter les hérésies musicales du pédant fielleux, et entama avec lui une polémique qui se prolongea durant plusieurs mois<sup>3</sup>. Un autre ennemi de Gluck, Marmontel, furieux de voir son opéra-ballet *Céphale et Procris* délaissé du public, alors que le lendemain *Alceste* attirait la foule<sup>4</sup>, crut le moment venu d'intervenir dans le débat avec son autorité de membre de l'Académie française. Bien qu'il n'eût d'autres titres en matière de musique que d'avoir écrit quelques mauvais livrets, échappés aux sifflets grâce aux charmantes mélodies de Grétry, il se sentit appelé à enseigner aux musiciens les vrais principes de la composition théâtrale. Il écrivit son *Essai sur les révolutions en musique*<sup>5</sup>, monument d'ineptie solennelle, de sottise outreucidante, dont le contenu est défini ainsi plaisamment par un contemporain : « L'auteur me semble avoir eu pour objet de défendre les opéras que doit faire M. Piccinni contre les opéras qu'a faits M. Gluck<sup>6</sup>. » Parmi les partisans du réformateur l'*Essai* ne fut pas pris au sérieux et ne provoqua guère que des réponses burlesques ou humoristiques<sup>7</sup>.

Tel était l'état des choses lorsque arriva la première représentation d'*Armide*. Jusque-là les adversaires de Gluck avaient mené leur campagne avec une certaine courtoisie. A partir de ce moment, il n'en fut plus ainsi. Interprétant l'attitude assez hésitante des premiers spectateurs dans le sens de leurs désirs, ils s'imaginèrent que le colosse s'ébranlait et qu'il suffirait d'une vigoureuse poussée pour le jeter à terre. Dès lors, tout ménagement semblait hors de saison, et l'on vit se produire dans le camp antigluckiste un déchaînement sans pareil, une fureur de dénigrement qui tournait au délire. Rien n'égale l'insolence et la mauvaise foi du compte-rendu de la première, que Laharpe osa envoyer au *Journal de Politique et de Littérature*, bien que, de son propre aveu, il n'eût pas assisté à la représen-

---

1. Après la mort de Gluck, survenue le 17 novembre 1787, Piccinni proposa dans le *Journal de Paris* une souscription pour fonder un concert annuel à cette date, concert qui serait exclusivement composé de la musique du grand maître, « afin, disait Piccinni, de transmettre l'esprit et le caractère de ses compositions « aux siècles qui succéderont à celui qui a vu naître ses chefs-d'œuvre, et comme un modèle du style de la « musique dramatique, qu'il importe de retracer aux jeunes artistes qui se destinent à la musique théâtrale. » (Troplong, l'*Armide* de Gluck, p. 728.)

2. *Mémoires*, p. 113.

3. *Ibid.*, pp. 115-152.

4. *Ibid.*, p. 212. Voir aussi de Lajarte, *Bibliothèque musicale de l'Opéra*, t. I, p. 281.

5. *Mémoires*, p. 153 et suiv.

6. *Ibid.*, p. 192.

7. *Ibid.*, pp. 191-239 ; *Lettre d'un gentilhomme allemand* ; *La brochure et M. Jérôme* ; *Lettre d'un ermite de la forêt de Sénart* ; *Le goutteux, maître de danse* ; *Vision*, etc.

tation. Il suffit de rappeler quelques mots de cette grossière diatribe, pour vouer son auteur au mépris éternel de tous les musiciens. A l'entendre, le rôle d'Armide est *presque d'un bout à l'autre une criailerie monotone et fatigante* ; la superbe phrase de l'héroïne, au début de la pièce : « Je ne triomphe pas du plus vaillant de tous », *ne se distingue en rien du ramage des suivantes* ; l'émouvant songe du I<sup>er</sup> acte est *glacial* ; le fameux monologue qui termine le II<sup>e</sup> acte *ne produit aucune impression avec la musique de Gluck* ; bref, *la nouvelle Armide est un beau poème et un mauvais opéra*<sup>1</sup>.

Douloureusement blessé de se voir vilipendé d'une manière si indigne, Gluck eut la faiblesse de mettre le public dans la confiance de son chagrin, en répondant à son féroce détracteur par une lettre ouverte, pleine d'ironies sanglantes, et que les journaux s'empresèrent de publier<sup>2</sup>, maladresse qui lui attira une réplique impertinente de la part d'un amateur (probablement un simple prête-nom de Laharpe<sup>3</sup>). De plus, il se laissa entraîner, dans un moment d'affolement, à appeler Suard à la rescousse, pour le défendre contre son ennemi, comme si ses chefs-d'œuvre ne le défendaient pas surabondamment. Ce fut le point de départ d'une nouvelle polémique, où intervinrent cette fois de part et d'autre beaucoup de collaborateurs auxiliaires, et qui se prolongea jusqu'au commencement de l'année suivante<sup>4</sup>. Pour tout musicien intelligent, qui se résout aujourd'hui à examiner les pièces du procès, il est évident que du côté des avocats de Gluck se trouvaient la compétence, les bonnes raisons et la politesse ; du côté de leurs adversaires, le philistinisme, les vues étroites ou intéressées, l'intolérance sectaire. Mais à quoi bon s'étendre davantage sur ces stériles débats ? La cause est jugée sans appel depuis longtemps, et nous savons en faveur de qui. D'ailleurs, bien avant que la querelle eût pris fin dans les journaux, le grand public avait montré clairement le cas qu'il faisait des opinions de Laharpe et consorts. Les représentations d'*Armide* succédaient aux représentations, l'affluence restait toujours la même, et chaque jour le nouvel opéra se plaçait plus haut dans l'admiration de la foule. Aucun ouvrage de cette période n'eut un pouvoir d'attraction aussi fort ni aussi constant sur la multitude : les recettes d'*Armide* se maintinrent longtemps aux chiffres les plus élevés de l'époque<sup>5</sup>.

Le premier opéra français de Piccinni, *Roland*, représenté sur la scène de l'Opéra en janvier 1778, n'eut pas un sort aussi brillant. Malgré les efforts surhumains de la coalition antigluckiste, l'œuvre du maître italien n'obtint qu'un succès de curiosité et n'attira pas le public au delà d'une douzaine de représentations<sup>6</sup>. Il est juste de dire que Piccinni n'avait pu y donner la vraie mesure de son talent ; chaque page de la partition témoigne de la gêne qu'il a dû éprouver, ayant à mettre en musique un texte écrit dans une langue encore presque inconnue pour lui. Plus tard, quand son grand rival eut cessé d'écrire, Piccinni fut plus heureux avec *Atys* (1780), et son chef-d'œuvre français *Didon* (1783) obtint un succès durable<sup>7</sup>. Mais chez lui, comme chez Sacchini, et plus tard chez

---

1. *Mémoires*, p. 259 et suiv.

2. *Ibid.*, p. 271 et suivantes.

3. *Ibid.*, p. 276.

4. *Ibid.*, p. 280-406.

5. Lajarte, *Biblioth. de l'Opéra*, t. I, p. 281.

6. *Ibid.*, p. 294. « Après la 14<sup>e</sup> représentation, les recettes baissent déjà beaucoup ; à la 20<sup>e</sup>, elles n'arrivent pas à 1.500 livres. »

7. *Ibid.*, p. 337. « *Didon* a été représentée 250 fois depuis le 1<sup>er</sup> décembre 1783 jusqu'au 8 février 1826. »

Spontini, l'influence de Gluck se trahit à tous les moments pathétiques du drame.

Revenons à l'*Armide*. Ainsi que nous l'apprennent les archives de l'Opéra, elle parut régulièrement sur l'affiche de l'Académie de Musique jusqu'au commencement des jours sanglants de la Terreur. Après cette période abominable, presque exclusivement remplie à l'Opéra par des pièces ultra-révolutionnaires, et après les deux années suivantes, vides de toute nouvelle œuvre<sup>1</sup>, le peuple inoffensif des amateurs de musique reprit peu à peu le chemin de son théâtre de prédilection. *Armide*, de même que les autres opéras de Gluck, recommença sa carrière interrompue et retrouva la faveur qui l'avait accueillie vingt ans auparavant. Les cinq chefs-d'œuvre du réformateur de l'opéra français continuèrent de figurer en tête du répertoire de l'Académie de Musique pendant le Consulat, l'Empire, la plus grande partie de la Restauration<sup>2</sup>, et disparurent de la scène parisienne vers 1830, éclipsés momentanément par le luxe mélodique de Rossini, plus tard par le luxe instrumental de Meyerbeer et d'Halévy. En Allemagne, ils n'ont pas cessé jusqu'à ce jour de faire partie du répertoire classique des grands théâtres musicaux.

Qu'il me soit permis de rappeler ici, en guise d'épilogue, le souvenir d'une tentative faite, il y a trente et un ans, pour rendre à la France le chef-d'œuvre de Quinault et de Gluck. Conçue et dirigée par un homme dont le nom brille dans les fastes de trois grands théâtres parisiens, cette entreprise, à laquelle j'eus l'honneur d'apporter ma modeste part de collaboration, fut arrêtée net, au moment où elle allait aboutir, par les désastres inouïs de l'année maudite. Elle n'a plus été recommencée depuis et aujourd'hui elle doit être profondément oubliée, sauf peut-être d'une demi-douzaine de personnes. Néanmoins, le lecteur de cette partition lira probablement avec quelque intérêt mon récit, car il y devinera sans peine l'origine d'une foule d'annotations scéniques qu'il n'a pas rencontrées jusqu'ici, soit dans les partitions, soit dans les livrets d'*Armide*.

En 1858, alors que Meyerbeer trônait sans rival à l'Académie impériale de Musique, un petit événement fit sensation parmi les dilettantes parisiens : la publication, dans la *Revue contemporaine*, d'une étude sur l'*Armide* de Gluck, signée du nom d'un des plus hauts personnages de l'Empire, le président Troplong, un des familiers de l'empereur<sup>3</sup>. Ce travail, remarquable d'ailleurs, eut pour effet d'éveiller chez les artistes et les amateurs de musique le désir de voir revivre sur la scène le célèbre chef-d'œuvre dont la Société des Concerts leur faisait encore entendre parfois un merveilleux fragment : l'acte de la *Haine*. Le despote doux et rêveur qui régnait alors sur la France s'intéressait lui-même, disait-on, à ce projet. Aussi, dès cette époque, l'Opéra, géré alors aux frais de la Liste civile, inscrivit-il à son programme une reprise solennelle d'*Armide*. Puis, les choses

---

1. *Ibid.*, t. II, pp. 10-11. Entre la 1<sup>re</sup> représentation de *Denys le Tyran* de Grétry, le 23 août 1794, et celle d'*Anacréon chez Polycrate*, aussi de Grétry, le 17 janvier 1797, le catalogue chronologique de Lajarte ne mentionne aucun opéra ni aucun ballet nouveau.

2. La dernière grande reprise d'*Armide* à l'Opéra eut lieu en 1825. Depuis la révolution de juillet, il n'y eut plus que des tentatives partielles et peu heureuses (Lajarte, *Biblioth. de l'Opéra*, t. I, p. 292).

3. Nos de novembre-décembre, pp. 709-728. L'éminent magistrat, qui cultivait la musique avec succès, était intimement lié avec Auber, lui-même un enthousiaste admirateur de Gluck. L'auteur de ces lignes a eu en plusieurs circonstances l'honneur de recevoir, à cet égard, les confidences de l'illustre compositeur français aujourd'hui si injustement dédaigné de ses compatriotes.

en restèrent là pendant une dizaine d'années, bien que le grand succès d'*Orphée* au Théâtre Lyrique, en 1859, fût un indice suffisant de l'action que le style musical de Gluck recommençait à exercer sur le public théâtral. Enfin Émile Perrin, devenu directeur de l'Opéra en 1862, prit le projet à cœur et se mit à l'étudier au point de vue de sa réalisation pratique. Depuis 1866, il m'avait appelé à la direction générale de la musique dans son théâtre. Me sachant un fervent admirateur de Gluck, dont j'avais étudié les cinq chefs-d'œuvre français depuis ma jeunesse, il me demandait souvent de lui faire entendre au piano des actes entiers de la partition de Gluck. Vers 1868, il se décida à préparer la reprise, attendue depuis si longtemps, pour l'hiver de 1870-1871.

Profondément pénétré de la responsabilité qu'assume celui qui entreprend de produire devant le public moderne une œuvre jadis acclamée, mais étrangère au goût actuel, il ne voulait tenter la partie sinon avec toutes les chances de succès. « On n'a le droit d'exposer les merveilles artistiques aux regards de la foule », disait-il, « que pour les faire admirer. » Il s'appliqua à examiner dans tous ses détails le machinisme extrêmement compliqué de cet opéra, à imaginer et dessiner des décors, à régler l'emploi de son personnel chantant. Il s'assura le concours du renommé maître de ballet Saint-Léon, depuis longtemps attaché à l'Opéra impérial de Pétersbourg, musicien de talent, et le seul homme capable, selon lui, de donner un aspect caractéristique aux cinq intermèdes de danse encadrés dans la tragédie musicale de Quinault<sup>1</sup>. Pour l'exécution vocale de la partition, il voulut naturellement mettre à profit tous les talents que réunissait à cette époque l'Académie impériale de Musique. Les rôles des personnages faisant partie de l'action proprement dite, comprise dans les trois premiers actes et le dernier, furent confiés aux premiers sujets qui avaient pour attribution spéciale le répertoire courant (Meyerbeer, Rossini, Halévy). Voici quelle fut la distribution arrêtée :

ARMIDE . . .	M <sup>me</sup> Sasse.
LA HAINE . .	M <sup>me</sup> Gueymard.
RENAUD . . .	Villaret.
HIDRAOT . .	Devoyod.
SIDONIE . . .	M <sup>lle</sup> Levieilli.
PHÉNICE . .	M <sup>lle</sup> Hamakers.

Restait à déterminer la distribution du IV<sup>e</sup> acte. Dès l'origine, Perrin avait reconnu là le point dangereux de l'entreprise. « Présenter au public, vers la fin de la soirée, un acte entier chanté par des artistes secondaires, c'est courir à un insuccès certain », me dit-il un jour. « D'un autre côté, couper les trois quarts de l'acte, comme on l'a fait à la plupart des reprises d'*Armide*, c'est discréditer d'avance l'œuvre que l'on prétend honorer. Eh bien ! je ferai chanter ce IV<sup>e</sup> acte, qui est un véritable intermède musical, par les étoiles de la troupe, par les artistes qui, actuellement, exercent le plus d'action sur le public. Faure chantera Ubalde, M<sup>lle</sup> Nilsson fera Lucinde, la fantastique fiancée danoise (tous deux fanatisaient à ce moment le public dans *Hamlet*) ; M<sup>me</sup> Carvalho prendra le rôle de

---

1. Il arriva, en effet, dans les premiers jours de juillet 1870 et mourut inopinément au *Divan de l'Opéra* (dans le passage), le jour même où Paris apprenait l'entrée des Allemands en France. J'ai connu cet homme sympathique pendant quelques jours seulement, mais assez pour apprécier ses hautes capacités dans toutes les parties de son art.

« Mélisse, et Colin (jeune ténor qui venait de chanter avec grand succès le Raoul des « *Huguenots*) jouera le rôle du Chevalier danois. Comme cet acte se détache presque complètement du reste de la pièce, nous le ferons répéter séparément, quant les autres actes « seront sus. »

Les choses étant ainsi réglées, la musique d'*Armide* (sauf les rôles du IV<sup>e</sup> acte) fut distribuée aux acteurs dans les premiers mois de 1870. Les études individuelles et collectives se trouvèrent suffisamment avancées vers le 10 juillet, pour que l'on pût fixer une grande répétition musicale au foyer des artistes, à laquelle furent convoqués les acteurs employés dans la pièce et le personnel choral en entier. Tout marcha parfaitement. La semaine suivante, on devait monter au théâtre pour commencer à mettre la pièce en scène. Mais deux ou trois jours après la susdite répétition, la funeste guerre était déclarée, et *Armide* rentra dans les cartons... Après les événements, Perrin ne retourna plus à l'Opéra. Quant à moi, j'étais définitivement fixé dans mon pays.

Depuis cette époque, déjà si lointaine, il a été souvent question, à Paris, de remettre le chef-d'œuvre de Gluck au théâtre, mais l'entreprise est demeurée à l'état de projet, et peut-être n'y a-t-il pas trop lieu de le regretter. En 1901, bien des choses sont devenues autres. Les deux grandes scènes musicales du Paris de 1870 ont été détruites par le feu, et les édifices qui les ont remplacées ne semblent pas être construits de manière à produire l'*Armide* dans les meilleures conditions. La scène et la salle du nouvel Opéra sont bien vastes, et il est douteux que l'orchestre de Gluck puisse trouver dans un aussi grand local tout son éclat et toute sa force. D'autre part, la scène de l'Opéra-Comique, déjà trop étroite et trop peu profonde avant l'incendie, est aujourd'hui d'une exiguité qui rendrait extrêmement difficile, sinon impossible, la réalisation des effets scéniques, si nombreux et si compliqués dans cet ouvrage.

Notre réduction au piano suit strictement l'ancienne partition d'orchestre reproduite dans l'édition Pelletan-Damcke-Saint-Saëns. Quant aux indications, qui ne figurent ni dans les livrets très anciens, ni dans ceux d'une époque plus récente, — tous sont, à cet égard, plus que sobres, — elles ont été puisées dans mes conversations quotidiennes avec Perrin, à l'époque que je viens de remémorer. Ceux qui ont travaillé avec cet éminent homme de théâtre savent avec quel amour, avec quel soin minutieux il s'attachait à élaborer toutes les parties de la représentation dramatique. A ce titre, nos annotations ne peuvent manquer d'intéresser les directeurs de théâtre qui auraient l'intention de ressusciter pour le grand public l'œuvre de l'immortel réformateur du drame musical. C'est aussi en vue de l'usage pratique de la partition, soit au théâtre, soit au concert, que nous avons consigné dans l'Appendice quelques changements et transpositions qui nous paraissent pleinement acceptables.

F.-A. GEVAERT.

Bruxelles, 22 novembre 1901.



## DISTRIBUTION

---

PERSONNAGES	1777	1805	1811	1825
—	—	—	—	—
ARMIDE . . . . .	M <sup>lle</sup> Levasseur.	M <sup>me</sup> Armand.	} M <sup>me</sup> Maillard. M <sup>me</sup> Branchu.	M <sup>me</sup> Grassari.
RENAUD . . . . .	Legros.	Lainé.		Nourrit père.
HIDRAOT . . . . .	Gélin.	Derivis.	Derivis.	Dabadie.
LA HAINE . . . . .	M <sup>lle</sup> Durancy.			
SIDONIE . . . . .	M <sup>lle</sup> Chateauf. . . . .			
PHÉNICE . . . . .	M <sup>lle</sup> Lebourgeois.			
LUCINDE . . . . .	M <sup>lle</sup> Gavaudan.			
MÉLISSE . . . . .	M <sup>lle</sup> de St-Huberty.			
UBALDE . . . . .	Larrivée.		Lays.	
LE CHEVALIER DANOIS.	Lainé.			
ARTÉMIDORE . . . . .	Tirot.			
ARONTE . . . . .	Durand.			
UNE NAIADE . . . . .	M <sup>lle</sup> Gavaudan.			
UN PLAISIR . . . . .	M <sup>lle</sup> de St-Huberty.			

- Chœur au I<sup>er</sup> Acte : Les Peuples du royaume de Damas.  
 — au II<sup>e</sup> Acte : Nymphes, Bergers et Bergères.  
 — au III<sup>e</sup> Acte : La Suite de la Haine.  
 — au IV<sup>e</sup> Acte : Démons transformés en Bergers et Bergères.  
 — au V<sup>e</sup> Acte : Les Plaisirs.







# INDEX

---

	Pages.
OUVERTURE . . . . .	1

## ACTE I

### SCÈNE I. — ARMIDE, SIDONIE, PHÉNICE.

COLLOQUE DES SUIVANTES : <i>Dans un jour de triomphe, au milieu des plaisirs</i> . . . . .	8
ARIOSO D'ARMIDE : <i>Je ne triomphe pas du plus vaillant de tous.</i> . . . . .	12
SUITE DU COLLOQUE : <i>Qu'importe qu'un captif manque à votre victoire ?</i> . . . . .	14
RÉCIT DU SONGE D'ARMIDE : <i>Les enfers m'ont prédit cent fois</i> . . . . .	15
ARIETTE DE SIDONIE : <i>Vous troublez-vous d'une image légère</i> . . . . .	19

### SCÈNE II. — LES MÊMES, HIDRAOT ET SA SUITE.

RÉCITATIF D'HIDRAOT : <i>Armide, que le sang qui m'unit avec vous.</i> . . . . .	20
MONODIE : <i>Je vois de près la mort qui me menace</i> . . . . .	21
ARIOSO D'ARMIDE : <i>La chaîne de l'hymen m'étonne.</i> . . . . .	23
SUITE DE LA MONODIE : <i>Pour vous, quand il vous plaît</i> . . . . .	25
RÉCITATIF DIALOGUÉ : <i>Contre mes ennemis à mon gré je déchaine.</i> . . . . .	27
ARIOSO D'ARMIDE : <i>Si je dois m'engager un jour</i> . . . . .	28

### SCÈNE III. — LES MÊMES, PEUPLES DE DAMAS.

CHŒUR AVEC SOLO ET DANSE : <i>Armide est encore plus aimable.</i> . . . . .	30
PANTOMIME, AIR DE BALLET . . . . .	40
ARIETTE DIALOGUÉE AVEC CHŒUR ET DANSE : <i>Que la douceur d'un triomphe est extrême</i> . . . . .	41

### SCÈNE IV. — LES MÊMES, ARONTE.

FINAL : <i>O ciel ! O disgrâce cruelle !</i> . . . . .	52
--	----

## ACTE II

### SCÈNE I. — RENAUD, ARTÉMIDORE.

RÉCITATIF DIALOGUÉ : <i>Invincible héros, c'est par votre courage</i> . . . . .	65
MONODIE DE RENAUD : <i>Le repos me fait violence</i> . . . . .	68
CHANT DIALOGUÉ : <i>Fuyez les lieux où règne Armide.</i> . . . . .	70
ARIOSO DE RENAUD : <i>J'aime la liberté !</i> . . . . .	72

SCÈNE II. — ARMIDE, HIDRAOT.

RÉCITATIF DIALOGUÉ : <i>Arrêtons-nous ici, c'est dans ce lieu fatal.</i> . . . . .	74
DUO : <i>Esprits de haine et de rage</i> . . . . .	75
RÉCITATIF DIALOGUÉ : <i>Dans le piège fatal notre ennemi s'engage</i> . . . . .	85

SCÈNE III. — RENAUD.

CANTILÈNE : <i>Plus j'observe ces lieux et plus je les admire</i> . . . . .	86
---	----

SCÈNE IV. — RENAUD ENDORMI, NAÏADES, LE CHŒUR.

ARIETTE DE LA NAÏADE AVEC ÉCHOS : <i>Aux temps heureux où l'on sait plaire</i> . . . . .	92
CHŒUR DANSÉ : <i>Ah ! quelle erreur, quelle folie</i> . . . . .	96
PANTOMIME, AIR DE DANSE . . . . .	99
GAVOTTE . . . . .	100
ARIETTE DE LA NAÏADE : <i>On s'étonnerait moins que la saison nouvelle</i> . . . . .	102
REPRISE DU CHŒUR DANSÉ : <i>Ah ! quelle erreur, quelle folie.</i> . . . . .	104

SCÈNE V. — ARMIDE, RENAUD ENDORMI.

GRAND MONOLOGUE : <i>Enfin, il est en ma puissance</i> . . . . .	108
--	-----

ACTE III

SCÈNE I. — ARMIDE.

AIR : <i>Ah ! si la liberté me doit être ravie.</i> . . . . .	118
---	-----

SCÈNE II. — ARMIDE, SIDONIE, PHÉNICE.

COLLOQUE DES SUIVANTES AVEC ARMIDE : <i>Que ne peut point votre art ?</i> . . . . .	122
ARIOSO D'ARMIDE : <i>De mes plus doux regards Renaud sut se défendre.</i> . . . . .	125
SUITE DU COLLOQUE : <i>Que votre art serait beau ! qu'il serait admiré.</i> . . . . .	126
RÉCITATIF D'ARMIDE : <i>Quelle vengeance ai-je à prétendre</i> . . . . .	131

SCÈNE III. — ARMIDE.

ÉVOCATION : <i>Venez, venez, Haine implacable</i> . . . . .	133
---	-----

SCÈNE IV. — ARMIDE, LA HAINE ET SA SUITE.

RÉCITATIF DE LA HAINE : <i>Je réponds à tes vœux, ta voix s'est fait entendre</i> . . . . .	138
CHANT DIALOGUÉ AVEC LE CHŒUR : <i>Plus on connaît l'Amour et plus on le déteste</i> . . . . .	139
DANSE DES FURIES . . . . .	146
IMPRÉCATION RÉPÉTÉE PAR LE CHŒUR : <i>Amour, sors pour jamais, sors d'un cœur qui te chasse...</i> . . . . .	148
BACCHANALE (GIGUE) . . . . .	157
EXORCISME RÉPÉTÉ PAR LE CHŒUR : <i>Sors ! sors du sein d'Armide !</i> . . . . .	160
APOSTROPHE FINALE RÉPÉTÉE PAR LE CHŒUR : <i>Suis l'Amour, puisque tu le veux</i> . . . . .	163

SCÈNE V. — ARMIDE.

MONOLOGUE : <i>O ciel, quelle horrible menace !</i> . . . . .	172
---	-----

## ACTE IV

### SCÈNE I. — UBALDE, LE CHEVALIER DANOIS.

COLLOQUE : <i>Nous ne trouvons partout que des gouffres ouverts</i> . . . . .	173
DUO : <i>Redoublons nos soins, gardons-nous</i> . . . . .	184
RÉCITATIF DIALOGUÉ : <i>On voit d'ici le séjour enchanté.</i> . . . . .	186

### SCÈNE II. — LES MÊMES, LUCINDE, BERGERS ET BERGÈRES (DÉMONS).

SOLO ET CHŒUR : <i>Voici la charmante retraite.</i> . . . . .	188
GAVOTTE GRACIEUSE . . . . .	192
RÉCITATIF : <i>Allons, qui vous retient encore ?</i> . . . . .	194
CANTILÈNE DE LUCINDE AVEC CHŒUR : <i>Jamais dans ces beaux lieux notre attente n'est vaine.</i> . . . . .	194

### SCÈNE III. — LUCINDE, LE CHEVALIER DANOIS, UBALDE.

TRIO : <i>Enfin, je vois l'amant pour qui mon cœur soupire</i> . . . . .	199
--	-----

### SCÈNE IV. — LE CHEVALIER DANOIS, UBALDE.

COLLOQUE : <i>Je tourne en vain les yeux de toutes parts</i> . . . . .	205
--	-----

### SCÈNE V. — LES MÊMES, MÉLISSE (DÉMON).

TRIO : <i>D'où vient que vous vous détournez</i> . . . . .	208
--	-----

### SCÈNE VI. — LE CHEVALIER DANOIS, UBALDE.

COLLOQUE : <i>Que devient l'objet qui m'enflamme ?</i> . . . . .	214
DUO : <i>Fuyons les douceurs dangereuses.</i> . . . . .	216

## ACTE V

### SCÈNE I. — ARMIDE, RENAUD.

COLLOQUE : <i>Armide, vous m'allez quitter !</i> . . . . .	225
DUO : <i>Aimons-nous, tout nous y convie.</i> . . . . .	231
RÉCITATIF : <i>Témoins de notre amour extrême</i> . . . . .	237

### SCÈNE II. — RENAUD, PLAISIRS, AMANTS FORTUNÉS.

CHACONNE . . . . .	238
SOLO AVEC CHŒUR DANSÉ : <i>Les Plaisirs ont choisi pour asile</i> . . . . .	248
GAVOTTE GRACIEUSE . . . . .	252
MENUET DES OISEAUX, SOLO ET CHŒUR : <i>C'est l'Amour qui retient dans ses chaînes</i> . . . . .	254
MENUET LENT . . . . .	260
SICILIENNE . . . . .	261
CHŒUR DANSÉ : <i>Jeunes cœurs, tout vous est favorable</i> . . . . .	262
ARIOSO DE RENAUD : <i>Allez, éloignez-vous de moi</i> . . . . .	265

### SCÈNE III. — RENAUD, UBALDE, LE CHEVALIER DANOIS.

COLLOQUE : <i>Il est seul; profitons d'un temps si précieux</i> . . . . .	267
---	-----

SCÈNE IV. — LES MÊMES, ARMIDE.

RÉCITATIF : *Renaud ! ciel ! ô mortelle peine !* . . . . . 272

SCÈNE DERNIÈRE. — ARMIDE.

GRAND MONOLOGUE : *Le perfide Renaud me fuit !* . . . . . 281

APPENDICE

Monologue d'Armide, à la fin du II <sup>e</sup> acte de l'opéra de Lulli . . . . .	I
Analyse critique du morceau précédent, par J.-J. Rousseau . . . . .	IX
Variante dans l'intermède des Naïades, au II <sup>e</sup> acte . . . . .	XIII
Abréviation de la scène II du III <sup>e</sup> acte . . . . .	XV



# ARMIDE

Opéra en cinq actes.

## OUVERTURE.

Moderato e maestoso. 66 = ♩

PIANO.

*un peu lourdement.*

ten. ten. ten. ten. *A* ten. *ff* ten.

tr tr ten. tr tr ten.

*sf sf ten. sf sf ten.*

*Espressivo. Rinf poco.*

*sf f*

*p f p f*

Allegro non troppo. 100 = ♩

The musical score consists of seven systems of staves. The first system includes a treble and bass clef with a common time signature (C) and a dynamic marking of *mf*. The second system features a treble and bass clef with a dynamic marking of *f*. The third system includes a treble and bass clef with dynamic markings of *ten.* and *Cresc.*. The fourth system features a treble and bass clef with dynamic markings of *ff* and *f*. The fifth system includes a treble and bass clef. The sixth system features a treble and bass clef with dynamic markings of *f* and *sf*. The seventh system includes a treble and bass clef with dynamic markings of *p* and *Dolce.*

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords, each with a slur over it. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes with fingerings 2, 3, 1, 3, 2, 1, 3, 2. The key signature has one sharp (F#).

The second system continues the piece. The upper staff has chords with slurs. The lower staff has eighth notes with fingerings 2, 3, 1, 3. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *sf* (sforzando).

The third system features a more complex texture with chords in the upper staff and eighth notes in the lower staff. The dynamic marking *sf* is used throughout.

The fourth system shows a change in dynamics to *pp* (pianissimo) and a tempo marking of *Dolce.* (dolce). The upper staff has chords, and the lower staff has eighth notes with fingerings 1 and 5.

The fifth system continues with *pp* and *Dolce.* dynamics. The upper staff has chords, and the lower staff has eighth notes with fingerings 1 and 5.

The sixth system features a strong dynamic of *ff*. The upper staff has chords, and the lower staff has a steady eighth-note accompaniment.

The seventh system includes a *tr* (trill) marking in the upper staff and *sf* in the lower staff. The upper staff has a melodic line with a trill, and the lower staff has eighth notes.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is marked with *ff* (fortissimo) and *sf* (sforzando) dynamics. The key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation, continuing the grand staff. It features *ff* dynamics and includes accents (>) over several notes.

Third system of musical notation, featuring a grand staff. It includes *ff* dynamics in the bass clef and *ten.* (tension) markings above the treble clef. A *p* (piano) dynamic is also present.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff. It includes *ten.* markings above the treble clef and *p* dynamics in the bass clef.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff. It includes *Espressivo.* markings in the bass clef and *ten.* markings above the treble clef.

Sixth system of musical notation, featuring a grand staff. It includes *Cresc.* (Crescendo) markings in the bass clef and *ten.* markings above the treble clef.

Seventh system of musical notation, featuring a grand staff. It includes *p* dynamics in the bass clef and *ten.* markings above the treble clef.



First system of musical notation. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It contains a melodic line with a slur and a fermata over the first two measures, followed by a series of eighth notes. The lower staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *p assai.* and *Cresc.*

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with slurs and fermatas. The lower staff continues the rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf* and *p*.

Third system of musical notation. The upper staff features a melodic line with slurs and fermatas. The lower staff continues the accompaniment. Dynamics include *Cresc.*

Fourth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with slurs and fermatas. The lower staff continues the accompaniment. Dynamics include *ff* and *sf*.

Fifth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with slurs and fermatas. The lower staff continues the accompaniment. Dynamics include *f* and *sf*.

Sixth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with slurs and fermatas. The lower staff continues the accompaniment. Dynamics include *p* and *sf*.

Seventh system of musical notation. The upper staff has a melodic line with slurs and fermatas. The lower staff continues the accompaniment. Dynamics include *ten.* and *Cresc.*

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is marked with *ff* (fortissimo) and *f* (forte) dynamics. The right hand plays a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment.

Second system of musical notation. The right hand features a melodic line with some slurs and accents, while the left hand continues with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *p* (piano).

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *sf* (sforzando).

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* and *Dolce* (dolce).

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *sf*.

Sixth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *sf*.

First system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a series of eighth notes. The lower staff contains a bass line with chords and a few eighth notes. Dynamics include *sf* and *pp*. A first finger fingering (*1*) is indicated in the lower staff.

Second system of musical notation. The upper staff features a melodic line with some rests. The lower staff has a complex texture with many sixteenth notes. Dynamics include *Dolce.* and *pp*. Fingering numbers *1* and *5* are present.

Third system of musical notation. The upper staff has a melodic line with eighth notes. The lower staff consists of a steady accompaniment of chords. Dynamics include *ff*.

Fourth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with a trill (*tr.*) in the second measure. The lower staff has a bass line with chords. Dynamics include *sf*.

Fifth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with eighth notes. The lower staff has a bass line with chords. Dynamics include *sf*.

Sixth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with eighth notes. The lower staff has a bass line with chords. Dynamics include *ff*. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

ACTE PREMIER.

Le théâtre représente la grande salle du palais d'Hidraot, Roi de Damas.

SCÈNE I

ARMIDE, soucieuse et sombre (assise ou à moitié couchée sur un divan),  
ses deux suivantes SIDONIE et PHÉNICE.

(Hautb.  
Quat.)

Phénice

**Andante con moto. 66 = ♩**

**PIANO.** *pp*

**And<sup>te</sup> con moto. 80 = ♩**

*Smorz. pp* *p*

**PHÉNICE.**

Dans un

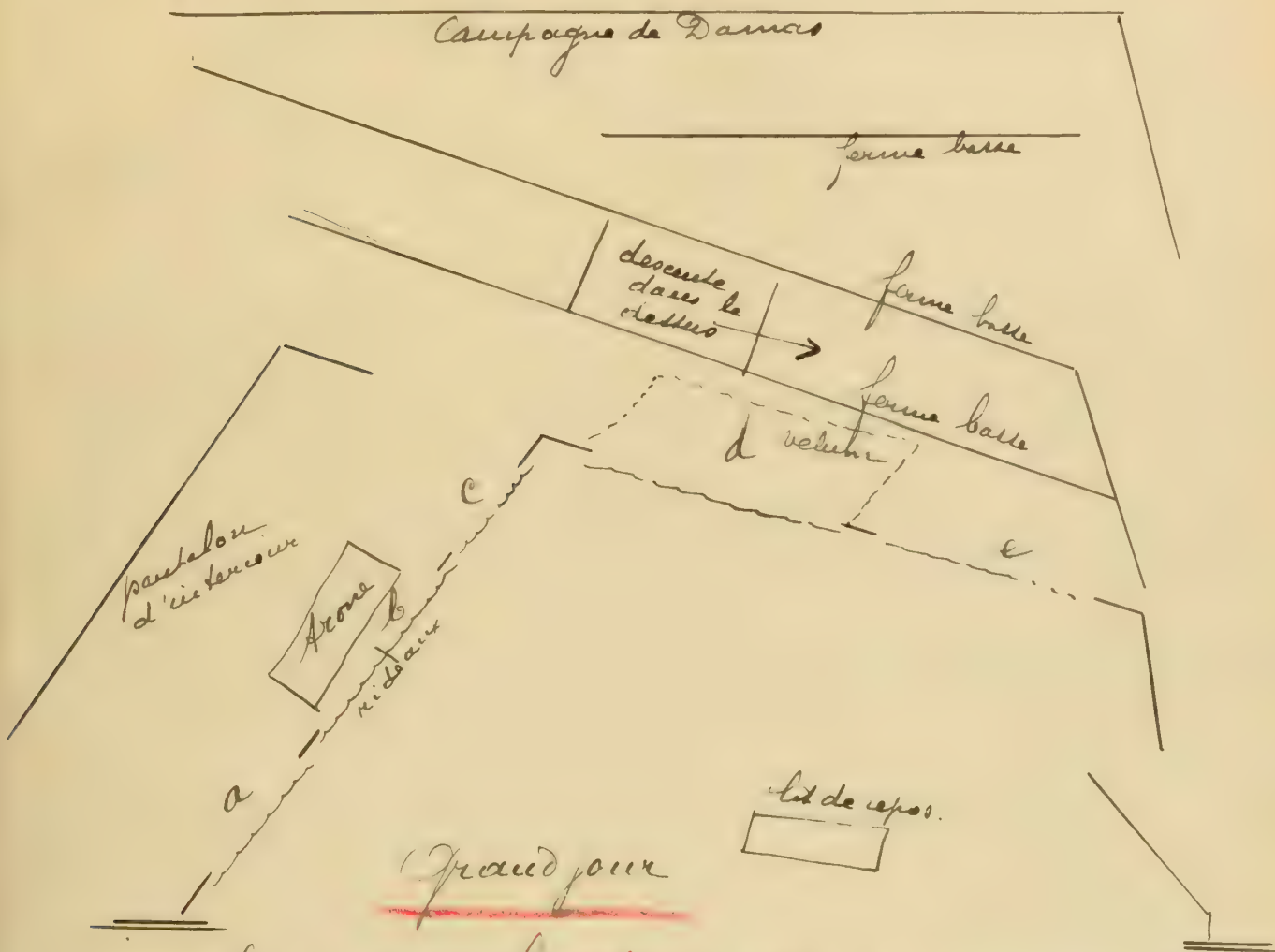
*p*

jour de tri - omphe, au mi - lieu des plai - sirs, — Qui peut vous ins - pi - rer — u - ne

Acte 1<sup>er</sup>

8

La grande salle du palais d'Hadraach, roi de Damas.



a, b, c, d, e, baies fermées par des rideaux sur triangles accrochés aux colonnes.

Audante - Rideau ordinaire.

Arunde, assise ou à moitié couchée sur le divan.

Phénice, debout à gauche, Sidonie à droite.

Les 2 confidentes, tournées vers Arunde, se penchent vers elle avec sollicitude, essayant de connaître la cause de ses soucis.

Phénice | Arunde | Sidonie

9

som\_bre tris\_tes\_se! La gloi\_re, la gran\_deur, la beau\_té, la jeu\_nes\_se

The first system of music consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a dotted quarter note followed by eighth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with chords in the left hand.

SIDONIE.

Vous al\_lumez u\_ne fa\_ta\_le

Tous les biens com\_blent vos dé\_sirs.

*Rinf.* *p*

The second system of music includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a long rest followed by a phrase. The piano accompaniment includes a dynamic marking of *Rinf.* (ritardando) and *p* (piano).

flamme Que vous ne ressen\_tez ja\_mais;— L'A\_mour

*pp*

The third system of music features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes a phrase with a fermata. The piano accompaniment has a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and includes a descending scale with fingerings 5, 3, 2, 1.

n'o\_setroubler la paix Qui rè\_gne dans votre â\_me.

*sf* *mf*

The fourth system of music consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a phrase with a fermata. The piano accompaniment includes dynamic markings of *sf* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte).

SIDONIE. *p* *Rinf.* *p*

PHÉNICE. Quel sort a plus d'ap - pas! Quel sort a plus d'ap - pas! Et

Quel sort a plus d'ap - pas! Quel sort a plus d'ap - pas! Et

*Rinf.* *f*

qui peut être heu\_reux si vous ne l'êtes pas? Et qui peut être heu\_reux si

qui peut être heu\_reux si vous ne l'êtes pas? Et qui peut être heu\_reux si

**Moderato.** 69 =  $\text{♩}$

vous ne l'êtes pas? *f*

vous ne l'êtes pas? Si la guerre au\_jour - d'hui fait crain\_dre ses ra -

**Moderato.** *ten.* *ten.* *ten.* *mf*

-va - ges, C'est aux bords du Jour\_dain qu'ils doi\_vent s'ar\_rê - ter:

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



Pendant que chantent ses suivantes, elle se sent  
se laisser aller à un découragement profond.

Expression d'orgueil chez Améide qui fera place ensuite  
à l'expression initiale de son découragement.

*p dolce.*

Nos tran - quil - les ri - va - ges N'ont rien à re - dou -

*ten.*

SIDONIE.

Les en - fers, s'il le faut, pren - dront pour nous les ar - mes, Et

- ter

VOUS sa - vez leur im - poser la loi.

PHÉNICE.

Vos yeux n'ont eu be - soin que

*ten.*

*ten.*

*ten.*

*p dolce legato.*

*ten.*

SIDONIE.

de leurs propres char - mes Pour af - fai - blir le camp de Go - de - froi. Ses

Ses

*ten.*

*ten.*

*f*

plus vaillants guerriers, contre vous sans dé - fen - se, Sont tom - bés en  
plus vaillants guerriers, contre vous sans dé - fen - se, Sont tom - bés

**Moderato e maestoso assai. 80 = ♩**

(Se levant, et avec une  
fureur concentrée.) *Toujours marqué.*

ARMIDE. Je ne tri - om - phe  
SIDONIE.  
vo - tre puis - san - ce.  
PHENICE.  
en vo - tre puis - san - ce.

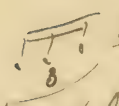
**Moderato e maestoso assai.**  
*p* *ma marcato sempre.*

pas du plus vaillant de tous! Re - naud, pourquoi ma haine a tant de vi - o -

len - ce; L'indomp - ta - ble Renaud échappe à mon cour - roux!

*f* *p* *Espresivo.*

C H<sup>e</sup> medice.

Sur le trait  de l'extrémité de cette mesure,  
 Aramide se lève sur place, et reste immo belé, pa-  
 raissant en proie à une fureur concubine

(.) Changement d'expression, paraissant charmée par  
 l'âge et les allures de ~~Godfrid~~ à qui elle ne  
 cesse de penser, croyant d'ailleurs le haïr.  
 Elle passe devant Phéicie allant au n° 1

Phéicie

Sidonie

Amide

Non, je ne puis manquer.

On prend une résolution, d'une ton énergique  
 où se manifeste un désir de se venger sur Renaud  
 d'avoir blessé son amour propre de se détruire en  
 ne prêtant aucune attention à sa beauté.

Tout le camp en ne - mi pour moi devint sen - si - ble, Et lui

*p marcato.* *mf* *p*

seul, toujours - in - vin - ci - ble, Fit gloi - re de me voir d'un

*mf*

œil indif - férent. Il est dans l'âge ai - ma - ble où

*(Rêveuse.) Doux.* *f* *pp*

*Pol ten.* *ten.*

sans effort on ai - me... Non, je ne puis manquer sans

*ff* *f* *f* *mf*

un dépit extrê - me, La con - què - te d'un cœur si su - perbe et si

*f* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

grand.  
SIDONIE.

*p* et léger. **Allegro grazioso.** 84 = ♩

Qu'im - por - te qu'un cap - tif - manque à vo - tre vic - toi - re? On

**Allegro grazioso.**

*ff* *f* *pp*

en voit dans vos fers - as - sez d'au - tres té - moins; - Et pour un es -

- cla - ve de moins, - Un tri - om - phe si beau per - dra peu de sa

gloi - re.

PHÉNICE.

Pour - quoi voulez - vous son - ger A

*mf* *pp*



Allegro gracioso

Sidonie s'approche d'Arnuide en passant devant Phénice

Arnuide                      Phénice  
 Sidonie

Phénice en son tour se rapproche d'Arnuide vers la  
 quelle elle se tourne en descendant par la droite

Arnuide      Sidonie  
 Phénice

3<sup>e</sup> ligne Court en chantant et très qu'on en seussent,  
 S' Sidouie retourne à sa place à l' droite et se retourne  
 vers Sidouie à la fin de sa phrase qu'elle finit  
 par une révérence au buste.

Armede

Phéica

Sidouie

Sur le temps précédent le C Armede se tourne vers  
 les suivantes

ce qui peut vous dé-plai - re? Il est plus sûr de se ven-

-ger Par l'ou - bli que par la co - lè - re.

SIDONIE.

Il est plus sûr de se ven - ger Par l'ou - bli que par la co - lè -

Il est plus sûr de se ven - ger Par l'ou - bli que par la co - lè -

ARMIDE.

All<sup>o</sup> moderato.

Les en - fers ont pré\_dit cent

-re.

-re.

All<sup>o</sup> moderato ed energico. 80 = ♩

Cors.  
Quatuor.

*p* *f*

fois Que con-tre ce guer-rier nos ar-mes se-ront vai-nes, Et qu'il vain-

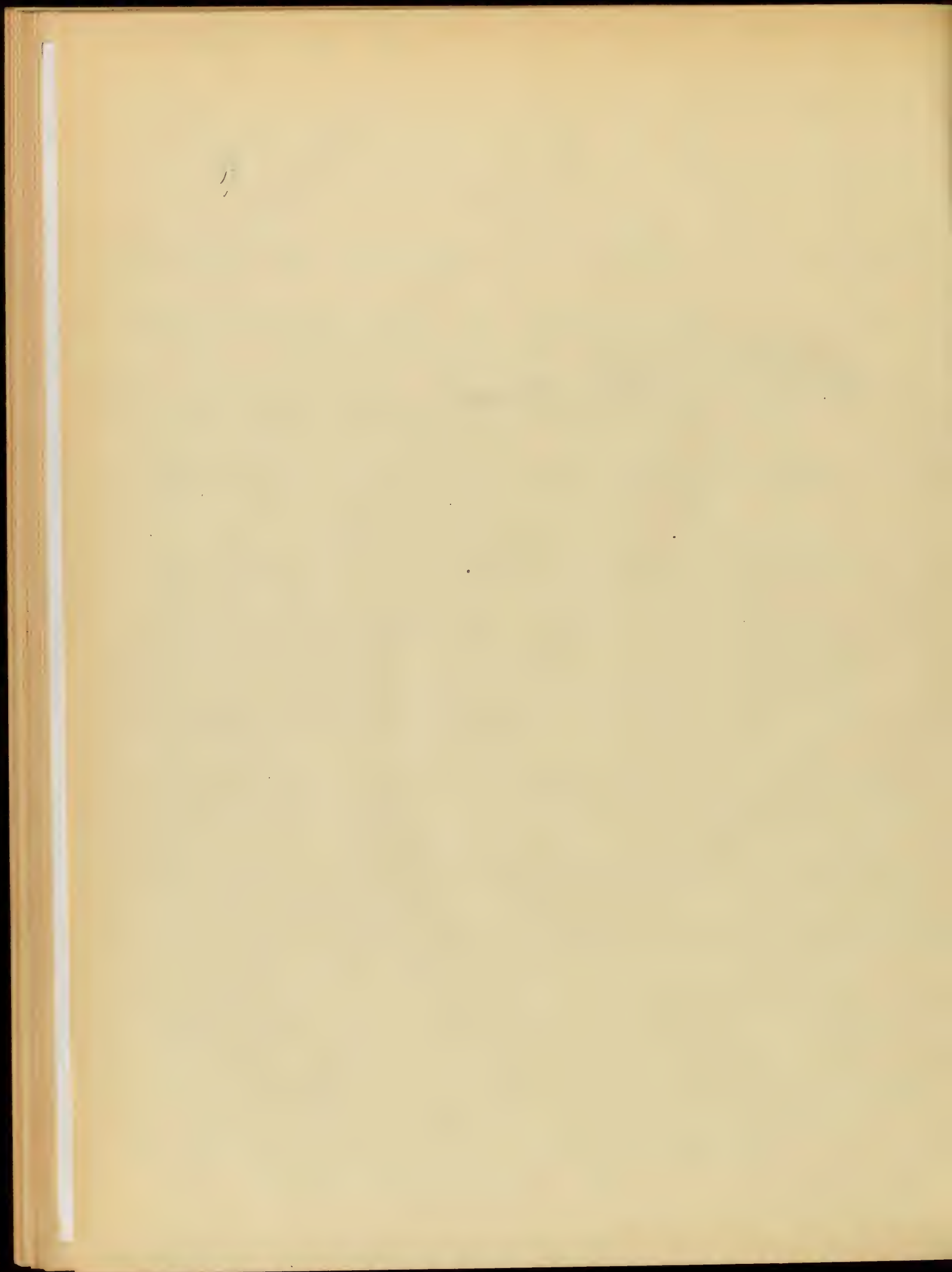
-cra nos plus grands rois. Ah! qu'il me se-rait

doux, qu'il me se-rait doux de l'ac-ca-bler de chaî-nes Et d'ar-rê-

-ter le cours de ses ex-ploits! Que je le

hais! que son mépris m'ou-tra-ge! Qu'il se-ra

Alors qu'il me serait de va !  
Un peu en a parlé par suicide.



fier d'é - vi - ter les - cla - va - ge Où je

tiens tant d'au - tres hé - ros!

Ped.

*p* *Cresc.* *poco* *a* *poco.*  
In - ces - sam - ment son im - portune i - ma - ge

*mf* Mal - gré moi, mal - gré moi *f* trou - ble

mon re - pos.

Ped. \* Ped. \*

**Récitatif.**  
 Un songe affreux m'ins - pire u - ne fureur nouvel - le Con - tre ce funeste en - ne -

**Récit.**

- mi: **All<sup>o</sup> vivace.** J'ai cru le voir, **Récit.**

j'en ai fré - mi! J'ai cru qu'il me frappait d'une at -

- tein - te mortel - le. Je suis tombée aux pieds de ce cruel vain -

**All<sup>o</sup> moderato.**

- queur: Rien, rien ne flé - chissait sa ri - gueur; Et par un charme incon - ce -

*Smorz.*

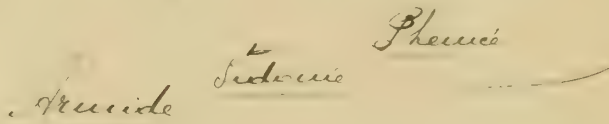


Arvide

<sup>de</sup> Henric Sidonis

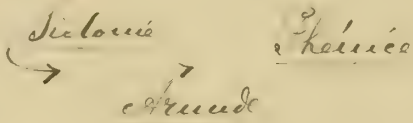
<sup>4</sup> ai en le voie  
 Ce Arvide, violamment en me de en la vi son.

$\frac{3}{4}$  Sur la 1<sup>re</sup> mesure et a pas gracieux, Sidonie veut au pas  
et Aruide et un peu au detroit.



que le tonneau produis

Aruide, soudeuse, passe entre les deux secourables.  
Sidonie se souvient vers elle pour continuer les qu'Aruide  
est partie



*Rinf.* (2)

- va - ble, Je me sentais con - trainte à le trouver ai - ma - ble Dans le fatal mo -

*p* *Rinf.* *Cresc.*

Ped. \* Ped.

*f* *sf* **And<sup>te</sup> con moto.**

- ment qu'il me per - çait le cœur.

SIDONIE.

*f* *And<sup>te</sup> con moto. 66=* *Smorz. pp dolce e legato*

Vous trou - blez - vous d'une i - ma - ge lé -

- gè - re Que le som - meil, - que le som - meil - pro - duit?

*Rinf.*

Ped. \*

*Rinf.*

Le beau jour qui vous luit Doit dis - si - per, doit dis - si - per - cet - te

*pp*

*Dim.* *pp*

vai - ne chi - mè - re, Ain - si qu'il a dé - truit Les om - bres de la

*pp*

*Cresc.* *Riten. poco.*

nuit, | Ain - si qu'il a dé - truit Les om - bres de la nuit.

*Rinf.* *Suivez le chant.*

SCÈNE II

HIDRAOT, et sa suite, ARMIDE, SIDONIE et PHÉNICE.

(Tromp.  
Timb.  
Cors  
Quat.)

**Maestoso. 60 = ♩**

*f e ben marcato.*

PIANO.

HIDRAOT. **Récitatif.**

Ar.mi.de, que le **Récit.**

sang qui m'u.nit a - vec vous Me rend sen - sible aux soins que l'on prend pour vous

*p*

## Scène 2<sup>e</sup>

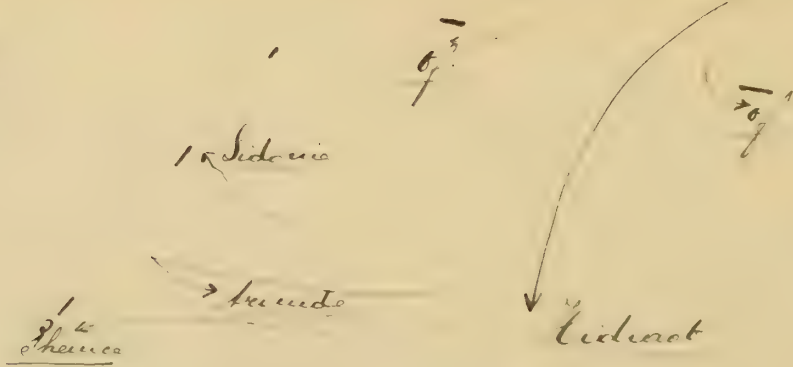
Arvide, de devant les maîtres à ses deux voisins, se dirige vers la baie, pour de rideaux, derrière les quels se trouve le trou.

Elle s'arrête et se retourne des qu'elle entend qu'on ouvre les rideaux du vu.

Le Maître. On ouvre les rideaux du fond.

Entre Arvide suivi de deux officiers.

Arvide se retourne vers l'Arvide au dessous  
seulement au milieu du théâtre, ses deux voisins se  
placent contre les colonnes en soulevant les rideaux  
derrière la baie du trou. Les deux officiers de chaque côté  
se la baie du trou.



et rideaux ont été fournis de nouveau Tyre.

Si vous choisissez un époux

(souvenez-vous d'Herode, ni ce duc, septième, de dix-neuf)

1) Tyre, j'ai un pas vers elle, passait dans sa main gauche le sceptre qu'il avait tenu jusque alors dans la main droite.

plai - re! Que vo - tre tri - om - phe m'est doux! Que j'aime à voir bril - ler le beau

*Rinf.* *mf*

jour qui l'é - clai - re! Je n'au - rais plus de vœux à fai - re Si vous choi - sis -

*Dolce.* *Allargando.* *p*

-siez un é - poux. Je vois de près la mort qui me me - na - ce;

*And<sup>te</sup> cantabile. 100 =* *p*

*Rinf.* *f* *pp* *Cors.* *Ped.*

Et bientôt l'â - ge, qui me gla - ce Va m'ac - ca - bler de

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

son pesant far - deau, Va m'ac - ca - bler de son pesant far - deau.

*f* *Poco riten.* *Tempo.* *Suivez cresc.* *f*

*Dolce.* *Rinf. poco a poco.*

C'est le dernier bien où jas - pi - re, Que de voir votre hy - men pro - mettre à cet em -

*p dolce.* *Rinf.* *Rinf.*

- pi - re Des rois for - més d'un sang si beau, Des rois for - més d'un

*p* *Dolce.* *pp*

sang si beau. Sans me plaindre du sort je cesse - rai de vi -

*Dolce* **B** *mf* *p* *sf p*

- vre, Si ce doux es - poir peut me sui - vre

*Poco rinf.* *p*

Dans l'a - freu - se nuit du tom - beau.

*mf* *p* *sf* *pp* *Rinf.* *Smorz.*





Amie, qui jusqu' alors, l'a écouté passive et tournée d'ace  
au public; se tourne sur le  $\frac{3}{4}$  vers l'auditoire de  
qui elle se rapproche d'un pas. H

At. qu' un cœur devient malheureux  
Elle revient face au public.

ARM'DE.

*Dolce legato.*

**Andante.** 60 =  $\frac{3}{4}$

La chaî - ne de l'hymen m'é - ton - ne;

*Tutto legato.*

*Rinf.*

Je crains, je crains ses plus ai - mables nœuds. Ah! qu'un

*Espressivo.*

Ped.

cœur de - vient malheu - reux

*Rinf. assai espressivo.*

Quand la li - ber -

*Espressivo.*

*Rinf.*

Ped.

\* Ped.

\*

- té l'a - ban - don - ne! La chaî - ne de l'hy - men

*pp*

*pp Smorz.*

Ped.

\*

m'é - ton - ne;

*pp Colla voce.*

*Rinf. assai*

Ped.

\* Ped.

*Rinf.*  
 Je crains ses plus ai - ma - bles noeuds. Ah! qu'un

*p* *Dolce.*

cœur de - vient mal - heu - reux Quand la li - ber - té l'a - ban -

*p* *pp*

**F** *p dolce.* *Rinf.* a , poco a poco.  
 - don - ne! Ah! qu'un cœur, qu'un cœur de - vient mal - heu -

*dolce.*

- reux Quand la li - ber - té l'a - ban - don

*p* *p*

- ne!

*f*

La reine terminée, l'écrite passe tout d'un coup devant  
Hidias et va vers le devant sur lequel elle s'assied à la  
fin de la semaine

Sedano

Hidias

[Signature]

Hidias

l'espoir d'espérer et d'acquiescer d'Herminie quand Richard  
 évoque son pouvoir  
 Richard s'est tourné vers Herminie et l'a suivie sur  
 son pas le devant.

Tout va mieux goûter ! Richard, tentateur, penché un peu  
 au dessus d'Herminie.  
 l'expression d'acquiescer d'Herminie à l'évocation de son  
 pouvoir qui fait bientôt place à une expression de rage  
 impuissante.

Tempo giusto. 84 = ♩

HIDRAQT.

*mf*

Pour vous, quand il vous plait, tout l'en - fer est ar - mé; Vous

**Tempo giusto, allegretto.**

ê - tes plus sa - vante en mon art que moi - mê - me; De grands

*p*

rois à vos pieds met tent leur di - a - dè - me.

*Cresc.* *f*

Qui vous voit un mo - ment est pour ja - mais char -

*p* *Cresc.* *Cre scen do.*

- mé, | pour ja - mais char - mé. | Pou - vez - vous mieux goû - ter

*f* *Poco riten.* *Dolce.* *Tempo.*

*mf* *Suivez.* *pp* *Tempo.*

Tempo H

me. Pouvez - vous

vo - tre bon - heur ex - trê - me Qu'a - vec un é - poux qui vous

*Rinf.* *pp* *Dolce.*

*Rinf.* *p* *pp*

ai - me Et qui soit di - gne d'être ai - mé? Pour vous quand il vous

*Rinf.* *Poco rit.* *Tempo I<sup>o</sup>*

*Rinf.* *suivez.* *p* *ma marcato.*

plait, tout l'en - fer est ar - mé: Vous ê - tes plus sa - vante en mon art que moi -

*Var.* *Cresc.*

- mê - me: De grands rois à vos pieds mettent leur di - a -

*f* *Cresc.*

- de - me. Qui vous voit un mo -

*f* *p* *cresc.*



et qui doit dire d'être aimé.  
 Etideant, insinuant, tentateur, courtois au dessus d'humide.  
 7) Il se redresse et reprend un peu de champ pour le  
 milieu pour y finir son air.

Etideant, bien droit, affirmant et bléant la toute puissance  
 de l'art magicien de l'écriture.

Les personnes gardant leurs attitudes jusqu'à la fin de  
la nouvelle.

Rideaux

Prendre le levé et se tourner vers l'ideast.

Les hommes doivent être groupés derrière les  
rideaux pour être prêts dès qu'on ouvrira  
les rideaux à se remuer sans tarder  
aux places désignées.

Var. *Foco.*

est pour ja - mais char - mé, pour ja - mais char -

- ment est pour ja - mais char - mé, pour ja - mais char -

*mf* *Riten.* *Col canto.*

- mé.

- mé.

**Tempo.**

*f assai.*

**Récitatif.**

ARMIDE. Con - tre mes en - ne - mis à mon gré je dé - chaî - ne Le noir em - pi - re des en -

PIANO. *p*

**Moderato.** **Moderato.**

- fers; L'amour met des rois dans mes fers.

**Récit.**

Je suis de mille amants maî - tres - se sou - ve - rai - ne: Mais je fais mon plus grand bon.

**Récit.**

- heur D'ê - tre maitres - se de mon cœur.

**HIDRAOT.**

Bornez-vous vos dé - sirs à la gloi - re cru -

- el - le Des maux que fait vo - tre beau - té? Ne fe - rez - vous ja - mais vo - tre fé - li - ci -

**ARMIDE.**

**Moderato e maestoso. 80 = ♩**

Si je dois m'en - ga - ger un

- té Du bonheur d'un amant fi - dè - le?

**Moderato e maestoso.**



Sera digne de moi En ouve les rideaux

) Pendant ce .), les chœurs se placent.

Le petit chœur à gauche est en place tout de suite.  
 Il attaque peu à peu que les autres chœurs se mettent  
 à leurs places.

*Riten.* **Tempo.**

jour, Au moins vous de-vez croi - re Qu'il fau - dra que ce soit la

*avec le chant.* *Rinf.*

gloi - re Qui li - vre mon cœur à l'A - mour. Pour de-ve - nir mon maî - tre

*p*

*Riten poco.* **Tempo.**

Ce n'est pas as - sez d'ê - tre roi: Ce se - ra la va -

*avec le chant.* *mf* *Fièrement*

*Riten. poco.* **Tempo.** *Avec force.*

- leur qui me fe - ra con - naî - tre Ce - lui qui mé - ri - te ma foi: Levainqueur de Re -

*Avec le chant.* *p*

*p* *f*

- naud, si quel qu'un le peut ê - tre, Se - ra di - gne de moi.

*pp* *f*

*Allegro*  
*le chant*  
*Autre*  
*l'air*

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

SCÈNE III

LES MEMES. PEUPLE DU ROYAUME DE DAMAS.  
Hidraot offre la main à Armide pour la mener sur le trône.  
où il s'assied à côté d'elle.

Andante con moto. 108 = ♩  
SIDONIE, PHÉNICE & CORYPHÉES.

SOPRANOS.  
CORYPHÉES.  
CONTRALTOS.  
CORYPHÉES.  
HAUTES-CONTRE et TÉNORS.  
HIDRAOT & CORYPHÉES.  
BASSES.  
PIANO.

Ar - mide est en - cor plus ai - ma - ble Qu'el - le

Ar - mide est en - cor plus ai - ma - ble Qu'el - le

Ar - mide est en - cor plus ai - ma - ble Qu'el - le

Ar - mide est en - cor plus ai - ma - ble Qu'el - le

n'est re - dou - ta - ble; Que son tri - omphé est glo - ri -

n'est re - dou - ta - ble; Que son tri - omphé est glo - ri -

n'est re - dou - ta - ble; Que son tri - omphé est glo - ri -

n'est re - dou - ta - ble; Que son tri - omphé est glo - ri -

*ff* Tromp. Cors  
Timb.

TOUS.  
TOUS.  
TOUS.  
TOUS.

- eux! Que son tri - omphé est glo - ri - eux! | Ar - mide est en - cor plus ai -

- eux! Que son tri - omphé est glo - ri - eux! | Ar - mide est en - cor plus ai -

- eux! Que son tri - omphé est glo - ri - eux! | Ar - mide est en - cor plus ai -

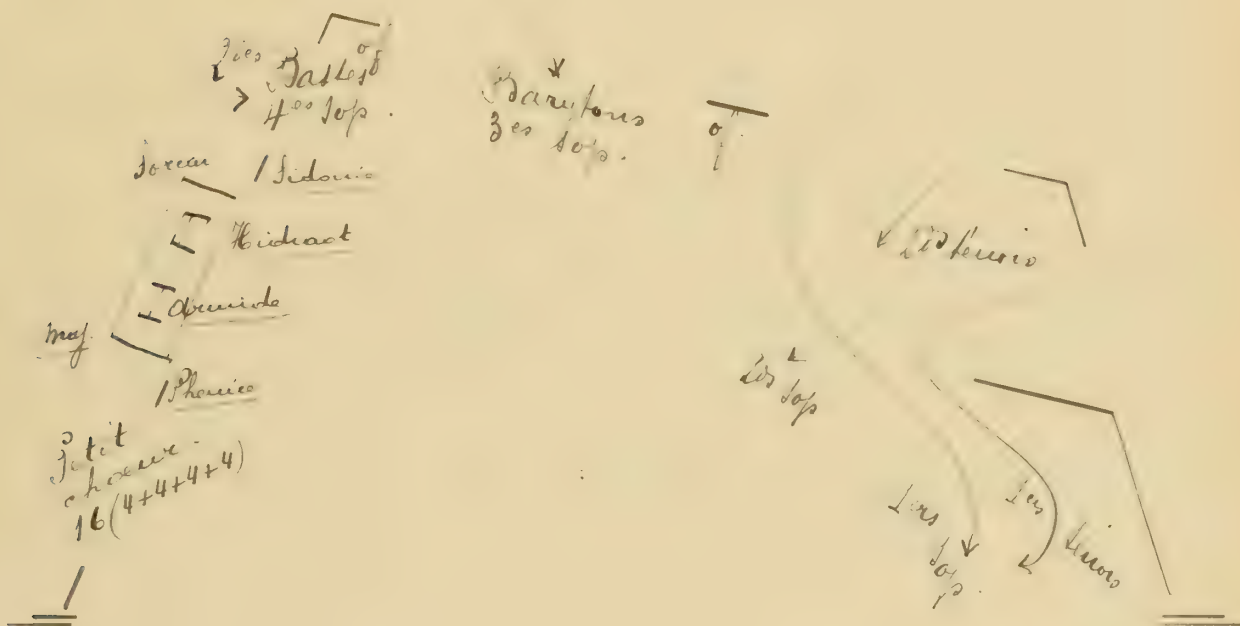
- eux! Que son tri - omphé est glo - ri - eux! | Ar - mide est en - cor plus ai -

*sf* *ff*



12  
Luchasot donna sa main gauche a Fenide et la conduisit  
en home.

Il reste debout fait qu'il parait a une heure et demie  
l'honneur d' Fenide, puis il s'attend a cote d'elle au  
sein bain.





- ma - ble Qu'el - le n'est re - dou - ta - ble;

- ma - ble Qu'el - le n'est re - dou - ta - ble;

- ma - ble Qu'el - le n'est re - dou - ta - ble;

- ma - ble Qu'el - le n'est re - dou - ta - ble;

*ff* *Trimp. Cors*  
*Timb.*

Que son tri - omphé est glo - ri - eux! Que son tri - omphé est glo - ri - eux!

Que son tri - omphé est glo - ri - eux! Que son tri - omphé est glo - ri - eux!

Que son tri - omphé est glo - ri - eux! Que son tri - omphé est glo - ri - eux!

Que son tri - omphé est glo - ri - eux! Que son tri - omphé est glo - ri - eux!

CORYPHÉES. *Doux.*

CORYPHÉES. *Doux.*

CORYPHÉES. *Doux.*

CORYPHÉES. *Doux.*

Ses

*sf* *p e legato.*

char - mes les plus forts sont ceux de ses beaux yeux, - Ses char - mes les plus

char - mes les plus forts sont ceux de ses beaux yeux, - Ses char - mes les plus

char - mes les plus forts sont ceux de ses beaux yeux, - Ses char - mes les plus

char - mes les plus forts sont ceux de ses beaux yeux, - Ses char - mes les plus

*Rinf.*

*Rinf.*

*Rinf.*

*Rinf.*

*Rinf.*

A

TOUS. *f*  
 forts sont ceux de ses beaux yeux. El - le n'a pas be - soin d'em - prun -

TOUS. *f*  
 forts sont ceux de ses beaux yeux. El - le n'a pas be - soin d'em - prun -

TOUS. *f*  
 forts sont ceux de ses beaux yeux. El - le n'a pas be - soin d'em - prun -

TOUS. *f*  
 forts sont ceux de ses beaux yeux. El - le n'a pas be - soin d'em - prun -

*ten.*

- ter l'art ter - ri - ble Qui sait, quand il lui plait, faire ar - mer les - en -

- ter l'art ter - ri - ble Qui sait, quand il lui plait, faire ar - mer les - en -

- ter l'art ter - ri - ble Qui sait, quand il lui plait, faire ar - mer les - en -

- ter l'art ter - ri - ble Qui sait, quand il lui plait, faire ar - mer les - en -

*ten.*

*ten.*

COR. TOUS. *f*  
 - fers; Sa beau - té trou - ve tout pos - si - ble, Sa beau - té trou - ve tout pos - si - ble: Nos plus

COR. TOUS. *f*  
 - fers; Sa beau - té trou - ve tout pos - si - ble, Sa beau - té trou - ve tout pos - si - ble: Nos plus

COR. TOUS. *f*  
 - fers; Sa beau - té trou - ve tout pos - si - ble, Sa beau - té trou - ve tout pos - si - ble: Nos plus

COR. TOUS. *f*  
 - fers; Sa beau - té trou - ve tout pos - si - ble, Sa beau - té trou - ve tout pos - si - ble: Nos plus

*Doux.*

*f*

*mp* fiers en ne mis gé mis sent dans ses fers. *ff* Ar mide est en -

*mp* fiers en ne mis gé mis sent dans ses fers. *ff* Ar mide est en -

*mp* fiers en ne mis gé mis sent dans ses fers. *ff* Ar mide est en -

*mp* fiers en ne mis gé mis sent dans ses fers. *ff* Ar mide est en -

*ten.* *sf* *mp* *ten.* *ff*

- cor plus ai ma - - ble Quel le n'est re dou ta - ble,

- cor plus ai ma - - ble Quel le n'est re dou ta - ble,

- cor plus ai ma - - ble Quel le n'est re dou ta - ble,

- cor plus ai ma - - ble Quel le n'est re dou ta - ble,

*ff* Tromp. Cors.  
Timb.

*f* Que son tri - omphe est glo ri - eux! Que son tri - omphe est glo ri -

*f* Que son tri - omphe est glo ri - eux! Que son tri - omphe est glo ri -

*f* Que son tri - omphe est glo ri - eux! Que son tri - omphe est glo ri -

*f* Que son tri - omphe est glo ri - eux! Que son tri - omphe est glo ri -

*f*

COR. *Rinf.*  
 - eux! Ses char - mes les plus forts sont ceux de ses beaux yeux. *Ses Rinf.*  
 - eux! Ses char - mes les plus forts sont ceux de ses beaux yeux. *Ses Rinf.*  
 - eux! Ses char - mes les plus forts sont ceux de ses beaux yeux. *Ses Rinf.*  
 - eux! Ses char - mes les plus forts sont ceux de ses beaux yeux, *Ses*

*Dolce.* *Rinf.*

char - mes les plus forts sont ceux de ses beaux yeux. *TOUTS. ff*  
 char - mes les plus forts sont ceux de ses beaux yeux. *TOUTS. ff*  
 char - mes les plus forts sont ceux de ses beaux yeux. Sui - vons Ar - mide et chan -  
 char - mes les plus forts sont ceux de ses beaux yeux. Sui - vons Ar - mide et chan -

*ff*

*TOUTS. ff*  
 Sui - vons Ar - mide et chan - tons sa vic - toi - re,  
 Sui - vons Ar - mide et chan - tons sa vic - toi - re,  
 - tons, Sui - vons Ar - mide et chan - tons sa vic - toi - re, Tout lu - ni -  
 - tons, Sui - vons Ar - mide et chan - tons sa vic - toi - re, Tout lu - ni -

*ten.* *f* *f*

Ped. \*

Les alti et les basses qui masquent la base du fond  
se rangent moitié à droite, moitié à gauche pour  
permettre l'entrée du ballet.

L'Entrée de la danse.

venant du fond par le dessous.





Tout l'u - ni - vers re - ten - tit de sa gloi -

Tout l'u - ni - vers re - ten - tit de sa gloi -

- vers re - ten - tit, tout l'u - ni - vers re - ten - tit de sa gloi -

- vers re - ten - tit, tout l'u - ni - vers re - ten - tit de sa gloi -

*ten.*

*f*

*f*

Ped. \*

- re. Sui - vons Ar - mide et chan - tons sa vic - toi -

- re. Sui - vons Ar - mide et chan - tons sa vic - toi -

- re. Sui - vons Ar - mide et chan - tons sa vic - toi -

- re. Sui - vons Ar - mide et chan - tons sa vic - toi -

*ff sempre.*

- re, Tout l'u - ni - vers re - ten - tit de sa

- re, Tout l'u - ni - vers re - ten - tit de sa

- re, Tout l'u - ni - vers re - ten - tit de sa

- re, Tout l'u - ni - vers re - ten - tit de sa

gloi - - - re, Tout Pu - ni - vers re - ten -

gloi - - - re, Tout Pu - ni - vers re - ten -

gloi - - - re, Tout Pu - ni - vers re - ten -

gloi - - - re, Tout Pu - ni - vers re - ten -

- tit de sa gloi - - - re.

- tit de sa gloi - - - re.

- tit de sa gloi - - - re.

- tit de sa gloi - - - re.

**D** PHÉNICE, seule.

Nos en - ne - mis, af - fai - blis et trou - blés, N'é - tendront plus le pro -

Phénice et Sidonie, de leurs places, contre les piliers  
des deux côtés du trône d'Amide.

1 Sidonie

Arunde

1 Phénice

27.

\_grès de leurs armes; Ah! quel bon heur! nos dé\_sirs sont com -

\_blés, Sans nous coûter ni de sang ni de lar - mes.

SIDONIE.  
L'ar\_dent A\_mour, qui le suit en tous lieux, S'attache aux

cœurs qu'elle veut qu'il enflamme; Il est content de ré -

\_gner dans ses yeux Et n'ose en - cor pas - ser jusqu'à son â -

F

me. *Tous. ff* Sui-vons Ar - mide et chan - tons sa vic -

Sui-vons Ar - mide et chan - tons sa vic -

Sui-vons Ar - mide et chan - tons, Sui-vons Ar - mide et chan - tons sa vic -

Sui-vons Ar - mide et chan - tons, Sui-vons Ar - mide et chan - tons sa vic -

*ten.*

toi - - re, Tout lu - ni - vers re - ten - tit de sa

toi - - re, Tout lu - ni - vers re - ten - tit de sa

toi - - re, Tout Pu - ni - vers re - ten - tit, tout Pu - ni - vers re - ten - tit de sa

toi - - re, Tout lu - ni - vers re - ten - tit, tout lu - ni - vers re - ten - tit de sa

*ten.*

Ped. \*

gloi - - re; Sui-vons Ar - mide et chan - tons sa vic - toi - -

gloi - - re; Sui-vons Ar - mide et chan - tons sa vic - toi - -

gloi - - re; Sui-vons Ar - mide et chan - tons sa vic - toi - -

gloi - - re; Sui-vons Ar - mide et chan - tons sa vic - toi - -

*ff sempre.*

Ped. \*

- re, Tout lu - ni - vers re - ten - tit de sa  
 - re, Tout lu - ni - vers re - ten - tit de sa  
 - re, Tout lu - ni - vers re - ten - tit de sa  
 - re, Tout lu - ni - vers re - ten - tit de sa

gloi - re, Tout lu - ni - vers re - ten -  
 gloi - re, Tout lu - ni - vers re - ten -  
 gloi - re, Tout lu - ni - vers re - ten -  
 gloi - re, Tout lu - ni - vers re - ten -

- tit de sa gloi - re.  
 - tit de sa gloi - re.  
 - tit de sa gloi - re.  
 - tit de sa gloi - re.

AIR DE BALLET. (Les peuples du royaume de Damas viennent rendre hommage à Armide.)

Andante con moto. 69 = ♩

(Quatuor.)

PIANO.

The musical score is written for piano in a 4/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). It consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The tempo is marked 'Andante con moto' with a metronome marking of 69 quarter notes per minute. The score includes several dynamic markings: 'Dolce' (softly), 'Rinf.' (ritardando), 'f' (forte), 'p' (piano), 'mf' (mezzo-forte), and 'f marcato' (forte, marked). There are also performance markings such as 'tr' (trill) and a repeat sign with first and second endings. The piece concludes with a double bar line.



## CHANT DANSÉ, Solo et Chœur.

**Allegretto moderato. 96 = ♩**(Flûte  
Hautb.  
Bass.  
Cors  
Quat.)

SIDONIE.

PHÉNICE.

SOPRANOS.

CONTRALTOS.

HAUTES-CONTRE  
et TÉNORS.

BASSES.

CHŒUR.

PIANO.

*p*

Que la dou - ceur d'un tri - omphe est ex -

- tré - me Quand on n'en doit tout l'hon -

- neur tout l'hon - neur qu'à soi - mé

SIDONIE.  
- me!  
PHÉNICE.

Que la dou - ceur d'un tri - omphe est ex - trê - me, Que la dou -  
 Que la dou - ceur d'un tri - omphe est ex - trê - me, Que la dou -  
 Que la dou - ceur d'un tri - omphe est ex - trê - me, est ex -  
 Que la dou - ceur d'un tri - omphe est ex - trê - me, Que la dou -  
 Que la dou - ceur d'un tri - omphe est ex - trê - me, Que la dou -

- ceur d'un tri - omphe est ex - trê - me Quand on n'en  
 - ceur d'un tri - omphe est ex - trê - me Quand on n'en  
 - trê  
 - ceur d'un tri - omphe est ex - trê - me Quand on n'en  
 - ceur d'un tri - omphe est ex - trê - me Quand on n'en

doit tout l'hon - neur, — qu'à soi - mè - me, Quand on n'en

doit tout l'hon - neur, — qu'à soi - mè - me, Quand on n'en

me Quand on n'en

doit tout l'hon - neur, — qu'à soi - mè - me, Quand on n'en

doit tout l'hon - neur, — qu'à soi - mè - me, Quand on n'en

*p*

doit tout l'hon - neur, — tout l'hon -

doit tout l'hon - neur, — tout l'hon -

doit tout l'hon - neur, — tout l'hon -

doit tout l'hon - neur, — tout l'hon -

doit tout l'hon - neur, — tout l'hon -

- neur qu'à soi - mê - me qu'à soi mê - - -  
 - neur qu'à soi - mê - me, qu'à soi - mê - - -  
 - neur qu'à soi - mê - me! *H. C. et C. A.* Que la dou - ceur d'un tri - omphe est ex -  
 - neur qu'à soi - mê - me, qu'à soi - mê - - -  
 - neur qu'à soi - mê - me! Que la dou - ceur d'un tri - omphe est ex -

The first system consists of five vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are in a B-flat major key signature. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a more melodic line in the left hand. The lyrics are in French and describe a state of self-honor and triumph.

- tré - me Quand on n'en doit tout l'hon - neur qu'à soi -  
 - tré - me Quand on n'en doit tout l'hon - neur qu'à soi -

The second system continues the musical piece. It features four vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are in a B-flat major key signature. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The lyrics are in French and describe a state of self-honor and triumph.

*p*

- me, Quand on n'en doit tout l'hon -

*p*

- me, Quand on n'en doit tout l'hon -

mè - me, Quand on n'en doit tout l'hon -

*p*

- me, Quand on n'en doit tout l'hon -

*p*

mè - me, Quand on n'en doit tout l'hon -

H. C. et Ténors.

*f*

- neur, tout l'hon - neur qu'à soi - mè - me!

*f*

- neur, tout l'hon - neur qu'à soi - mè - me!

*f*

- neur, tout l'hon - neur qu'à soi - mè - me!

*f*

- neur, tout l'hon - neur qu'à soi - mè - me!

*f*

- neur, tout l'hon - neur qu'à soi - mè - me!

PHÉNICE, seule

Nous n'a\_vons point fait ar\_mer nos sol\_dats; Sans leur se\_cours Ar\_mide est tri\_om\_

*passai.*

-phan\_te; Tout son pou\_voir est dans ses doux ap\_pas; Rien n'est si fort que sa beauté char\_

SIDONIE.

La belle Ar\_mide a su vaincre ai\_sé\_ment De fiers guer\_riers plus craints que le ton\_

-man\_te.

-ner\_re; Et ses re\_gards ont en un mo\_ment Don\_né des lois aux vainqueurs de la

SIDONIE et PHÉNICE.

ter - re, Don - né des lois aux vain - queurs de la ter - re. Que la dou -

*mf* *p*

- ceur d'un tri - omphe est ex - trê - me Quand on n'en

doit tout l'hon - neur, tout l'hon -

- neur qu'à soi - mê - me! Que la dou -  
 Que la dou -  
 Que la dou -  
 Que la dou -  
 Que la dou -  
 Que la dou -

*f*

- cœur d'un tri-omphe est ex - trê - me, Que la dou - ceur d'un tri - omphe est ex -  
 - cœur d'un tri-omphe est ex - trê - me, Que la dou - ceur d'un tri - omphe est ex -  
 - cœur d'un tri-omphe est ex - trê - me, est ex - trê -  
 - cœur d'un tri-omphe est ex - trê - me, Que la dou - ceur d'un tri - omphe est ex -  
 - cœur d'un tri-omphe est ex - trê - me, Que la dou - ceur d'un tri - omphe est ex -

The first system consists of five vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are in a soprano, alto, tenor, and bass arrangement. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in both hands.

- trê - me Quand on n'en doit tout l'hon - neur qu'à soi -  
 - tre - me Quand on n'en doit tout l'hon - neur qu'à soi -  
 - tre - me Quand on n'en doit tout l'hon - neur qu'à soi -  
 - tre - me Quand on n'en doit tout l'hon - neur qu'à soi -

The second system continues the vocal and piano parts from the first system. It features the same vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are repeated for each voice part.



*p*

mê - me, Quand on n'en doit tout l'hon -

*p*

mê - me, Quand on n'en doit tout l'hon -

*p*

- me, Quand on n'en doit tout l'hon -

*p*

mê - me, Quand on n'en doit tout l'hon -

*p*

mê - me, Quand on n'en doit tout l'hon -

- neur, tout l'hon - neur qu'à soi - mê -

- neur, tout l'hon - neur qu'à soi - mê -

- neur, tout l'hon - neur qu'à soi - mê -

- neur, tout l'hon - neur qu'à soi - mê -

- neur, tout l'hon - neur qu'à soi - mê -

me, qu'à soi - mê - - - - -  
me, qu'à soi - mê - - - - -  
me! *H.C. et C.A.* Que la dou - ceur d'un tri - omphe est ex -  
me, qu'à soi - mê - - - - -  
me! Que la dou - ceur d'un tri - omphe est ex -

The first system of the musical score consists of five staves. The top four staves are vocal parts, and the bottom two are piano accompaniment. The vocal parts are in a B-flat major key signature. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lyrics are in French and appear to be from a religious or dramatic work.

- tré - me Quand on n'en doit tout l'hon - neur qu'à soi -  
- tré - me Quand on n'en doit tout l'hon - neur qu'à soi -

The second system of the musical score consists of five staves. The top four staves are vocal parts, and the bottom two are piano accompaniment. The vocal parts continue the melody from the first system. The piano accompaniment maintains the same rhythmic pattern. The lyrics are in French and continue the text from the first system.

Les dames de la droite, après avoir présenté  
 leurs hommages et leurs présents à *Amudo*,  
 et fait une seconde fois devant la belle  
 magicienne puis s'achant par la baie des foudres  
 et le fond cœur.  
 On a fait une rue connue à l'entrée de la droite  
 pour cette sortie.

C'est que le dernier groupe de la droite est engagé dans  
 cette cause, les groupes des chœurs a droite remercient nos  
 le maître des chœurs, reviennent avec à l'arrivée que  
 nous acclamons. De cette façon, la sortie du ballet  
 et la nuit d'été sont heureusement malgré

*p*

- me! Quand on n'en doit tout l'hon -

- me! Quand on n'en doit tout l'hon -

mê - me, Quand on n'en doit tout l'hon -

*p* H.C. et Tén.  
- me! Quand on n'en doit tout l'hon -

mê - me, Quand on n'en doit tout l'hon -

- neur, tout l'hon - neur qu'à soi - mê - - me!

- neur, tout l'hon - neur qu'à soi - mê - - me!

- neur, tout l'hon - neur qu'à soi - mê - - me!

- neur, tout l'hon - neur qu'à soi - mê - - me!

- neur, tout l'hon - neur qu'à soi - mê - - me!

(Flûtes  
Hautb. & Clar.  
Bassons  
Cors  
Quat.)

SCÈNE IV  
LES PRÉCÉDENTS.  
ARONTE, arrivant blessé et tenant en main un tronçon  
d'épée.

ARONTE.

**Moderato con moto. 80 = ♩**

PIANO.

ciel! ô dis - grâ - ce cru - el - le! Je con - dui - sais vos cap -

- tifs a - vec soin; J'ai tout ten - té pour vous mar -

ARMIDE.

**Récitatif**

Mais où sont mes cap -

- quer mon zè - le, Mon sang qui coule en est té - moin.

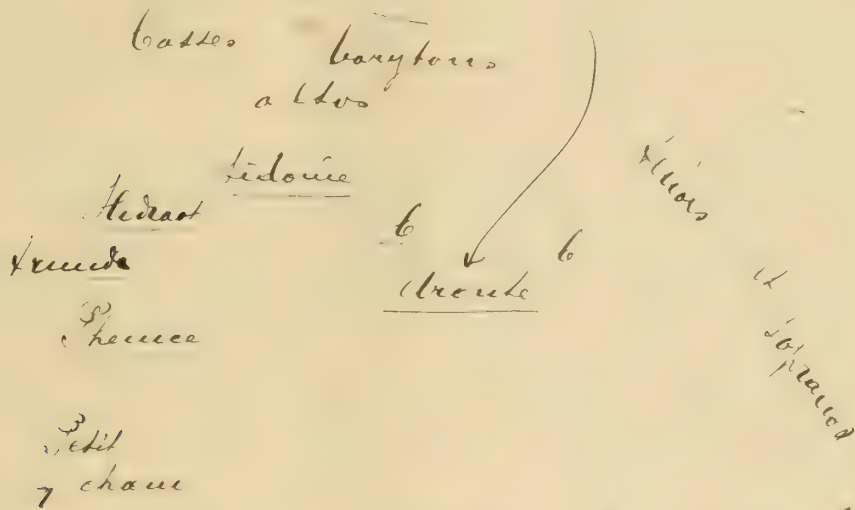
**Riten. poco Récit.**

Oronte, venant par le dessous, apparaissait au fond  
dans la baie du milieu.

Il tient à la main par la poignée un trousseau de  
clé  
Quatre hommes du ballet le soutiennent.

Il s'avance péniblement dans la direction d'Oronte.  
Les 2 officiers se sont placés de 2 côtés du trône.

Les chaises s'empoussièrent autour d'Oronte, prêts à le  
secourir.



avec saig. Oronte, défaillant, laisse tomber sur le sol  
le trousseau de son glaiive.

(mouvement de surprise de Oronte.)

Ille sunt quoniam

Surprise générale et tous, d'une voix unanime.

tu



Adagio.

ARMIDE. -tifs?  
SIDONIE. Un seul guer-rier!  
(de même)

PHÉNICE. (de même) Un seul guer-  
(de même) Un seul guer-

HIDRAOT. Un seul guer-rier!

ARONTE. **Lent.**  
Un guerrier in-domp - ta - ble Les a dé - li - vrés tous.

Adagio.

Tempo I<sup>o</sup>

*mf* *sf* *p* *ten.*

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

Rinf.

A. que di - tes vous?  
S. -rier! que di - tes vous?  
Ph. -rier! que di - tes vous?  
H. que di - tes vous?

SOPRANOS. (voix entrecoupée) *f* Un seul guer -  
H.C.  
H.C. et TÉNORS.  
BASSES. (voix entrecoupée) *f* Un seul guer -

*ten.* *ten.* *ten.*  
*Cresc.* *a* *poco* *a* *poco* *Rinf.* *Cresc.*

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

A. *fp* Ciel! Ciel!

S. Ciel! Ciel!

Ph. Ciel! Ciel!

H. *fp* Ciel! Ciel!

A. De nos en - ne -

S. *sf* Ciel!

C. *f* Un seul guer - rier! Ciel!

H.C. *f* Un seul guer - rier! Ciel!

T. *f* Un seul guer - rier! Ciel!

B. *sf* Ciel!

*ten.* *Sempre.* *f* *ff* *p*

Ped. \* Ped. \*

ARONTE,

- mis c'est le plus re - dou - ta - ble. Nos plus vail - lants sol -

Ciel. Mouvement de surprise iouloureuse des jeunoy  
nages.

Ciel Culti.

Mouvement de surprise générale.

Les forces d'Aroute faiblissent de plus en plus.

L'écrit c'est Renaud

Arrière de l'âme sur place.

11<sup>e</sup> mesure. (.)

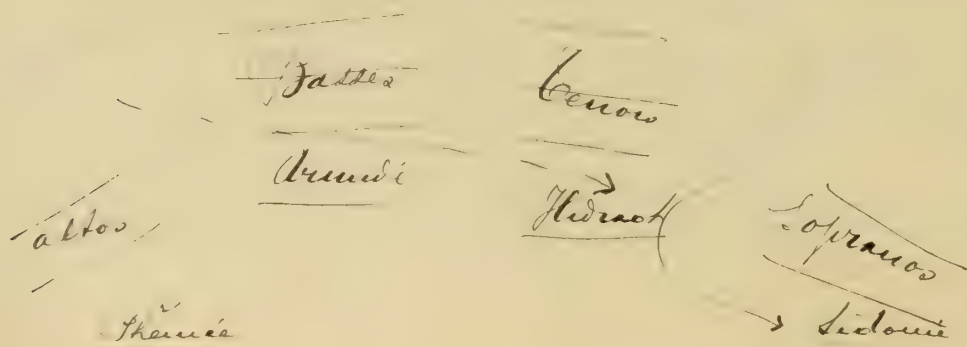
Arrière rend le dernier soupir et de fait.

Les 2 hommes du ballet et 2 choristes se tiennent  
l'emportent par la base milieu et le fond cœur.

Arrière Arrière et Renaud descendant du trois et  
voix dans les groupes qu'ils occupent volontiers  
à renouer le Renaud la suite d'Arrière.

Un grand mouvement de regroupement. Le  
premier pendant les phrases des 2 Arrières  
l'un y a plus de petit cœur.

La masse chorale se place comme ci dessous.



A. *-dats sont tom - bés sous ses coups: Rien ne peut ré - sis -*

ARMIDE.  
 O ciel! c'est Re - naud! **Lento.** (*expirant*)  
 - ter à sa va - leur ex - trê - me... C'est lui

*Aronte tombe mort sur la scène.  
 son corps est emporté par deux guerriers.*

A. *mê - me.*

*Silence.* **Tempo I<sup>o</sup>**

ARMIDE, SIDONIE, PHÉNICE  
*(avec une violence concentrée)*

HIDRAOT. *(de même)*

Pour - sui - vons jus - qu'au tré - pas, jus - qu'au tré - pas L'en - ne -

Pour - sui - vons jus - qu'au tré - pas, jus - qu'au tré - pas L'en - ne -

Allegro.

A. S. Ph. *ff* - mi qui nous of - fen - se;

H. *ff* - mi qui nous of - fen - se;

SOPRANOS. *ff* Pour\_sui\_vons\_jus - qu'au tré - pas L'en - ne - mi - qui - nous - of -

CONTRALTOS. *ff* Pour\_sui\_vons\_jus - qu'au tré - pas L'en - ne - mi - qui - nous - of -

H.C. et TÉNORS. *ff* Pour\_sui\_vons\_jus - qu'au tré - pas L'en - ne - mi - qui - nous - of -

BASSES. *ff* Pour\_sui\_vons\_jus - qu'au tré - pas L'en - ne - mi qui nous of -

Allegro. 138 = ♩

*f* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven - gean - ce;

Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven - gean - ce;

S. - fen - se; Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven - gean - ce;

C. - fen - se; Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven - gean - ce;

H.C. T. - fen - se; Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven - gean - ce;

B. - fen - se; Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven - gean - ce;

*ff* *sf* *sf* *sf*

Ped. \* 4

Toute la masse chorale descend vers l'avant pour  
l'attaque du chœur.

Beaucoup de mouvement, d'action et d'entrain.  
Vivace et fin de voir les actions pour la  
conscience de l'accent et la décision du geste.

57



*Riten.* **Tempo.**

Qu'il n'échappe pas A no - tre ven - gean - ce.

Qu'il n'échappe pas A no - tre ven - gean - ce.

Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven - gean - ce. Pour - sui - vons jus - qu'au tré -

Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven - gean - ce. Pour - sui - vons jus - qu'au tré -

Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven - gean - ce. Pour - sui - vons l'en - ne -

Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven - gean - ce. Pour - sui - vons l'en - ne -

*ff* *Riten.* **Tempo.** *sf sf*

Ped. \*

l'en - ne - mi, Pour - sui - vons jus - qu'au tré -

l'en - ne - mi, Pour - sui - vons jus - qu'au tré -

- pas L'en - ne - mi qui nous of - fen - se, Pour - sui -

- pas L'en - ne - mi qui nous of - fen - se, Pour - sui -

- mi, l'en - ne - mi, Pour - sui - vons jus - qu'au tré -

- mi, l'en - ne - mi, Pour - sui - vons jus - qu'au tré -

*sf sf sf sf*

- pas L'en - ne-mi, Pour - sui-

- pas L'en - ne-mi, Pour - sui-

S. - vons jus - qu'au tré - pas L'en - ne - mi qui nous of -

H.C. - vons jus - qu'au tré - pas L'en - ne - mi qui nous of -

T. - pas L'en - ne - mi; l'en - ne - mi, Pour - sui-

B. - pas L'en - ne - mi; l'en - ne - mi, Pour - sui-

*sf*

- vons jusqu'au trépas L'en - ne - mi qui nous of -

- vons jusqu'au trépas L'en - ne - mi qui nous of -

S. - fen - se, Pour - sui - vons, pour - sui - vons jus - qu'au tré - pas L'en - ne - *Rinf.*

H.C. - fen - se, Pour - sui - vons, pour - sui - vons jus - qu'au tré - pas L'en - ne - *Rinf.*

T. - vons jusqu'au tré - pas, Pour - sui - vons - jus - qu'au tré - pas L'en - ne - *Rinf.*

B. - vons jusqu'au tré - pas, Pour - sui - vons - jus - qu'au tré - pas L'en - ne - *Rinf.*

*pp*

Le mesure (2)

Cout le monde, le bras levé, mouvant, et dans une attitude de serment et de menace.

Sur le 4<sup>e</sup> temps seulement les bras s'abaissent, le geste se transforme en un geste d'engagement à la poursuite de l'ennemi, geste qui a été vu dans la descente encore haut entière d'un pas vers l'avant secue.

89

- fen - se; Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven -

- mi qui nous of - fen - se; Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven -

- mi qui nous of - fen - se; Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven -

- mi qui nous of - fen - se; Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven -

Ped. \* Ped. \*

- gean - ce, Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven - gean - ce, Qu'il n'échap - pe

- gean - ce, Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven - gean - ce, Qu'il n'échap - pe

- gean - ce, Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven - gean - ce, Qu'il n'échap - pe

- gean - ce, Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven - gean - ce, Qu'il n'échap - pe

- gean - ce, Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven - gean - ce, Qu'il n'échap - pe

Ped. 4 \* 4 3 3 3 3 4 4 3 3

pas A no - tre ven - gean - ce, Qu'il n'échap - pe pas A

pas A no - tre ven - gean - ce, Qu'il n'échap - pe pas A

S. pas A no - tre ven - gean - ce, Qu'il n'échap - pe pas A

C. pas A no - tre ven - gean - ce, Qu'il n'échap - pe pas A

H.C. T. pas A no - tre ven - gean - ce, Qu'il n'échap - pe pas A

B. pas A no - tre ven - gean - ce, Qu'il n'échap - pe pas A

*Riten.* no - tre vengean - ce! *Tempo.* Pour - sui - vons l'en - ne - mi.

*Riten.* no - tre vengean - ce! *Tempo.* Poursuivons l'en - ne - mi.

S. *Riten.* no - tre vengean - ce! *Tempo.* Pour - sui - vons l'en - ne - mi, Pour - sui.

C. *Riten.* no - tre vengean - ce! *H.C. et C.A.* *Tempo.* Pour - sui - vons l'en - ne - mi, Pour - sui.

H.C. T. *Riten.* no - tre vengean - ce! *Tempo.* Pour - sui - vons l'en - ne - mi, Pour - sui.

B. *Riten.* no - tre vengean - ce! *Tempo.* Poursuivons l'en - ne - mi,

*Riten.* *Tempo.* *Cresc.* *f* *3*

Ped.

l'en - ne.mi, Pour - sui -

P'en - ne.mi, Pour - sui -

S. - vons jus - qu'au tré - pas L'en - ne - mi qui nous of -

C. H.C. - vons jus - qu'au tré - pas L'en - ne - mi qui nous of -

T. - vons, pour - sui - vons l'en - ne - mi, Pour - sui -

B. pour - sui - vons l'en - ne - mi, Pour - sui -

- vons jus - qu'au tré - pas l'en - ne.mi,

- vons jus - qu'au tré - pas l'en - ne.mi,

S. - fen - se, Pour - sui - vons jus - qu'au tré - pas L'en - ne -

C. H.C. - fen - se, Pour - sui - vons jus - qu'au tré - pas L'en - ne -

T. - vons jus - qu'au tré - pas, pour - sui - vons l'en - ne -

B. - vons jus - qu'au tré - pas, pour - sui - vons l'en - ne -

Pour\_sui\_vons jus-qu'au tré - pas, jusqu'au trépas L'en\_ne - mi\_ qui nous of - fen - se, Pour\_sui\_vons jusqu'au trepas, Pour - sui\_vons jus - qu'au tré -

Pour\_sui\_vons jus-qu'au tré - pas, jusqu'au trépas L'en\_ne - mi, Pour - sui\_vons jus - qu'au tré -

- mi, Pour - sui\_vons jus - qu'au tré - pas l'en\_ne\_mi, Pour - sui\_vons jus - qu'au tré -

- mi, Pour - sui\_vons jus - qu'au tré - pas l'en\_ne\_mi, Pour - sui\_vons jus - qu'au tré -

*sf sf sf sf pp*

- mi\_ qui\_ nous\_ of - fen - se; Qu'il n'échap - pe pas

- mi\_ qui\_ nous\_ of - fen - se; Qu'il n'échap - pe pas

pas L'en - ne\_mi\_ qui\_ nous\_ of - fen - se; Qu'il n'échap - pe pas

pas L'en - ne\_mi\_ qui\_ nous\_ of - fen - se; Qu'il n'échap - pe pas

pas L'en - ne\_mi\_ qui\_ nous\_ of - fen - se; Qu'il n'échap - pe pas

pas L'en - ne\_mi\_ qui\_ nous\_ of - fen - se; Qu'il n'échap - pe pas

*Rinf. ff sf*

*Rinf. ff sf*

*Rinf. ff sf*

*Rinf. ff sf*

*Rinf. ff sf*

*Rinf. ff sf*

*Ped.*



A no - tre ven - gean - ce, Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven -

A no - tre ven - gean - ce, Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven -

pas A no - tre ven - gean - ce, Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven -

C. H.C. pas A no - tre ven - gean - ce, Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven -

T. pas A no - tre ven - gean - ce, Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven -

B. pas A no - tre ven - gean - ce, Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven -

Ped. \* Ped. 4 3 \* 4 3 3 3

- gean - ce, Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven - geance, A no - tre ven -

- gean - ce, Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven - geance, A no - tre ven -

S. - gean - ce, Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven - geance, A no - tre ven -

C. H.C. - gean - ce, Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven - geance, A no - tre ven -

T. - gean - ce, Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven - geance, A no - tre ven -

B. - gean - ce, Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven - geance, A no - tre ven -

4 4 3 3 5 Ped. \*

-geance, A no - tre ven - gean - ce.  
 -geance, A no - tre ven - gean - ce.  
 S. -geance, A no - tre ven - gean - ce.  
 C. -geance, A no - tre ven - gean - ce.  
 H.C. T. -geance, A no - tre ven - gean - ce.  
 B. -geance, A no - tre ven - gean - ce.

*p. 747*

*sf* *p* *ff*  
 Ped. \* Ped. \*

*sf sf sf sf sf sf*  
 Ped. \* Ped. \*

*sf sf sf sf sf*  
 Ped. \*

*sf p Cresc. f ff*  
 Ped. \* Ped. \*

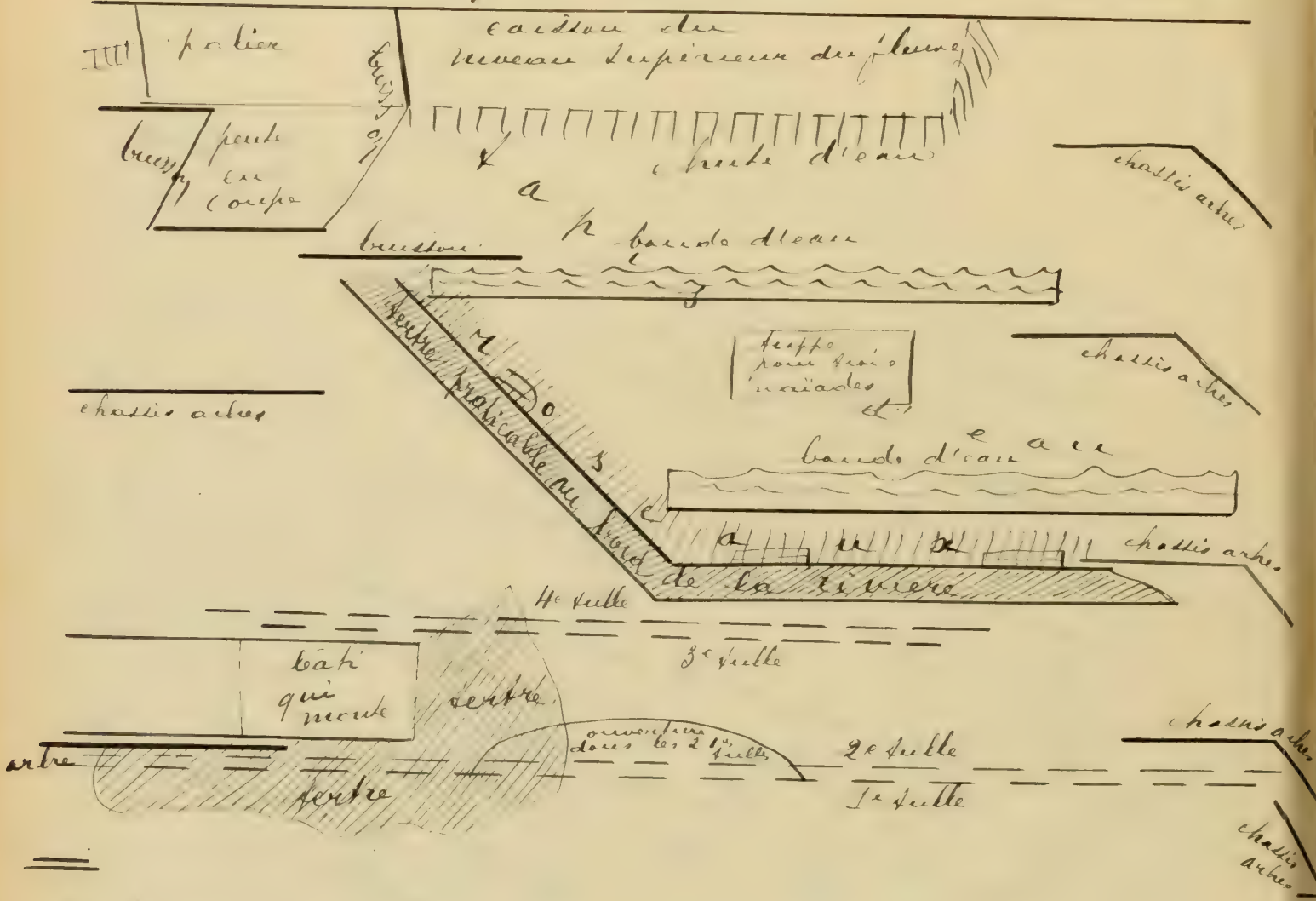
Aussi est après les dernières notes écrites, les bestes  
 remontent pour jeter à l'arrière de retourner  
 rapidement sur la partie de son sein.  
 Quand elle y est parvenue, elle fait signe aux  
 hommes de voter aux combats.  
 Le signe d'Alidivak, résist à l'avant sans  
 courir.

Les guerriers tirent la saie, remontent en forêt  
 jusqu'au fond du théâtre. Là, ils s'arrêtent,  
 et, tournés vers l'arrière, ils tendent leurs arcs  
 au bout de leurs bras tendus vers le fond.  
 Tableau. Les femmes, les bras tendus vers les  
 guerriers, les engageant à combattre.

Quand que le tableau est formé

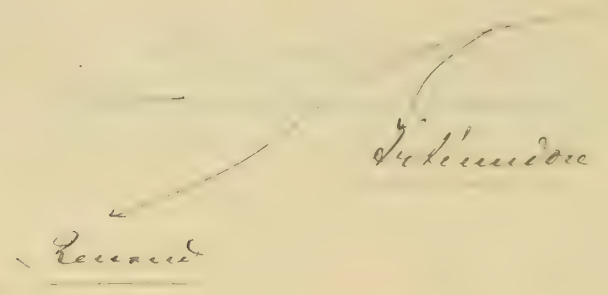
Tableau rapide.

fond de pare.



3e ligne Entreux, Renaud suivi d'Artemidore du Delour.

Il y a un pont en pierre au milieu par la baie pratiquée dans les 2 premiers grilles. Artemidore est sans coiffure et sans armo.



ACTE DEUXIÈME.

Une plaine déserte. Quelques arbres; ciel couvert.

SCÈNE I

RENAUD, ARTÉMIDORE.

Andante con moto. 100 = ♩

PIANO.

First system of piano introduction. Treble and bass staves. Dynamics: *f*, *sf*, *sf*, *sf*. Pedal markings: Ped., \* Ped., \* Ped., \* Ped., \*

Second system of piano introduction. Treble and bass staves. Dynamics: *sf*, *sf*, *sf*. Pedal markings: Ped., \* Ped., \* Ped., \* Ped., \* Ped., \*

ARTÉMIDORE.

Récitatif.

Vocal recitative and piano accompaniment. Vocal line: In - vin - ci - ble hé - ros, c'est par vo - tre cou - ra - ge Que j'échappe aux ri - gueurs d'un fu - neste es - cla - va - ge. Piano accompaniment: Treble and bass staves. Dynamics: *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*. Pedal markings: Ped., \* Ped., \* Ped., \* Ped., \* Ped., \* Ped., \* Ped., \*

Piano accompaniment for the first vocal phrase. Treble and bass staves. Dynamics: *p*. Pedal markings: Ped., \*

Vocal recitative and piano accompaniment. Vocal line: va - ge. A - près ce gé - né - reux se - cours, Puis - je me dis - pen - ser de vous sui - vre fou - Piano accompaniment: Treble and bass staves. Dynamics: *p*. Pedal markings: Ped., \*

RENAUD. **Maestoso e moderato assai.**

Al-lez, al-lez remplir ma pla-ce Aux lieux d'où mon mal-heur me chas-se.

-jours?

*p sempre*

**Tempo giusto.** *mf*

*Mesuré et martial.*

Le fier Ger-nand m'a contraint à pu-nir Sa té-méraire au-da-ce: D'une in-

*p*

*Poco cresc.* *mf*

-di-gne pri-son Go-de-froi me me-na-ce, Et de son camp m'o-blige à me ban-nir:

*p*

*Poco cresc.* *mf* *p* *mf*

**Plus lent.**

Je m'en é-loigne a-vec con-train-te. Heu-reux! si j'a-vais pu con-sa-crer mes exploits A dé-li-

**Récit.**

*p sostenuto* *Poco rinf.* *p* *Cresc. poco a poco.*

Plus tard Renaud, qui jusqu'alors, s'était adonné à  
Artemodore, s'en éloigna un peu, descendant vers la  
gauche pour dissimuler l'émotion qu'il ressentit  
à ne pas poursuivre le but qu'il s'était proposé  
d'atteindre lorsqu'il prit la croix.

Vivace.

Staccato descend et venant vers Renard qui ne se retournera  
vers son comparsa que lorsqu'il ~~aura~~ aura com-  
mencé à parler et commencera à parler.

Je vous aime mon œil

Renard se détourne de nouveau vers la gauche pour  
distinuer son émotion.

Staccato se rapproche encore de Renard et se fait plus  
pressant.



v - rer la ci - té sain - te Qui gé - mit sous de du - res lois.

*All<sup>o</sup> vivace.*

*mf* *p* *f*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

*Récit.*

Sui - vez les guer - riers, qu'un beau - zè - le Pres - se de si - gna -

*Récit.*

*sf*

*Doux et triste.*

ler leur va - leur et leur foi: Cherchez u - ne gloire im - mortel - le; Je veux dans

*sf sf ff sf ff pp*

mon e - xil n'en - ve - lop - per que moi.

ARTÉMIDORE.

Sans vous que peut - on en - tre pren - dre? Ce -

*p Rinf.*

lui qui vous ban\_nit ne pour - ra se dé - fen - dre De souhai\_ter vo - tre re -

**Plus lent.**  
- tour. S'il faut que je vous quitte, au moins ne puis-je ap -

**Lento.**

-pren-dre En quels lieux vous al - lez choi - sir vo - tre sé - jour?

**Andante con moto.**  
RENAUD.

**Andante con moto.**  $\text{♩} = 80.$  Le re - pos me fait vi - o - len - ce, La seu - le

Cors. Quat. *mf* *ten.* *p* *mf*

*Cresc.* gloire a pour moi des ap - pas, La seu - le gloire a pour moi des ap - pas:

*p* *Cresc.* *mf* *sf sf sf*

Audante con moto

Renard se retourne et remonte à l'éminence

Armenion

Renard

4<sup>e</sup> mesure. Renard revient face au public et redescend  
un peu vers la gauche

3<sup>e</sup> première mesure Revenir un peu vers la gauche,  
face au public dans une attitude toujours de plus en  
plus décidée.

*f*

Je pré - tends a - dres - ser mes

*mp*

*Plus doux.* *Rinf.*

pas Où la jus - ti - ce et l'in - no - cen - ce Au - ront be -

*p*

- soin du se - cours de mon bras, Au - ront be - soin du se - cours de mon

*Cresc.* *mf*

bras. Je pré - tends a - dres - ser mes

*f* *Cors.* *mp*

*Plus doux.* *Rinf.*

pas Où la jus - ti - ce et l'in - no - cen - ce Au - ront be -

*p* *Poco rinf.*

*allargando poco. p*

soin de se - cours de mon bras, Où la jus - ti - ce et l'in - no -

*allargando poco. Cresc.*

*Cresc. f*

- cen - ce Aurent be - soin du se - cours de mon bras.

ARTÉMIDORE.

Fuy - ez les lieux où règne Ar -

*f p*

mi - de, Si vous cher - chez à vivre heu - reux; Pour le cœur le plus in - tré -

- pi - de, Elle a des char - mes dan - ge - reux. C'est une en - ne - mie im - pla -

*mf p*

Artemidore se rapproche de Zenon et lui joint avec conviction, d'un ton un peu éreintif à l'endroit de la puissance magique et de l'écume d'or, et se prendent que le plus rationnel se méfie.

Souvenir de d'aigneux de Zenon.

Le mesure Renaud est venue à Artemidore et lui pose  
 la main gauche sur l'épaule droite. Il lui parle  
 d'un ton calme et sûr de lui.

(D) Il se dégage un peu d'Artemidore, lui parlant  
 négligemment d'Artemide.



- ca - ble, E - vi - tez ses res - sen - ti - ments. Puis - se le

*Rinf.* *p* *Rinf.* *p*

Ciel, à mes vœux fa - vo - ra - ble, Vous ga - ran - tir de ses en - chan - te -

*sf* *Cresc.*

RENAUD.  
Par une heureuse in - dif - fé - ren - ce Mor

- ments, Vous ga - ran - tir de ses en - chan - te - ments.

*sf* *pp* *Cresc.*

cœur s'est dé - ro - bé, sans peine, à sa puis - san - ce, Je la

*mf* *Retenu.*

vis seu - le - ment d'un re - gard cu - ri - eux. Est - il plus mal - ai -

*Rinf.*

*pp*

- sé d'é - vi - ter sa ven - gean - ce Que d'é - chap - per au pou - voir de ses

yeux? J'ai - me la li - ber -

**Moderato marziale. 80 = ♩**

*f* *p* *Cresc.*

- té, rien n'a pu me con - train - dre A m'en - ga - ger jus qu'à ce

*ff* *p* *sf* *p*

Tromp. Cors. Quat.

jour: Quand on peut mé - pri - ser les char - mes de l'a - mour Quels en - chan - te -

*Rinf.* *Cresc.* *f* *p*

Il se redresse pour continuer avec plus d'assurance  
même.

Adagio marziale

Il descend vers l'avant, laisse de gauche, d'un air fier  
et résolu.

Tempo Revenu finit bien face au public, puis remontant  
 à Séverinidore qui s'est effacé un peu vers le fond, il  
 lui pose la main gauche sur l'épaule gauche et touch  
 avec lui par où ils s'étaient vus. Nous deux

Séverinidore

Revenu

Revenu

- ments peut-on crain - dre? Quand on peut mé - pri - ser les char - mes de l'a -

*Rinf.* *Cresc.*

mour Quels en - chan - te - ments, quels en chan - te - ments peut - on crain -

*f* *p* *f* *Allargando.* *Avec le chant.*

- dre?

**Tempo.**

*f* *Tromp. Quat.* *Cors.* *sf* *mp*

*len.* *p*

*Dim. poco a poco.* *Smorz.* *pp* (Ils sortent.)

SCÈNE II  
ARMIDE, HIDRAOT.

(Bassons  
Quatuor)

**Maestoso assai. 66 = ♩**

*PIANO.* *ff ten.* *sf ten.*

Ped. \* Ped.

*sf ten.* *sf ten.*

\* Ped. \* Ped.

HIDRAOT. **Récitatif.**

Ar\_rêtons-nous i-ci, c'est dans ce lieu fa\_tal Que la fu\_

**Récit.**

*f* *p* *sf*

\* Ped.

*Mesuré un peu lent.* **Récit.**

\_reur qui nous a\_ni-me, Or\_donne à l'empire in\_fer\_nal De condui\_re

*Mesuré un peu lent.* **Récit.**

*f* *p* *sf ten.*

ARMIDE.

Que l'enfer aujourd'hui tarde à sui\_vrenoslois!

no\_tre vic\_ti-me.

*Un peu animé.*

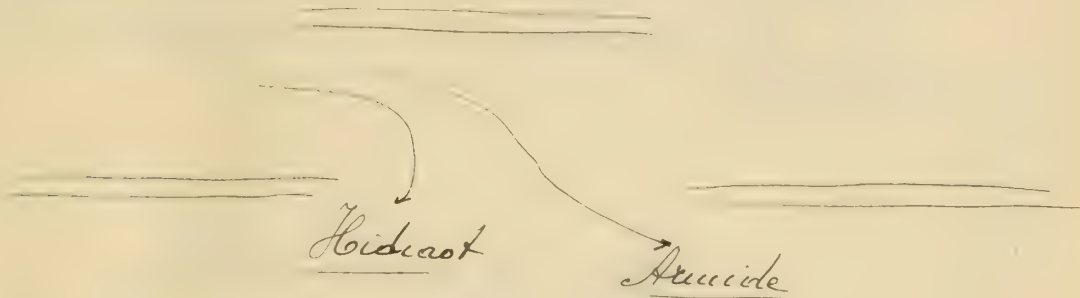
*f* *ff*

2<sup>e</sup> ligne 4<sup>e</sup> mesure

Arucide, suivie d'Hydraot, du bout d'un jardin au delà du 1<sup>er</sup> et du 2<sup>d</sup> bulles.

Ils eurent l'entente en scène et s'arrêtent; Arucide, aussitôt qu'Hydraot a dit

"Voilà tout nous ici"



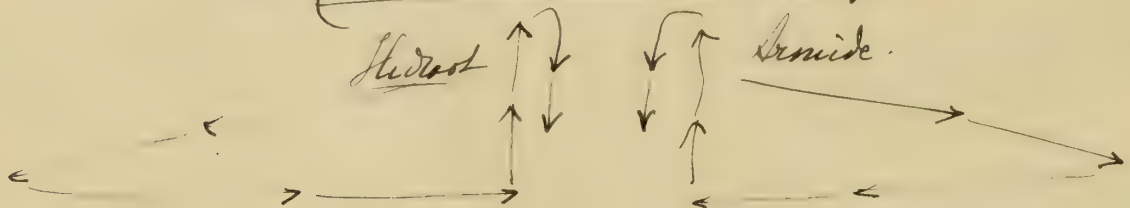
1<sup>re</sup> mesure Arucide remonte au milieu se tournant vers Hydraot, un peu au dessus de lui.

3<sup>e</sup> mesure Sur le trait en croches, Hydraot remonte à son tour pour se trouver aussi au milieu, au même place qu'Arucide.

Moderato con moto.

Ils élèvent tout deux leurs bras vers le ciel en attitude d'incantation et font un pas vers les deux premiers et 3<sup>e</sup> temps de chaque mesure et cela pendant 8 mesures, doigt en l'air 16 pas.

Après quoi, revenus face au public, ils font des passes avec les mains sur les 4<sup>e</sup> temps des 4 mesures suivantes.

Parade de l'incantation



HIDRAOT.

Pour a\_che-ver le charme, il faut u\_nir nos voix.

The first system features a vocal line in bass clef with lyrics and a piano accompaniment in grand staff. The piano part includes dynamic markings *p* and *f*.

Moderato con moto.

Hautb. & Clar.

*ff* Quatuor.

The second system shows the woodwind and string parts. The woodwinds are marked *sf* and the strings are marked *ff*.

The third system shows the bassoon and bass parts. The bassoons are marked *sf* and the basses are marked *f*.

The fourth system shows the first piano part of the second system, with dynamic markings *f* and *sf*.

The fifth system shows the second piano part of the second system, with dynamic markings *sf* and *f*.

The sixth system shows the third piano part of the second system, with dynamic markings *f* and *sf*.

ARMIDE. *f sempre.*

Es - prits de

haïne et de ra - - - ge,

HIDRAOT. *f sempre.*

Es - prits de

Bassons. *f*  
Basses. *f*

Dé - mons! o - bé -

haïne et de ra - - - ge,

Considerez, mes chers, les maux de ce monde, les yeux au ciel.

77

- is - - - sez - nous!

Dé - mons! o - bé -

The first system of the musical score features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The vocal line begins with the lyrics "- is - - - sez - nous!". The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand. Dynamic markings include *sf* (sforzando) in both hands.

- is - - - sez - nous! Es -

- is - - - sez - nous! Es -

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyrics "- is - - - sez - nous! Es -". The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern from the first system. Dynamic markings include *sf* in both hands.

- prits de haïne et de ra - ge, Dé -

- prits de haïne et de ra - ge, Dé -

The third system of the musical score features a vocal line with the lyrics "- prits de haïne et de ra - ge, Dé -". The piano accompaniment continues with the rhythmic pattern. Dynamic markings include *sf* in both hands.

-mons! o - bé - is - sez - nous!  
 -mons! o - bé - is - sez - nous! Li -

Li - vrez à no - tre cour -  
 -vrez à no - tre cour - roux L'en - ne -

-roux L'en - ne - mi qui nous ou -  
 -mi qui nous ou - tra - ge!

tra - - - ge! | Es - prits de haïne et de

Es - prits de haïne et de

*ten.*

*sf* *p*

Detailed description: This system contains the first two lines of music. The top line is a vocal line in treble clef with lyrics 'tra - - - ge! | Es - prits de haïne et de'. The bottom line is a vocal line in bass clef with lyrics 'Es - prits de haïne et de'. Below these are two staves for piano accompaniment. The right hand has a melodic line with slurs and dynamics *sf* and *p*. The left hand has a rhythmic accompaniment. The tempo marking *ten.* is at the beginning.

ra - - - ge, Dé - mons! o - bé - is - sez -

ra - - - ge, Dé - mons! o - bé - is - sez -

*Cresc.* *poco* *a* *poco.*

Detailed description: This system contains the second two lines of music. The top line is a vocal line in treble clef with lyrics 'ra - - - ge, Dé - mons! o - bé - is - sez -'. The bottom line is a vocal line in bass clef with lyrics 'ra - - - ge, Dé - mons! o - bé - is - sez -'. Below these are two staves for piano accompaniment. The right hand has a melodic line with slurs and dynamics *Cresc.*, *poco*, *a*, and *poco.*. The left hand has a rhythmic accompaniment.

nous, Dé - mons! o - bé - is - sez -

nous, Dé - mons! o - bé - is - sez -

*f* *Più cresc.*

Detailed description: This system contains the final two lines of music. The top line is a vocal line in treble clef with lyrics 'nous, Dé - mons! o - bé - is - sez -'. The bottom line is a vocal line in bass clef with lyrics 'nous, Dé - mons! o - bé - is - sez -'. Below these are two staves for piano accompaniment. The right hand has a melodic line with slurs and dynamics *f* and *Più cresc.*. The left hand has a rhythmic accompaniment.

nous!

nous!  
*ten.*

*ff*

*sf*

*sf*

*Sempre f*

*sf* Dé - mons af -

*sf* *Dim.* *a* *poco*

*Smorz.*

- freux, Ca - chez - vous

*a* *poco* *p*

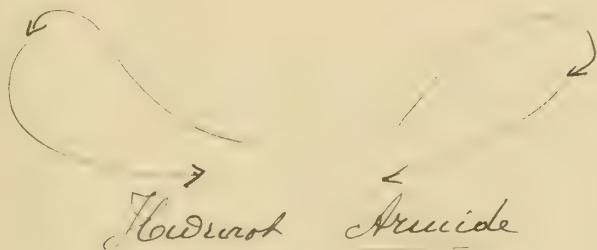
*p* Sous une a - gré - able i - ma - ge; En chan -

*pp*

Ped. \* Ped. \* Ped.



Sur les 1<sup>er</sup> et 3<sup>es</sup> temps des 4 premières mesures, ils  
renouvellent leurs enchaînements en faisant le trapp  
indiqué ci dessous.



De nouveaux meubles, dans la même attitude que  
précédemment.

81

-tez ce fier cou - ra - ge Par les char - mes les plus

doux! Es - prits de haïne et de ra - ge, Dé -

Es - prits de haïne et de ra - ge, Dé -

-mons, o - bé - is - sez - nous! Es -

-mons, o - bé - is - sez - nous! Es -

-prits de haïne et de ra - ge, Dé -

-prits de haïne et de ra - ge, Dé -

-mons, o - bé - is - sez - nous! Li -  
 -mons. o - bé - is - sez - nous! Li -

The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. A *p* (piano) dynamic marking is present at the end of the system.

-vrez à no - tre cour - roux L'en - ne -  
 -vrez à no - tre cour - roux L'en - ne -

The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand. A *sf* (sforzando) dynamic marking is present at the beginning of the system.

-mi qui nous ou - tra - ge!  
 -mi qui nous ou - tra - ge! | Li -

The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern to the previous systems, featuring sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand. A *sf* dynamic marking is present at the beginning of the system.

Li - vrez à no - tre cour -

vrez à no - tre cour - roux L'en - ne -

*ten.*

*sf*

*ten. sf*

*ten.*

- roux L'en - ne - mi qui nous ou -

- mi qui nous ou - tra - ge!

*ten.*

*sf*

*ten. sf*

*ten.*

- tra - ge! Es - prits de haïne et de

Es - prits de haïne et de

*sf*

*p* *Cresc.* *a*

ra - - ge, Dé - mons! o - bé - is - - sez -

ra - - ge, Dé - mons! o - bé - is - - sez -

*poco a poco.*

nous, Dé - mons! o - bé - is - - sez -

nous, Dé - mons! o - bé - is - - sez -

*Allargando poco.*

*Allargando poco.*

*f* *allargando poco.*

nous!

nous!

**Tempo I!**

*ff* *ten.* *sf* *ten.*

*A partir d'ici le paysage*

*se transforme graduellement et lentement. Le sol se couvre d'une herbe verdoyante et fleurie; le soleil brille de tout son éclat. On aperçoit une rivière, bordée de saules par endroits, qui serpente dans la plaine.*

*ten.* *ten.*

*sf* *sf*



2<sup>e</sup> lique 2<sup>e</sup> mesure

Le Tableau

Arvide, voyant dans la coulisse jardin, Renaud que le public n'aperçoit pas encore, passe devant Hédraot en allant vers le fond jardin.

Arvide Hédraot  
←

Roche envenimé S'engage  
Arvide montre à Hédraot l'issue fond jardin par où va venir Renaud.

2<sup>e</sup> mesure Arvide arrive du geste l'aideur d' Hédraot qui avait fait un mouvement comme pour appeler les soldats.

3<sup>e</sup> mesure Arvide et Hédraot, surveillant toujours de loin, Renaud, qui est censé s'approcher, se retirent lentement par la première coulisse cour.



ARMIDE. **Récitatif.** *p* (Armide apercevant Renaud au loin.)

Dans le piè - ge fa - tal

**Récit.**

Notre en-ne-mi s'enga - ge

HIDRAOT. *p*

Nos sol-dats sont cachés dans le prochain bo - ca - ge; Il faut que sur Re -

*Fièremment, un peu lent.*

Cet - te vic-time est mon par - ta - ge; Lais-sez-moi l'immo -

-naud ils vien-nent fon-dre tous.

(Hidraot et Armide se retirent.)

-ler, laissez-moi l'a-van - ta - ge De voir ce cœur su-perbe ex-pi- rer sous mes coups.

SCÈNE III

RENAUD, seul.

1 Fl. 1 Hautb.

1 Cl. 1 Bass.

1 Cor.

Quatuor,  
avec sourdines.

La scène reste vide un moment. Renaud, en entrant, s'arrête pour considérer les bords du fleuve. Il quitte une partie de ses armes pour prendre le frais.

Andante sans lenteur. 63 = ♩

RENAUD.

Andante sans lenteur.

PIANO.

pp Una corda.

Fl.

The first system of the score shows the vocal line for Renaud and the piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one sharp. The tempo is marked 'Andante sans lenteur' with a metronome marking of 63 quarter notes per minute. The piano part begins with a dynamic of 'pp' and the instruction 'Una corda'.

The second system continues the piano accompaniment. It includes a 'Ped.' (pedal) marking below the bass staff. The piano part features flowing sixteenth-note patterns in the right hand and a steady bass line in the left hand.

The third system continues the piano accompaniment, maintaining the same melodic and harmonic structure as the previous systems.

The fourth system is marked 'Cantabile' and continues the piano accompaniment. The tempo remains 'Andante sans lenteur'.

The fifth system is marked '(Entrée de Renaud)' and 'Cresc. poco'. The piano accompaniment continues, with a slight increase in volume indicated by the 'Cresc. poco' marking.

The sixth system features 'Hautb.' and 'Fl.' markings above the piano part, indicating the entry of the woodwinds. The piano part is marked 'pp' and 'Rinf. assai' (Ritardando assai). The system concludes with a final cadence.

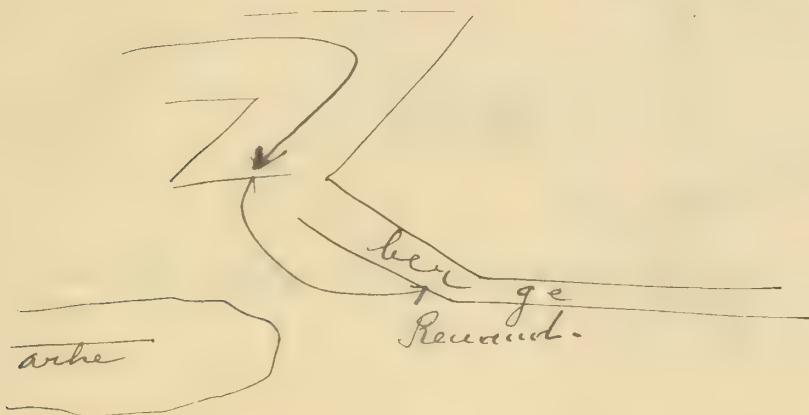
La scène reste vide.

Cantabile } 2<sup>e</sup> mesure

} 4<sup>e</sup> ligne Renard du fond jardin.

Renard ne cesse d'admirer le magnifique spectacle  
qu'il a sous les yeux.

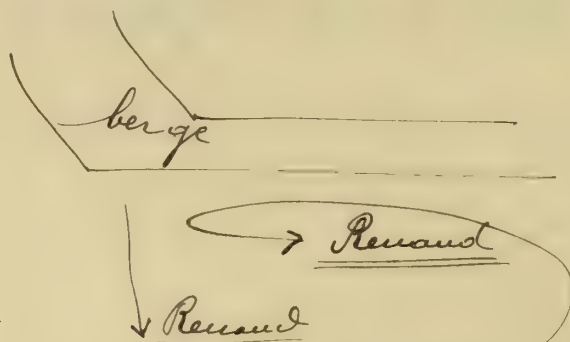
Il descend la pente fond jardin et vient se poser au  
milieu du théâtre près de l'angle de la berge.



Il se débarrasse lentement de son glaive et de son casque qu'il dépose à l'angle de la berge

Sur le Mi en hille, il descend vers l'avant siens nœuds, regardant autour de lui, émerveillé!

Le mesure tout en regardant autour de lui, il fait le mouvement suivant



Il s'est tourné vers la courbe cour dans le sens du courant du fleuve.

Dimin. Dolce.

*Toujours très doux et très lié.*  
Plus j'ob -  
pp sempre.

- ser - ve ces lieux et plus je les ad -

- mi - re.  
Dolce espress.  
Fl. pp

*Toujours très doux.*  
Ce fleu - ve cou - le len - te - ment....  
Rinf. 5

Et s'é - loi - gne à re - grets d'un sé - jour si char -

**B**

- mant. *Cantabile dolce.* Les plus ai - ma - bles

*Rinf.* *pp*

fleurs et le plus doux zé - phy - re Par - fu - ment

*Rinf.* *Hautb.* *Rinf. poco.* *Ped.*

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

*p* *Cresc.* *Ped.*

**C**

y res - pi - re.

*pp* *Rinf.* *pp*

2<sup>e</sup> ligne Il revient vers l'avant sans rien.

Remond

3<sup>e</sup> mesure Il pivote sur sa droite et remonte vers le fond gauche en admirant toujours le paysage

Remond

89/ 3<sup>e</sup> mesure

Il revient vers la berge où est déposé son casque, le reprend, puis sur la fin de la 4<sup>e</sup> mesure de la 2<sup>e</sup> ligne il marque son impuissance à s'approcher au spectacle enchanteur qui se déroule sous ses yeux. Il dépose son casque et redescend en scène, résolu à ne pas quitter ses lieux de délices.

X  
↓  
Revanol

L'oreille tendue vers le fleuve d'où semblent monter les sons harmonieux dont il parle.



*Rinf.* *Rinf.* *Calando.*

*p*

*mf* *Tranquillo.* *Rinf. assai.*

Non, je ne puis quit -

*Très doux.* *Cantando.* *Fl.* *Una corda.* *pp*

ter des ri - va - ges si beaux! Un

Hautb. Clar. Cor. Bass. Ped. \*

*Rinf.*

son har - mo - ni - eux Se mêle au bruit des eaux;

Ped. \* Ped. \*

Les oi - seaux en - chan - tés se

*p* *Rinf.*

Ped.

tai - sent pour l'en - ten - dre.

*Cantabile dolce.*

*Smorz.* *sempre pp*

**D**

Des char - mes du som - meil j'ai

*Cantabile.*

*ten.*

pei - ne à me dé - fen - dre.

*ten.*

**E**

Ce ga - zon,

*pp*

*Cresc. poco.* *pp*

Les oiseaux enchanlés.

Il tourne ses regards vers le feuillage du gros arbre de gauche.

1<sup>re</sup> mesure et 2 mesures suivantes

Il vient jusqu'au pied du praticable de l'arbre de gauche

1<sup>re</sup> mesure et 2 mesures suivantes

Il monte sur le praticable.

3<sup>e</sup> mesure Tout en chantant, il regarde tour à tour le gazon à ses pieds, le feuillage de l'arbre qui se dresse l'oppe au dessus de sa tête.

Le liège.

3<sup>e</sup> mesure. Il se couche lentement sur la grosse racine  
formant lit, se laissant aller de plus en plus au sommeil  
qui le gagne.

Après le chant, Renaud s'endort.

1<sup>re</sup> mesure. La maïade chanteuse se soulève lentement de sa  
Nestémité tout de la berge. Elle s'écarte doucement les roseaux  
et ne se montre tout à fait que sur le D final.

cet om - bra - ge frais, Tout m'in - vi - teau re - pos

sous ce feuil - la - ge é - pais.

*F*

*ten.* *ten.*

Ce ga - zon, ce feuil - la - ge frais,

15

tout m'in - vi - teau re - pos.....

*Perdendosi.* (Il s'endort sur un banc de gazon au bord

*Sempre più pp*

de la rivière.)

*Smorz. poco a poco.* *Più smorz.* *ppp perdendosi.*

SCÈNE IV (1)

RENAUD, endormi, UNE NAIÏADE, qui sort du fleuve,  
TROUPE DE NYMPHES, de BERGERS & de BERGÈRES.

**Allegro. Très léger.**

UNE NAIÏADE.  Au temps heu - reux où l'on sait plai - - re,

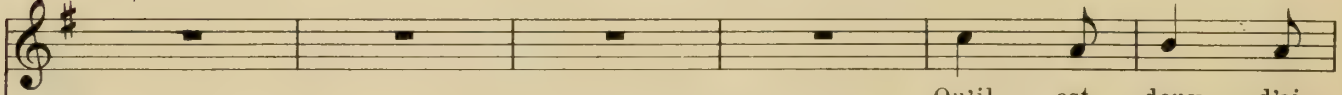
1<sup>er</sup> ÉCHO. (à droite)  sait

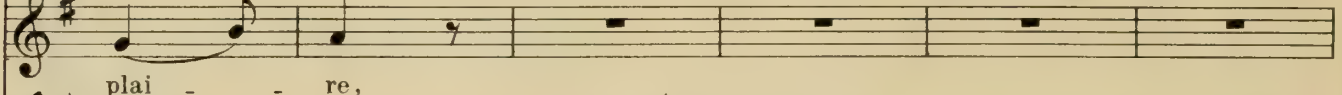
2<sup>e</sup> ÉCHO. (à gauche) 


**Allegro leggiero assai. 72 = ♩.** Hautb.  *p* *pp*

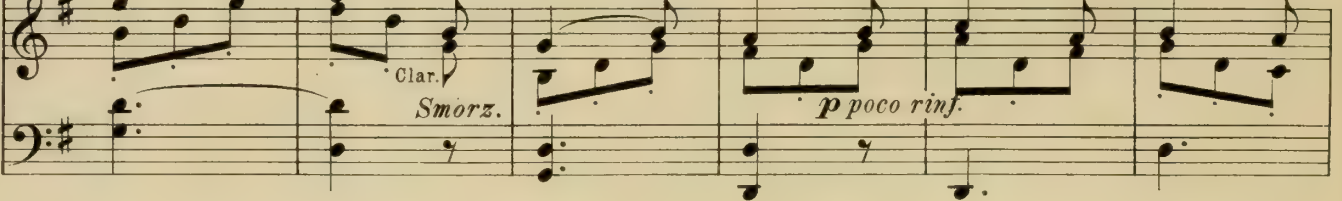
(Flûtes, Violons.)


PIANO.

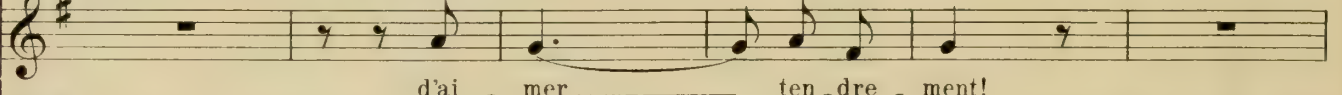
 Qu'il est doux d'ai -

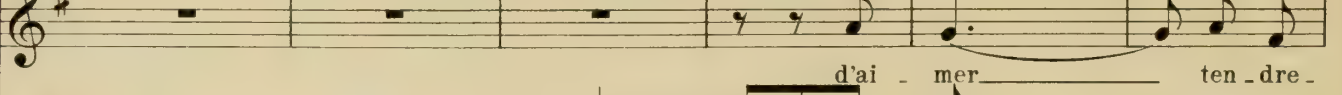
 plai - - re,

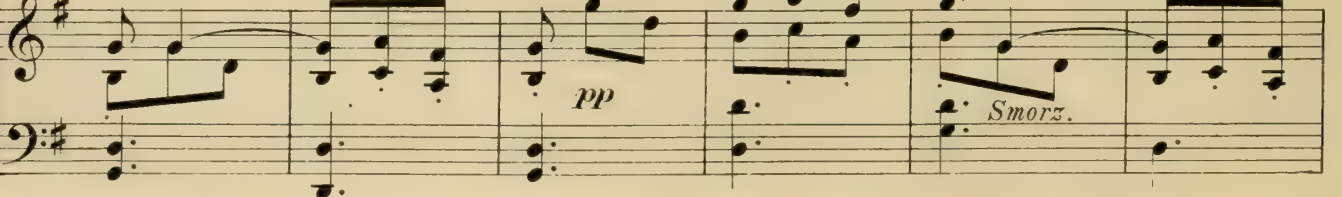
 sait plai - - re,

 Clar. *Smorz.* *p poco rinf.*


 -mer ten - dre - ment!

 d'ai - mer ten - dre - ment!

 d'ai - mer ten - dre -

 *pp* *Smorz.*

(1) Voir l'Appendice.



Naiade

Ravaud.

Le 1<sup>er</sup> écho en coulisse 1<sup>er</sup> plan jardin

Le 2<sup>e</sup> écho en coulisse 4<sup>e</sup> plan cour.

La naiade chante tout son air en place.

A la reprise, les naiades danseuses sortent de derrière  
les roseaux le long de la berge et viennent en scène  
autour de la berge.

93

Où passe de la page 95 à l'air de la noiaude  
page 98.



Pour - quoi dans les pé - rils, a - vec em - pres - se - ment, Cher -  
 - ment!

*p poco rinf.*

-cher d'un vain hon - neur l'é - clat i - ma - gi - nai - - re?  
 l'é - clat i - ma gi -  
 l'é -

*pp*

-nai - - re?  
 clat i - ma - gi - nai - - re?

*Smorz.* *Hautb.* *p poco rinf.*

Pour u - ne trom - peu - se chi - mè - re,  
chi - mè - re,  
chi -

*pp* *Smorz.*

Faut - il quit - ter un bien char - mant?  
un bien char -  
- mè - re,

*p poco rinf.* *pp*

Au  
- mant?  
un bien char - mant?

*Smorz.* *Fl.* *p poco rinf.* *p*

temps heu - reux où l'on sait plai - re,  
sait plai - re,  
sait

Hautb. *pp* Clar. *Smorz.*

Qu'il est doux d'ai - mer ten - dre - ment!  
d'ai - mer  
plai - re,

*p poco rinf.* *pp*

— ten - dre - ment!  
d'ai - mer ten - dre - ment!

*Smorz.* *p poco rinf.*

**Andante con moto. 100 = ♩**

CHŒUR.

SOPRANOS. *p*  
 Ah quelle er - reur, quel - le fo - li - e,  
 CONTRALTOS. *p*  
 Ah quelle er - reur, quel - le fo - li - e,  
 H.C. et TÉNORS. *p*  
 Ah quelle er - reur quel - le fo -  
 BASSES. *p*  
 Ah quelle er - reur quel - le fo -

**Andante con moto.**

*p*

De ne pas jou - ir de la vi - e! C'est aux jeux, c'est aux a -  
 De ne pas jou - ir de la vi - e! C'est aux jeux, c'est aux a -  
 - li - e, De ne pas jou - ir de la vi - e!  
 - li - e, De ne pas jou - ir de la vi - e!

-mours Qu'il faut donner ses beaux jours.  
 -mours Qu'il faut donner ses beaux jours.  
 C'est aux jeux, c'est aux a - mours Qu'il faut don - ner ses beaux  
 C'est aux jeux, c'est aux a - mours Qu'il faut don - ner ses beaux

Sur la fin de la pitoune de la Seine, celle-ci est arrivée au milieu à l'avant-scène, entourée des naïades danseuses qui continuent à évoluer autour d'elle.

Appuyez la trappe du fleuve.

99) Après l'ave de la Naiade, celle ci se dirige dans la direction de Renaud endormi, lui jette un coup d'œil admiratif puis sort lentement par le 3<sup>e</sup> plan jardin.

← la Naiade

Renaud

Moderato  $\frac{3}{4}$

Ballet

Ah quelle er\_reur, quel - le fo - li - e! Ah quelle er\_reur, quel - le fo -

Ah quelle er\_reur, quel - le fo - li - e! Ah quelle er\_reur, quel - le fo -

jours. Ah quelle er - reur, quel - le fo - li - e!

jours. Ah quelle er - reur, quel - le fo - li - e!

- li - e, De ne pas jou\_ir de la vi - e!

- li - e, De ne pas jou\_ir de la vi - e!

Ah quelle er\_reur, quel - le fo - li - e De ne pas jou\_ir de la

Ah quelle er\_reur, quel - le fo - li - e De ne pas jou\_ir de la

Ténors seuls.

*p* C'est aux jeux, c'est aux a - mours Qu'il faut don\_ner ses beaux jours, C'est aux jeux, c'est aux a -

H.C. et C.A. *p* C'est aux jeux, c'est aux a - mours Qu'il faut don\_ner ses beaux jours, C'est aux a -

vi - e! C'est aux jeux, c'est aux a - mours, C'est aux jeux, c'est aux a -

H.C. et Tén. *p* vi - e! C'est aux jeux, c'est aux a - mours, C'est aux a -

Tempo di Minuetto. 7<sup>2</sup> = ♩

Unellaïade

On s'e-ton-ne rait moins

Piano

que la saison nou-velle Re-vint sans a-me-

-ner les fleurs et les Le-phurs Re-

-vint sans a-me-ner les fleurs et les Le-



- phis que de voir de nos ans

la saison la plus bel - le Sans l'a -

- mour et sans les plai - sirs

sans l'a - mour et sans plaisirs. Lais - *très douce*

*p cres* *mf*

- sons au tendre a - mour la jeu - nesse en par

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp). The vocal line begins with a treble clef and a common time signature. The lyrics are "- sons au tendre a - mour la jeu - nesse en par". The piano accompaniment is written in a grand staff with treble and bass clefs, starting with a piano (*pp*) dynamic marking.

- tage; La sa - gesse a son temps, il ne

The second system continues the musical score. The vocal line lyrics are "- tage; La sa - gesse a son temps, il ne". The piano accompaniment continues with similar harmonic support.

vient que trop tôt; La sa - gesse a son

The third system of the score includes the lyrics "vient que trop tôt; La sa - gesse a son". The piano accompaniment features a dynamic marking of *poco rinf* (poco rinforzando).

temps, il ne vient que trop tôt

The fourth and final system on the page contains the lyrics "temps, il ne vient que trop tôt". The piano accompaniment concludes with dynamic markings of *pp* and *rinf* (rinforzando).

*Ce n'est pas être sa-ge d'être plus sa-ge qu'il ne*

*faut* *Ce n'est pas être*

*poco riten*  
*sage d'être plus sage, plus sa-ge qu'il ne*

*faut* *lais-*

## Tempo

Sous au tendre a - mour la jeunesse en par -

The first system of music features a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the grand staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'Tempo'. The lyrics are 'Sous au tendre a - mour la jeunesse en par -'.

- tige; La sa - gesse a son temps, il ne

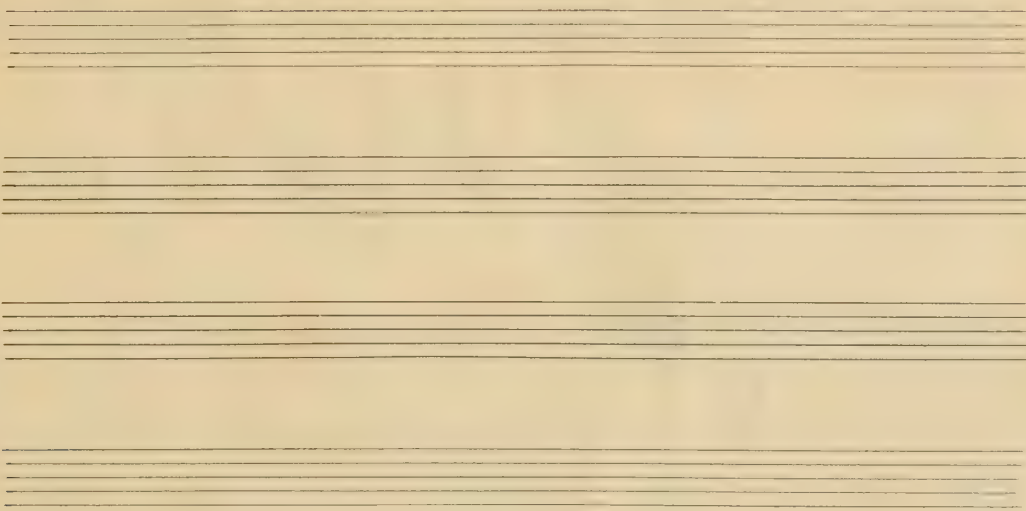
The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are '- tige; La sa - gesse a son temps, il ne'.

vient que trop tôt; La sa - gesse a son

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are 'vient que trop tôt; La sa - gesse a son'. The piano part includes the marking 'poco rinf'.

temps, il ne vient que trop tôt

The fourth system concludes the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are 'temps, il ne vient que trop tôt'. The piano part includes the marking 'Riten poco' and 'col canto'.



(Hautb.  
Clar.  
Altos  
Cors  
Bassons.)

*Les Démons, sous la figure de Nymphes, de Bergers et de Bergères, enchantent Renaud, et l'enchainent durant son sommeil avec des guirlandes.*

**Moderato. 92 = ♩**

*PIANO.*

AIR DE DANSE.

(Quat.  
Cors.)

Moderato. 58 = 



First system of musical notation, consisting of a grand staff with two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Second system of musical notation. It includes dynamic markings *mf* and *f*. The notation features a variety of note values and rests, with a repeat sign in the lower staff.

Third system of musical notation. It begins with the dynamic marking *p dolce.* and includes fingerings such as 1, 2, and 5. The music is characterized by flowing sixteenth-note passages in both hands.

Fourth system of musical notation. It features dynamic markings *f* and *p*. The notation includes complex rhythmic patterns and chordal textures.

Fifth system of musical notation. It includes the dynamic marking *mf*. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

Enchaîner  
la scène

Two sets of empty musical staves, one for the upper voice and one for the lower voice, located at the bottom of the page.

## Tempo di minuetto. 72 = ♩

UNE NAIÏDE.

On s'é-ton-ne-rait moins que la sai-son nou-vel-le Re-

-vint sans a-me-ner les fleurs et les zé-phyrs, Re-vint sans a-me-

-ner les fleurs et les zé-phyrs Que de voir de nos ans

la sai-son la plus bel-le Sans l'a-mour et

sans les plai-sirs, Sans l'a-mour et



*Très doux.*

sans plai - sirs. | Lais - sons au tendre a - mour la jeu - nes - se en par -

- ta - ge; La sa - gesse a son temps, il ne vient que trop

tôt, La sa - gesse a son temps, il ne vient que trop tôt.

*Poco rinf.* *pp* *Rinf.*

Cen'est pas è - tre sa - ge, D'être plus sa - ge qu'il ne faut;

*Poco riten.*

Cen'est pas è - tre sa - ge, D'être plus sa - ge, plus sa - ge qu'il ne faut. Lais -

*Col canto.*

**Tempo.**

sons au tendre a - mour la jeu - nes - se en par - ta - ge; La sa -

**Tempo.**

*pp*

- gesse a son temps, il ne vient que trop tôt, La sa -

*Poco rinf.*

- gesse a son temps, il ne vient que trop tôt.

*Riten. poco.*

*pp Col canto.*

Reprise du CHŒUR.

**Tempo I<sup>o</sup> (Andante con moto).**

S. Ah quelle er - reur, quel - le fo - li - e,

C. A. Ah quelle er - reur, quel - le fo - li - e,

H. C. T. Ah quelle er - reur, quel - le fo -

B. Ah quelle er - reur, quel - le fo -

**Tempo I<sup>o</sup>**

*Quat. p*

De ne pas jouir de la vi - e! C'est aux jeux, c'est aux a -  
 De ne pas jouir de la vi - e! C'est aux jeux, c'est aux a -  
 -li - e, De ne pas jouir de la vi - e!  
 -li - e, De ne pas jouir de la vi - e!

-mours Qu'il faut donner ses beaux jours.  
 -mours Qu'il faut donner ses beaux jours.  
 C'est aux jeux, c'est aux a - mours Qu'il faut don - ner ses beaux  
 C'est aux jeux, c'est aux a - mours Qu'il faut don - ner ses beaux

Ah quelle er - reur, quel - le fo - li - e! Ah quelle er - reur, quel - le fo -  
 Ah quelle er - reur, quel - le fo - li - e! Ah quelle er - reur, quel - le fo -  
 jours. Ah quelle er - reur, quel - le fo - li - e!  
 jours. Ah quelle er - reur, quel - le fo - li - e!

- li - e, De ne pas jou-ir de la vi - e!

- li - e, De ne pas jou-ir de la vi - e!

*Ténors seuls.*

Ah quelle er-reur, quel - le fo - li - e De ne pas jou-ir de la

Ah quelle er-reur, quel - le fo - li - e De ne pas jou-ir de la

*H.C. et C.A.* *p* C'est aux jeux, c'est aux a - mours Qu'il faut don-ner ses beaux jours, C'est aux jeux, c'est aux a -

*H.C. et Tén.* C'est aux jeux, c'est aux a - mours Qu'il faut don-ner ses beaux jours, C'est aux a -

vi - e! C'est aux jeux, c'est aux a - mours, C'est aux jeux, c'est aux a -

vi - e! C'est aux jeux, c'est aux a - mours, C'est aux a -

- mours Qu'il faut don - ner ses beaux jours. Ah quelle er-reur, quel - le fo - li - e,

- mours Qu'il faut don - ner ses beaux jours. Ah quelle er-reur, quel - le fo - li - e,

- mours Qu'il faut don-ner ses beaux jours. Ah quelle er-reur, quel - le fo -

- mours Qu'il faut don-ner ses beaux jours. Ah quelle er-reur, quel - le fo -

De ne pas jou-ir de la vi - e!

De ne pas jou-ir de la vi - e!

- li - e De ne pas jou-ir de la vi - e!

- li - e De ne pas jou-ir de la vi - e!

C'est aux jeux, c'est aux a -

C'est aux jeux, c'est aux a -

C'est aux

C'est aux

H. C. et C. A.

Ténors seuls.

*p*

-mours Qu'il faut don-ner ses beaux jours, C'est aux jeux, c'est aux a - mours Qu'il faut don - ner ses beaux

-mours Qu'il faut don-ner ses beaux jours, C'est aux a - mours Qu'il faut don - ner ses beaux

jeux, c'est aux a - mours, C'est aux jeux, c'est aux a - mours Qu'il faut don-ner ses beaux

jeux, c'est aux a - mours, C'est aux a - mours Qu'il faut don-ner ses beaux

Qu'il faut don-ner ses beaux

Qu'il faut don-ner ses beaux

Qu'il faut don-ner ses beaux

Qu'il faut don-ner ses beaux

H. C. et Tén.

*p*

jours. C'est aux jeux, c'est aux a - mours Qu'il faut don - ner ses beaux jours.

jours. C'est aux a - mours Qu'il faut don - ner ses beaux jours.

jours. C'est aux jeux, c'est aux a - mours Qu'il faut don-ner ses beaux jours.

jours. C'est aux a - mours Qu'il faut don-ner ses beaux jours.

Qu'il faut don-ner ses beaux jours.

Qu'il faut don-ner ses beaux jours.

Qu'il faut don-ner ses beaux jours.

Qu'il faut don-ner ses beaux jours.

*f*

*sf*

## SCÈNE V

ARMIDE, un poignard à la main: RENAUD, endormi.

ARMIDE.

(Quatuor.)

PIANO.

**All<sup>o</sup> spiritoso. 100 = ♩**

**All<sup>o</sup> spiritoso.**

*ff*

Ped. \*

*sf*

Ped. \*

*f*

Ped. \*

*sf*

Ped. \*

**Récitatif.**

En-fin il est en ma puis-

-san - ce, Ce fa-tal en-ne - mi, ce su-per - be vain-queur. Le char-me du som-

*ff* *sempre.*

Les Noix d'Arce de la danse ont disparu à reculons  
par toutes les issues à la fin du numero de la  
danse.

Scène 5<sup>me</sup>

3<sup>e</sup> ligne  
3<sup>e</sup> mesure Armide, venant du 1<sup>er</sup> plan cour,  
un poignard à la main, aperçoit Renaud,  
endormi sur le banc de gazon. Elle a un mouvement  
de triomphe à la vue de son ennemi qu'elle tient  
enfui à sa merci.

Renaud

Armide

109

Allegro

Elle s'avance avec une grande direction de Renaud

Lent. Elle s'arrête, hésitante.

Allegro Elle se ressaisit et semble prendre une résolution avec une énergie farouche.

Allegro Elle se rapproche encore de Renaud, le poignait le nez.

Andante Elle s'arrête, interdite, immobile, s'efforçant, laissant retomber le bras qui brandissait le poignard  
Recitativo Elle reprend, à mi-voix, à elle-même, avec un étonnement craintif.



*Elle va vers Renaud*

\_meil le livre à ma ven - gean - ce Je veux per - cer son in - vin - ci - ble cœur.

**All<sup>o</sup> assai.**

*ff*

*et s'arrête à le regarder.*

Par lui tous mes cap

**Récitatif.**

Par lui tous mes cap -

**Lent.**

**All<sup>o</sup> assai.**

*pp expressif.* *Rinf.* *ff* *mf*

\_tifs sont sor - tis d'es - cla - va - ge; *Elle va pour*

\_tifs sont sor - tis d'es - cla - va - ge; | Qu'il é - prou - ve tou - te ma ra - ge.

**All<sup>o</sup> assai.**

*p* *Cresc.* *mf* *ff*

**Récitatif** *Après un long silence et à demi voix.*

*frapper Renaud et reste tout à coup interdite, immobile.*

Quel trou - ble me sai - sit! qui me fait hé - si - ter?

**Moderato.**

*sf* *sf* *p* *>pp*

*avec étonnement et plus lent.* la pi-tié me veut di - re? Elle lève le poignard sur lui. **ff** et ne peut se décider

Qu'est-ce qu'en sa fa - veur la pi-tié me veut di - re? **Frappons!..** **Moderato**

**All<sup>o</sup> assai** (sur la dernière syllabe du mot) **ff**

à le frapper. **Récitatif.** (sur l'accord) **f** Essayant de se dominer. **ff**

Ciel! qui peut m'ar-rê - ter? **Achevons...**

**All<sup>o</sup> assai.** (après la parole) **ff**

**Récitatif.** **p** **Récitatif.** **ff** **Récitatif.**

Je fré - mis... ven-geons-nous... **All<sup>o</sup> assai.** **All<sup>o</sup> assai.**

**Moderato.** **p** **pp** **f**

*mesuré. p* Elle reste haletante. *mesuré. p* Je sou-pi - re! **Récitatif.** **f** **Avec colère.**

Je sou-pi - re! Est-ce ainsi que je

**Larghetto.** **Animez un peu.** **ten.**

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

Allegro 1<sup>er</sup> trait Elle reprend son empire sur elle-même.

2<sup>e</sup> trait. Elle s'avance d'un pas vers Renaud,  
brandissant de nouveau le poignard.

Moderato Elle s'immobilise, une fois de plus dans sa  
attitude.

Allegro Nouvel effort de volonté pour réagir contre la  
pitié qui s'empara d'elle.

Achevons Elle va jusqu'au pied du praticable,  
d'une attitude de défi.

Je finis. Nouvelle hésitation.

Allegro Décision. (1<sup>er</sup> trait)

(2<sup>e</sup> trait) Nouvel effort pour frapper.

Récitatif. Elle laisse retomber son bras et se détourne  
du côté de son cœur.

3<sup>e</sup> mesure Sur l'accord  $\frac{7}{4}$ , elle revient, furieuse contre elle  
même vers le milieu du théâtre.

111 Sorghetto Elle fait un pas encore vers la cour.

Le lièvre. Elle se retourne vers Renaud.

mon bas penblant Elle lève lentement son bas droit  
auprès du poigraud qu'elle regarde avec effroi.

$\frac{3}{4}$ . Sur l'accord du 1<sup>er</sup> temps, elle laisse tomber  
de toute sa hauteur le poigraud sur le sol, puis,  
subjuguée par la beauté de Renaud, elle revient  
lentement vers lui.

Renaud

Arunde

me ven-ger au - jour'hui? **Récitatif.** *pp*

dois me venger au-jour'hui? Maco-lè-re s'é - teint quand j'ap-pro-che de

**Larghetto**

*p* *ppp*

lui. **Récitatif.** *f*

Plus je le vois, plus ma fu-reur est vai - ne:

**Larghetto poco mosso.**

*Rinf.* *f* *p*

*mf avec effort.* *ff* **And<sup>te</sup> con espressione. 80 = ♩**

Mon bras tremblant se re - fuse à ma hai-ne. Elle laisse tomber son poignard.

Mon bras tremblant se re - fuse à ma hai-ne. **And<sup>te</sup> con espressione.** Elle s'approche de lui et le regarde avec compassion.

*pp* *mf* *ff* *p* *sf* *pp* *Rinf. assai.*

Clar. Cors. Bassons. Quatuor.

**Cantabile.** *Bien en mesure et lié.*

Ah! quel le cru - au - té - de lui ra - vir le jour!

*pp* *mf* *fp* *pp* *p*

Clar. Cors. Bassons.

A ce jeu ne héros tout ce - de sur la ter - re. Qui croi - rait qu'il fût

*pp* *Rinf.* *pp*

Il - semble é - tre fait, né seu - le - ment pour la guer - re! Il semble é - tre fait pour l'a -

*Cresc.* *Rinf.* *p*

- mour. Ne puis - je me ven - ger à moins qu'il ne pé -

*mf* *pp* *p* *sf* *p*

- ris - se? Et ne suffit - il pas que l'Amour le pu - nis - se?

*p* *Rinf.*

*Un peu plus animé.* Puis - qu'il n'a pu trou - ver mes yeux as - sez char - mants, Qu'il m'aime au

*sf* *p* *Rinf.* *Piu rinf.*

3<sup>e</sup> mesure Elle regarde amoureusement Renaud.

4<sup>e</sup> mesure Même jeu.

1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> mesures Elle revient vers l'avant scène même, s'interrogeant, se détournant de Renaud.

5<sup>e</sup> mesure Après un long regard vers Renaud, prenant une décision, changeant son attitude de doute, et résolue maintenant à subir l'ascendant, la fascina-  
tion que Renaud exerce sur elle.

113 (.) Elle est montée sur le praticable et s'arrête subitement pour dire le deuxième à s'il se peut, avec moins d'assurance comme certaine d'avance qu'elle ne pourra le faire.

Audience.

Elle remonte au milieu du théâtre à la hauteur du second plan et fait de grands gestes appelant à elle les dévotionnaires qu'elle invoque.



moins par mes enchan - te - ments, Que s'il se peut, s'il se

*f* *p*

*Sempre cresc.* *mf* *ff*

And<sup>te</sup> con moto. 108 = ♩

peut, je le ha - is - se!

*ff* *pp* *ff* *sf* *sf* *p*

Hautbois. Elle remonte la scène avec agitation, et d'un geste impérieux, convoque les Es

Toujours bien marquer les contretemps. Ped. \* Ped. \*

- prits de l'air.

*ten.* *f* *p*

Ped. \* Ped.

*ten.* *f* *p* *sempre. 3*

Ve - nez, secon-

\* Ped. \* Ped. \*

dez mes dé - sirs, | Dé - mons! transfor - mez -

Ped. \* Ped. \*

19141. H.

vous en d'ai - ma bles zé -

vous en d'ai - ma bles zé -

*pp*

Ped. \*

phyr -

phyr - nez, se - condez mes dé - sirs, Dé -

*mf*

Ped. \* Ped. \*

mons! transfor - mez - vous en d'ai -

*Rinf. poco. Cresc.*

ma bles zé - phyr - Elle retourne

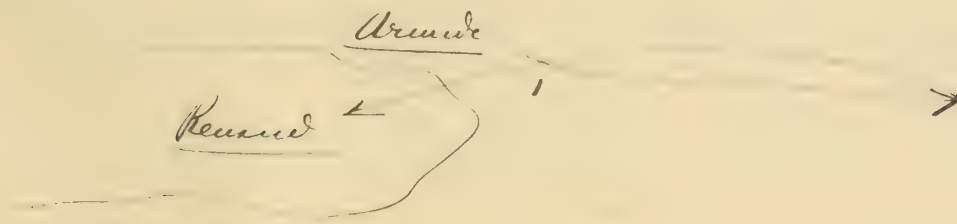
ma bles zé - phyr - Cantabile.

Ped. \*

vers Renaud qu'elle contemple amoureusement.

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

5 ligne. Elle vient sur le praticable, un peu au dessus  
de Renaud



115

*Avec abandon.*

Je cède a ce vain\_queur, la pi -

*Aux esprits.*

- tié me sur - mon - te; | Ca - chez ma fai -

Ped. \* Ped. \*

- blesse et ma hon - te Dans les

*pp* *Cresc.*

plus re\_cu\_lés dé - serts: Vo - lez, condui - sez -

*f* *p* Ped. \* Ped. \*

nous! vo - lez, condui - sez - nous au

*f sempre.* *Rinf.* Ped. \* 1 5

*Solito voce.*

bout de lu - ni - vers! Ca -

*f sf sf pp*

- chez ma fai - blessé et ma hon - te Dans les plus reculés de

*Cresc. cresc. Ped.*

- serts: Vo - lez, condui - sez - nous au

*mf p Cresc. assai. Ped. v Ped.*

bout de lu - ni - vers! Vo - lez, con - dui - sez -

*ff mf Ped.*

nous au bout de lu - ni - vers! Vo -

*f ff p Ped.*



Sur la dernière mesure choisie.

Donnez la fumée.

Appuyez le bâton.

Arvide s'agenouille, un peu au dessus de Renaud et à droite.  
Le lit de repos, entouré de vapeurs monte lentement  
tandis que les naiades reviennent de toutes parts  
se groupent autour du char volant.

On ferme le rideau dès que le char volant  
est arrivé à la hauteur repérée.



au bout de l'u - ni - vers.  
 - lez, con - dui - sez - nous au bout de l'u - ni - vers.

**Tempo.**

*f* *Col canto.* *ff*

Ped \*

*Armide est emportée dans les airs, sur une nuée lumineuse ou un char de feu, avec Renaud toujours endormi.*

*sf* *sf*

Ped \*

*sf* *sf*

*sf* *sf* *Dim.* *a*

*poco a poco.* *Smorz.*

*p* *Dim. smorz.* *pp* *Perdendosi.* *pp*

Ped.

## ACTE TROISIÈME.

Un endroit des plus sauvages à l'extrémité des jardins enchantés d'Armide.  
 A droite, un étroit sentier conduisant vers le palais de la magicienne.  
 Le fond de la scène est entièrement occupé par un fourré épais.

SCÈNE I  
ARMIDE, seule.

**Andante con espressione. 72 = ♩**

ARMIDE.

PIANO.

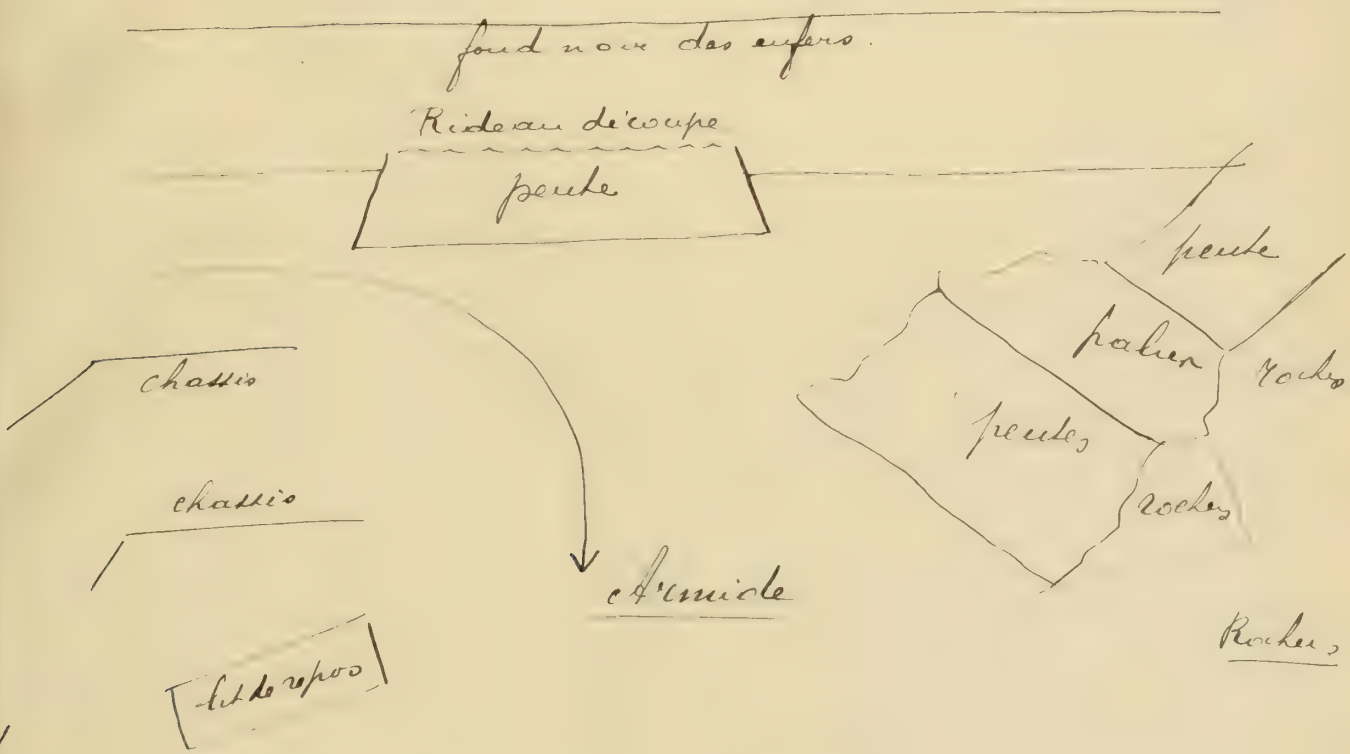
*mf* *Quatuor.* *p*

*Cresc.*

*sf* *p* *p*

Ah! si la li-ber-

-té me doit ê-tre ra-vi-e, Est-ce à toi d'ê-tre mon vain-



Nuit très claire

Rideau assy lent à la 5<sup>e</sup> mesure

Armoire eute, dès le lever de rideau et descend passere  
vers l'avant sans milieu.

119

queur? Trop fu\_neste en ne - mi du bon - heur de ma

*mf* *pp*

Ped. \*

vi - e, Faut - il que mal - gré moi Tu rè - gnes dans mon

cœur, que mal - gré moi tu rè - gnes dans mon cœur!

*sf* *Smorz.* *p* *sf*

Le dé\_sir de ta mort fut ma plus chère envi -

*mf* *p* *sf* *p*

e; Com - ment as - tu chan - gé ma co - lère en lan -

*pp* *(9)* *mf* *Smorzando.*

*p* *f* *mf*  
 - gueur? com - ment, com - ment? En vain de mille amants je me voy.

*ten.* *ten.* *ten.* *Rinf.* *ten.* *p*

*f* *p*  
 - ais sui - vi - e; Au - cun - n'a fléchi - ma ri - gueur: Se peut - il que Re.

*f* *pp*

*Rinf.* *pp*  
 - naud, se peut - il - que Renaud tienne Ar - mide asservi -

*Rinf.* *mf*

tienne Ar - mide asservi -

- e!  
 - e! Ah! si la li - ber - té - ne doit

*p* *p*

Ped. \*

1<sup>re</sup> mesure. Aramide va s'asseoir sur le lit de repos où elle  
termine son a vi





é - tre - ra - vi - e, Est-ce à toi d'être mon vain-queur?

Trop fu\_neste en ne - mi du bon - heur de ma - vi - e, Faut-

*p*

*pp*

Ped. \*

-il que mal - gré moi tu rè - gnes dans mon cœur, - que mal - gré

moi tu rè - gnes dans mon cœur.

*Riten.*

*sf* *Smorz.* *Suivez.* *p* *f*

SCÈNE II  
ARMIDE, SIDONIE, PHÉNICE.

Allegro. 92 = ♩

PHÉNICE.

PIANO.

Que

ne peut point votre art? la force en est ex - trê - me: Quel pro-

- di - ge! quel chan - ge - ment! Re - naud qui fut si fier, vous ai -

*Rinf.* *pp*

SIDONIE.

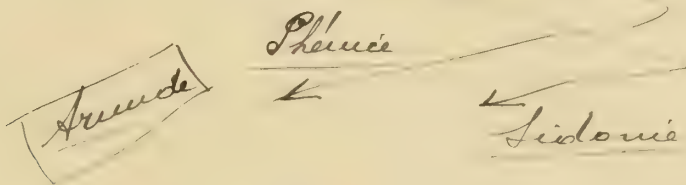
Mon -

- me; On n'a ja - mais ai - mé - si ten - dre - ment.

*Poco rinf.*

$\frac{2}{4}$  } Phénice  
Sidonie } du 3<sup>e</sup> plan jardin.

Elles arrivent rapidement, cherchant partout Aruède  
 qu'elles trouvent enfin assise sur le lit de repos à gauche



Recitatif  
Armiato se leve sur place.

\_trez-vous à ses yeux, mon - trez - vous à ses

*mf* *pp*

yeux, soy - ez té - moin vous mê - me Du mer - veil - leux ef -

*Rinf.*

**Récitatif.**

L'en - fer n'a pas en - cor rem -

\_fet de votre en - chan - te - ment.

**Récit.**

- pli mon es - pé - ran - ce; Il faut qu'un nouveau charme as - su - re ma vengean - ce.

*f* *f* *f*

SIDONIE. **Andante non troppo.** 80 = ♩ *Rinf.*

Sur ces bords sé-pa-rés du sé-jour des humains, Qui peut ar-racher de vos

**Andante non troppo.**

*pp* *Cresc.*

*doux.* **Adagio.** *pp*

mains Un enne-mi qui vous a-do-re! Vous enchan-tez Re-naud, que craignez vous en-

*Suivez le chant.*

*pp* *pp*

ARMIDE. *f* *sf* **Récitatif.**

Hé-las!— c'est mon cœur que je crains. Votre a-mi-tié a mon sort s'inté-

-co-re?

*Rinf.* *sf* *sf* **Récit.**

*Couper*

-resse; Je vous ai fait con-duire a-vec moi dans ces lieux; Au res-te des mor-tels je ca-che ma fai-

*p*

A l'attaque de la phrase de Sidonie, Arunde passe devant  
Phéïce.

Phéïce Arunde  
7 Sidonie

Helas! c'est mon cœur que je crains  
Arunde qui avait écouté Sidonie, se détourne fardée, face  
au public.

1<sup>e</sup> mesure Coupure attach

2<sup>e</sup> mesure

dernière ligne page 130

125



## Moderato.

-bles - se, Je n'en veux rou - gir qu'à vos yeux.

Moderato. 92 =  $\text{♩}$

*Rinf.* *p dolce.*

mes plus doux re - gards Re - naud sut se dé - fen - dre, Je

ne pus en - ga - ger ce cœur fier à se ren - dre, Il m'é - chap -

*Rinf.*

- pa, malgré mes soins. — Sous le nom de dé - pit, l'a - mour vint me sur -

*p*

- pren - dre, Lors - que je m'en gar - dais le moins.

*Cresc.*

Plus Renaud m'aime - ra, moins je serai tran - quil - le; J'ai ré - so - lu de le ha -

- ir. Je n'ai tenté ja - mais rien de si dif - fi - ci - le; Je

crains que pour for - cer mon cœur à m'o - bé - ir, Tout mon art ne soit i - nu -

**Même mouvement.**  
- ti - le, Tout mon art ne soit i - nu - ti - le.  
PHÉNICE.

Que votre art serait beau! qu'il se.

**Même mouvement.**

-rait ad-mi-ré! S'il sa-vait ga-ran-tir des troubles de la vi - e! Heu -

-reux qui peut être as-su - ré — De dis-po - ser de son cœur à son gré! — C'est un se -

*Rinf.*

-cret di - gne d'en - vi - e; Mais, mais, de tous les se - crets c'est le plus i - gno -

*Cresc.* *pp*

SIDONIE. *f* *p*

La haine est affreuse et bar - ba - re; L'a-mour contraint les cœurs dont il s'em -

-ré.

*mf* *p*

- pa - re A souf - frir des maux ri - gou - reux: Si vo - tre sort est en vo - tre puis -

- san - ce, Faites choix de l'in - dif - fé - ren - ce; Elle as - sure un re - pos heu -

*p dolce assai.*

**ARMIDE.** **Récitatif.**

Non, non, il ne m'est plus possi - ble De pas -

- reux, Elle as - sure un re - pos heu - reux.

**Récit.**

- ser de mon trouble en un é - tat pai - si - ble: Mon cœur ne se peut plus cal - mer. Re -

-naud m'of-fen - setrop, il n'est que trop ai-ma - ble! C'est pour moi dé-sormais un

*sf* *p* *Rinf.*

choix indis-pen-sa-ble De le ha - ïr, ou de l'ai-mer.  
PHÉNICE.

Vous n'avez pu ha - ïr ce héros in-vin-  
**All<sup>o</sup> moderato.**

*f* *p*

- ci - ble Lorsqu'il é - tait le plus ter-ri - ble De tous vos ennemis: Il vous

*mf* *p*

ai - me, l'Amour l'en - chaî - ne; Gar-deriez vous mieux vo - tre

*Cresc.* *mf*

ARMIDE.

*ironiquement.*  
*A piacere.*

Il m'ai - me? quel a - mour! ma

hai - ne Contre un a - mant si tendre et si sou - mis?

*Tempo.*  
*Col canto.*

**Récit.** **Tempo.**

hon - te s'en augmen - te. Dois - je être ai - mée ain - si?

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

**Récit.** **Tempo.** *Riten.*

puis - je en è - tre con - ten - te? C'est un vain tri - omphé, un faux bien. Hé -

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

*sf* *Quasi a tempo.* **Récit.**

~~las!~~ que son a - mour est dif - fé - rent du <sup>*mien*</sup> ~~mien!~~ J'ai recours aux en - fers pour al - lu - mer sa

*sf* *Col canto.* *p* *pp* *f*

Recit. Cuchainement de la coupe.

131



flam - me C'est l'effort de mon art qui peut tout sur son à - me, Ma fai - ble beau - té n'y peut

rien. Par son pro - pre mé - rite il suspend ma ven - geance - ce, Sans se - cours, sans ef -

**Tempo moderato.**

- fort, même sans qu'il y pen - se, Il enchaî - ne mon cœur - d'un

*Mesuré.*

trop char - mant li - en. Hé - las! que mon a - mour est dif - férent du

*Riten. Quasi a tempo.*

sien! Quel - le vengeance ai - je à pré - ten - dre Si je le veux aimer toujours?

**All<sup>o</sup> vivace.**

Quoi, cé - der sans rien en - tre - pren - dre?

**All<sup>o</sup> vivace.**

*ff*

Non! il faut ap - pe - ler la Hai - ne à mon se -

*ff* *Riten.*

*Col canto.*

- cours. L'horreur de ces lieux so - li -

**Maestoso.** *Très lent.*

*Toute la force.* *pp Una corda.*

Ped. \*

- tai - res, Par mon art va se redou - bler. Détournez vos re - gards de mes affreux mys -

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

- tè - res. Et, surtout, em - pêchez Renaud de me trou - bler.

*Vivement.* *Gravement, lent.* *Phénice et Sidonie se retirent et remontent par le sentier.*

*f* (Silence.)

Ped. \*

1<sup>re</sup> mesure.

Arnuide, repassant devant Phéicie, gagne à l'avant  
scène gauche.

Ph.  
← Arnuide                      Sidonie

Maestoso Arnuide va finir sa phrase bien face au public,  
Elle se tourne vers l'arche des enfers et y va résolue-  
ment sur les 2 premières mesures du maestoso

Phéicie                      Sidonie                      Arnuide  
7

Elle s'arrête subitement et se tourne face au public.

Retour des regards. Elle se tourne vers Sidonie et Phéicie.

Sidonie et Phéicie sortent, sur un geste d'Arnuide,  
après s'être inclinés devant elle.

← Sidonie  
← Phéicie                      Arnuide

Arnuide se tourne vers l'arbre, va jusqu'au pied de la première pente, fait quelques gestes magnifiques, et chute dans la direction de l'arbre de la haine, sans cesser toutefois de bien diriger le son vers le public.

La projection qui éclairait à gauche au début de l'acte s'est déplacée en même temps qu'elle et se maintient pour éclairer Arnuide au bas de la pente.

SCÈNE III  
ARMIDE, seule.

ARMIDE.

Grave sans lenteur. 88=

PIANO.

Quatuor.  
Cors.  
Bassons.

Ped.

\* Ped.

\* Ped.

\*

Ped.

\* Ped.

\* Ped.

\*

Ped.

\* Ped.

\* Ped.

Ped.

Ped.

A

ter nelle hor reur: Ve

*Piu cresc.*

*f*

nez, ve nez, Haine im pla ca ble! Sor

*ff*

*meno f*

Ped.

tez du gouffre é pou van ta ble. Sau vez Hautbois.

*ff*

Ped.

moi de l'A mour, sau vez moi de l'A

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

*p*

*Rinf.*

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

B

mour, rien n'est si re dou ta ble,

*Cresc.*

*sf*

Hautbois. Clar. Cors.

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

A mesure . Elle descend au feu vers le public .

3<sup>e</sup> lique.  
Elle se retourne pour faire de nouveau face à l'autre.



Contre un en - ne - mi trop ai - ma - ble

Bassons. *p* *sf* *sf*

Ren - dez - moi mon cour - roux, ral - lu - mez

*Cresc.* *mf* *ff*

Ped. \* Ped. \*

ma fu - reur. Ve - nez, ve -

Ped. \* Ped. \*

- nez, Haine im - pla - ca - ble. Sor -

*sf* *p* *sf*

- tez du gouffre é - pou - van - ta - ble

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

Où vous fai - tes ré - gner une

é - ter - nelle hor - reur. Ve - nez, ve -

(9) - nez Haine im - pla - ca - ble! Sor - tez du

(9) gouffre é - pou - van - ta - ble. Sau - vez - moi de l'A -

- mour, sau - vez - moi de l'A - mour;



137.

3<sup>e</sup> mesure . Elle fait de nouveau face à l'autre.  
publié.

4<sup>e</sup> mesure

Elle se tourne vers l'autre.

E

rien n'est si re - dou - ta - ble;

*Sempre più f* *f*

Ren - dez - moi mon cour -

Contre un en - ne - mi trop ai - ma - ble

Rendez - moi mon cour -

*p sf* *p sf* *f*

Ped.

-roux, ral - lu - mez ma fu -

-roux, ral - lu - mez ma fu -

*Cresc. più.* *ff*

\* Ped. \* Ped. \*

-reur.

(Le fond de la scène disparaît. A sa place on voit l'entrée des Enfers. La Haine sort du gouffre, suivie du Chœur des Furies.)

-reur. Ve nez, ve nez, Haine im - pla -

*f* *sf* *sf* *f* *sf* *f* *sf*

Ped. \* Ped. \* Ped. Enchaînez.

SCÈNE IV  
ARMIDE, LA HAÏNE et SA SUITE.

ARMIDE. *- ca - ble.*

LA HAÏNE. **Récitatif avec force.**  
Je ré - ponds à tes vœux, ta voix s'est fait en -

SOPRANOS.

CONTRALTOS.

HAUTES-CONTRE  
et TÉNORS.

BASSES.

PIANO. *ff*

**Tempo maestoso.**

*- ten - dre Jus - que dans le fond des en - fers.*

**Tempo maestoso.**

*ten.*

*f*

*ten.*

*f*

**Récitatif.**

Pour toi con - tre l'A - mour je vais tout entre - pren - dre;

**Tempo maestoso.**

*Ped*

*f*

*\**

Scène H<sup>e</sup>me.

138

La Haïne, et sa suite a paru au haut de la  
pente fond de la. 8 femmes recouvertes de voiles  
gris la suivent. L'une porte un arc, une auto,  
une bandeau, la troisième, une torche allumée,  
la quatrième, une flèche.

2<sup>e</sup> mesure Appuyez le rideau de coupe de l'acier

3<sup>e</sup> mesure La Haïne descend de deux pas.

Maestros La Haïne descend de deux pas.  
Elle est arrivée sur le palier.

Allegro furioso

La Haine descend avant scène milieu.  
Arunde a reculé à gauche, devant le lit de repos.

Entrée générale des chœurs

Les dames sopranos du fond de l'enfer à gauche  
altos du fond de l'enfer à droite.

Les tenors 1<sup>er</sup>, 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup> plans premiers

Les basses du 1<sup>er</sup> plan cour.

Les dames revêtues de voiles, des serpents  
noués autour des bras, les hommes revêtus  
de longs tulle noirs.

Éclairage général reste en état.

Effets de projections.

Ambiance rougeâtre.



Récit.

Mesuré.

Et quand on veut bien s'en dé - fendre, On peut se ga - ran - tir de ses in - di - gnes fers.

Allegro furioso ma non troppo vivo. 126 = ♩

Quat. Cors. *f* *ff* *sf* *sempre ff*

LA HAINE.

Plus on con - naît l'A -

- mour et plus on le dé - tes - te; Dé - trui - sons son pou - voir fu -

- nes - te, Dé-trui - sons son pouvoir fu - nes - te; Rom -

- pons ses nœuds, dé - chi - rons son ban - deau, Brû - lons ses

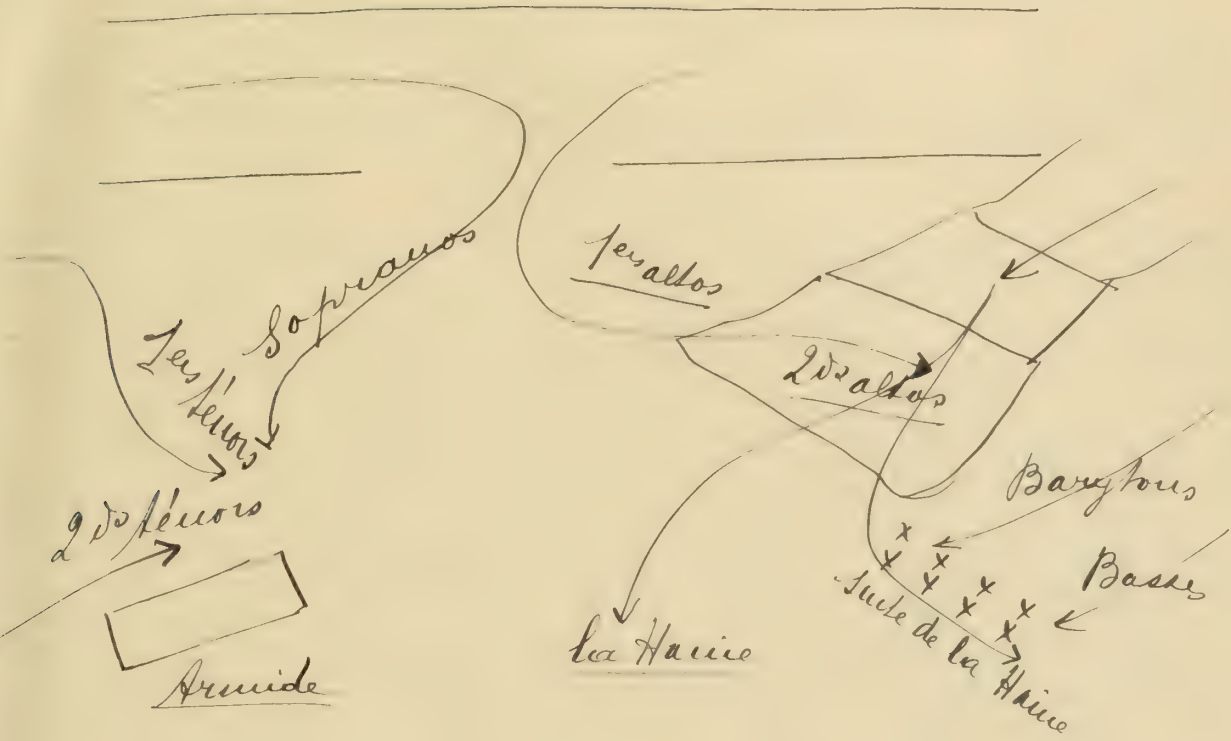
Haut. Clar. *ten.*

traits, é - tei - gnons son flam - beau, Rompons ses nœuds, dé - chi - rons son ban -

- deau, Brû - lons ses traits, é - tei - gnons son flam -

- beau! Brû - lons, brû - lons ses traits, é - tei -

*Rinf.* *mf* *sf* *sf* *sf*



141

B

- gnons, é - tei - gnons son flam - beau.

CHŒUR.

SOPRANOS.  
Plus on con\_nait l'A - mour et plus on le dé - tes - te: Dé\_trui\_

CONTRALTO.  
Plus on con\_nait l'A - mour et plus on le dé - tes - te: Dé\_trui\_

H.C. et TENORS.  
Plus on con\_nait l'A - mour et plus on le dé - tes - te: Dé\_trui\_

BASSES.  
Plus on con\_nait l'A - mour et plus on le dé - tes - te: Dé\_trui\_

*f* *sempre* *ff*

*sf*  
Rom - pons ses

- sons son pouvoir fu - nes - te, Dé\_trui - sons son pouvoir fu - nes - te;

- sons son pouvoir fu - nes - te, Dé\_trui - sons son pouvoir fu - nes - te;

- sons son pouvoir fu - nes - te, Dé\_trui - sons son pouvoir fu - nes - te;

- sons son pouvoir fu - nes - te, Dé\_trui - sons son pouvoir fu - nes - te;

*sf* *sf* *sf* *ff* *ten.* *p* *ten.*

-noeuds, Brû - lons ses traits,

Dé - chi - rons son ban - deau, E - tei -

Dé - chi - rons son ban - deau, E - tei -

Dé - chi - rons son ban - deau, E - tei -

Dé - chi - rons son ban - deau, E - tei -

*ff* *sf* *ten.* *sempre ff* *p* *ff* *ten.*

-gnons son flam-beau; Rompons ses traits, dé - chi - rons son ban - deau, Brû - lons ses

-gnons son flam-beau; Rompons ses traits, dé - chi - rons son ban - deau, Brû - lons ses

-gnons son flam-beau; Rompons ses traits, dé - chi - rons son ban - deau, Brû - lons ses

-gnons son flam-beau; Rompons ses traits, dé - chi - rons son ban - deau, Brû - lons ses

*ten.* *sf* *ff* *sf* *sf* *sf* *sf* *ten.*



noeuds, Brû - lons ses traits,

Dé\_chi - rons son ban\_deau, E\_tei - gnons son flam.

Dé\_chi - rons son ban\_deau, E\_tei - gnons son flam.

H.C. et Tén. Dé\_chi - rons son ban\_deau, E\_tei - gnons son flam.

Dé\_chi - rons son ban\_deau, E\_tei - gnons son flam.

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

*ff* *sf* *sempre ff* *p* *ff* *sf*

Rompons ses noeuds, dé\_chi\_rons son ban\_deau, Brûlons ses traits, é - tei -

- beau,

- beau,

- beau,

- beau,

*p* *Cresc.* *f* *sf* *sf*





148.

Les dames au fond, font une rue.

La mesure.

Entrée du ballet qui encadre le milieu  
du théâtre.

On referme la rue dès que le ballet est en scène.

Le ballet entre lentement, attitudes sautées et  
menaçantes vers Aruiole.

Les effets de projections sont intensifiés.

- gnons son flam-beau.

Rompons ses nœuds, déchi-rons son ban-deau, Brûlons ses traits, brûlons ses

Rompons ses nœuds, déchi-rons son ban-deau, Brûlons ses traits, brûlons ses

Rompons ses nœuds, déchi-rons son ban-deau, Brûlons ses traits, brûlons ses

Rompons ses nœuds, déchi-rons son ban-deau, Brûlons ses traits, brûlons ses

*sf sf ff sf sf*

Brû - lons ses traits;

traits, é - tei - gnons son flam - beau, Brû - lons ses traits;

traits, é - tei - gnons son flam - beau, Brû - lons ses traits;

traits, é - tei - gnons son flam - beau, Brû - lons ses traits;

traits, é - tei - gnons son flam - beau, Brû - lons ses traits;

*sf sf Rinf. sf sf*

é - tei - gnons son flam - beau, é - tei - gnons son flam - beau!

é - tei - gnons son flam - beau, é - tei - gnons son flam - beau!

é - tei - gnons son flam - beau, é - tei - gnons son flam - beau!

é - tei - gnons son flam - beau, é - tei - gnons son flam - beau!

é - tei - gnons son flam - beau, é - tei - gnons son flam - beau!

*sf sf sf sf sf sf sf*

## DANSE DES FURIES.

Andante con moto. 60 =  $\text{♩}$ 

*PIANO.*

*ff sempre*

*ten.*

À la fin du chœur, la Haine va vers la gauche et se placer un peu à droite et au dessus d'Arucide.

Scène des furies.

Les 4 Coryphées vont l'une après l'autre, avancer les attributs de l'amour des maux des dames de la suite de la Haine, les frisent et les jettent sur le sol, à l'exception de celle qui prend la torche et qui la remet après l'avoir éteint.

1 <sup>re</sup> Scène	<u>Sopranos</u>		<u>altos</u>
	"		<u>2<sup>es</sup> altos</u>
2 <sup>de</sup> Scène	<u>la Haine</u>		<u>Barytons</u>
<u>Arucide</u>	<u>Garise</u>	x x x x x	<u>Basses</u>

147.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff begins with a triplet of eighth notes. Bass staff has a triplet of eighth notes. Dynamic marking: *ff sempre*.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a triplet of eighth notes. Bass staff has a triplet of eighth notes. Dynamic markings: *sf*, *sf*, *ten.*, *ten.*

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a triplet of eighth notes. Bass staff has a triplet of eighth notes. Dynamic markings: *sf*, *sf*, *ten.*, *ten.*

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a triplet of eighth notes. Bass staff has a triplet of eighth notes. Dynamic marking: *ff sempre*.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a triplet of eighth notes. Bass staff has a triplet of eighth notes.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a triplet of eighth notes. Bass staff has a triplet of eighth notes.

Moderato. 69 = ♩

LA HAINE.

PIANO.

LA HAINE.

LA HAINE.

-mour, sors pour ja - mais, sors d'un cœur qui te

*Poco rinf.* *Più rinf.*

48

chas - se! Sors d'un cœur qui te chas - se! Lais.se -

*cresc. assai* *f* *Dim.*

Tromp. Cors.

(9)

moi ré-gner en ta pla - - - ce!

*ten.* *pp* *Cresc.*



La Haine, toujours à gauche au dessus d'Arminide, se lève  
sur elle quand elle adjure l'amour de sortir de son  
cœur.

Le ballet tourné vers Arminide fait avec les voiles  
des mouvements d'acrobates, des deux bras.

149.

(.) A partir de ce moment, la Haine revient peu à peu vers l'avant scène même.

Sors d'un cœur qui te chas - se! A - mour, sors pour ja -

- mais, sors d'un cœur qui te chas - se! Lais - se -

moi ré - gner en ta pla - ce! Sors!

sors! Tu fais trop souf - frir sous ta loi;

*f* Non, tout l'en - fer n'a rien de

si cru - el que toi! Non, tout l'en -

- fer n'a rien de si cru - el que toi!

CHŒUR.

SOPRANOS. A - mour, sors pour ja - mais,

CONTRALTOS. A - mour, sors pour ja - mais,

H. C. et TÉNORS. A - mour, sors pour ja - mais,

BASSES. A - mour, sors pour ja - mais,

*ten.* *ten.* *sf* *sf*

Ped. \* Ped. \*

Tous les choux, le bras doit tendre dans la direction  
d'Amide.

151

*sf.* sors d'un cœur qui te chas - se; Que la Hai - ne règne en ta  
*sf.* sors d'un cœur qui te chas - se; Que la Hai - ne règne en ta  
*sf.* sors d'un cœur qui te chas - se; Que la Hai - ne règne en ta  
*sf.* sors d'un cœur qui te chas - se; Que la Hai - ne règne en ta

*sf.* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

pla - ce, Que la Hai - ne règne en ta pla - ce; A -  
 pla - ce, Que la Hai - ne règne en ta pla - ce; A -  
 pla - ce, Que la Hai - ne règne en ta pla - ce; A -  
 pla - ce, Que la Hai - ne règne en ta pla - ce; A -

*sf.* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

-mour, sors pour ja - mais, sors d'un cœur qui te  
 -mour, sors pour ja - mais, sors d'un cœur qui te  
 -mour, sors pour ja - mais, A - mour,  
 -mour, sors pour ja - mais, A - mour,

*sf.* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

chas - se! Que la Hai - ne règne en ta pla - ce!  
 chas - se! Que la Hai - ne règne en ta pla - ce!  
 sors pour ja - mais! sors d'un cœur qui te  
 sors pour ja - mais! sors d'un cœur qui te

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

sors! sors! Tu fais trop souf -  
 sors! sors! Tu fais trop souf -  
 chas - sel sors! Tu fais trop souf -  
 chas - sel sors! Tu fais trop souf -

*ff* *f* *ff* *f*

*ff* *meno f*

*Animez un peu.*

Ped. \*

- frir sous ta loi; Non,  
 - frir sous ta loi; Non,  
 - frir sous ta loi; Non,  
 - frir sous ta loi; Non,



*sf* tout l'en - - - fer n'a  
*sf* tout l'en - - - fer n'a  
*sf* tout l'en - - - fer n'a  
*sf* tout l'en - - - fer n'a

Ped. \*

rien de si cru - - el, n'a  
 rien de si cru - - el, n'a  
 rien de si cru - - el, n'a  
 rien de si cru - - el, n'a

Ped. \* Ped. \*

rien de si cru - el que  
 rien de si cru - el que  
 rien de si cru - el que  
 rien de si cru - el que

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

LA HAINE.

Non, non, tout l'en -  
 toi; Non, non, tout l'en -  
 toi; Non, non, tout l'en -  
 toi; Non, non, tout l'en -  
 toi; Non, non, tout l'en -

*Sempre ff*

Ped. \*

*sf* - fer n'a rien de si cru - el que  
*sf* - fer n'a rien de si cru - el que  
*sf* - fer n'a rien de si cru - el que  
*sf* - fer n'a rien de si cru - el que  
*sf* - fer n'a rien de si cru - el que

toi; Non, non, tout l'en -

toi; Non, non, tout l'en -

toi; Non, non, tout l'en -

toi; Non, non, tout l'en -

toi; Non, non, tout l'en -

Ped. \*

-fer n'a rien de si cru -

-fer n'a rien de si cru -

-fer n'a rien de si cru -

-fer n'a rien de si cru -

-fer n'a rien de si cru -

Ped. \* Ped. \*

el, de si cru - el que

- el, de si cru - el que

- el, de si cru - el que

- el, de si cru - el que

- el, de si cru - el que

*sf*

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

toi, de si cru - el que toi!

toi, de si cru - el que toi!

toi, de si cru - el que toi!

toi, de si cru - el que toi!

toi, de si cru - el que toi!

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

Après l'ensemble, la Flauto revient se placer à gauche  
au dessus de l'Arme, comme précédemment.

157.

Les choristes dames dégagent un peu le fond pour  
laisser voir les évolutions des hommes du ballet  
(démons) qui restent dans le fond de l'enfer  
et passent en agitant des torches allumées.

BALLET DE DÉMONS.

(La suite de la Haine exulte à l'idée de triompher de l'Amour.)

Allegro furioso. 84 = ♩.

PIANO.

*ff* *sf*

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

*sf* *sf* *sf*

Ped. \*

*ten.* *sf*

*ten.* *sf*

*sf* *sf* *sf*

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

A

First system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *sf* and *ff*. Pedal markings and asterisks are present.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *sf*. Pedal markings and asterisks are present.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *sf*. Pedal markings and asterisks are present.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *sf*. Pedal markings and asterisks are present.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Pedal markings and asterisks are present.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *sf*. Pedal markings and asterisks are present.



First system of musical notation. Treble and bass clefs. Key signature: two sharps (F# and C#). The system contains four measures. The bass line features a series of chords with a 'Ped.' marking and asterisks below. The treble line has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *sf*.

Second system of musical notation. Treble and bass clefs. Key signature: two sharps. The system contains four measures. The bass line has a series of chords with a 'Ped.' marking and asterisks below. The treble line has a melodic line with slurs and accents, including a triplet in the first measure and fingerings 1, 2, 1. Dynamics include *ff* and *sf*.

Third system of musical notation. Treble and bass clefs. Key signature: two sharps. The system contains four measures. The bass line has a series of chords with a 'Ped.' marking and asterisks below. The treble line has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *sf*.

Fourth system of musical notation. Treble and bass clefs. Key signature: two sharps. The system contains four measures. The bass line has a series of chords with a 'Ped.' marking and asterisks below. The treble line has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *sf*.

Fifth system of musical notation. Treble and bass clefs. Key signature: two sharps. The system contains four measures. The bass line has a series of chords with a 'Ped.' marking and asterisks below. The treble line has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *sf*.

Sixth system of musical notation. Treble and bass clefs. Key signature: two sharps. The system contains four measures. The bass line has a series of chords with a 'Ped.' marking and asterisks below. The treble line has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *sf*.

Moderato.

ARMIDE.

Musical staff for ARMIDE, 2/4 time signature.

(S'avançant vers Armide et étendant la main sur elle.)

LA HAINE.

Musical staff for LA HAINE, 2/4 time signature, dynamic *ff*.

Sors,

Sors du

SOPRANOS.

Musical staff for SOPRANOS, 2/4 time signature.

CONTRALTOS.

Musical staff for CONTRALTOS, 2/4 time signature.

HAUTES-CONTRE et TÉNORS.

Musical staff for HAUTES-CONTRE et TÉNORS, 2/4 time signature.

BASSES.

Musical staff for BASSES, 2/4 time signature.

PIANO accompaniment, 2/4 time signature, dynamic *f*, tempo *Moderato. 92 = ♩*, includes markings *ten.*, *sf*, *lourd*, *sf*.

First system of vocal and piano accompaniment. Includes lyrics: Ar - rê - te, ar - rê - te, af - freu - se Hai - ne! Lais - se - sein d'Ar - mi - de, A - mour, bri - se ta. Includes markings *(reculant)*, *ten.*, *p*, *Cresc.*, *a poco*.

Second system of vocal and piano accompaniment. Includes lyrics: moi sous les lois d'un si char - mant vain - queur, Lais - se - moi, nais - se - chaî - ne, sors, bri - se ta chaî - ne. Includes markings *sf*, *ten.*, *a poco*.

Les dames des chœurs élargissent bien la rue vers le fond.

Le ballet à reculons sort par le fond, puis le dernier plan jardin de l'enfer.

La Haume, les has bouains tendus vers Brumide va à reculons vers la pente qui monte à son repaire.

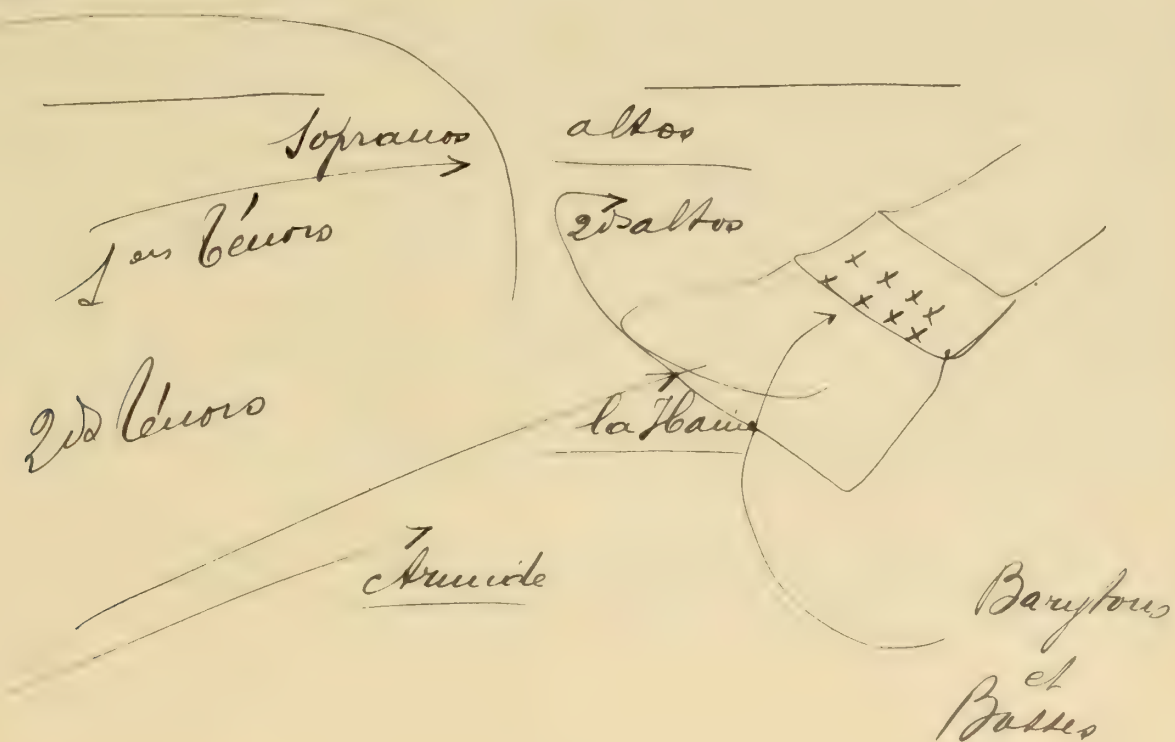
Brumide la suit, en l'implorant maintenant de ne plus venir à son secours en exhalant l'angoisse de son cœur.

Dès que le ballet est sorti, les dames des chœurs se rejoignent toutes au fond.

Les 2<sup>es</sup> altos qui étaient sur la pente viennent rejoindre les 1<sup>ers</sup> altos dans la partie droite du fond.

Les dames de la suite de la Haume la remplacent sur la pente.

Ballet





(se détournant)

moi, je re - noue à ton se - cours hor - ri - ble! Non,  
 sors du sein d'Ar - mi - de, sors du sein d'Ar -  
 Sors! sors du sein d'Ar -  
 Sors! sors du sein d'Ar -  
 Sors! sors du  
 Sors! sors du

*ff*  
*ff*  
*ff*  
*ff*

Ped. \*

non, n'a - chève pas; non, il n'est pas pos - si - ble  
 - mi - de, A - mour, bri - se ta chaî - ne, bri - se ta  
 - mi - de, A - mour, bri - se ta chaî - ne, bri - se ta  
 - mi - de, A - mour, bri - se ta chaî - ne, bri - se ta  
 sein d'Ar - mi - de, A - mour, bri - se ta  
 sein d'Ar - mi - de, A - mour, bri - se ta

De m'ô - ter mon a - mour  
 chaî - ne!  
 chaî - ne!  
 chaî - ne!  
 chaî - ne!

*p* *Cresc. assai e stringando*

sans m'ar - ra - cher le

*f* *Sempre cresc.*

*Rall.*  
 cœur, sans m'ar - ra - cher le

*ff* *p* *Suivez le chant.* *Smorz.* *pp*

Pendant la phase d'Arrivée, la Haine est remontée  
sur le premier palier.

Recitatif La Haine se retourne sur Aruide.

(.) La Haine redescend au bas de la pente.  
 Elle apostrophe Aruide avec véhémence et un air de cœur  
 de pitié méprisante devant la faiblesse de son cœur  
 et la fragilité de sa décision.



cœur.  
**Tempo.**

**Récitatif.**

LA HAÏNE. (après un silence, très lentement et d'une voix contenue)

N'im-plo-res-tu mon as-sis-tan-ce Que pour mé-pri-ser ma puis-san-

**Récit. très lent.** *ten.* **Maestoso.**

**Allegro agitato. 122 = ♩**

-ce? Suis l'A-mour, suis l'A-mour, puis-que tu le

**Allegro agitato.** *(éclatant)* *ff*

veux, In-for-tu-née Ar-

-mi-de! Suis l'A-mour qui te gui-de Dans

*p* *Cresc.* *(9)*

un a - bîme af - freux, Dans un a -

- bîme af - freux!

CHŒUR.

SOPRANOS. *mp* Suis l'A -

CONTRALTOS. *mp* Suis l'A -

H.C. et TÉNORS. *mp* Suis l'A -

BASSES. *mp* Suis l'A -

- mour, puis-que tu le veux, In - for - tu - née Ar -

- mour, puis-que tu le veux, In - for - tu - née Ar -

- mour, puis-que tu le veux, In - for - tu - née Ar -

- mour, puis-que tu le veux, In - for - tu - née Ar -

*Rinf.*

- mi - de! Suis l'A - mour qui te gui - de Dans  
 - mi - de! Suis l'A - mour qui te gui - de Dans  
 - mi - de! Suis l'A - mour qui te gui - de Dans  
 - mi - de! Suis l'A - mour qui te gui - de Dans

*ten.* *Rinf.* *Cresc.*

un a - bîme, af - freux, Dans un a -  
 un a - bîme, af - freux, Dans un a -  
 un a - bîme, af - freux, Dans un a -  
 un a - bîme, af - freux, Dans un a -

*f* *sf* *sf*

- bîme af - freux!  
 - bîme af - freux!  
 - bîme af - freux!  
 - bîme af - freux!

*ff* *sf* *sf* *sf*

LA HAINE.

Sur ces bords é - car - tés, c'est en vain que tu

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are 'Sur ces bords é - car - tés, c'est en vain que tu'. The middle and bottom staves are the piano accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include a piano (*p*) marking and several accents (>) over notes in the piano part.

ca - - - ches Le hé - ros dont ton cœur s'est

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyrics 'ca - - - ches Le hé - ros dont ton cœur s'est'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. Dynamics include accents (>) over notes in the piano part.

trop ——— lais - sé tou - cher: La gloire à

The third system continues the musical score. The vocal line has the lyrics 'trop ——— lais - sé tou - cher: La gloire à'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. Dynamics include a forte (*sf*) marking and several accents (>) over notes in the piano part.

qui tu l'ar - ra - - ches, Doit bien - tôt te l'ar - ra -

The fourth system continues the musical score. The vocal line has the lyrics 'qui tu l'ar - ra - - ches, Doit bien - tôt te l'ar - ra -'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. Dynamics include a forte (*sf*) marking and several accents (>) over notes in the piano part.

- cher: Mal-gré tes soins, au mé - pris de tes

lar - - mes, Tu le ver - ras é - chap -

- per à tes char - - mes.

CHŒUR.

Suis l'A -  
Suis l'A -  
Suis l'A -  
Suis l'A -

*Rinf.*

-mour, puis-que tu le veux, In - for - tu - née Ar -

*Rinf.*

-mour, puis-que tu le veux, In - for - tu - née Ar -

*Rinf.*

-mour, puis-que tu le veux, In - for - tu - née Ar -

*Rinf.*

-mour, puis-que tu le veux, In - for - tu - née Ar -

*mp* *ten.* *ten. Rinf.*

- mi - - del Suis l'A - mour qui te gui - de Dans

- mi - - del Suis l'A - mour qui te gui - de Dans

- mi - - del Suis l'A - mour qui te gui - de Dans

- mi - - del Suis l'A - mour qui te gui - de Dans

*ten.* *mf* *Cresc.*

un a - bîme af - freux, Dans un a -

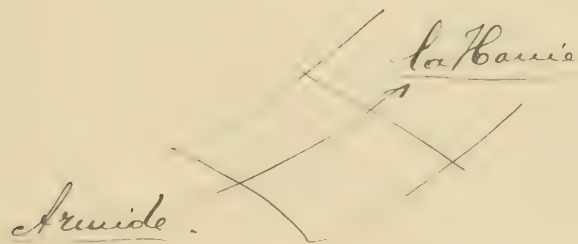
un a - bîme af - freux, Dans un a -

un a - bîme af - freux, Dans un a -

un a - bîme af - freux, Dans un a -

*f* *sf* *sf*

Pendant la reprise par le chœur  
La Haie, à reculons, est parvenue au premier palier de  
la pente à la fin de ce chœur.



La Haine se retourne sans descendre du palier, jetant  
à Penide du haut de la demeure peute sa dernière  
apostrophe.



- bime af - freux!  
 - bime af - freux!  
 - bime af - freux!  
 - bime af - freux!

*ff sf sf*

LA HAINE.

Tu me rap - pel - le - ras, peut -

*p*

è - tre, dès ce jour, Et ton at -

- ten - te se - ra vai - ne; Je

*sf*

1 3

vais te quit - ter sans re - tour: Je ne te puis pu -

- nir d'u-ne plus ru - de pei - ne Que de t'a - ban - don -

ner, pour ja - mais, à l'A -

*Var.* *Poco allargando.*

*Cresc.* *ff* *Poco allargando.*

- mour. (Elle part à reculons avec toute sa suite, en gardant envers Armide son attitude menaçante)

- mour.

**CHŒUR.**

*ff* Suis l'A - mour, puis que tu le veux, In -

*ff* Suis l'A - mour, puis que tu le veux, In -

*ff* Suis l'A - mour, puis que tu le veux, In -

**Tempo animato.** *ff sempre* Suis l'A - mour, puis que tu le veux, In -

Pendant que la Haïne remonte à reculons vers le haut de la pente, les choeurs, tout en chantant reculent vers leurs bords respectives. Ils sortent, (chaque partie) par où ils sont entrés.

Ils doivent être disparus à la dernière note chantée.

Les 1<sup>rs</sup> tenors sortent par le 3<sup>e</sup> plan jardin.  
 Les 2<sup>es</sup> tenors " par les 2<sup>e</sup> et 1<sup>er</sup> plan jardin.  
 Les basses " par le 1<sup>er</sup> plan cour.  
 Les dames, par le fond, sopranos fond jardin  
 altos fond cour.  
 La Haute et sa suite par l'arche fond cour.  
 Les projections spéciales se voient.

- for - tu - née Ar - mi - de; Suis l'A - mour qui te  
 - for - tu - née Ar - mi - de; Suis l'A - mour qui te  
 - for - tu - née Ar - mi - de; Suis l'A - mour qui te  
 - for - tu - née Ar - mi - de; Suis l'A - mour qui te

gui - de Dans un a - bîme af -  
 gui - de Dans un a - bîme af -  
 gui - de Dans un a - bîme af -  
 gui - de Dans un a - bîme af -

- freux; Dans un a - bîme af -  
 - freux; Dans un a - bîme af -  
 - freux; Dans un a - bîme af -  
 - freux; Dans un a - bîme af -

SCÈNE V  
ARMIDE, seule.

*Pendant cette mesure la Haine et sa suite disparaissent soudainement*

- freux! *au regard. Le fond du théâtre a repris l'aspect qu'il avait au commencement de l'acte.*

- freux!

- freux!

- freux!

**Andante non troppo lento. 44 = ♩ (88 = ♩)**

*ff sf p sf Dim.*

*Il basso sostenuto assai.*

Ped. \*

14

ARMIDE.

O ciel!

*p sf p sf p*

quelle hor - ri - ble me - na - ce!

*sf p sf Dim.*

Ped. \*

1<sup>ere</sup> Mesure. Le rideau de l'enfer est chargé. 172

Tout le monde a disparu.  
Arunde, seule en scène, reprise par sa projectoy.

Arunde va lentement vers la gauche après avoir regardé l'arche avec effroi.

Elle ne dépasse guère le milieu du théâtre.

173



Je fré -

*p* *sf* *Dim.*

14

- mis... tout mon sang se

*sf* *p* *sf*

gla - ce!

*Cantabile e dolce.*

*p* *sf* *p*

Ped. \*

*sf* *sf*

Ped. \* Ped. \*

A - mour, puis - sant A - mour, viens cal -

Ped. \*

- mer mon ef - froi, Et prends pi - tié - d'un cœur qui s'a - ban.

Rinf.

- donne à toi!

*sf* 4 3 2 1 *p* *sf* *p*

*Elle s'éloigne lentement et péniblement.*

*sf* Una corda. *pp* *sf* *pp*

Ped. \*

Elle finit avant sa venue et se dirige lentement dans une  
 attitude désignée vers le 3e plan sud.

< Soit

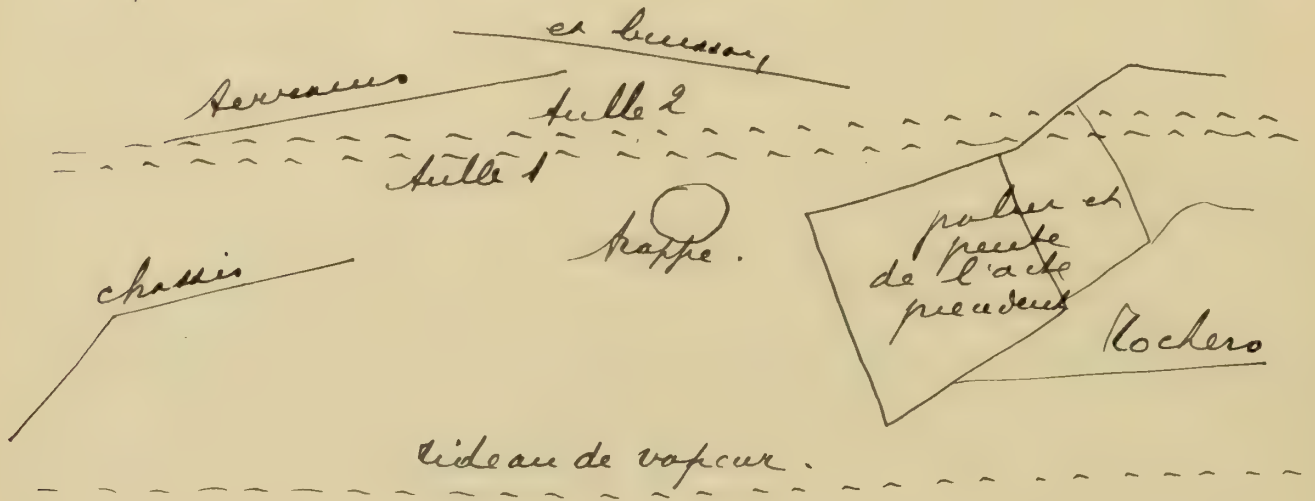
+ Grande

Rideau lent.

175

Acte 4<sup>eme</sup>

Fond de paysage - au fond avec le palais d'Arunde



## ACTE QUATRIÈME.

Le même site qu'à l'acte précédent, mais entièrement transformé par les maléfices d'Armide. Une vapeur assez dense, parfois traversée d'éclairs, couvre tout le paysage. Le sol est crevassé en plusieurs endroits et montre des gouffres vomissant des flammes. Des monstres fantastiques (dragons, serpents ailés, etc.) défendent l'entrée du sentier menant au séjour enchanté.

## SCÈNE I

UBALDE, couvert d'un bouclier en diamant et tenant à la main un sceptre d'or.  
Le CHEVALIER DANOIS, ceint de l'épée magique qu'il doit présenter à Renaud.  
Ils entrent par la gauche, sur le devant de la scène, et marchant dans la direction du sentier.

Allegro. 126 = ♩

PIANO.

Musical score for the first system, featuring piano accompaniment with a bass clef and a treble clef. The tempo is marked "Allegro. 126 = ♩". The dynamics are marked "p" and "Ped.".

Musical score for the second system, featuring piano accompaniment with a bass clef and a treble clef. The dynamics are marked "Cresc. a poco" and "a poco".

Musical score for the third system, featuring piano accompaniment with a bass clef and a treble clef. The dynamics are marked "f" and "Ped.".

Musical score for the fourth system, featuring piano accompaniment with a bass clef and a treble clef. The dynamics are marked "Ped.".

Musical score for the fifth system, featuring piano accompaniment with a bass clef and a treble clef. The dynamics are marked "Ped.".

Musical score for the sixth system, featuring piano accompaniment with a bass clef and a treble clef.

Ped.

*ff*  
\* Ped.

le CHEVALIER DANOIS.

UBALDE.

Nous ne trouvons partout

Nous

*Dim.*  
*p*  
\*

que des goufres ouverts;

ne trouvons par-tout que des goufres ou-

*Cresc.*

1<sup>ere</sup> mesure Rideau.

176

Orage - Demi nuit.

La scène est éclairée par la fumée qui sort de la première cheminée.

Le décor n'est guère perceptible qu'à travers de cette fumée.

Le chevalier entre le premier suivi d'Ubalde qui passe derrière lui et vient au N<sup>o</sup> 2.

Tous deux viennent de la De Coulisse perdus.

le Chevalier

Ubalde

Ils sont surpris et, s'ils ne manifestent pas de terreur, paraissent néanmoins fortement impressionnés.





Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

Nous

- verts;

Musical notation for the second system, including piano accompaniment with dynamics.

*ff*

*Dim.*

Ped.

\*

Musical notation for the third system, including vocal line with lyrics.

ne trouvons partout

que des gouf - fres ou -

Nous ne trouvons partout

Musical notation for the fourth system, including piano accompaniment with dynamics.

*p*

*Cresc.*

Musical notation for the fifth system, including vocal line with lyrics.

- verts;

que des gouf - fres ou - verts;

Musical notation for the sixth system, including piano accompaniment with dynamics.

*Cresc.*

*ff*

Ped.

Ar - mide a dans ces lieux

Ar - mide a dans ces lieux

*f*

*mf*

\*

trans\_por - té les en - fers.

trans\_por - té les en - fers.

Ah! que d'ob\_jets hor -

Ah! que d'ob\_jets hor -

*p*

Ped.

\*

2<sup>e</sup> mesure

Du 1<sup>er</sup> plan couv

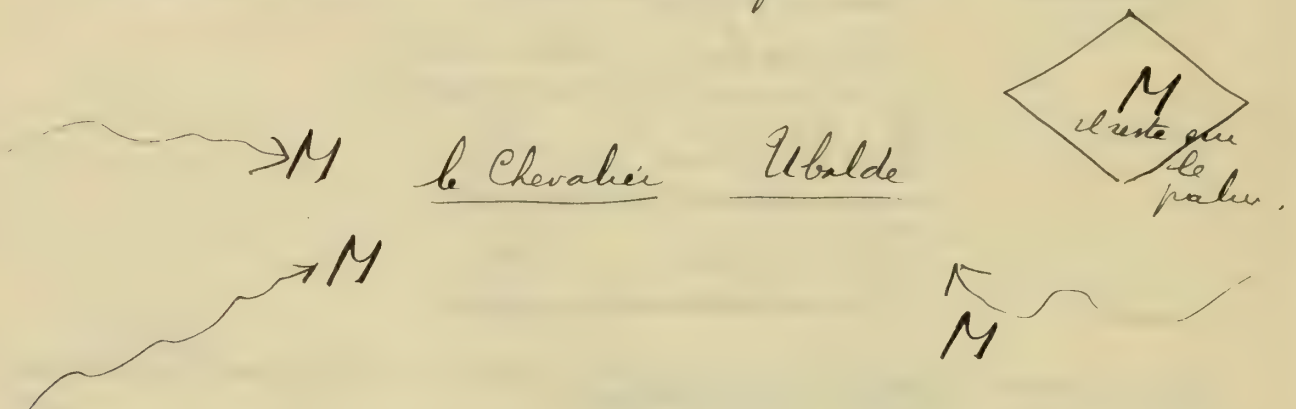
Du palier 3<sup>e</sup> plan couv

Du 1<sup>er</sup> plan jardin

Du 2<sup>e</sup> plan jardin

paraissent quatre moushes qui se dirigent longueusement  
et permanement vers les 2 héros.

Le chevalier et Ubalde reculent, non effrayés,  
mais se mettant sur la défensive.



*ff*  
 \_ ri - - - bles! Que de mons - tres ter -

*ff*  
 \_ ri - - - bles! Que de mons - tres ter -

*ff* *p*  
 Ped. \*

\_ ri - - - bles!

\_ ri - - - bles!

*f*

*ff*  
 Ah! que d'ob - jets hor - ri - - bles!

*ff*  
 Ah! que d'ob - jets hor - ri - - bles!

*p* *ff*  
 Ped. \* Ped. \*

Que de mons - tres ter - ri - bles!

Que de mons - tres ter - ri - bles!

The first system features a vocal line with the lyrics "Que de mons - tres ter - ri - bles!" and a piano accompaniment. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic and ends with a forte (*f*) dynamic. The key signature has one sharp (F#).

Que de mons - tres ter - ri - bles!

Que de mons - tres ter - ri - bles!

The second system continues the vocal and piano parts. The piano accompaniment includes a forte (*ff*) dynamic and a "Ped." (pedal) marking. A small asterisk (\*) is located at the end of the system.

*Le Chevalier danois tire l'épée et attaque les monstres, mais son arme ne rencontre que le vide.*

The third system consists of piano accompaniment for the scene. It features a forte (*f*) dynamic and includes accents (>) over certain notes. The key signature remains one sharp (F#).

*Ubalde lui fait signe de cesser le combat.*

**Récitatif.**  
UBALDE.

**Récit.** Ce lui quinous en-

The final system shows the recitative and recitativo parts. The recitativo part is in the bass clef, and the recitativo part is in the treble clef. Dynamics include forte (*f*) and piano (*p*).

3<sup>e</sup> mesure

Le chevalier tire son épée et frappe les monstres de toutes ses forces, mais son arme ne rencontre que le vide.

Le chevalier va d'un monstre à l'autre mais doit terminer à gauche lors de l'intervention d'Ubalde.

4<sup>e</sup> mesure Ubalde fait signe au chevalier d'arrêter le combat et lui parle avec le plus grand sang froid tandis que les monstres s'agitent autour d'eux, menaçants.

Le chevalier plante son épée en terre, croisant les mains à la garde.

Par ce se cours.

Ubalde elevé, en le montrant bien au chevalier le sceptre  
d'or qu'il tient à la main droite.

Laissez nous sur libre passage

Ubalde s'épouvané vers les moines et à frapper trois fois  
l'air de son sceptre tendu au bout de son bras droit.  
O'mesure. Il renouvelle son geste sur les Saccorid



-voie a pré - vu ce dan - ger.

**Allegro.**

**Récit.** Et nous a montré l'art de nous en dé - gager: **Récit.** Ne craignons

**Récit. ten.** **Allegro.** **Récit. ten.**

point Ar - mi - de ni ses char - mes; **Récit. ten.** Par ce secours, plus puis -

**Allegro.** **Récit. ten.**

- sant que nos ar - mes, **Récit.** Nous en se - rons ai - sément ga - ran -

**Allegro.**

(faisant voir aux monstres son sceptre d'or)

**Maestoso.** Lais - sez - nous un li - bre passa - ge, Mons - tres; allez ca -

**Récit.** **Mesuré andante.**

-cher votre i\_nu-ti - le ra - ge Dans les gouf - fres pro-fonds

**Récit.**  
*ten.* **Mesuré andante.**

*pp* *p* *sf*

*Les monstres rentrent sous terre.*

d'ou vous ê - tes sor - tis.

**Allegro.**

*Dim.* *p* *f*

*Les gouffres se referment.* *La vapeur se dissipe.*

*Dimin* *a* *poco* *a* *poco.*

*Le soleil brille dans une atmosphère limpide*

*Smorz.* *p*

*et bleuâtre.* *L'affreux fourré de ronces et d'épines qui*

*Smorz più.* *pp*

182

Ulaldis reste immobile, dominant, le bras tendu dans la direction des monstres jusqu'à la fin de sa phrase.

### Allegro

Les monstres se retirent par où ils étaient venus.  
La vapeur se fait moins épaisse et disparaît peu à peu

---

5<sup>e</sup> ligne — De mesure Changement  
On appuie les hanches tandis qu'on monte  
en même temps l'éclairage derrière. On  
monte l'éclairage des premiers plans quand  
les hanches ont disparu  
Le chevalier remet froidement l'épée au fourreau.

183 Le chevalier et Ubalde se tournent vers le fond, regardant  
de tous leurs yeux, la transformation magique du  
tableau.

Recitatif

Le chevalier va délibérément à Ubalde.

La dernière mesure Coupeure allant  
au Recitatif de la page 186

occupait le fond de la scène s'est converti en un bosquet fleuri. Tout le paysage a pris un aspect idyllique.

*pp sempre.* *Poco rinf.*

le CHEVALIER DANOIS.

Récitatif.

Au dessus de la cime des arbres on aperçoit les tourelles du manoir d'Armide.

Allons chercher Re-

Récit.

*pp* *Morendo.*

-naud, le Ciel nous fa - vo - ri - se Dans no - tre pé - nible en - tre - pri - se.

*f* *p*

Ce qui peut flat - ter nos dé - sirs Doit, à son tour, ten - ter de nous sur - pren - dre.

*mf* *p*

C'est désormais du char - me des plai - sirs Que nous au - rons à nous dé - fen - dre.

*f* Cupress

**Andante con moto. 92 = ♩**  
 LE CHEVALIER DANOIS.

UBALDE. *p* Redou - blons nossoins, gardons nous Des périls a - gré -  
*Rinf.* Redou - blons nossoins, redou - blons nossoins, gardons nous Des périls a - gré -

**Andante con moto.**

*p*

- a - bles, gardons nous des périls a - gré a - bles; Les enchantements les plus  
 - a - bles, gardons nous des périls a - gré a - bles; Les enchantements les plus

*p*

doux, Les enchantements les plus doux Sont les plus redou -  
*Cresc.* *Cresc.* *mf* *mf*  
 doux, Les enchantements les plus doux Sont les plus redou -

*Cresc.* *mf*

- ta - bles, Les enchantements les plus doux Sont les plus redou-  
 - ta - bles, Les enchantements les plus doux Sont les plus redou-

*p* *Cresc.*

The first system of the score consists of three staves. The top two staves are vocal lines in treble and bass clefs, respectively, with lyrics underneath. The bottom two staves are piano accompaniment in treble and bass clefs. Dynamics include *p* and *Cresc.*

- ta - bles, Sont les plus redou - ta - bles, Redou - blons nossoins, gardons  
 - ta - bles, Sont les plus redou - ta - bles, Redou - blons nossoins, gardons

*f* *p* *Rinf.*

The second system continues the vocal and piano parts. Dynamics include *f*, *p*, and *Rinf.*

nous Des périls agré - a - bles; Les en - chante - ments les plus doux  
 nous Des périls agré - a - bles; Les en - chante - ments les plus doux

*p* *p* *Cresc.*

The third system concludes the page with vocal and piano parts. Dynamics include *p* and *Cresc.*

*Cresc.* *mf*

Sont les plus redou - ta - bles, Sont les plus redou - ta - bles,

*Cresc.* *mf*

Sont les plus redou - ta - bles, Sont les plus redou - ta - bles,

*mf* *Cresc. più.*

*mf*

On voit d'i -

**Récit.**

*p*

ci le séjour enchan - té D'Armide et du néros qu'elle

ai - me. Dans ce pa - lais Renaud est ar - rê - té Par un char - me fa - tal dont la force est ex -

*mf* *p*

*Quasi a tempo.*

- trè - me; C'est là que ce vain - queur, si fier, si re - dou - té, Ou - bli - ant tout, jus - qu'à lui -

*Quasi a tempo.* *sf*



RécitatifEnchaînement de la coupeure

Abalde descend un peu et, du bas droit monte au chevalier  
 le château d'Arvide qui se trouve au fond cour de  
 la tour de foud

le chevalier

↔ Abalde

Récit

Le chevalier, les yeux fixés sur le château que lui a montré Ubalde passe dos au public devant celui-ci

Ubalde

le chevalier

C'est de cette place que le chevalier attaque sa phase de fagoy à pouvais désigner du bras droit le bouchon que Ubalde porte à son côté gauche

6 Le prend Ubalde en dedans et s'appuie avec lui  
7 à gravir la pente du côté court

Ubalde

le chevalier

-mè - me, Est ré - duit à lan - guir, a - vec in - di - gni - té, Dans u - ne

*pp* *Rinf.* *Dim.*

le CHEVALIER DANOIS. **Récit.**

En vain tout l'en - fer s'in - té - res - se Dans l'amour qui sé -

mol - le oi - si - ve - té.

*pp* *p*

**Récit.**

*pp* *p*

- duit un cœur si glo - ri - eux: Si, sur ce boucli - er, Re - naud tour - ne les yeux,

*pp*

*Il se dirige*

Il rougi - ra de sa fai - bles - se, et nous l'enga - ge - rons à par - tir de ces lieux.

*mf*

*vers le sentier, mais s'arrête, immobile, à la vue des nouveaux arrivants.*

## SCÈNE II

Un démon sous la figure de LUCINDE, jeune fille aimée du Chevalier danois dans son pays natal; d'autres démons transformés en compagnes de la jeune danoise; d'autres encore composant un CHŒUR chantant et dansant de BERGERS et de BERGÈRES.

**Andante grazioso pastorale. 40 = ♩. (120 = ♩)**

*PIANO.* Clar. Quatuor. *p dolce*

Fl.

*pp*

*Rinf.* *f* *p* *f*

LUCINDE.

Voi - ci la charman - te re - trai - te De

la fé - li - ci - té par - fai - te; Voi - ci l'heureux sé - jour Des jeux et de l'A -

*f* *f* *pp*

*Cors. Rinf. poco.*

En fond cour, en haut du chemin en pente. 188

1<sup>er</sup> mesure Danse de la danse  
les sujets.

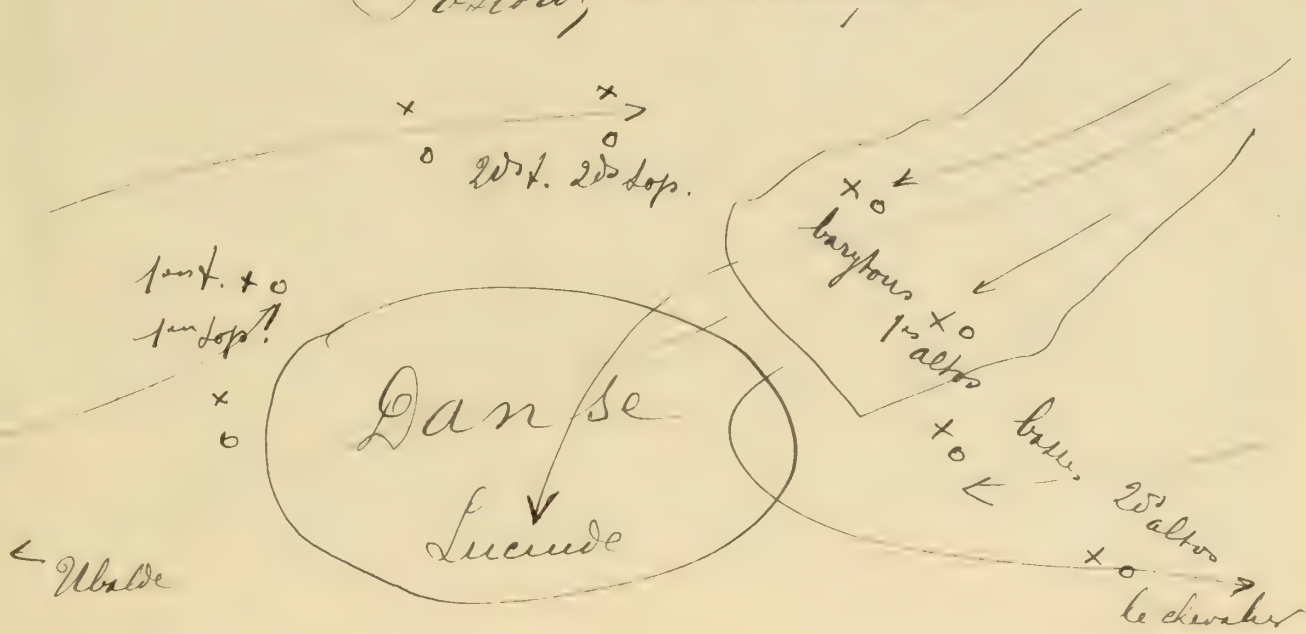
2<sup>e</sup> ligne 5<sup>e</sup> mesure Lucinde  
2 couples d'auvents (barytons et 3<sup>es</sup>)

En 1<sup>er</sup> planjardus, 2 couples (1<sup>er</sup> tenors et 1<sup>er</sup> sop)  
" 3 " " " (2<sup>es</sup> tenors et 2<sup>es</sup> sop)  
" 1<sup>er</sup> " Cour " (basses et 4<sup>es</sup>)

A la fin de la ritournelle, Lucinde passe au milieu des groupes de la danse et descend pour at-  
taquer son air à l'avant scène milieu.

A l'apparition de ces groupes, Ubalde et le chevalier,  
Houmes, reculent et vont Ubalde avant scène pair,  
le chevalier avant scène cour.

Position à l'attaque de l'air.



189

-mour, Des jeux et de l'A-mour.

SOPRANOS. *p dolce.*  
 Voi - ci la charman - te re - trai - te De

CONTRALTO. *p dolce.*  
 Voi - ci la charman - te re - trai - te De la fé -

H. C. et TÉNORS. *p dolce.*  
 Voi - ci la charman - te re - trai - te De la fé -

BASSES. *p dolce.*  
 Voi - ci la charman - te re - trai - te De la fé -

la fé - li - ci - té par - fai - te; Voi - ci l'heureux sé - jour Des jeux et de l'A -

- li - ci - té par - fai - te; Voi - ci l'heureux sé - jour Des jeux et de l'A -

- li - ci - té par - fai - te; Voi - ci l'heureux sé - jour Des jeux et de l'A -

- li - ci - té par - fai - te; Voi - ci l'heureux sé - jour Des jeux et de l'A -

*Impure*

*mf*  
-mour, Des jeux et de l'A - mour. —

*mf*  
-mour, Des jeux et de l'A - mour. —

*mf*  
-mour, Des jeux et de l'A - mour. —

*mf*  
-mour, Des jeux et de l'A - mour. —

*mf* *p* *f* *p*

*f* *pp*

*Rinf.*

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



LUCINDE. *p dolce.*

Voi - ci la charman - te re - trai - te De la fé - li - ci - té par - fai - te; Voi -

*p dolce.*

Voi - ci la charman - te re - trai - te De la fé - li - ci - té par - fai - te; Voi -

*p dolce.*

Voi - ci la charman - te re - trai - te De la fé - li - ci - té par - fai - te; Voi -

*p dolce.*

Voi - ci la charman - te re - trai - te De la fé - li - ci - té par - fai - te; Voi -

*p dolce.*

Voi - ci la charman - te re - trai - te De la fé - li - ci - té par - fai - te; Voi -

*p dolce.*

- ci l'heureux sé - jour Des jeux et de l'a - mour, Des jeux et de l'a - mour. —

*mf*

- ci l'heureux sé - jour Des jeux et de l'a - mour, Des jeux et de l'a - mour. —

*mf*

- ci l'heureux sé - jour Des jeux et de l'a - mour, Des jeux et de l'a - mour. —

*mf*

- ci l'heureux sé - jour Des jeux et de l'a - mour, Des jeux et de l'a - mour. —

*mf*

- ci l'heureux sé - jour Des jeux et de l'a - mour, Des jeux et de l'a - mour. —

*mf**Rinf  
poco.*

## GAVOTTE GRACIEUSE. (Dansée par les compagnes de Lucinde.)

**Andante con moto. 54 = ♩**

**PIANO.**  
Quatuor.  
Bassons. *p*

*pp*

*Rinf. poco.*

*Rinf. p sempre dolce.*

Lucinde s'est rangée à gauche auprès des 1<sup>rs</sup> Tenors  
et 1<sup>rs</sup> Sopranos, laissant le milieu du  
theatre aux deux sujets de la danse qui  
interprètent la gavotte.

Pendant la gavage, Ubalde qui a remarqué  
 le trouble que manifeste le cheval à la vue de  
 l'usage de l'écuelle qui il pense avoir retrouvée  
 passe à l'extrême droite par le haut du théâtre  
 et vient au cheval.

Le cheval ←  
 Ubalde

The musical score consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The first system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords and a single melodic line. Dynamic markings include *pp* and *Poco rinf.*. The second system continues with similar textures, including *pp* and *Poco rinf.* markings. The third system shows a more active bass line with *Poco rinf.* and *pp* markings. The fourth system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment, marked *pp*. The fifth system continues with *pp* markings. The sixth system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment, marked *Rinf poco.*. The seventh system concludes with a treble staff marked *pp* and a bass staff marked *Smorz.*

(Au Chevalier danois qui est resté absorbé dans la contemplation de sa bien aimée)

**Récitatif.**

UBALDE.

Al - lons: qui vous retient en - co - re? Allons: c'est

**Récit.**

PIANO.

le CHEVALIER DANOIS.

Je vois la beauté que j'ado - re, C'est el - le, je n'en puis dou - ter,

trop nous ar - rêter.

**Andantino grazioso. 72 = ♩**

LUCINDE.

Ja - mais dans ces beaux lieux notre at - ten - te n'est

*p dolce.*

Ped. \* Ped. \*

vai - ne, Le bien que nous cher - chons se vient of - frir à

Ped. \* Ped. \*

Ubalde essaie, mais vainement de détourner de  
Licende, l'attention du chevalier.

Licende reprend le milieu du théâtre pour chanter  
son arioso.

195



*pp*  
 nous, Ja - mais dans ces beaux lieux notre at - ten - ten'est

*pp*  
 Una corda

Ped. \* Ped. \*

vai - ne, Le bien que nous cher - chons Se vient of - frir à

Ped. \* Ped. \*

*Rinf.*  
 nous; Et pour l'a - voir trou - vé sans pei - ne Nous

Tre corde.

ne l'en trouvons pas moins doux; Et pour l'a - voir trou - vé sans

*pp*  
 Una corda.

pei - ne, Nous ne l'en trouvons pas moins doux.

*Rinf.*  
*Smorz.*  
 Tre corde.

SOPRANOS. *Doux.*  
 CONTRALTO. *p sotto voce.* Ja - mais dans ces beaux lieux, notre at - ten - te n'est  
 H.C. et TÉNORS. *p sotto voce.* Ja - mais, ja - mais dans ces beaux  
 BASSES. *p sotto voce.* Ja - mais, ja - mais dans ces beaux

Fl. Violon. *p dolce.*

Ped. \* Ped. \*

vai - ne, Le bien que nous cher - chons se vient of - frir à  
 lieux notre at - ten - te n'est vai -  
 lieux notre at - ten - te n'est vai -  
 lieux notre at - ten - te n'est vai -

Ped. \* Ped. \*

*(en écho) pp*  
 nous. *(en écho) pp* Ja - mais dans ces beaux lieux, notre at - ten - te n'est  
 - ne, *(en écho) pp* Le bien, que nous cher -  
 - ne, *(en écho) pp* Le bien que nous cher -  
 - ne, Le bien que nous cher -

*pp Una corda.*

Ped. \* Ped. \*

vai - ne, Le bien — que nous cher - chons, se vient of - frir à  
 - chons se vient of - frir, se vient of - frir à  
 - chons se vient of - frir, se vient of - frir à  
 - chons se vient of - frir, se vient of - frir à

Ped. \* Ped. \*

*Rinf.*  
 nous; *Rinf.* Et pour l'a - voir trou - vé sans pei - ne, Nous ne l'entrouvons pas moins  
 nous; *Rinf.* Et pour l'a - voir trou - vé sans pei - - -  
 nous; *Rinf.* Et pour l'a - voir trou - vé sans pei - - -  
 nous; Et pour l'a - voir trou - vé sans pei - - -

*Rinf.*  
 Tre corde.

*pp (en écho)*  
 doux; Et pour l'a - voir trou - vé sans pei - ne Nous ne l'entrouvons pas moins  
 - ne *(en écho) pp* Nous ne l'en trou - vons pas moins  
 - ne *(en écho) pp* Nous ne l'en trou - vons pas moins  
 - ne *(en écho) pp* Nous ne l'en trou - vons pas moins

*pp*  
 Une corda.

Tempo 1<sup>o</sup> and<sup>no</sup> grasiozo.

*p dolce.*  
doux.      Voi - ci la charman - te re -

*p dolce.*  
doux.      Voi - ci la charman - te re -

*p dolce.*  
doux.      Voi - ci la charman - te re -

*p dolce.*  
doux.      Voi - ci la charman - te re -

*Rinf.*      *Smorz.*      *pp*      *p dolce.*

Tre corde.

- trai - te De la fé - li - ci - té par - fai - te; Voi - ci l'heu - reux sé -

- trai - te De la fé - li - ci - té par - fai - te; Voi - ci l'heu - reux sé -

- trai - te De la fé - li - ci - té par - fai - te; Voi - ci l'heu - reux sé -

- trai - te De la fé - li - ci - té par - fai - te; Voi - ci l'heu - reux sé -

- jour Des jeux et de l'A - mour, Des jeux et de l'A - mour.

- jour Des jeux et de l'A - mour, Des jeux et de l'A - mour.

- jour Des jeux et de l'A - mour, Des jeux et de l'A - mour.

- jour Des jeux et de l'A - mour, Des jeux et de l'A - mour.

*Rinf poco.*      *mf*

Le Chœur se disperse et disparaît peu à peu.

$\frac{6}{8}$  A la reprise de choeur, la danse sort à reculons par toutes les issues, suivie des couples d'avants, choristes qui sortent en chantant également à reculons et qui doivent être disparus aux yeux du public à la dernière note choral.

Lucinde se tourne vers le chevalier qui court auprès  
d'elle

Lucinde ← le chevalier      Ulbalde

Ulbalde vient à droite du chevalier, un peu au dessus de lui.

Dernière mesure

Coupure allant à la 1<sup>re</sup> mesure page 103

SCÈNE III

LUCINDE, Le CHEVALIER DANOIS, UBALDE.

(S'approchant du Chevalier)

LUCINDE. *Affettuoso con moto.* 48 =  $\text{♩}$

En - fin je vois l'a - mant pour qui mon cœur sou -

PIANO. *Affettuoso con moto.*

*p*

- pi - re. Je re - trou - ve le bien que j'ai tant sou - hai -

- té!

Le CHEVALIER DANOIS.

Puis-je voir i - ci la beau - té Qui m'a sou - mis à son em -

- pi - re?

UBALDE.

Non! ce n'est qu'un char - me trom - peur Dont il faut garder vo - tre

*mf* *p* *Cresc.* *mf*

Le CHEVALIER.

Si loin des bords gla - cés où vous pri - tes nais - san -

cœur.

*p* *sf*

LUCINDE.

Par u - ne ma - gi - que puis -

- ce, Qui peut vous offrir à mes yeux?

*p* *sf*

- san - ce Ar - mi - de ma con - duite en ces ai - ma - bles -

lieux: Et j'y vi - vais dans la douce es - pé - ran - ce D'y voir bien - tôt ce que

*p* *dolce sempre.*



j'ai - me le mieux. Goû -

UBALDE.

Fuy - ez, fai - tes - vous vi - o - len - ce!

The first system of music consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with the lyrics 'j'ai - me le mieux.' followed by a rest and then 'Goû -'. Below the vocal line is the name 'UBALDE.' in a smaller font. The piano accompaniment is in a bass clef and features a series of chords and moving lines. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *p* (piano).

- tons les doux plai - sirs, — que pour nos cœurs fi - dé - les, Dans

The second system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics '- tons les doux plai - sirs, — que pour nos cœurs fi - dé - les, Dans'. The piano accompaniment continues with similar harmonic and melodic patterns.

cet heureux sé - jour — l'A - mour a pré - pa - rés. — Le de -

*p sempre.*

The third system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'cet heureux sé - jour — l'A - mour a pré - pa - rés. — Le de -'. The piano accompaniment includes the dynamic marking *p sempre.* (piano sempre).

- voir, par des lois cru - el - les, Ne nous a — que trop sé - pa - rés.

UBALDE.

Fuy -

The fourth system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics '- voir, par des lois cru - el - les, Ne nous a — que trop sé - pa - rés.' followed by the name 'UBALDE.' in a smaller font. The piano accompaniment ends with the lyrics 'Fuy -'. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *sf* (sforzando).

## Le CHEVALIER DANOIS.

L'a - mour ne me le per - met  
-ez, fai - tes - vous vi - o - len - ce!

The first system of the score features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'L'a - mour ne me le per - met'. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking 'p' is present in the piano part.

pas; Con - tre de si - char - mants ap -  
*Rinf. poco.*

The second system continues the vocal line with the lyrics 'pas; Con - tre de si - char - mants ap -'. The piano accompaniment features a more active rhythmic pattern with frequent sixteenth notes. Dynamic markings 'sf' are used in the vocal line, and 'Rinf. poco.' is written in the piano part.

- pas Mon cœur est sans dé - fen -

The third system shows the vocal line with the lyrics '- pas Mon cœur est sans dé - fen -'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. Dynamic markings 'sf' are present in the vocal line.

- se.  
UBALDE.  
Est - ce là cet - te fer - me - té Dont vous vous ê - tes tant van.

The fourth system features a vocal line with the lyrics '- se. UBALDE. Est - ce là cet - te fer - me - té Dont vous vous ê - tes tant van.'. The piano accompaniment includes a dynamic marking 'mf' and 'sf' in the bass line.



1<sup>re</sup> mesure Enchaînement de la coupeuse.

Le chevalier n'écoute pas Ubalde et se détachant de lui, prend dans ses bras Lucrèce qu'il serre amoureusement.

Temps Ils se dirigent rapidement enlacés vers l'avant-scène gauche.

Lucrèce Le Chevalier / Ubalde  
 L

4<sup>e</sup> mesure Ils se tournent vers le côté cour et remontent à la hauteur de la trappe

Le Chevalier O Ubalde  
 L

LUCINDE. **Più moderato.**

Jou - is - sons du bon - heur su - prè - me D'ai - mer et d'être ai - mé de

**Più moderato.**

Jou - is - sons du bon - heur su - prè - me D'ai - mer et d'être ai - mé de

-té?

**Più moderato.**

*p dolce. ten.*

**Tempo I<sup>o</sup>**

mê - me. Eh! quel au - tre bien peut va - loir Le plai - sir de voir ce qu'on

**Tempo I<sup>o</sup>**

mê - me. Eh! quel au - tre bien peut va - loir Le plai - sir de voir ce qu'on

**Tempo I<sup>o</sup>**

ai - - me? Eh! quel au - tre bien peut va - loir Le plai - sir, le plai -

ai - - me? Eh! quel au - tre bien peut va - loir Le plai - sir, le plai -

*Cresc. mf.*

*sf*

*Poco riten.*

\_sir de vous voir? Eh! quel au - tre bien peut va - loir Le plai -

*Poco riten.*

\_sir de vous voir? Eh! quel au - tre bien peut va - loir Le plai -

*Poco riten.*

*mf sempre.*

*Adagio. Tempo I<sup>o</sup>*

\_sir de vous voir? Eh! quel au - tre bien peut va - loir Le plai - sir, le plai -

*Adagio. Tempo I<sup>o</sup>*

\_sir de vous voir? Eh! quel au - tre bien peut va - loir Le plai - sir, le plai -

UBALDE. *(intervenant)*

*Adagio. Tempo I<sup>o</sup>*

Mal - gré la puissance in - fer - na - le, Malgré vous mê - me, il

*pp* *f* *f*

\_sir de vous voir?

\_sir de vous voir? *(brandissant le sceptre d'or et s'interposant entre les deux amoureux)*

faut vous dé - trom - per. Ce sceptre d'or peut dis - si - per Une er - reur si fa -

*f*

3<sup>e</sup> mesure

Lucrèce a pris place sur le tampon de la trappe.

Le chevalier, tout en l'admirant, passe dos au public

no 2.

arrivé là, ils ne quittent pas Lucrèce des yeux.

Albert est remonté près du chevalier.

Pendant sa phrase, il tient haut levé son sceptre d'or.

Le chevalier se retourne sur lui, l'écoustant.

205

1<sup>re</sup> mesure Chargez la trappe.

1<sup>er</sup> temps.

Lucende disparaît dans les dessous enveloppée d'un nuage de vapeur qui on a donné deux mesures avant de charger la trappe.

3<sup>e</sup> mesure Le chevalier se retourne vers Lucende, constate avec surprise qu'elle n'est plus là et arpente la scène, la cherchant de tous côtés



le chevalier

Ubalde

Il sont descendus en peu en scène vers l'avant scène milieu



## SCÈNE IV

Le CHEVALIER DANOIS, UBALDE, qui touche Lucinde avec le sceptre d'or;  
aussitôt elle disparaît.

ta - le.

**Allegro moderato.**

100 =

*f* *sf* *sf* *sf*

Le CHEVALIER DANOIS.

*sf* *sf* *p sotto voce.* *sf*

Je tourne en vain les yeux de toutes parts, Je ne vois

plus cet - te beau - té si chè - re: Elle échappé à mes re - gards Comme u - ne va -

*Calando pp*

- peur lé - gè - re.

UBALDE.

Ce que l'amour a de char - mant N'est qu'une il - lu - si -

*f* *p*

on, qui ne laisse a-près el-le Qu'une honte é-ter-nel-le. Ce que l'amour a de char-

Le CHEVALIER DANOIS.

Je vois le danger où s'ex-  
-mant N'est qu'un fu-neste en-chan-te-ment.

-po-se Un cœur qui ne fuit pas un char-me si puis-sant, — Que vous

*Rinf.*

ê-tes heureux que vous ê-tes heu-reux si vous ê-tes ex-empt Des fai-

4<sup>e</sup> temps 3<sup>e</sup> mesure

Coupure allant au 3<sup>e</sup> temps de  
la 2<sup>e</sup> mesure page 216.

207

bles - ses que l'A - mour - cau - se!

UBALDE.

Non, je n'ai point gar\_dé mon

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a tenor range, with lyrics in French. The piano accompaniment is in a lower register, providing harmonic support. The key signature has two flats, and the time signature is common time. Dynamics include *mf*.

cœur jusqu'à ce jour Près de l'objet que j'ai - me, il m'é\_tait doux de vi - vre;

*p dolce.* *mf*

The second system continues the musical score. The vocal line has lyrics in French. The piano accompaniment features a *p dolce.* marking and a *mf* marking. The key signature remains two flats.

Mais quand la Gloire or - donne de la sui - vre, Il faut lais - ser gé\_mir l'A -

*p* *f*

The third system continues the musical score. The vocal line has lyrics in French. The piano accompaniment features a *p* marking and an *f* marking. The key signature remains two flats.

-mour, Il faut lais - ser gé\_mir l'A - mour.

*f*

The fourth system concludes the musical score. The vocal line has lyrics in French. The piano accompaniment features an *f* marking. The key signature remains two flats.

**Récitatif.**

**Récit.** Des charmes les plus forts la raison me dé - ga - ge, Rien ne nous doit i -

*Il se dirige vers le sentier lorsque de l'autre côté une*

*gracieuse ber-*

*re - te - nir da - van - ta - ge; Pro - fitons des con - seils que l'on nous a don - nés. gère vient vers eux.*

*Rinf.* *ff*

**SCÈNE V**

UN DÉMON, sous la figure de MÉLISSE, jeune fille Italienne aimée d'Ubalde,  
Le CHEVALIER DANOIS, UBALDE.

MÉLISSE.

**Moderato con moto. 88 = ♩**

*D'où*

PIANO.

Clar. *p dolce.*

*sf*

*passai.*

vient que vous vous dé - tour - nez De ces eaux et de cet om - bra - ge? Goû -

*pp*

tez un doux re - pos, étran - gers for - tu - nés: Dé -

Ped. \* Ped. \*

las - sez - vous i - ci d'un pé - ni - ble voy - a - ge; Un fa - vo - ra - ble

sort vous ap - pelle au par - ta - ge Des biens qui

Rinf.

nous sont des - ti - nés. Est-ce

UBALDE.

Est-ce vous, charman - te Mé - lis - se?

Dolce sempre. ♩

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

*Très doux.*  
vous, cher a - mant? est - ce vous que je voi?— Au rap -  
*Très doux.*

Au rap -

*pp*

Ped. \*

*Rinf.*  
-port de mes sens je n'ose a - jou - ter foi; Se peut -  
*Rinf.*

-port de mes sens je n'ose a - jou - ter foi; Se peut -

*Cresc.*

Ped. \* Ped. \*

*Riten poco.*  
il qu'en ces lieux l'A - mour nous ré - u - nis - se!  
*Riten poco.*

il qu'en ces lieux l'A - mour nous ré - u - nis - se!

*Riten col canto.*

*sf* *mf*

**Tempo I<sup>o</sup>**  
Est-ce vous, cher a - mant? est-ce vous que je

**Tempo I<sup>o</sup>**

*mf*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*



Le CHEVALIER DANOIS.  
 UBALDE. Non, Ce n'est qu'un char-metrom.  
 Est-ce vous, charman-te Mé-lis-se?

Ped. \*

Pour-  
 -peur Dont il faut gar-der vo-tre cœur. Fuy-ez, fai-tes-vous vi-o-len-ce.

Cresc. mf f sf

**Andante con espressione. 80 =**   
 -quoi faut-il en-cor m'ar-ra-cher mon a-mant? Faut-il

**Andante con espressione.**  
 p sostenuto. Clar.

ne nous voir qu'un mo-ment A-près une aus-si longue ab-sen-

sf

-ce? Je ne puis con - sen - tir à votre é - loi - gne - ment; Je

*ten.*

*sf* *p*

n'ai que trop souf - fert d'un si cru - el tourment, Et je mour -

*sf* *p* *sf* *sf* *Cresc.*

-rai s'il re - com - men - ce, s'il re - com - men - ce. Faut - il

UBALDE.

Faut - il

*Smorz.* *pp* *Rinf.*

ne nous voir qu'un mo - ment A - près u - ne si longue ab - sen -

ne nous voir qu'un mo - ment A - près u - ne si longue ab - sen -

*sf*

Tempo I<sup>o</sup> moderato con moto.

-ce!  
Le CHEVALIER DANOIS. (à Ubalde)

Est - ce là cet - te fer - me - té Dont vous vous

-ce!  
Tempo I<sup>o</sup> moderato con moto. 96 = ♩

*mf*

*sf*

ê - tes tant van - té? Sor - tez de votre er - reur, la Rai -

-son vous ap - pel - le.

UBALDE.

Andante con espressione. 80 = ♩

Ah! que la Rai - son est cru - el -

Andante.

*p* *sostenuto*

(au Chevalier Danois)

-le! Si je suis a - bu - sé, pour - quoi m'en a - ver - tir?

*p*

Que mon er - reur me pa - raît bel - le! Que je se - rais heu - reux de n'en ja -

Le CHEVALIER DANOIS. (*s'interposant entre les deux amants et enlevant à Ubalde le sceptre d'or.*)

**Récitatif.**

J'aurai soin mal - gré vous de vous en ga - rantir.  
- mais sor - tir.

**Récit.** **Vivace.** **T<sup>o</sup> all<sup>o</sup> mod<sup>to</sup>**  
100 =

**SCÈNE VI**

UBALDE, Le CHEVALIER DANOIS. *Celui-ci touche Mélisse du sceptre. Elle disparaît aussitôt.*

UBALDE.

Que de - vient l'ob - jet qui m'en - flam - me? Mé - lis - se dis - pa - raît sou -

- dain! Ciel! faut - il qu'un fan - tô - me vain Cau - se tant de

Le CHEVALIER DANOIS.

Ce que l'amour a de char -  
trouble à mon â - - me?

*f* Hautb.  
Clar. *p*

Bassons.

- mant N'est qu'une il - lu - si - on qui ne laisse a - près el - le Qu'u - ne honte é - ter -

- nel - le. Ce que l'amour a de char - mant N'est qu'un fu -  
UBARDE.

Ce que l'a - mour a de charmant N'est qu'un fu -

\_ neste en - chan - te - ment. **Récitatif.**

\_ neste en - chan - te - ment. **All<sup>o</sup> risoluto.** **Récit.** D'u - ne nouvelle er -

- reur Son - geons à nous dé - fen - dre, É - vi - tons de trompeurs attraits. Ne

nous détour - nons pas du chemin qu'il faut pren - dre Pour ar - ri - ver à ce pa -

\_ lais.

**Allegro marziale. 126 = ♩**

Tromp. Cors. Hautb. Clar.

Ped. *sf*

Ped. *sf*

Allegro risoluto

2<sup>e</sup> tempo

Enchaînement de la coupe.

Allegro marziale

Il se serrent la main dans un geste de serment de  
mutuelle entraide.

217

À l'attaque du chaut, ils se séparent et descendent  
sous deux, le chevalier à l'avant de son jardin,  
Ubalde, à l'avant de son cour.

✓  
le chevalier danois

→  
Ubalde.



*f*  
Fuy - ons les dou - ceurs dan - gereu -

Le CHEVALIER DANOIS.  
Le char - me d'i - ma - ges trompeu -

-ses,

Ped. *sf* \*

-ses; Fuy - ons les dou - ceurs dan - gereu -

Fuy - ons les dou - ceurs dan - gereu -

-ses, Le char - me d'i - ma - ges trompeu -

-ses, Le char - me d'i - ma - ges trompeu -

-ses, Le char - me d'i - ma - ges trompeu -

-ses; On s'é - ga - re quand on les

-ses; On s'é - ga - re quand on les

*sf* *sf* *sf*

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

suis; Heu - reux qui n'en est pas sé -

suis; Heu - reux qui n'en est pas sé -

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

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

-duit Heu - reux qui n'en est pas sé -

-duit Heu - reux qui n'en est pas sé -

*sf* *sf*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*



1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> mesures

Ils se rejoignent au milieu du théâtre.  
Ubalde tient son sceptre de la main gauche.  
Il donne sa main droite au chevalier qui lui pose  
la main gauche sur l'épaule droite.

Ils terminent le duo dans cette attitude

Tempo I!

\_duit! Fuy\_ons les dou\_

\_duit! Fuy\_ons les dou\_

*Ritard. poco.*

*p dolce.*

*f*

Tempo I!

Ped. \*

\_ceurs dan - gereu - - ses Le char - me d'i -

\_ceurs dan - gereu - - ses Le char - me d'i -

*p*

*f*

\_ma - ges trompeu - - ses; On s'é -

\_ma - ges trompeu - - ses; On s'é -

*p*

*f*

Ped. \*

- ga - re quand on les suit; Heu - reux qui

- ga - re quand on les suit; Heu - reux qui

*sf* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

n'en est pas sé - duit! Heu - reux qui

n'en est pas sé - duit! Heu - reux qui

*sf* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

n'en est pas sé - duit!

n'en est pas sé - duit!

*sf* *p dolce* *Ritard. poco.* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

Fuy - ons les dou - ceurs dan - ge - reu -  
 Fuy - ons les dou - ceurs dan - ge - reu -

This system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamic markings *f* and *p*.

-ses, Le char - me d'i - ma - ges trompeu -  
 -ses, Le char - me d'i - ma - ges trompeu -

This system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamic markings *f* and *p*.

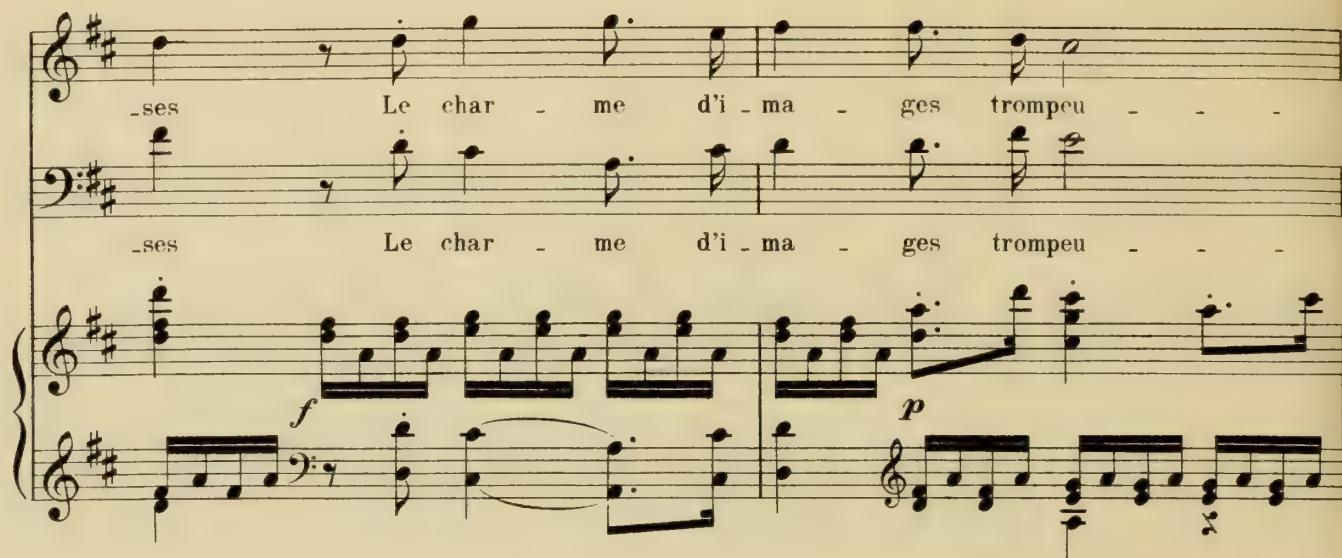
-ses, Fuy - ons les dou - ceurs dan - gereu -  
 -ses, Fuy - ons les dou - ceurs dan - gereu -

This system concludes the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamic markings *f* and *p*.

-ses Le char - me d'i - ma - ges trompeu - - -

-ses Le char - me d'i - ma - ges trompeu - - -

*f* *p*

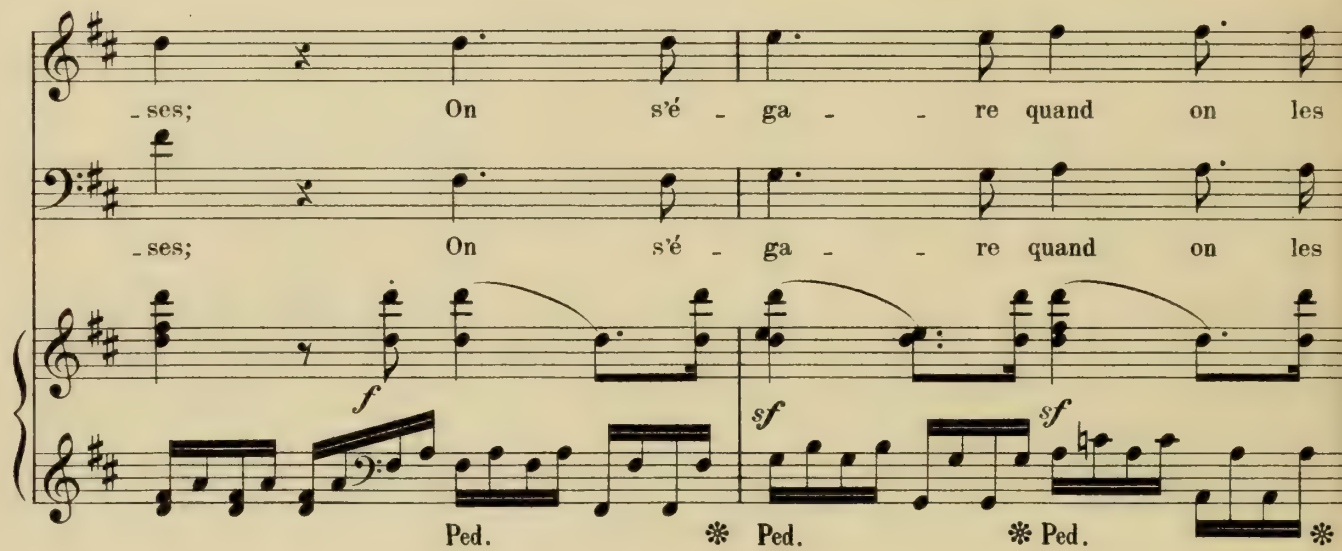


-ses; On s'é - ga - - re quand on les

-ses; On s'é - ga - - re quand on les

*f* *sf* *sf*

Ped. \* Ped. \* Ped. \*



suit; Heu - reux qui n'en est pas sé -

suit; Heu - reux qui n'en est pas sé -

*sf* *sf* *sf*

Ped. \* Ped. \* Ped. \*





...duit! Heu - reux qui n'en est pas sé -

...duit! Heu - reux qui n'en est pas sé -

*sf* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

...duit, qui n'en est pas sé -

...duit, qui n'en est pas sé -

*sf* Ped. \* Ped. \*

...duit!

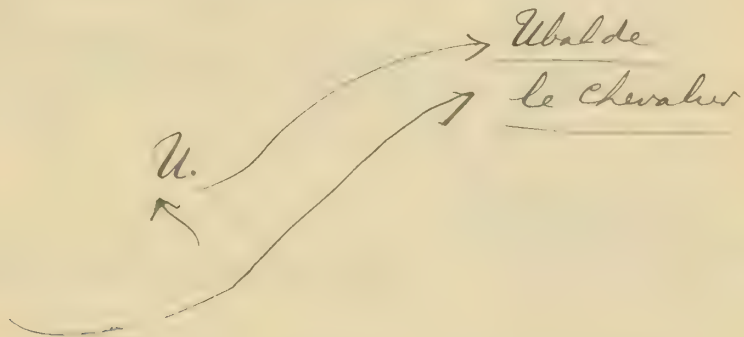
...duit!

*ff sempre. sf*

*Les deux chevaliers se mettent en route pour le manoir enchanté, remontant le sentier, maintenant libre.*

The musical score consists of eight systems of piano accompaniment. Each system contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The music is characterized by a steady, rhythmic accompaniment with frequent use of chords and arpeggios. Dynamics include *sf* (sforzando) and *ff* (fortissimo). Pedal markings are indicated by "Ped." and "\* Ped." throughout the piece. The score concludes with a final chord in the bass staff.

Après la dernière note chantée, Ubalde remonte d'un pas  
et le cheval, passant devant lui, s'entraîne vers  
la pente qui mène au manoir enchaîné d'Arunde

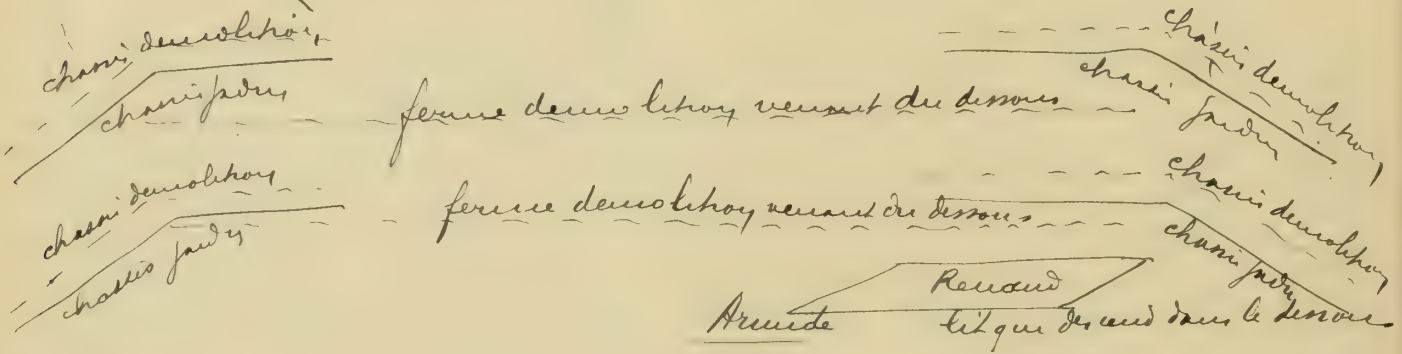
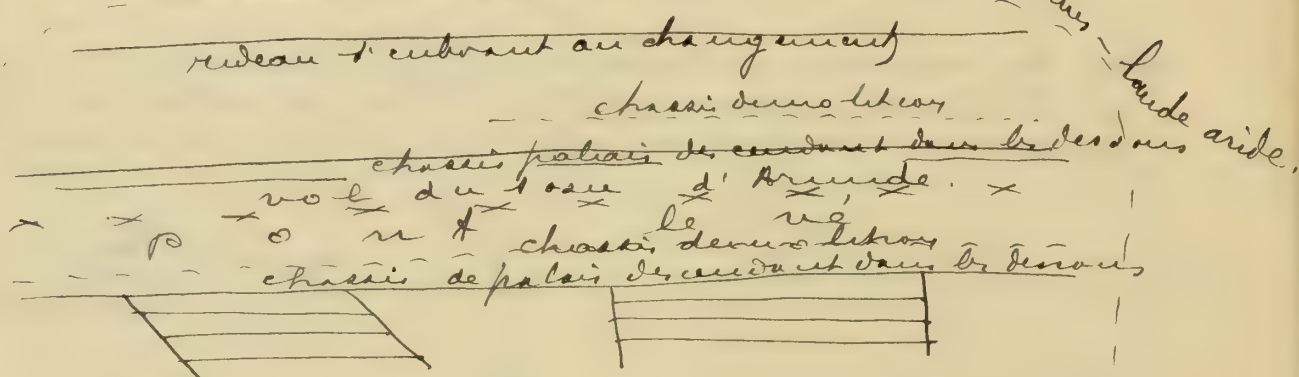


Rideau rapide.

228

# Acte 5<sup>me</sup>

panorama ~~de~~ <sup>de</sup> laide aride.



Arceide est debout contre les montants du lit sur lequel Renaud couche, lui parle d'une voix ennuie à l'idée d'être séparé d'elle.

ACTE CINQUIÈME.

Une salle du palais enchanté d'Armide, donnant au fond sur des jardins magnifiques.

SCÈNE I

RENAUD, mollement étendu sur un divan, et paré de guirlandes de fleurs, sans armes, ARMIDE, debout.

Andante espressivo. 69 = ♩

PIANO.

RENAUD. (langoureusement)

Ar - mi - de,

ARMIDE. toujours

J'ai be - soin des en-fers, je vais les con\_sul\_ter; Mon

RENAUD.

vous m'al - lez quit\_ter!

en mesure mais sans rigueur.

art veut de la so-li - tu - de. L'amour que j'ai pour vous cause l'inqui - é - tu - de Dont mon

cœur se sent a - gi - ter.  
 RENAUD. toujours très doux.

Ar - mi - de, vous m'al - lez quit - ter!

*pp* *Poco rinf.* *pp* *Rinf.*  
 Hautb. Bass.

- ez en quels lieux je vous lais - se. Les plai -

Puis - je rien voir que vos ap - pas?

*mf* *Quat.* *p*

- sirs vous sui - vront sans ces - se. Un

En est - il où vous n'ê - tes pas?

*mf*

**Récit.**

**Adagio. Récit.** **Adagio a tempo senza rigore.**

noir pressenti - ment me trouble et me tourmen - te, Il m'annonce un malheur que je veux préve -

**Récit.** **Adagio.** **Récit.** **Adagio.**

*pp* *f* *pp* *f* *pp* *Cresc.*

Arnuide

Renaud se souleve et s'assied sur le lit de repos.

4<sup>e</sup> mesure D'un large geste circulaire, Arnuide lui montre la beauté du lieu où elle le laisse pendant son absence.

Le mesure

Cela ne semble guère toucher Renaud qui exprime des regrets de voir Arnuide le quitter pour quelque temps.

Le mesure

Renaud lui répond avec chaleur et un brui de galanterie.

Arnuide, touchée par ses pressentiments, lui répond d'un ton chaleureux, mais plein d'angoisse.

224.

Andante mosso

Couperie allant

au 3<sup>e</sup> de la page 229



- nir; Et plus no-tre bonheur m'enchan-te, Plus je crains de le voir fi-

*Rinf.* *pp* *Rinf.* *Avec le chant.*

**Moderato mosso. 72 = ♩**

- nir.

Du-ne vai-ne ter-reur pou-vez vous être at-tein-te, Vous qui

**Moderato mosso.**

*p non troppo.* *mf*

Vous m'ap-pre-nez à con-naî-tre l'a-

fai-tes trembler le té-né-breux sé-jour?

*p*

-mour, L'amour m'ap-prend à con-naî-tre la crain-te, à con-naî-tre la crain-

*Rinf.*

-te; Vous bru - liez pour la gloire a - vant que de m'aimer, Vous la cherchiez par-

*p* *Rinf.*

- tout, d'une ar - deur sans é - ga - le: La gloire est u - ne ri - va - le Qui

*Rinf.*

doit toujours m'a - lar - mer.

RENAUD. *Doux.*

Que j'é - tais in - sen - sé de croi - re Qu'un vain lau -

*ten.* *pp*

- rier, don - né par la vic - toi - re, De tous les biens fut le plus pré - ci - eux! Tout l'é -

*ten.*



2e mesure

Enchaînement de la coupure

Peu à peu, Renaud est venu près d'Amide

Amide Renaud

(9) -clat dont bril - le la gloi - re Vaut-il un re - gard de vos yeux? Est -

*sf* *smorz.* *pp*

il un bien si char - mant et si ra - re Que ce - lui dont l'a - mour veut combler mon es -

*pp*

ARMIDE.

*f* La sé - vè - re rai -

*Calando e smorz.*

-poir, Que ce - lui dont l'a - mour veut com - bler mon es - poir.

*Rinf.* *Calando e smorz.* *Rinf. assai.*

son et le de - voir bar - ba - re Sur les hé - ros n'ont que trop de pou -

- voir.  
RENAUD.

J'en suis plus a - mou - reux, plus la rai - son m'é - clai - re. Vous ai -

- mer, belle Ar - mide, est mon pre - mier de - voir: Je fais ma gloi - re

*Cresc.* *mf*

ARMIDE.

Que sous d'ai - ma - bles  
de vous plai - re, Et tout mon bon - heur de vous voir.

*p*

lois mon âme est as - ser - vi - e!

Qu'il m'est doux de vous voir par - ta -

*Rinf.*

3<sup>e</sup> Mesure

Cout en échangeant leurs répliques, ils se sont tournés l'un vers l'autre, se regardant amoureusement et chantaient avec une grande expression d'ardente conviction, malgré le charme méridional du geste et de la musique, comme qu'il ne faut pas se leure.

Les mes fers sont de gres d'euve

Ils se tenoient en bacio et marchent d'un pas rythmé  
sans regner jusqu'au devant du lit, utilisant  
pour cette marche les courts instants où ils se  
saisent pour laisser chanter l'orchestre.



Qu'il m'est doux d'enchaî-ner un si fa-meux vainqueur!  
 -ger ma langueur!

*Rinf.* *Rinf.*

RENAUD.  
 Que mes fers sont di-gnes d'en-vi-e!

*mf* *Dolce.*

**Andante. 60 = ♩**

**Andante. 60 = ♩**  
 ARMIDE. *pp* *mf*  
 Ai-mons-nous, ai-mons-nous, tout nous y con-vi-

RENAUD. *pp* *mf*  
 Ai-mons-nous, ai-mons-nous, tout nous y con-vi-

*pp* *mf*

e. *f* Ah! si

e. *f* Ah! si

*p* *Rinf.* *p* *più p* *mf vibrato.*

*Riten. poco.* **pp**

vous a\_viez la ri - gueur De m'ô\_ter vo\_tre cœur, Vous m'ô\_te - riez la vi -

*Riten. poco.* **pp**

vous a\_viez la ri - gueur De m'ô\_ter vo\_tre cœur, Vous m'ô\_te - riez la vi -

*mf* *pp* *Avec le chant.*

**Tempo.** *pp* *Rinf.* *Riten. poco.* **pp**

e, Vous m'ô\_te - riez, vous m'ô\_te - riez la vi -

**Tempo.** *pp* *Rinf.* *Riten. poco.* **pp**

e, Vous m'ô\_te - riez, vous m'ô\_te - riez la vi -

**Tempo.** *Rinf.* *p* *pp* *mf* *pp* *Avec le chant.*

**Animato.**

- e.

- e. Non. je per - drais plu\_tôt le jour Que d'é - tein - dre ma

**Animato. 92 =** *Rinf. assai.* *sf*

3<sup>e</sup> mesure

Arrivés devant le lit, ils se séparent et bercent  
les yeux dans les yeux.

Tempo Fin du duo.

Coupure allant à la 1<sup>re</sup> mesure page 237

Arande

Renard

233

*p dolce.*

Non, rien ne peut changer mon â - me! Non, non, je per -

*p dolce.*

flam - me! Non, non, je per -

*f*

-drais plu - tôt le jour Que de me dé - ga -

*f*

-drais plu - tôt le jour Que de me dé - ga -

*sf p* *sf p* *sf*

*Cresc.* *mf*

*p*

- ger d'un si char - mant a - mour! Non, non, je per -

*p*

- ger d'un si char - mant a - mour! Non, non, je per -

*sf pp* *sf pp*

*p*

*Cresc.*  
 - drais plu - tôt le jour Que d'é - tein - dre ma flam -

*Cresc.*  
 - drais plu - tôt le jour Que d'é - tein - dre ma flam -

*Cresc.*  
*Cresc.*  
*p* *sf*

*Riten.* *Adagio.* *Animato.* 132 =  $\bullet$

*Riten.* *Adagio.* *Animato.*

*Riten. col canto.* *mf* *sf*

*flam*

*flam*

- me! Non, rien ne peut chan -

- me! Non, rien ne peut chan -

-ger mon â - me! Non, je per - drais plu - tôt le jour

-ger mon â - me! Non, je per - drais plu - tôt le jour

*f* *sf* *sf*

Que de me dé - ga - ger d'un si char - mant a - mour! Non, non,

Que de me dé - ga - ger d'un si char - mant a - mour! Non,

*f assai.* *pp* *Riten. col canto. mf* *ff*

*Riten. p* **Tempo.** *f*

*Riten. p* **Tempo.** *f*

**Tempo.**

rien ne peut chan - ger ma flam - me, Je per - drais plu -

non, rien ne peut chan - ger ma flam - me, Je per - drais plu -

*f* *p* *sf* *p* *Cresc.* *f*

*Riten.* *p*

- tôt le jour Que de me dé - ga - ger d'un si char -

- tôt le jour Que de me dé - ga - ger d'un si char -

*sf* *f assai.* *pp* *Riten. col canto.*

**Tempo.**

- mant a - - mour, d'un si char - mant a - -

**Tempo.**

- mant a - - mour, d'un si char - mant a - -

**Tempo.**

*mf* *Cresc.*

*Allargando poco.*

- mour, d'un si char - mant a - -

*Allargando poco.*

- mour, d'un si char - mant a - -

*f* *Allargando poco.*





237.

1<sup>re</sup> mesure

Enchaînement de la coupe.  
Remaud s'assied sur le lit de repos.

Sur la série d'accord, Aruide prend le nuque de  
Stéathe

Remaud

Aruide

Aruide se tourne à droite et à gauche, appelant les  
Zéphirs de tous les coins de l'horizon.

Le ballet paraît sur l'escalier jardin,  
venant du fond jardin.

Après un long regard passionné jeté sur Remaud,  
Aruide s'éloigne par le 3<sup>e</sup> plan jardin.

- mour.

- mour.

**Tempo.**

*sf*

ARMIDE.

**Récitatif.**

Témoins de notre amour ex.

**Récit.**

*ff*

*fp*

- trê-me, Vous, qui sui-vez mes lois dans ce sé-jour heu-reux, Jus-ques à mon re-

*pp*

- tour, par d'a-gré-a-bles jeux, Oc-cu-pez le hé-ros que j'ai - me.

*pp*

*pp*

Armide s'éloi-gne après a-voir jeté à

Renaud un regard passionné.

SCÈNE II

RENAUD, la troupe des PLAISIRS et des AMANTS FORTUNÉS.

DIVERTISSEMENT.

N<sup>o</sup> 1.

Chaconne.

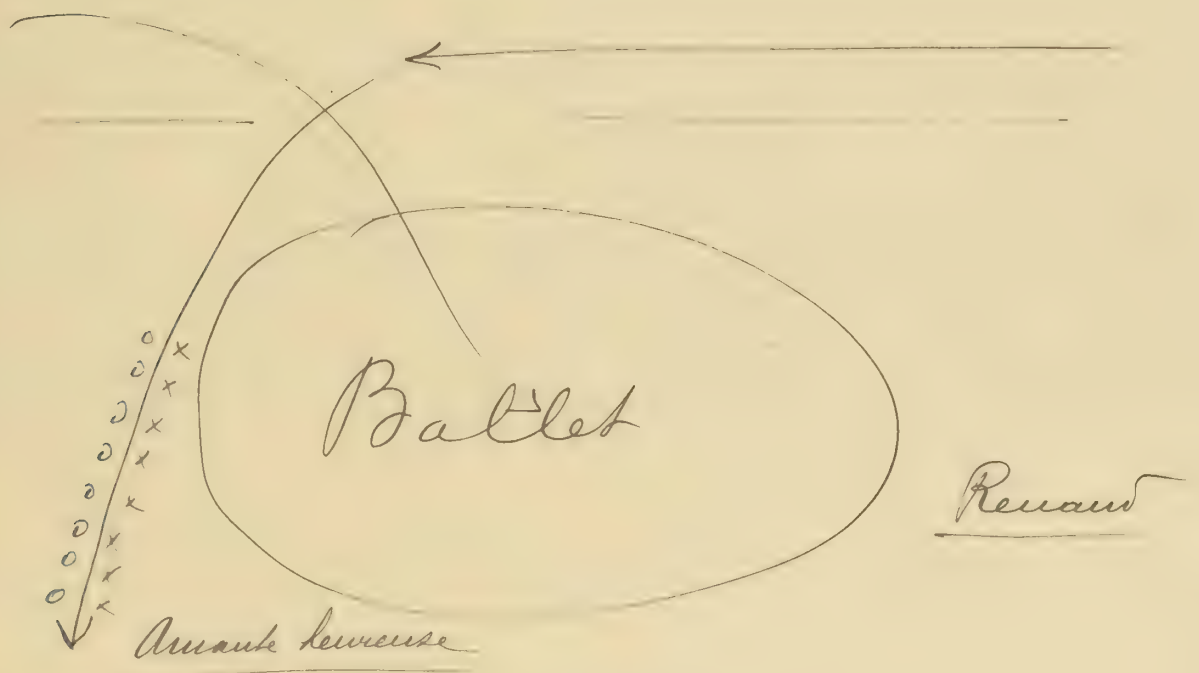
Allegro non troppo. 126 = ♩

PIANO.

The musical score is written for piano in 3/4 time, featuring a variety of dynamics and articulations. The notation includes treble and bass clefs, with dynamic markings such as *sf*, *f*, *p*, and *f*. Articulation markings include *Hautb.* and *vns*. The score is divided into six systems, each with a treble and bass staff. A red letter 'A' is written in the left margin next to the fifth system. The piece concludes with a final cadence in the bass staff.

Les chœurs (4 par parties et par couples -  
deux sopranos, basses et altos)  
vient du palier coure et restent sur la  
galerie.

Quand le ballet est descendu en scène, les chœurs  
viennent se ranger côté jardin, l'armante tournée  
à leur tête.



239

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a complex melodic line in the treble clef and a more rhythmic accompaniment in the bass clef.

Second system of musical notation. A red letter 'B' is written above the treble clef staff. The music continues with similar melodic and rhythmic patterns. A dynamic marking 'f' is present in the bass clef.

Third system of musical notation. The treble clef staff features several chords marked with 'ten.' (tension). The bass clef continues with its rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has 'ten.' markings. The bass clef has a dynamic marking 'p' and a 'Hautb.' (Hautbois) marking above the staff.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff shows a series of sixteenth-note runs. The bass clef has a dynamic marking 'p'.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff features trills marked with 'tr'. The bass clef has a dynamic marking 'p' and a 'Cresc.' (Crescendo) marking. Pedal markings 'Ped.' are placed below the bass clef staff, with asterisks indicating specific points.

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble clef staff with trills and fingerings (1, 2, 3, 1) and a bass clef staff with a pedal point. Dynamics include *a*, *poco*, and *a*. Pedal markings are present with asterisks.

Handwritten musical notation for the second system, featuring a treble clef staff with *ff* *Tous.* and *sf* dynamics, and a bass clef staff with a pedal point. Pedal markings are present with asterisks.

Handwritten musical notation for the third system, featuring a treble clef staff with *sf* dynamics and a bass clef staff with a pedal point. Pedal markings are present with asterisks.

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring a treble clef staff with *sf* and *p* *Hautb.* dynamics, and a bass clef staff with a pedal point. Pedal markings are present with asterisks.

Handwritten musical notation for the fifth system, featuring a treble clef staff with *pp* *Clar.* and *Poco rinf.* dynamics, and a bass clef staff with a pedal point. Pedal markings are present with asterisks.

Handwritten musical notation for the sixth system, featuring a treble clef staff with *ff* *Tous.* and *sf* dynamics, and a bass clef staff with a pedal point. Pedal markings are present with asterisks.

Handwritten musical notation for the seventh system, featuring a treble clef staff with *sf* dynamics and a bass clef staff with a pedal point. Pedal markings are present with asterisks.



First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a complex, rhythmic melody in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamic markings include *sf* (sforzando) in the right hand.

Second system of musical notation. The right hand has a melodic line with *sf* markings, while the left hand provides harmonic support. A dynamic marking of *p* *sollo voce.* is present in the left hand.

Third system of musical notation. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more rhythmic accompaniment. *sf* markings are used in the right hand.

Fourth system of musical notation. The right hand features a melodic line with some slurs, and the left hand has a steady accompaniment.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with *sf* markings, and the left hand has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *Rinf. assai.* (Ritardando assai) is present in the left hand.

Sixth system of musical notation. The right hand has a melodic line, and the left hand has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in the left hand.

Seventh system of musical notation. The right hand has a melodic line, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *p* (piano) in the left hand.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *f*. Pedal marking: Ped. Asterisk: \*

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *p*, *f*. Pedal marking: Ped. Asterisk: \*

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *p*. Pedal marking: Ped. Asterisk: \*

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *f*, *p*. Pedal marking: Ped. Asterisk: \*

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *f*. Pedal marking: Ped. Asterisk: \*

Sixth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *p*, *f*. Pedal marking: Ped. Asterisk: \*

First system of musical notation. Treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The bass clef part features a red circle around a note in the first measure, with a red line extending from it to the left. A red asterisk is placed below the bass clef in the second measure. The dynamic marking *p* is present in the second measure.

Second system of musical notation. Treble clef with a key signature of two flats. The dynamic marking *p dolce.* is present in the first measure. The bass clef part consists of sustained chords.

Third system of musical notation. Treble clef with a key signature of two flats. The dynamic marking *Cresc.* is present in the fourth measure. The bass clef part consists of sustained chords.

Fourth system of musical notation. Treble clef with a key signature of two flats. A red 'D' is written above the treble clef in the third measure. The dynamic marking *sf* is present in the third and fourth measures. The bass clef part features a dynamic marking *f* in the third measure.

Fifth system of musical notation. Treble clef with a key signature of two flats. A red circle is drawn around a note in the treble clef in the fourth measure, with a red line extending from it to the right. The bass clef part consists of sustained chords.

Sixth system of musical notation. Treble clef with a key signature of two flats. The dynamic marking *p* is present in the second measure. The words *Hautb.* and *Vns* are written above the bass clef in the fourth and fifth measures, respectively. The bass clef part consists of sustained chords.

This musical score is written for piano and flute. It consists of seven systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs) for the piano and a single staff for the flute. The piano part includes various dynamic markings: *sf* (sforzando), *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). Performance instructions include *Hautb.* (Hautbois), *vns* (violins), *ten.* (tutti), and *Flûte.* (Flute). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. A red curved line is drawn across the first two systems. The key signature has two flats, and the time signature is 3/8.

Musical notation system 1: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with trills (tr) and slurs. Bass clef contains a supporting line with slurs. Pedal markings (Ped.) and asterisks (\*) are present below the bass line.

Musical notation system 2: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with trills (tr) and slurs. Bass clef contains a supporting line with slurs. Pedal markings (Ped.) and asterisks (\*) are present below the bass line. Dynamic markings include *Cresc.*, *a poco*, and *a poco*.

Musical notation system 3: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs. Bass clef contains a supporting line with slurs. Pedal markings (Ped.) and asterisks (\*) are present below the bass line. Dynamic markings include *ff* *Tous.* and *sf*.

Musical notation system 4: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs. Bass clef contains a supporting line with slurs. Pedal markings (Ped.) and asterisks (\*) are present below the bass line. Dynamic marking includes *sf*. A red scribble is present on the right side of the system.

Musical notation system 5: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs. Bass clef contains a supporting line with slurs. Pedal markings (Ped.) and asterisks (\*) are present below the bass line. Dynamic marking includes *p dolce*.

Musical notation system 6: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs. Bass clef contains a supporting line with slurs. Pedal markings (Ped.) and asterisks (\*) are present below the bass line. Dynamic markings include *pp* and *Rinf. poco.*

Musical notation system 7: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs. Bass clef contains a supporting line with slurs. Pedal markings (Ped.) and asterisks (\*) are present below the bass line. Dynamic marking includes *f*.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *ff*, *sf*. Pedal markings: Ped. \*.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *sf*. Pedal markings: Ped. \*.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *p*. Marking: Hautb. Pedal markings: Ped. \*.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *f*. Marking: vns. Pedal markings: Ped. \*.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *p*, *f*. Pedal markings: Ped. \*.

Sixth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *f*, *p*. Pedal markings: Ped. \*.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. It consists of five measures with various rhythmic patterns and articulation marks.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music includes a dynamic marking of *f* (forte) in the third measure. The system contains five measures.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes dynamic markings of *sf* (sforzando) and *ff* (fortissimo). A red handwritten letter 'G' is written above the second measure. The system concludes with a *Ped.* (pedal) instruction and an asterisk.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes dynamic markings of *sf* (sforzando) and *ff* (fortissimo). The system concludes with a *Ped.* (pedal) instruction and an asterisk.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages in both hands. The system concludes with a *Ped.* (pedal) instruction and an asterisk.

Sixth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes dynamic markings of *sf* (sforzando). The system concludes with a *Ped.* (pedal) instruction and an asterisk.

N<sup>o</sup> 2.

Solo avec Chœur dansé.

Andantino grazioso. 80 = ♩

UNE AMANTE  
FORTUNÉE.

Les plai\_sirs ont choisi pour a - si - le Ce sé - jour a - gré - able et tran -

SOPRANOS.

CONTRALTOS.

HAUTES-CONTRE  
et TÉNORS.

BASSES.

Andantino grazioso.

PIANO.

*p dolce assai.* Bass.

- quil - le, Ce sé - jour a - gréable et tran - quil - le.

*p doux.*

*p doux.*

*p doux.*

*p doux.*

*p doux.*

*p doux.*

*p doux.*

*p doux.*

*pp* Bass.



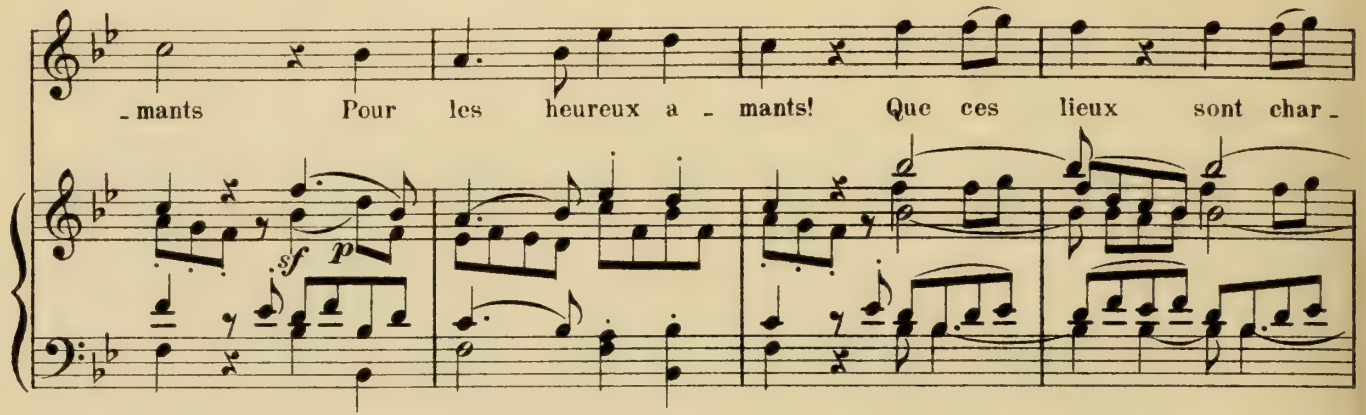
- si - le Ce sé - jour a - gré - able et tran - quil - le, Ce sé - jour a - gréable et tran -  
 - sirs ont choi - si pour a - si - le Ce sé - jour a - gréable et tran -  
 - sirs ont choi - si pour a - si - le Ce sé - jour a - gré - a - ble, ce sé - jour a - gréable et tran -  
 - sirs ont choi - si pour a - si - le Ce sé - jour a - gréable et tran -

This system contains four vocal staves and a piano accompaniment. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with a flowing eighth-note accompaniment in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand.

Que ces lieux sont char -  
 - quil - le.  
 - quil - le.  
 - quil - le.  
 - quil - le.


This system continues the vocal lines and piano accompaniment. The piano part features dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) in the first measure and *p* (piano) in the second measure. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

\_ mants Pour les heureux a - mants! Que ces lieux sont char -



\_ mants Pour les heu - reux a - mants! Que ces lieux sont char -

*Rinf.*



\_ mants Pour les heu - reux a - mants!

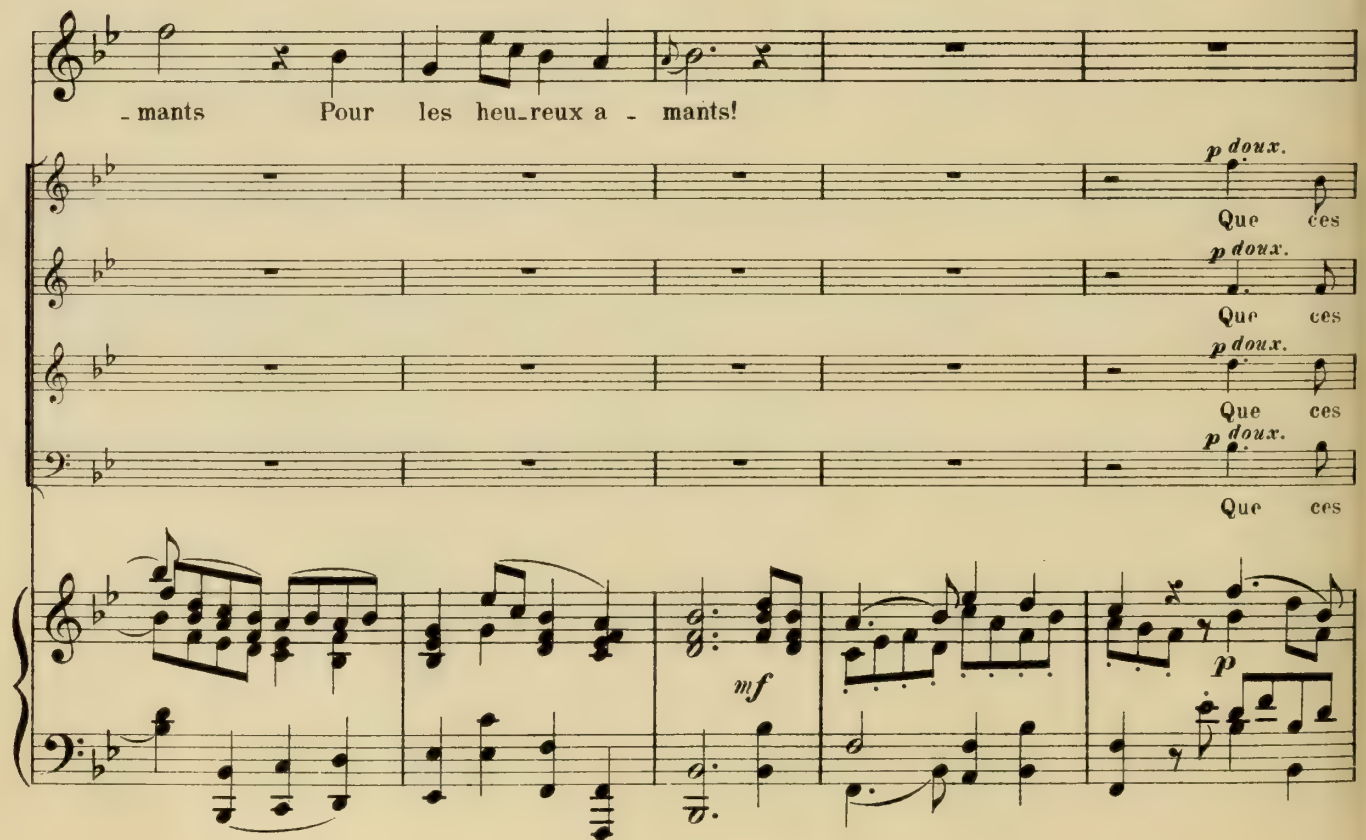
*p doux.*  
Que ces

*p doux.*  
Que ces

*p doux.*  
Que ces

*p doux.*  
Que ces

Que ces



lieux sont char - mants Pour les heu - reux a - mants! Que ces

H. C. et C. A.

lieux sont char - mants Pour les heu - reux a - mants! Que ces

lieux sont char - mants Pour les heu - reux a - mants! Que ces

lieux sont char - mants Pour les heu - reux a - mants! Que ces

lieux sont char - mants Pour les heu - reux a - mants! Que ces

Rinf.

H. C. et C. A. Rinf.

lieux sont char - mants Pour les heu - reux a - mants! Que ces

H. C. et Tén. Rinf.

lieux sont char - mants Pour les heu - reux a - mants! Que ces

Rinf.

lieux sont char - mants Pour les heu - reux a - mants! Que ces

Rinf.

lieux sont char - mants Pour les heu - reux a - mants!

lieux sont char - mants Pour les heu - reux a - mants!

lieux sont char - mants Pour les heu - reux a - mants!

lieux sont char - mants Pour les heu - reux a - mants!

lieux sont char - mants Pour les heu - reux a - mants!

H.C. et Tén.

PIANO

**N<sup>o</sup> 3.**  
**Gavotte gracieuse.**

Andante. 60 = ♩

PIANO.

Clar.

*fp* *sfp* *sf*

*mfp* *sf pp* *mf*

*p* *ten.* *Rinf.*

mf ten. Rinf.

mf

pp sf > pp

mf sf p ten.

Rinf. mf ten. Rinf.

1. 2. Cresc. mf

N<sup>o</sup> 4.

Menuet des Oiseaux.

Allegretto grazioso. 132 = ♩

CORYPHÉE.

*p*

C'est l'A - mour qui re - tient dans ses chaî - nes

SOPRANOS.

CONTRALTOS.

HAUTES-CONTRE et TÉNORS.

BASSES.

(Quat.  
Fl.  
Hautb.  
Clar.  
Bass.)

Allegretto grazioso.

PIANO.

*pp una corda.*

Mille oi - seaux qu'en nos bois, nuit et

Flûte.

Ped.

jour on en - tend.

L'annexe levée se détache et vient vers le milieu.

Le mouvement féminin; elle reprendra sa place à gauche

25



Toutes.

C'est l'A - mour qui re - tient dans ses

*pp*

C'est

l'A - mour qui re -

*pp*

C'est

l'A - mour qui re -

*pp*

C'est

l'A - mour qui re -

Tre corde.

Ped. \*

Ped. \*

Ped. \*

chaî - nes, Mille oi - seaux, qu'en nos

H. C. et C. A. *Rinf. poco.*

- tient

dans ses chaî - nes Mille oi -

- tient

dans ses chaî - nes Mille oi -

- tient

dans ses chaî - nes Mille oi -

Ped. \*

Ped. \*

Ped. \*

Ped. \*

bois, nuit et jour on en -

- seaux,

H. C. et Ten.

qu'en nos

- seaux,

qu'en nos

- seaux,

qu'en nos bois nuit et

- tend.  
bois, nuit et jour on en - - tend.  
bois, nuit et jour on en - - tend.  
jour on en - - tend.

The first system consists of four staves. The top staff is a vocal line with a long note on '- tend.'. The second and third staves are vocal lines with lyrics 'bois, nuit et jour on en - - tend.'. The bottom staff is a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes.

CORYPHÉE.

Si l'A - mour ne cau - sait que des  
*pp* Una corda.  
Ped. \* Ped. \* Ped. \*

The second system features a vocal line with lyrics 'Si l'A - mour ne cau - sait que des'. The piano accompaniment includes the instruction '*pp* Una corda.' and three pedal markings with asterisks.

pei - nes, Les oi -  
*Rinf. poco.*  
*pp*  
Ped. \* Tre corde.

The third system continues the vocal line with lyrics 'pei - nes, Les oi -'. The piano accompaniment includes the instruction '*Rinf. poco.*' and a dynamic marking '*pp*'. A pedal marking with an asterisk is followed by the instruction 'Tre corde.'

- seaux a - mou - reux ne chan - te -  
*Poco rinf.*  
*pp*

The fourth system continues the vocal line with lyrics '- seaux a - mou - reux ne chan - te -'. The piano accompaniment includes the instruction '*Poco rinf.*' and a dynamic marking '*pp*'.

- raient pas tant, Les oi seaux a mou -

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

- reux ne chan-te - raient pas tant, Les oi

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

- seaux a mou - reux ne chan-te - raient pas tant.

Ped. \* Ped. \*

**TOUTES.**  
*pp* Si l'A - mour ne cau - sait que des

**CHŒUR.**  
*pp* Si l'A - mour ne cau - sait que des

*pp* Si l'A - mour ne cau - sait que des

*pp* Si l'A - mour ne cau - sait que des

*pp sempre.*

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

pei - nes, Les oi - seaux a - mou - reux

pei - nes, Les oi - seaux

pei - nes, Les oi -

pei - nes, Les oi - seaux

Ped. \*

ne chan - te - raient pas tant,

a - mou - reux ne chan - te -

- seaux a - mou - reux ne chan - te -

a - mou - reux ne chan - te -

*Poco rinf.*

*pp*

*Rinf.*

Les oi - seaux a - mou -

- raient pas tant, *Rinf.* Les oi - seaux a - mou -

- raient pas tant, *p. assai.* Les oi - seaux a - mou -

- raient pas tant, Les oi - seaux a - mou -

*Rinf. poco.*

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

- reux ne chan - te - raient pas tant, Les oi -  
 - reux ne chan - te - raient pas tant, Les oi -  
 - reux ne chan - te - raient pas tant, Les oi -  
 - reux ne chan - te - raient pas tant, Les oi -

*Rinf.* *p* *Rinf.* *pp.* *Rinf.* *pp.*

*pp una corda.*

Ped. \* Ped. \*

- seaux a - mou - reux ne chan - te -  
 Les oi - seaux a - mou - reux ne chan - te -  
 - seaux a - mou - reux ne chan - te -  
 - seaux a - mou - reux ne chan - te -

*p* *pp*

*tr.* *tr.* *tr.* *tr.* *pp*

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

- raient pas tant, ne chan - te - raient pas tant.  
 - raient pas tant, ne chan - te - raient pas tant.  
 - raient pas tant, ne chan - te - raient pas tant.  
 - raient pas tant, ne chan - te - raient pas tant.

*mf* *mf* *mf* *mf*

*Cresc. assai.* *f*

Tre corde.

Nº 5.

Menuet lent et gracieux.

(Quat. Bass.)

*Andante. 60 = ♩*

*PIANO.*

*Dolce.*

*Rinf.*

*mf*

*Dolce.*

*Rinf.*

*mf*

*mf vibrato.*

*Ped. \**

*p dolce.*

*mf vibrato.*

*Ped. \**

*p dolce.*

*Ped. \**

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of 60 = ♩. The score includes various dynamics such as *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *p dolce* (piano dolce). Performance instructions include *Dolce* (softly), *Rinf.* (ritardando), and *vibrato*. Pedal markings (*Ped.*) with asterisks are placed below the bass staff in several measures. The score concludes with a final chord in the bass staff.

N<sup>o</sup> 6.  
Sicilienne.

Andante un poco lento. 40 = ♩.

(Fl. seule.  
Quat. pizz.)

PIANO.

*pp* l'accompagnement très sec.

Una corda.

First system of musical notation. Treble staff: *tr*, *ten.*, *tr*, *ten.*. Bass staff: *pp*, *Una corda.*

Second system of musical notation. Treble staff: *ten.*, *tr*, *ten.*, *tr*, *ten.*. Bass staff: *Rinf. poco.*, *pp*

Third system of musical notation. Treble staff: *tr*, *ten.*, *tr*, *ten.*, *tr*, *ten.*. Bass staff: *Rinf. poco.*

Fourth system of musical notation. Treble staff: *ten.*, *tr*, *ten.*, *tr*, *ten.*. Bass staff: *pp sempre.*

Fifth system of musical notation. Treble staff: *ten.*, *tr*, *ten.*, *tr*, *ten.*, *tr*, *ten.*. Bass staff: *sff*, *pp*, *Ped. \**

Sixth system of musical notation. Treble staff: *tr*, *ten.*, *tr*, *ten.*. Bass staff: *\**

N<sup>o</sup> 7.  
Chœur dansé.

Andantino quasi allegretto. 80 = ♩

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

CHŒUR.

(Quat. Cors.)

PIANO.

*p dolce.*  
Jeu - nes cœurs, jeu - nes cœurs, tout vous est fa - vo -

*p dolce.*  
Jeu - nes cœurs, jeu - nes cœurs, tout vous est fa - vo -

*p dolce.*  
Jeu - nes cœurs, jeu - nes cœurs, tout vous est fa - vo -

*p dolce.*  
Jeu - nes cœurs, jeu - nes cœurs, tout vous est fa - vo -

*p dolce.*  
- ra - ble, Pro - fi - tez, pro - fi - tez d'un bon - heur peu du -

*p dolce.*  
- ra - ble, Pro - fi - tez, pro - fi - tez d'un bon - heur peu du -

*p dolce.*  
- ra - ble, Pro - fi - tez, pro - fi - tez d'un bon - heur peu du -

*p dolce.*  
- ra - ble, Pro - fi - tez, pro - fi - tez d'un bon - heur peu du -

*p dolce.*  
- ra - ble; Dans l'hi - ver de nos ans l'A - mour ne

*p dolce.*  
- ra - ble; Dans l'hi - ver de nos ans l'A - mour ne

*p dolce.*  
- ra - ble; Dans l'hi - ver de nos ans l'A - mour ne

*p dolce.*  
- ra - ble; Dans l'hi - ver de nos ans l'A - mour ne



*p dolce.*  
 r<sup>e</sup> - gne plus; Les beaux jours que l'on  
*p dolce.*  
 r<sup>e</sup> - gne plus; Les beaux jours que l'on  
*p dolce.*  
 r<sup>e</sup> - gne plus; Les beaux jours que l'on  
*p dolce.*  
 r<sup>e</sup> - gne plus; Les beaux jours que l'on

perd, sont pour ja - mais per - dus. Jeu - nes  
 perd, sont pour ja - mais per - dus. Jeu - nes  
 perd, sont pour ja - mais per - dus. Jeu - nes  
 perd, sont pour ja - mais per - dus. Jeu - nes

*Dolce.*  
 cœurs, jeu - nes cœurs, tout vous est fa - vo - ra - ble,  
*Dolce.*  
 cœurs, jeu - nes cœurs, tout vous est fa - vo - ra - ble,  
*Dolce.*  
 cœurs, jeu - nes cœurs, tout vous est fa - vo - ra - ble,  
*Dolce.*  
 cœurs, jeu - nes cœurs, tout vous est fa - vo - ra - ble,

*Dolce.*  
Pro - fi - tez, — pro - fi - tez — d'un bon - heur — peu du -  
Pro - fi - tez. pro - fi - tez d'un bon - heur — peu du -  
Pro - fi - tez, pro - fi - tez d'un bon - heur — peu du -  
Pro - fi - tez, pro - fi - tez d'un bon - heur — peu du -

*f sempre.* *sf* *sf* *p dolce.* *sf* *sf*

- ra - ble: Dans l'hi - ver de nos ans l'A\_mour ne  
- ra - ble: Dans l'hi - ver de nos ans l'A\_mour ne  
- ra - ble: Dans l'hi - ver de nos ans l'A\_mour ne  
- ra - ble: Dans l'hi - ver de nos ans l'A\_mour ne

*p dolce.* *p dolce.* *p dolce.* *p dolce.*

*p*

re - gne plus; — Les beaux jours que l'on  
re - gne plus; — Les beaux jours que l'on  
re - gne plus; — Les beaux jours que l'on  
re - gne plus; — Les beaux jours que l'on

*p dolce.* *p dolce.* *p dolce.* *p dolce.*

*ff* *p*

264

265  
Re

Quand on cante

Reunir se tenir sur place et s'adresse aux plaisirs et  
aux seigneurs

Le Personnet du ballet s'est rangé face au  
public, devant tout le milieu de la scène

Les chœurs et l'aimante heureuse restent  
encore à leur place, avant scène jardin.

~~chœurs~~

~~Ballet~~

aimante heureuse

perd sont pour ja - mais per - dus. —

perd sont pour ja - mais per - dus. —

perd sont pour ja - mais per - dus. —

perd sont pour ja - mais per - dus. —

*ff*

**Andante cantabile. 54=♩**

RENAUD.

Al - lez, é - loi - gnez-vous de moi,

*Dolce espress.*

PIANO. Hautb.

Ped. \* Ped. \*

Doux Plai - sirs! at - ten - dez qu'Ar - mi - devous ra -

*Cresc.* *pp*

- mè - ne, At - ten - dez qu'Ar - mi - de vous ra - mè - ne, vous ra -

*Smorz.* *pp*

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

Animez un peu.

- mè - - - ne! Sans la beau - té qui me tient sous sa

*Rinf.*

loi, Rien ne me plait, tout aug - men - te ma pei - - ne, tout aug -

*Cresc.* *sf* *p* *sf* *p*

- men - te ma pei - - - ne, tout aug - men - te ma pei -

*Cresc.* *mf* *Dimin.* *p*  
*Dimin. poco a poco.* *p*

- ne. Al - lez é - loignez-vous de moi!

**Tempo.** *Cantabile assai.*  
*Col canto.* *pp una corda.* *f*  
Ped. \* Ped. \*

At - ten - dez qu'Ar -

*p* *Dolce assai.* *pp*

2<sup>e</sup> mesure

Renaud vient vers le milieu du théâtre.

Les Basses et les altos remontent vers le palais fond cour.  
Les Sopranos et Tenors occupent les marches fond scène.  
L'airante Leveuse est venue se joindre aux sujets du ballet.

Tout le monde commence à sortir à reculons.

267.

Le choeur s'éloigne par la galerie et le fond cour.

Ubalde et le chevalier danois entrent du fond  
jardin et se dissimulent dans la galerie  
entre les 2 rangées d'escalier.

Renaud qui a suivi la remontée en prenant en  
dedans la main droite de l'ancienne leuvense  
se détache d'elle pour sa dernière phrase qu'il  
termine par un geste de courtoisie vers le personnel  
de la Dauce qui sort en s'inclinant lentement  
par l'escalier et le fond jardin.

Tout le monde doit être sorti à la 4<sup>e</sup> mesure  
de la 3<sup>e</sup> ligne

Renaud qui a accompagné la sortie du ballet,  
revient pensif vers le lit de repos sur lequel il  
se laisse tomber sur le dernier accord.

→ Renaud

Le chevalier danois et Ubalde se montrent sur le  
praticable au dessus de l'escalier.

Ubalde regarde Renaud affaissé sur le lit de repos  
et, après sa phrase, passe devant le Chevalier et  
va vers Renaud à qui il présente le bouclier.  
Le chevalier le suit

Ubalde  
↳ le Chevalier ↳ Ubalde  
↳ Renaud



(Lunga) **Adagio assai.** Tempo.

*mf* *pp* **Tempo.**

- mi - de, qu'Ar - mi - de | vous - ra - mè - ne. Hautb. Vons.

*Col canto.* *pp* **Tempo.**

Ped. \* Ped. \*

(Le Chœur et le corps de ballet se retirent lentement.)

*Rinf.*

Ped. \* Ped. \*

*pp* *Cresc.* *mf* *pp*

Ped. \* Ped. \*

*ppp* **Una corda.**

Ped. \*

**SCÈNE III**  
RENAUD, UBALDE et le CHEVALIER DANOIS.

(Ceux-ci, pendant le Divertissement, ont déjà été aperçus dans les jardins.) (Il présente le

**Récitatif.** (Il présente le

UBALDE. Il est seul; pro-fi\_tons d'un temps si pré\_ci\_eux.

**Récit.** **Moderato.**

PIANO. *p* *ff*

(bouclier de diamant aux yeux de Renaud.)

**RENAUD.** *Récit.*  
*f* Que vois-je? quel é-clat me vient frap-per les yeux?

**UBALDE.** *Récit.*  
 Le, Ciel veut vous fai - re con-

*f* (regardant les guirlandes dont il est couvert.)  
*p* Ciel! quel - le hon - te de pa-raî - tre  
 - naï-tre L'er-reur — dont vos sens sont sé - duits.

Dans l'indigne é-tat où je suis!  
*Lento.* (d'une voix tonnante.)  
 No - tre Gé - né - ral vous rap - pel -

*Sempre f*  
 - le! La vic - toi - re vous garde u-ne gloire immor-tel - le;

*All<sup>o</sup> mod<sup>o</sup> 100 = ♩*  
*ff* Tromp. Cors. *f*

Ped. \* Ped. \*

Le même

Renaud a tourné les yeux vers le miroir, s'y voit et se  
 sent surpris de l'image affadie que lui révèle le  
 miroir.

Cril

Renaud considère avec mépris les quirlaudes dont  
 il est pair.

Où je suis

Renaud descend du palier du lit  
 Ulbalde fait un pas vers Renaud avant d'attaquer.

Renaud, couvant la tête sous les reproches d'Ubalde  
a un sursaut d'indignation contre lui-même  
Il se débouille des guillemets qu'il tient à la  
main, les regardant d'un air méprisant.

Tout doit pres - ser vo - tre re - tour. De cent cli - mats di - vers, cha

\_cun court à la guer - re, Re - naud seul, au bout de la ter - re, Ca - ché dans

RENAUD. (arrachant les guirlandes

Vains or - ne -

un char - mant sé - jour, Veut - il suivre un honteux a - mour?

*de fleurs dont il est paré.)*

\_ments d'une in - di - gne mol - les - se, Nem'ofrez plus vos fri - vo - les at - traits: Res - tes hon -

teux de ma fai - bles - se, Al - lez, al - lez, quit - tez - moi pour ja -

*Cresc.*

mais, al - lez, quit - tez moi pour ja - mais.

(Il reçoit le bouclier de diamant)

*ff*

des mains d'Ubalde et l'épée que lui présente le Chevalier Danois.)

Le CHEVALIER DANOIS. (à Renaud)

Dé - ro - bez - vous aux

*p*

pleurs d'Ar - mi - de; C'est l'u - ni - que dan - ger dont votre âme in - tré - pi - de A be -

*Rinf.*

-soin de se ga - ran - tir. Dans ces lieux enchantés la vo - lup - té pré -

*p dolce.* *Espressivo.*

pour jamais

Il jette violemment les quintaudes sur le sol.

Le chevalier d'arriére passe devant Ubalde, callant vers Renaud pour lui remettre l'épée, capis que celui-ci aura pris des mains d'Ubalde le bouclier qu'il suspend à sa ceinture à gauche.

Le chevalier suspend son épée à son ceinturon.

Le même

Ils remonteraient vers le fond jardin, faisant un mouvement tournant dont Ubalde est le pivot.

Arvide est revenue subitement pour le fond jardin et les attend sur la marche supérieure de l'escalier jardin.

→ Arvide

Renaud      Chr      Ubalde  
 ↑                    ↑



RENAUD.

UBALDE.

Al -

Al -

*f*

*f*

*Smorz.*

*p.*

-lons, hâ\_tons-nous de par\_tir, Al - lons, hâ\_tons-nous de par\_tir, hâ\_tons-nous de par -

Al - lons, hâ\_tons-nous de par\_tir, hâ\_tons-nous de par -

-lons, hâ\_tons-nous de par\_tir, Al - lons, hâ\_tons-nous de par\_tir, hâ\_tons-nous de par -

*f*

*Cresc.*

*mf*

*Les trois chevaliers se mettent en devoir de partir et se dirigent vers le fond.*

\_tir.

\_tir.

\_tir.

*f*

*ff*

SCENE IV

LES MÊMES, ARMIDE, *accourant.*

**Récitatif.**  
*(impétueusement)*      *Lent.*      *Vite.*      *Lent.*

ARMIDE. Re - naud! Ciel! ô mor - tel - le pei - ne! Vous par - tez, Re -

**Récit.**      *Hautb. f*      *sf*      *sf*      *p*      *f*      *sf*

PIANO.

*ff*      *(accablée)*

- naud, vous par - tez? Dé - mons, sui - vez ses pas, vo - lez et l'ar - rê - tez. Hé -

*f*      *p*      *f*      *p*      *Cresc.*      *f*

*Lentement.*      *ff (avec impétuosité)*      *sf*

- las, tout me tra - hit, et ma puissance est vai - ne! Re - naud! Ciel!

*pp*      *f*      *sf*      *sf*

Ped.      \*

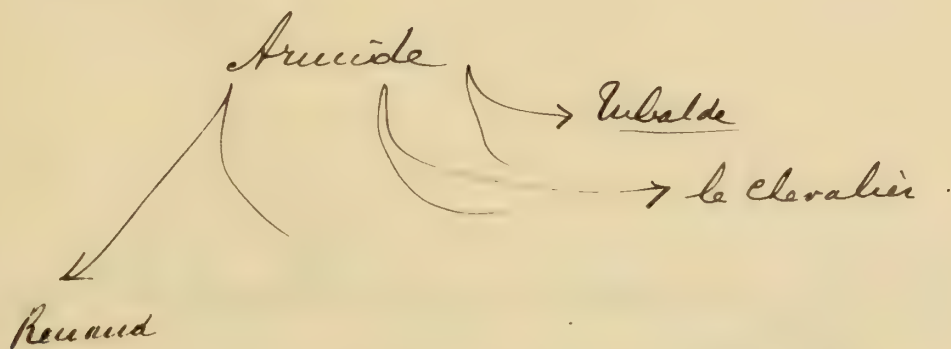
*sf*      *sf*      *Vite.*      *Lent.*

ô mor - tel - le pei - ne! Mes cris ne sont pas é - cou - tés! Vous partez, Re -

*Avec la parole.*

*p*      *f*      *sf*

À la vue d'Arnuide qui se tient en arrière sur le plateau du  
fond gauche, Renaud, surpris & étonné à gauche,  
le chevalier et Ubalde descendent vers la droite.



Arnuide descend en scène restant toutefois au dessus de  
Renaud.

mes yeux ne sont pas écartés. (?)

Renaud, craignant de faiblir s'il continue à entendre  
Arnuide cherche un refuge entre ses 2 compagnons.  
L'accent de surprise d'Arnuide le fait aussitôt se  
détourner vers elle.

ArundeUbalde→  
RenardLe chevalier

○ Se séparant de ses amis, Renard fait un pas vers Arunde.

Captive

Geste de refus de Renard

(avec désespoir) (Renaud s'arrête) (tendrement éplorée) **Andante quasi a Tempo.**

\_naud! vous par-tez! Si je ne vous vois plus, croyez-vous que je vi-ve?

**Andante.**

*Cresc.* *sf.* **Récit.** *p.*

Ai-je pu mé-ri-ter un si cru-el tour-ment? Au moins, comme enne-

*Cresc.* *mf.* *ten.*

**Ped.** \*

*Cresc.*

\_mi, si ce n'est comme a-mant, Em-me-nez Ar-mi-de cap-ti-

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

**Ped.**

*f un peu animé.*

J'i-rai dans les com-bats,

\_ve. J'i-rai dans les com-bats, j'i-rai m'of-frir aux coups Qui se-ront des-ti-nés pour

*fp* *fp* *fp*

**Ped.** \* **Ped.** \*

*Plus lent.*

vous. Re-naud, pour - vu que je vous sui - ve, Le sort le plus af -

*Cresc.* *f* *p* *f* *p* *Cresc.* *f*

Ped. \* Ped. \*

- freux me pa - raî - tra trop doux.

RENAUD. (*s'approchant d'Armide*) **Récitatif.**

Ar - mi - de, il est temps que j'é - vi - te Le pé -

*f* *p* *pp* *p*

*troué* *mf* *V*

- ril trop charmant que je trouve à vous voir. La Gloi - re veut que je vous quit - te,

*Cresc.* *4* *(avec douceur)*

Elle or - donne à l'amour de cé - der au de - voir. Si vous souf - frez, vous pouvez croi - re

*Après la parole.*

*Rinf.* *f* *sf*

Récitatif

Renaud, touché de la douleur d'Arande s'approche d'elle  
et lui parle d'une voix enue, respirant le plus tendre  
amour, mais animée surtout d'un souffle héroïque.

275.

Ces assurances ne suffisaient pas à Acunide qui se tourna vers lui et lui poussa d'un ton amer, l'accablant de reproches.

Bernard, confus, ne cherchant pas à répondre, tourna la tête vers la droite et descendit d'un pas.



*(affectueusement)*

Que jem'éloigne à regret de vos yeux, Vous régnerez toujours dans ma mémoire; Vous se -

ARMIDE.

*(amèrement et avec une véhémence tou-  
ff)*

Non! ja-mais de l'a -

-rez a-près la gloi - re, Ce que j'ai-me - rai le mieux.

*(jours croissante.)*

-mour tu n'assen-ti le charme Tu te plais à cau - ser de fu - nes - tes mal -

**Andante agitato.** *sf* *a tempo rubato.* *sf*

-heurs. Tu m'entends soupi - rer, tu vois couler mes pleurs, Sans me rendre un sou.

**Andante agitato.** *Hautb. sf* *sf* *Cresc.* *a*

*sf* -pir, - sans verser u - ne lar - me. Par les nœuds les plus doux, je te conjure en

*poco a poco.*

(de plus en plus emportée)

vain, Tu suis un fier de - voir, tu veux qu'il nous sé - pa - re. Non,

*Animando e cresc.*

**Recitatif.**

non, ton cœur n'a rien d'hu - main, Le cœur d'un ti - gre est moins bar - ba - re! Je mour -

**Récit.**

*ff p Cresc. ff p*

**Andante espressivo.**

-rai si tu pars, et tu n'en peux douter; In - grat! sans toi, sans

**Andante espressivo assai.**

*pp sf p sf p*

Arucide s'accroche désespérément à Renaud.

Arucide  
Elle se détache de Renaud et se détourne un peu  
vers la gauche comme pour lui cacher ses larmes

277

Le chevalier danois et Ubalde, tout en suivant la scène  
sont passés à gauche par dessus Aruide et Renaud.

Allegro energico

Aruide, hors d'elle même, se tourne vers Renaud  
et l'apostrophe avec véhémence

Elle marche sur lui (à chaque trait des basses)  
qui recule devant elle vers la droite.



*ff* *p* **Récit.**  
 toi, — je ne puis vi - vre! Mais, a - près mon tré -

**Allegro energico. Récit.**  
*ten.*

*ff* *pp*  
 Hautb.  
 Altos.  
 Bassons.  
*ff*  
 Violons.  
 Basses.

- pas, ne crois pas é - vi - ter Mon om - bre, obs.ti - née à te

**All<sup>o</sup> ten. Récit. All<sup>o</sup> ten. Récit.**

*ff* *ff*

sui - vre: Tu la ver - ras s'ar - mer — con - tre ton cœur sans

**All<sup>o</sup> ten. Récit. All<sup>o</sup> ten. Récit.**

*ff* *ff* *sf*

foi, Tu la trou - ve - ras in - flex - i - ble Comme tu l'as é - té pour

**All<sup>o</sup> ten. Récit. All<sup>o</sup> ten. Récit.**

*ff* *ff*

moi; Et sa fu-reur, s'il est pos - si - ble, É - ga - le - ra l'a -

*All<sup>o</sup> ten.* **Récit.** *All<sup>o</sup> ten.* **Récit.** *ff*

-mour dont j'ai bru-lé pour toi.

*All<sup>o</sup> ten.* **Récit.** *All<sup>o</sup> ten.* **Récit.** *ff* *Toute la force.*

*ff (cri)* *mf* *Smorz.* *p* *pp*

Ah! la lu-mière m'est ra - vi - e! Bar - ba - re, es-tu content?

Hautb. *ff* *ménof* *Smorz.* *p* *pp*

*Rinf. poco.* *Cresc.* *Più cresc.* *(avec effort) Morendo.*

Tu jou-is, en partant, Du plai-sir de m'ô-ter la vi -

*Sempre pp* *Smorz.* *Una corda.* *ppp*

Arnuide est arrivée ainsi devant le lit. Sur le haut allégo  
 de la mesure précédente, Renaud est passé devant elle  
 et a voulu se mettre sous la protection de ses amis  
 entre lesquels il se place, faisant face à Arnuide qui  
 le voit partir terrifié

Ubalde

Renaud

le Chevalier

Arnuide

Arnuide, chancelante, cherche un appui contre le lit.

279

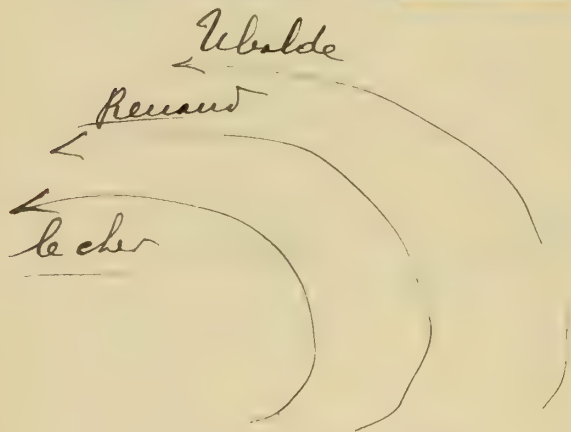
1<sup>re</sup> mesure

Armiide touche sur le lit sans connaissance.

Rennard se détache de ses amis, avance de deux pas vers le lit où est tombée Armiide qu'il considère avec douleur tandis que sa voix se brise d'airain, en lui disant " adieu "

est déplorable Le chevalier et Ubalde emmenent le chevalier par le fond gauche

3<sup>e</sup> mesure Coupure allant page 281



Scène dernière

Armiide



(elle tombe et s'évanouit)

*-e.*  
**RENAUD.** (*douloureusement et lentement.*)  
*mf*  
 Trop malheureuse Ar - mi - de, trop malheureuse Ar - mi - de, hé -

*Espressivo.*  
 Tre corde. *p sf p sf pp*

*Ritard. e piacere.*

**Allegro moderato.**

*-las!* Que ton des - tin est dé - plo - ra - ble.  
 Le CHEVALIER DANOIS. (*cherchant tous deux à entrainer Renaud*)  
 UBALDE. Il faut par -  
 Il faut par -

**Allegro moderato.**

*Cresc. p mf*

*-tir, hâ - tez vos pas; La gloire at - tend de vous un*  
*-tir, hâ - tez vos pas; La gloire at - tend de vous un*

(S'arrachant à ses deux compagnons.)

RENAUD.

Récitatif.

Non, la gloi - re n'ordon - ne pas Qu'un grand cœur  
 cœur in - é - bran - la - ble.  
 cœur in - é - bran - la - ble.

Récit.

soit im - pi - toy - a - - - - - ble.  
 (emmenant Renaud malgré lui.)

All<sup>o</sup> moderato.

Il faut vous ar - ra - cher aux  
 Il faut vous ar - ra - cher aux

All<sup>o</sup> moderato.

dan - gereux ap - pas D'un ob - jet trop ai - ma - ble.  
 dan - gereux ap - pas D'un ob - jet trop ai - ma - ble.

Cresc. f



Scène dernière.

Arminde, revenant peu à peu de son évanouissement  
s'aperçoit avec terreur que Renaud n'est plus là.

Elle se lève sur place.

3<sup>e</sup> mesure et suivantes

Sur les 5 accords des 1<sup>ers</sup> temps elle fait (pas cherchant)  
dans la direction de la sortie de Renaud, puis se tourne  
face au public pour attaquer.

**Lent.**  
RENAUD, avec désespoir.

Trop mal - heu - reuse Ar - mi - de, trop mal - heu - reuse Ar -

*Espressivo.*

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

- mi - de, hé - las! Que ton des - tin est dé - plo - ra -

*Riten. e piacere.*

*p* *Cresc.* *p*

Enchaînez.

**SCÈNE DERNIÈRE**

ARMIDE, seule.

**Allegro moderato e poco a poco animato.** (revenant peu à peu de son évanouissement)

ARMIDE.

RENAUD.

PIANO.

(les trois chevaliers sortent.)

- ble.

*p*

*Cresc. e stringendo.* *f*

5 4 3 5 4 3 1 5 4 1 Elle regarde effarée autour d'elle et s'aperçoit que

*ff* *Sempre più vivo.* *sf*

*Renaud n'est plus là.* *f* (avec rage) *(en récitatif)*

Le per - fi - de Renaud me fuit, — Tout per.fi - de qu'il

*sf* *sf* *Sempre f* *ten.* *p* *suivez.* *ten.*

**Tempo. p** *Cresc.* *sf*

est, mon là - che cœur — le suit, — mon là - che

**Tempo.**

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

*(en récitatif)* **Tempo.**

cœur — le suit. — Il me lais - se mou - ran - te, il

**Tempo.**

*sf* *p* *suivez.* *sf* *sf*

*(défaillante)*

veut que je pé - ris - se. A re - gret je re - vois la clar -

*ff* *p*

Cenozo

Arunde, désespérée, presque défeuillante.

5<sup>e</sup> mesure

Elle fait de nouveau  $\int$  pas vers la gauche et semble voir  
au fond jardin pensant se perdre dans le labyrinthe.

5<sup>e</sup> mesure. Elle revient face au public, frémissante de rage

○ Elle se reprend et semble désespérée, toute à sa  
douleur et impuissante à haïr celui qui  
l'abandonne



*pp*

-té qui me luit L'hor - reur de l'é - ter - nel - le nuit

*f*

Cé - de à l'hor - reur de mon sup - pli - ce!

*mf* *p* *p*

*f*

Le per -

*mf* *f*

*Stringendo e - cresc.*

*(en récitatif)* **Tempo.**

- fi - de Renáud me fuit! — Tout per - fi - de qu'il est, mon lâ - che

*ten.* **Tempo.**

*p* *suivez.* *ten.* *f* *p* *sf* *p*

cœur — le suit. — mon lâ — che cœur — le suit. —

*sf* *p* *sf* *p* *Rinf.*

(frémissante de rage)  
**Récitatif** (pas trop vite)

Quand le barbare é -

Hautb. **Récit.**

*pp* *f* *p*

*f* Ped. \* *f* Ped.

- tait en ma puis - san - ce, Que n'ai - je eru la haine et la ven -

*fp* *fp*

\* Ped. \*

(Déclamez presque en mesure)  
**Moderato.**

- gean - ce! Que n'ai - je sui - vi leurs trans - ports! Il m'échap - pe, il s'é -

**Moderato.**

*fp* *Cresc.* *ff* *sec.* *sf* *mf* *sf*

Ped. \* *sec.*

Presque défaillante, elle se traîne lamentablement vers la droite, revenant ainsi jusqu'au milieu du théâtre.

Moderato Elle se tourne de nouveau vers le fond gauche, semblant voir ce qu'elle décrit.

Le mesure Presque chancelante, pousse à peine le traîneau,  
elle fait peini bleument et en mesure 6 pas vers le  
l'ouitain, gauche.

Vraie Avec un geste de menace vers Renaud.

- loi - gne, il va quit - ter ces bords; Il bra - ve l'en - fer et ma

*sf*

*sf* *Cresc. sempre. sf*

ra - ge; Il est dé - jà près du ri - va - ge! Je fais pour m'y trai

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

(Elle fait péniblement quelques pas, puis s'arrête, en proie à une

- ner d'i - nu - ti - les ef - forts.

*Mesuré sans vitesse.* *Animez un peu.*

*sf* *p*

*hallucination.)* *ff* (d'une voix rauque) *sec.*

Trai - tre! at\_tends...

*f* *Cresc.* *ff* *sec.*

*sec.*

**Récit.** *Lent. sf* **Mesuré.** *sf*

je letiens... je tiens son cœur per-

**Moderato.**

*pp* *Cresc. poco.* *ff*

*sf* **Récit.** *sf* *sf* *Toute la force.*

- fi - de... Ah! ah! je l'immo - le je l'im - mo - le à ma fu -

**Récit.**

*fp* *f* *fff*

Ped. \* Ped. \*

(Elle s'imagine le frapper à coups de poignard.)

- reur!..

**All<sup>o</sup> moderato.**

*ff con furia.* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

(Haletante, épuisée, elle revient peu à peu à elle. Très long silence.) *pp* (Regardant étonnée autour d'elle.) *pp et lent.* *sf* (pleurant)

Que dis - je? où suis - je? hé - las! in - for - tu -

*sec.* *ppp* *ppp* *Rinf.*

Ped. \*

Andante

Elle fait 4 grands pas de côtés en avant, cherchant à s'emparer du cœur de Renaud qu'elle empoigne de la main gauche sur le 1<sup>er</sup> temps de la 3<sup>e</sup> mesure

Elle l'y maintient, le fixe, tenant levé au dessus de sa tête, son bras droit levé qui semble armé d'un poignard dont elle va percer le cœur de Renaud par envoûtement magique.

Allegro moderato

Sur les 5 ff, elle fait le simulacre de percer du poignard qu'elle est censée tenir à la main droite le cœur de Renaud qu'elle suppose tenir dans sa main gauche crispée.

1<sup>er</sup> temps. ffrogé, comme laissant choir le poignard. Hésitante, éperdue, elle regarde autour d'elle, pour se demander après un long silence. Que dis-je ? Nouveau silence, puis où suis-je ? La phrase suivante sort en larmes.

(.) Elle se resaisit. change d'attitude et semble prendre  
 une résolution vile.  
 Attitude d'immense douleur et d'espoir en une  
 Cruelle vengeance.

Allegro Elle veut se placer sur le pied du lit à gauche,  
 et de là donne ses ordres aux levains d'une voix  
 décidée et éclatante

Brucide



**Larghetto espressivo.**

née Ar-mi - de Où t'em-por-te une a - veugle er-reur?

**Larghetto espressivo.**

*Più rinf. p* *sf* *dolente.* Hautb. Fl. *Dolce.* *pp*

Ped.

(silence) *f* (fièrement) *sf*

L'es - poir de la ven - geance est le seul qui me

*mf avec le chant.*

**Allegro non troppo.**

res - te. *f sempre.* Fuy -

**Allegro non troppo.** 120 =

*f* *sf*

- ez, Plai - sirs, fuy - ez,

*sf* *sf* *ff*

Ped. \*

per - dez tous vos at - traits!

Ped. \*

Dé - mons,

Ped. \*

dé - trui - sez ce pa - lais!

Ped. \*

Par - tons! et, s'il se

Ped. \* Ped.

288

289.

de mesure Cantane

peut, que mon a - mour fu -

*Cresc.* *poco* *a*

\* Ped. \*

- nes - te De - meure en - se - ve -

*poco.*

Ped. \* Ped.

dans ces lieux

- li dans ces lieux

*f* *f* *f* *ff*

\* Ped. \*

*Allargando.*

pour ja - mais!

(Des démons accourent avec des

pour ja - mais!

*Tempo.*

*Poco allarg.* *ff*

Ped. \* Ped.

*torches et mettent le feu au palais.*

Musical score for the first system, featuring piano and bass staves. The piano part begins with a forte *sf* dynamic, followed by a crescendo to fortissimo *ff*. The bass part provides harmonic support with sustained chords. A *Ped.* instruction is placed below the bass staff.

*En un moment tout s'embrase.*

Musical score for the second system, featuring piano and bass staves. The piano part continues with a forte *sf* dynamic, followed by a crescendo to fortissimo *ff*. The bass part provides harmonic support with sustained chords. A *Ped.* instruction is placed below the bass staff.

*Armide est emportée dans les airs sur un char volant, attelé de dragons.*

Musical score for the third system, featuring piano and bass staves. The piano part continues with a forte *sf* dynamic, followed by a crescendo to fortissimo *ff*. The bass part provides harmonic support with sustained chords. A *Ped.* instruction is placed below the bass staff.

*Bientôt le*

Musical score for the fourth system, featuring piano and bass staves. The piano part continues with a forte *sf* dynamic, followed by a crescendo to fortissimo *ff*. The bass part provides harmonic support with sustained chords. A *Ped.* instruction is placed below the bass staff.

*palais s'écroule avec fracas.*

Musical score for the fifth system, featuring piano and bass staves. The piano part continues with a forte *sf* dynamic, followed by a crescendo to fortissimo *ff*. The bass part provides harmonic support with sustained chords. A *Ped.* instruction is placed below the bass staff.

*A la place où s'élevait la résidence merveilleuse,*

Musical score for the sixth system, featuring piano and bass staves. The piano part begins with a forte *sf* dynamic, followed by a crescendo to fortissimo *ff*. The bass part provides harmonic support with sustained chords. A *pp* marking and a *Cresc.* instruction are present in the piano part. A *Ped.* instruction is placed below the bass staff.

1<sup>re</sup> mesure

Cautam - Nuit

Changement dans l'obscurité.

3<sup>e</sup> ligne

On revient au repère d'éclairage

Effet rouge.

Aspect de décor - démolition.

Le char d'Arvide passe dans les  
voies de cour à jandry.

Rideau rasé.



on ne voit plus qu'une lande stérile,

*poco a poco.*

Ped.

désolée et obscure,

dont le

*ff*

\*

sol laisse échapper par moments des tourbillons de flamme accompagnés

*ff p*

Ped. \* Ped. \*

de bruits souterrains.)

Ped. \* Ped. \*

*Smorz.*

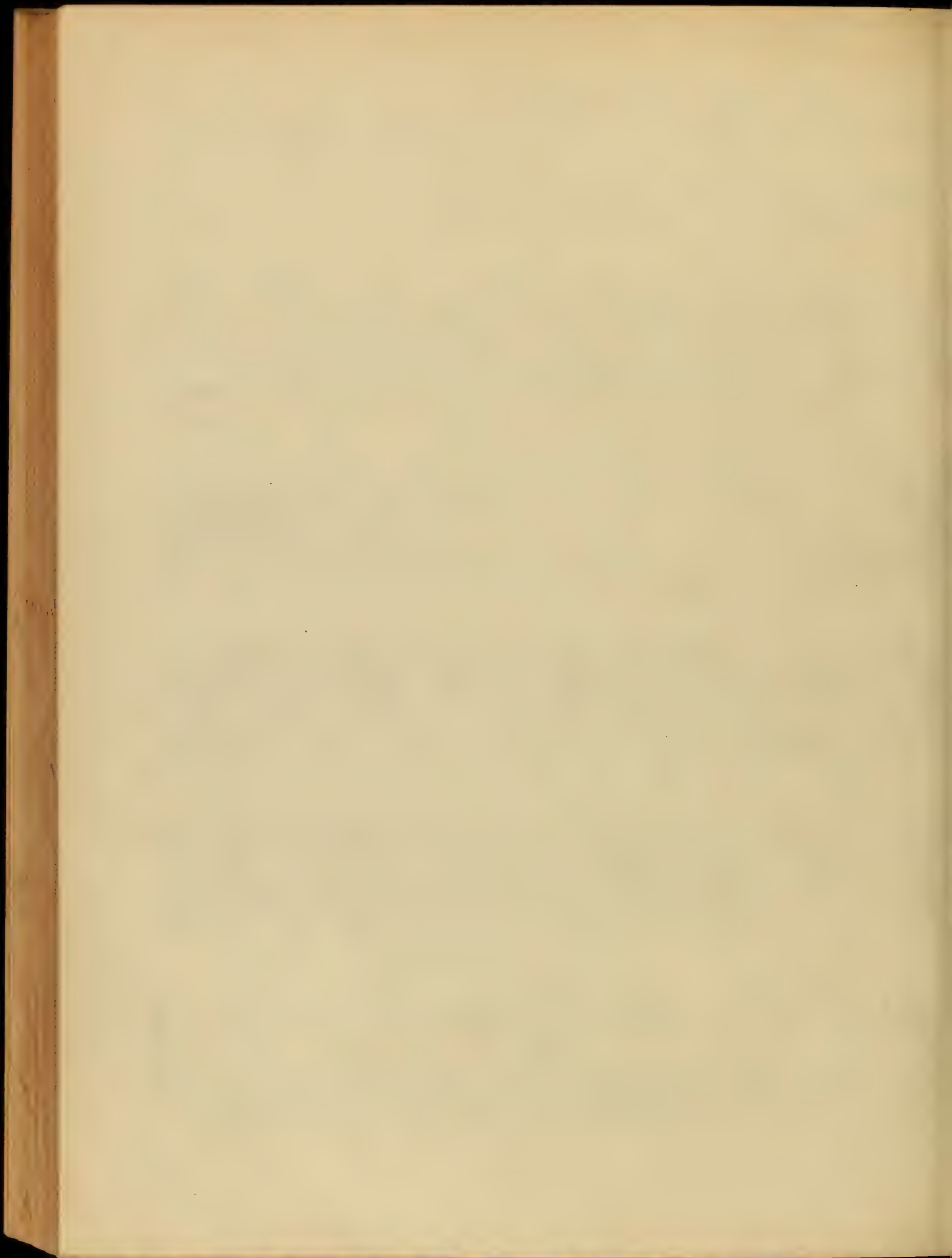
Ped. \* Ped. \*

Le rideau baisse.

*ff*

Ped. \*

*Fin*



# APPENDICE.

## MONOLOGUE D'ARMIDE

à la fin du 2<sup>e</sup> acte de l'opéra de Lulli (1686).

**Moderato con fierezza.**

Violons.

PIANO.

The first system of the musical score features a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The upper staff is marked 'Violons.' and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff is marked 'PIANO.' and contains a bass line with a forte 'f' dynamic marking. The system concludes with a repeat sign.

The second system continues the musical piece, showing the interaction between the violin and piano parts. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass line.

The third system shows further development of the musical themes, with the piano part providing harmonic support for the violin's melodic line.

The fourth system continues the monologue, with the piano part featuring more complex chordal textures and rhythmic patterns.

The fifth system concludes the musical piece on this page, with both the violin and piano parts ending on a final chord.

ARMIDE.

En - fin il est en ma puis - sance, Ce fatal en - ne - mi, Ce super - be vain -

Clavecin.

*p*

-queur! Le char - me du som - meil le livre à ma ven - gean - ce; Je vais per -

-cer son in - vin - ci - ble cœur. Par lui tous mes cap - tifs sont sor - tis d'es - cla -

-va - ge; Qu'il é - prou - ve tou - te ma ra - ge! Quel trou - ble me sai - sit!

qui me fait hé - si - ter? Qu'est-ce qu'en sa fa - veur la pi - tié me veut

di - re! Frappons! Ciel! qui peut m'arrê - ter? Ache - vons... je fré - mis! Vengeons

nous... je sou - pi - re! Est-ce ain - si que je dois me ven - ger au - jour -

- d'hui? Ma co - lè - re s'é - teint quand j'ap - pro - che de lui. Plus je le

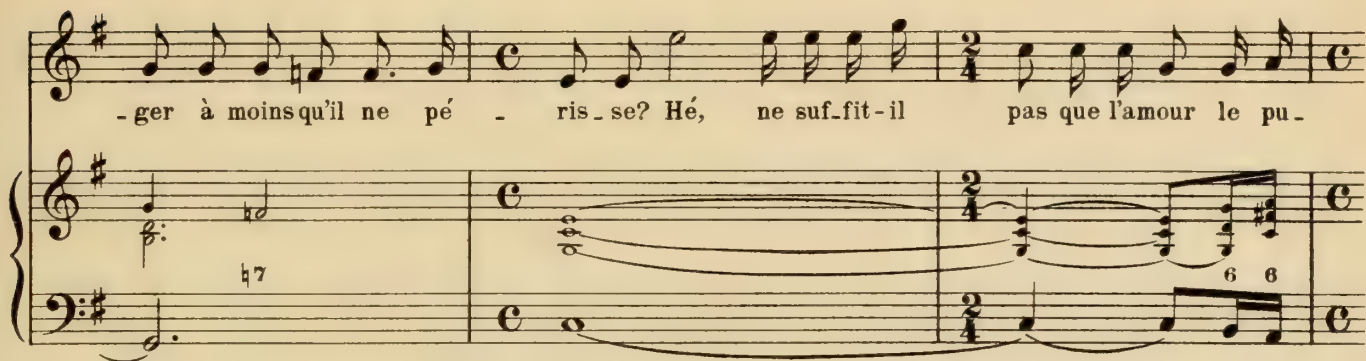
vois plus ma vengeance est vai - ne; Mon bras trem - blant se re - fuse à ma

hai - ne. Ah! ——— quel le cru - au - té de lui ra - vir le jour! A ce jeu - ne hé -

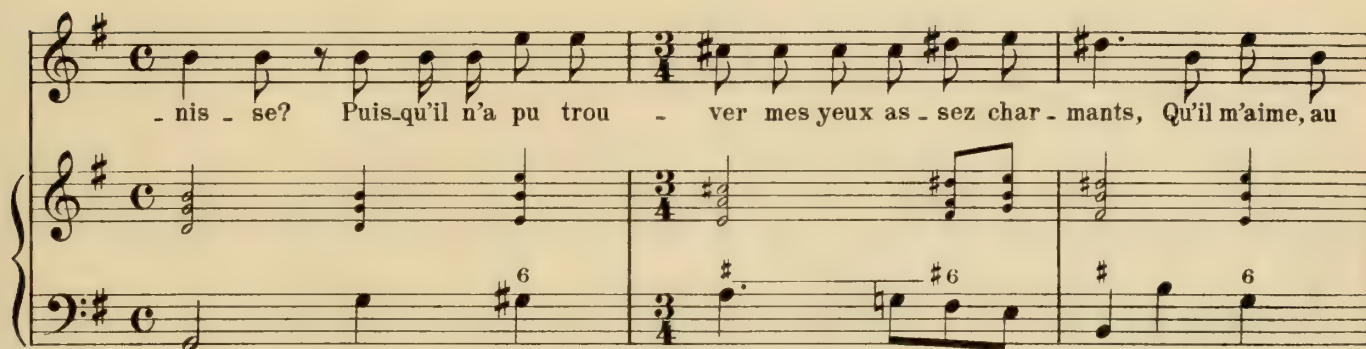
- ros tout cè - de sur la ter - re. Qui croi - rait qu'il fut né seu - le -

- ment pour la guer - re? Il semble ê - tre fait pour l'a - mour. Ne puis - je me ven -

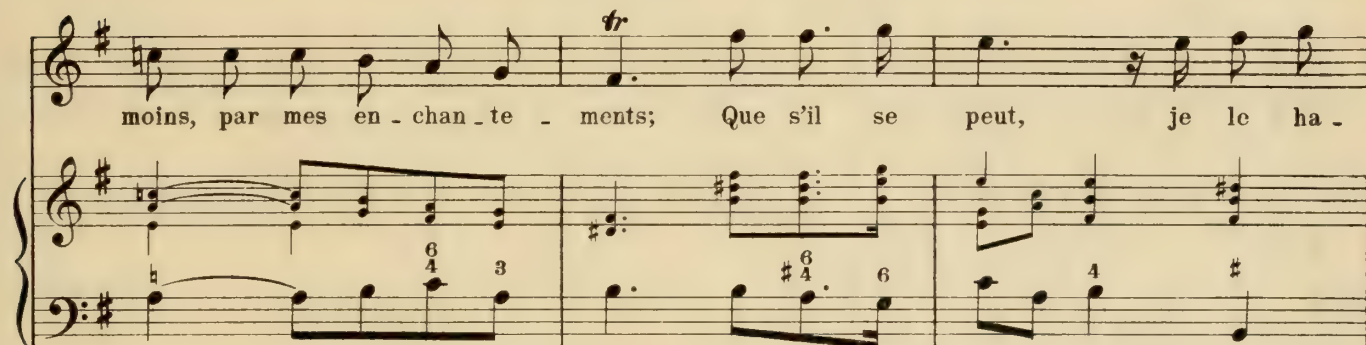
- ger à moins qu'il ne pé - ris - se? Hé, ne suf - fit - il pas que l'amour le pu -



- nis - se? Puis - qu'il n'a pu trou - ver mes yeux as - sez char - mants, Qu'il m'aime, au



moins, par mes en - chan - te - ments; Que s'il se peut, je le ha -



- is - se.

Violons.



Piano accompaniment for the first system, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of chords and moving lines in both hands.

Piano accompaniment for the second system, continuing the musical texture with various chordal and melodic elements.

Musical system featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "Ve-nez, ve - nez se - con -". The piano part includes a trill (tr) and a dynamic marking of *p* (piano).

Musical system with vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with the lyrics "- der mes dé - sirs, Dé - mons, trans\_for\_mez - vous en d'ai - ma - bles zé -". The piano part includes figured bass notation with numbers 6, #6, #4, 4, and #3.

Musical system with vocal line and piano accompaniment. The vocal line concludes with the lyrics "- phyr. Ve-nez, ve - nez se - con - der mes dé - sirs, Dé - mons, trans\_for\_mez-". The piano part includes figured bass notation with numbers 6, #6, and #4.

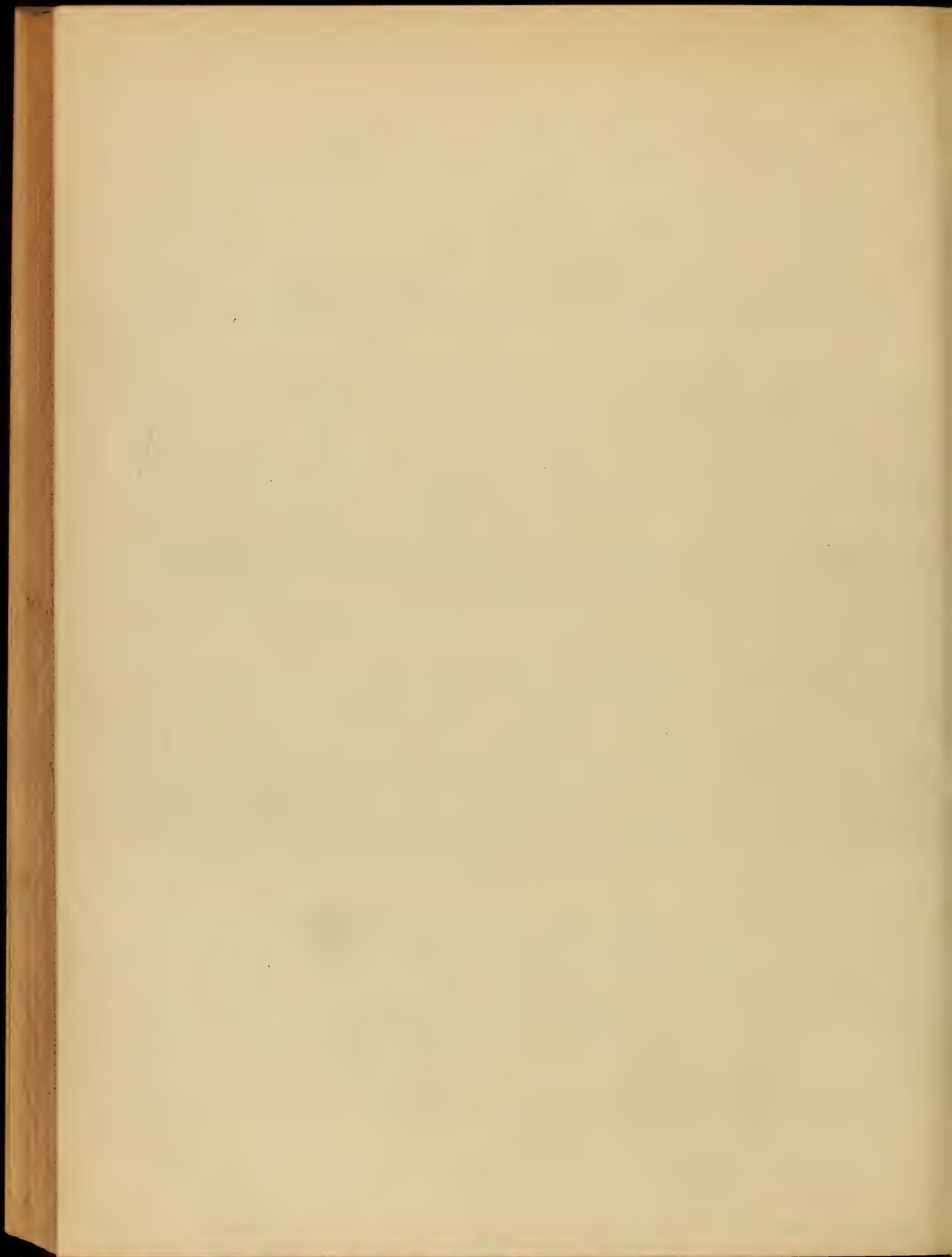


vous en d'ai - ma - bles zé - phyrs. Je cède à ce vain - queur, la pi -

- tié me sur - mon - te; Ca - chez ma fai - blesse et ma hon - te Dans

les plus re - cu - lés dé - serts:— Vo - lez, vo - lez, con - dui - sez - nous au bout de l'u - ni -

- vers!— Vo - lez, vo - lez, con - dui - sez - nous au bout de l'u - ni - vers!



ANALYSE CRITIQUE DU MORCEAU PRÉCÉDENT

à la fin de la *Lettre sur la Musique Française* (1753)

DE J.-J. ROUSSEAU

---

Je vais tâcher d'analyser en peu de mots ce monologue d'Armide, « *Enfin, il est en ma puissance* », qui passe pour un chef-d'œuvre de déclamation, et que les maîtres donnent eux-mêmes pour le modèle le plus parfait du vrai récitatif français.

Je remarque d'abord que M. Rameau l'a cité, avec raison, en exemple d'une modulation exacte et bien liée : mais cet éloge, appliqué au morceau dont il s'agit, devient une véritable satire, et M. Rameau lui-même se serait bien gardé de mériter une semblable louange en pareil cas ; car que peut-on penser de plus mal conçu que cette régularité scolastique dans une scène où l'emportement, la tendresse, et le contraste des passions opposées mettent l'actrice et les spectateurs dans la plus vive agitation ? Armide furieuse vient poignarder son ennemi. A son aspect, elle hésite, elle se laisse attendrir, le poignard lui tombe des mains ; elle oublie tous ses projets de vengeance et n'oublie pas un seul instant sa modulation. Les réticences, les interruptions, les transitions intellectuelles que le poète offrait au musicien n'ont pas été une seule fois saisies par celui-ci. L'héroïne finit par adorer celui qu'elle voulait égorger au commencement ; le musicien finit en *E si mi*, comme il avait commencé, sans avoir jamais quitté les cordes les plus analogues au ton principal, sans avoir mis une seule fois dans la déclamation de l'actrice la moindre inflexion extraordinaire qui fit foi de l'agitation de son âme, sans avoir donné la moindre expression à l'harmonie : et je défie qui que ce soit d'assigner par la musique seule, soit dans le ton, soit dans la mélodie, soit dans la déclamation, soit dans l'accompagnement, aucune différence sensible entre le commencement et la fin de cette scène, par où le spectateur puisse juger du changement prodigieux qui s'est fait dans le cœur d'Armide.

Observez cette basse continue : que de croches ! que de petites notes passagères pour courir après la succession harmonique ! Est-ce ainsi que marche la basse d'un bon récitatif, où l'on ne doit entendre que de grosses notes, de loin en loin, le plus rarement qu'il est possible, et seulement pour empêcher la voix du récitant et l'oreille du spectateur de s'égarer ? Mais voyons comment sont rendus les beaux vers de ce monologue, qui peut passer, en effet, pour un chef-d'œuvre de poésie :

*Enfin, il est en ma puissance....*

Voilà un trille, et, qui pis est, un repos absolu dès le premier vers, tandis que le sens n'est achevé qu'au second. J'avoue que le poète eût peut-être mieux fait d'omettre ce

second vers, et de laisser aux spectateurs le plaisir d'en lire le sens dans l'âme de l'actrice ; mais puisqu'il l'a employé, c'était au musicien de le rendre.

*Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur !*

Je pardonnerais peut-être au musicien d'avoir mis ce second vers dans un autre ton que le premier, s'il se permettait un peu plus d'en changer dans les occasions nécessaires.

*Le charme du sommeil le livre à ma vengeance.*

Les mots de *charme* et de *sommeil* ont été pour le musicien un piège inévitable : il a oublié la fureur d'Armide, pour faire ici un petit somme, dont il se réveillera au mot *percer*. Si vous croyez que c'est par hasard qu'il a employé des sons doux sur le premier hémistiche, vous n'avez qu'à écouter la basse : Lulli n'était pas homme à employer de ces dièses pour rien.

*Je vais percer cet invincible cœur.*

Que cette cadence finale est ridicule dans un mouvement aussi impétueux ! que ce trille est froid et de mauvaise grâce ! qu'il est mal placé sur une syllabe brève, dans un récitatif qui devrait voler, et au milieu d'un transport violent !

*Par lui, tous mes captifs sont sortis d'esclavage :  
Qu'il éprouve toute ma rage !*

On voit qu'il y a ici une adroite réticence du poète. Armide, après avoir dit qu'elle va percer l'invincible cœur de Renaud, sent dans le sien les premiers mouvements de la pitié, ou plutôt de l'amour ; elle cherche des raisons pour se raffermir, et cette transition intellectuelle amène fort bien ces deux vers, qui, sans cela, se lieraient mal avec les précédents, et deviendraient une répétition tout à fait superflue de ce qui n'est ignoré de l'actrice ni des spectateurs.

Voyons maintenant comment le musicien a exprimé cette marche secrète du cœur d'Armide. Il a bien vu qu'il fallait mettre un intervalle entre ces deux vers et les précédents, et il a fait un silence qu'il n'a rempli de rien, dans un moment où Armide avait tant de choses à sentir, et, par conséquent, l'orchestre à exprimer. Après cette pause, il recommence exactement dans le même ton, sur le même accord, sur la même note où il vient de finir, passe successivement par tous les sons de l'accord durant une mesure entière, et quitte enfin avec peine, et dans un moment où cela n'est plus nécessaire, le ton autour duquel il vient de tourner si mal à propos.

*Quel trouble me saisit ? Qui me fait hésiter ?*

Autre silence, et puis c'est tout. Ce vers est dans le même ton, presque dans le même accord que le précédent. Pas une altération qui puisse indiquer le changement prodigieux qui se fait dans l'âme et dans les discours d'Armide. La tonique, il est vrai, devient dominante par un mouvement de basse. Eh, dieux ! il est bien question de tonique et de dominante dans un instant où toute liaison harmonique doit être interrompue, où tout doit peindre le désordre et l'agitation ! D'ailleurs, une légère altération qui n'est que dans la basse peut donner plus d'énergie aux inflexions de la voix, mais jamais y suppléer. Dans

ce vers, le cœur, les yeux, le visage, le geste d'Armide, tout est changé, hormis sa voix : elle parle plus bas, mais elle garde le même ton.

*Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire ?  
Frappons !*

Comme ce vers peut être pris en deux sens différents, je ne veux pas chicaner Lulli pour n'avoir pas préféré celui que j'aurais choisi. Cependant, il est incomparablement plus vif, plus animé, et fait mieux valoir ce qui suit. Armide, comme Lulli la fait parler, continue à s'attendrir en s'en demandant la cause à elle-même :

*Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire ?*

Puis tout d'un coup elle revient à sa fureur par ce seul mot :

*Frappons !*

Armide indignée, comme je le conçois, après avoir hésité, rejette avec précipitation sa vaine pitié, et prononce vivement et tout d'une haleine, en levant le poignard :

*Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire ?  
Frappons !*

Peut-être Lulli même a-t-il entendu ainsi ce vers, quoiqu'il l'ait rendu autrement : car sa note décide si peu la déclamation, qu'on lui peut donner sans risque le sens que l'on aime mieux.

*..... Ciel ! qui peut m'arrêter ?  
Achevons... Je frémis. Vengeons-nous... Je soupire.*

Voilà certainement le moment le plus violent de toute la scène ; c'est ici que se fait le plus grand combat dans le cœur d'Armide. Qui croirait que le musicien a laissé toute cette agitation dans le même ton, sans la moindre transition intellectuelle, sans le moindre écart harmonique, d'une manière si insipide, avec une mélodie si peu caractérisée et une si inconcevable maladresse, qu'au lieu du dernier vers que dit le poète,

*Achevons ! Je frémis... Vengeons-nous !... Je soupire.*

le musicien dit exactement celui-ci :

*Achevons, achevons. Vengeons-nous, vengeons-nous.*

Les trilles font surtout un bel effet sur de telles paroles, et c'est une chose bien trouvée que la cadence parfaite sur le mot *soupire*.

*Est-ce ainsi que je dois me venger aujourd'hui ?  
Ma colère s'éteint quand j'approche de lui.*

Ces deux vers seraient bien déclamés s'il y avait plus d'intervalle entre eux, et que le second ne finît pas par une cadence parfaite. Ces cadences parfaites sont toujours la mort de l'expression, surtout dans le récitatif français, où elles tombent si lourdement.

*Plus je le vois, plus ma vengeance est vaine.*

Toute personne qui sentira la véritable déclamation de ce vers jugera que le second

hémistiche est à contre-sens ; la voix doit s'élever sur *ma vengeance*, et retomber doucement sur *vaine*.

*Mon bras tremblant se refuse à ma haine.*

Mauvaise cadence parfaite, d'autant plus qu'elle est accompagnée d'un trille.

*Ah ! quelle cruauté de lui ravir le jour !*

Faites déclamer ce vers à M<sup>lle</sup> Dumesnil, et vous trouverez que le mot *cruauté* sera le plus élevé, et que la voix ira toujours en baissant jusqu'à la fin du vers. Mais le moyen de ne pas faire poindre le *jour !* je reconnais là le musicien. Je passe, pour abrégér, le reste de cette scène, qui n'a plus rien d'intéressant ni de remarquable que les contre-sens ordinaires et des trilles continuels, et je finis par le vers qui la termine :

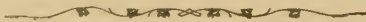
*Que, s'il se peut, je le hâisse.*

Cette parenthèse, *s'il se peut*, me semble une épreuve suffisante du talent du musicien : quand on la trouve sur le même ton, sur les mêmes notes que *je le hâisse*, il est bien difficile de ne pas sentir combien Lulli était peu capable de mettre de la musique sur les paroles du grand homme qu'il tenait à ses gages.

A l'égard du petit air de guinguette qui est à la fin de ce monologue, je veux bien consentir à n'en rien dire ; et, s'il y a quelques amateurs de la musique française qui connaissent la scène italienne qu'on a mise en parallèle avec celle-ci, et surtout l'air impétueux, pathétique et tragique qui la termine, ils me sauront gré, sans doute, de ce silence.

Pour résumer en peu de mots mon sentiment sur le célèbre monologue, je dis que si on l'envisage comme du chant, on n'y trouve ni mesure, ni caractère, ni mélodie ; si l'on veut que ce soit du récitatif, on n'y trouve ni naturel, ni expression : quelque nom qu'on veuille lui donner, on le trouve rempli de sons filés, de trilles et autres ornements du chant, bien plus ridicules encore dans une pareille situation qu'ils ne le sont communément dans la musique française. La modulation en est régulière, mais puérile par cela même, scolastique, sans énergie, sans affection sensible. L'accompagnement s'y borne à la basse-continue, dans une situation où toutes les puissances de la musique doivent être déployées, et cette basse est plutôt celle qu'on ferait mettre à un écolier sous sa leçon de musique, que l'accompagnement d'une vive scène d'opéra, dont l'harmonie doit être choisie et appliquée avec un discernement exquis pour rendre la déclamation plus sensible et l'expression plus vive. En un mot, si l'on s'avisait d'exécuter la musique de cette scène sans y joindre les paroles, sans crier ni gesticuler, il ne serait pas possible d'y rien démêler d'analogue à la situation qu'elle veut peindre et au sentiment qu'elle veut exprimer, et tout cela ne paraîtrait qu'une ennuyeuse suite de sons, modulée au hasard et seulement pour la faire durer.

Cependant ce monologue a toujours fait et je ne doute pas qu'il ne fit encore un grand effet au théâtre, parce que les vers en sont admirables et la situation vive et intéressante. Mais, sans les bras et le jeu de l'actrice, je suis persuadé que personne n'en pourrait souffrir le récitatif et qu'une pareille musique a grand besoin du secours des yeux pour être supportable aux oreilles.



VARIANTE DANS LA SCÈNE DES NAÏADES AU II<sup>e</sup> ACTE.

(à partir de la page 95, 3<sup>e</sup> accolade, 3<sup>e</sup> mesure)

A diverses époques cet intermède a subi des changements quant à l'ordre de succession et au nombre des morceaux. Voici la version que j'ai adoptée pour les exécutions d'*Armide* au Conservatoire Royal de Bruxelles: l'Ariette de la Naïade y est transposée d'une tierce mineure au grave.

2<sup>e</sup> Echo.

ten - dre - ment

Andantino.  
mf  
p. Dolce.

etc.  
On s'é - ton - ne - rait  
pp  
p.  
etc. p. 102, une tierce mineure plus bas, jusqu'à la p. 104,  
etc. 3<sup>e</sup> accolade 3<sup>e</sup> mesure.

vient que trop trop. <sup>(1)</sup>

Attaquez ensuite l'Air de danse p. 100.

<sup>(1)</sup> Toute cette ariette est publiée en *mi* dans le RÉPERTOIRE CLASSIQUE DU CHANT FRANÇAIS N° 36.

**Moderato.** 58 =  $\text{♩}$

*etc.* jusqu'à la p. 101,  
5<sup>e</sup> accolade.

*Smorz.*

*pp*

Allez immédiatement à la Scène V, p. 108.

**N. B.** — Cette variante supprime le Chœur „Ah quelle erreur quelle folie“ (p. 96) et sa redite, ainsi que la petite pantomime en  $\frac{3}{4}$  (p. 99).



ABRÉVIATION DE LA SCÈNE II DU III<sup>e</sup> ACTE.  
(à partir de la page 124)

Dès les premières représentations de l'œuvre de Quinault et de Gluck, on a éprouvé le besoin d'abrégé le long colloque d'Armide et de ses suivantes avant l'évocation de la Haine. Ainsi en témoignent les guillemets dans les livrets contemporains (in 4<sup>o</sup>). Les anciennes parties d'orchestre de l'Opéra, que j'ai consultées maintes fois de 1866 à 1870, contenaient plusieurs indications de coupures essayées à diverses époques. L'abréviation suivante, que j'ai adoptée pour les exécutions d'*Armide* au Conservatoire Royal de Bruxelles, me paraît la plus satisfaisante au double point de vue du drame et de la musique.

SIDONI.

**Andante non troppo.**

*Rinf.*

Sur ces bords sé-pa-rés du sé-jour des hu-mains, Qui peut ar-ra-cher de vos

**Andante non troppo.**

*pp*

*Cresc.*

*doux.*

**Adagio.**

*pp*

mains Un en-ne-mi qui vous a-do-re! Vous enchantez Re-naud, que craignez vous en-

*Suivez le chant.*

*pp*

*pp*

ARMIDE.

*f* Hé-las! — c'est mon cœur que je crains. J'ai recours aux en-

-co-re?

**Récitatif.**

**Récit.**

*Rinf.*

*sf*

*sf*

- fers pour al - lu - mer sa flam - me C'est l'ef - fort de mon art qui peut tout sur son

à - me, Ma fai - ble beau - té n'y peut rien. etc.

Suivez à la p. 131,  
2<sup>e</sup> accolade.

**OBSERVATION:** Les directeurs de Concert qui auraient l'intention de produire en public le chef d'œuvre de Gluck, sinon dans son intégrité, du moins dans son ensemble (ainsi que je l'ai fait à maintes reprises et toujours avec grand succès), me sauront gré, je le suppose, de trouver ici l'indication des parties de l'œuvre que j'ai l'habitude, en pareil cas, de retrancher, en dehors de celles comprises dans les deux modifications qui précèdent.

- Au I<sup>er</sup> Acte: L'Allegro de l'Ouverture, p. 2 à 7.  
L'Air de ballet, p. 20 et le Chœur dansé qui suit, p. 41 à 51.
- Au IV<sup>e</sup> Acte: Les pages 199 à 224. ( Je transpose la Gavotte, p. 192 & 193, après la redite du Chœur *Voici la charmante retraite*, c'est-à-dire après la p. 198, et je passe *immédiatement* au V<sup>e</sup> acte (après une pause d'une ou de deux minutes).
- Au V<sup>e</sup> Acte: Les trois premiers numéros du Divertissement, p. 238 à 253, comprenant la Chaconne, le Chœur dansé *Les Plaisirs ont choisi pour asile*, et la Gavotte gracieuse. Enfin les deux répliques du Chevalier danois et d'Ubalde, p. 279 & 280, plus la redite de la phrase de Renaud, *Trop malheureuse Armide*. On passe conséquemment, après la 62<sup>e</sup> mesure de la p. 279, à la scène dernière p. 281.

Avec trois entr'actes de six à sept minutes, l'exécution totale dépasse un peu deux heures et demie.



