

Marc-Antoine Charpentier

La Descente d'Orphée aux Enfers

Ensemble Correspondances
Sébastien Daucé



Marc-Antoine CHARPENTIER (1643-1704)

La Descente d'Orphée aux Enfers

Premier Acte

1	Ouverture	2'02
2	<i>Scène 1</i> : Inventons mille jeux divers (Daphné, Eurydice, Œnone, Aréthuse, Chœur de Nymphes)	4'46
3	Compagnes fidèles (Entrée de Nymphes, Eurydice)	3'01
4	Soutiens-moi, chère Œnone (Eurydice)	1'00
5	<i>Scène 2</i> : Ah ! Bergers, c'en est fait (Orphée, Chœur de Nymphes et de Bergers)	2'17
6	Entrée de Nymphes et de Bergers désespérés	1'16
7	Lâche amant (Orphée)	0'40
8	<i>Scène 3</i> : Ne tourne point, mon fils (Apollon, Orphée)	2'06
9	Que d'un frivole espoir (Orphée, Chœur de Nymphes et de Bergers)	3'46

Second Acte, l'Enfer

10	<i>Scène 1</i> : Affreux tourments (Ixion, Tantale, Titye)	1'14
11	<i>Scène 2</i> : Cessez, cessez fameux coupables (Orphée)	2'04
12	Quelle touchante voix (Ixion, Tantale, Titye)	1'32
13	Je ne refuse point (Orphée)	1'01
14	Il n'est rien aux Enfers (Chœur des Furies)	1'20
15	Entrée des Fantômes	1'11
16	<i>Scène 3</i> : Que cherche en mon palais (Pluton)	0'55
17	Je ne viens point ici (Orphée)	2'33
18	Pauvre amant (Proserpine, Chœur d'Ombres Heureuses, de Coupables et de Furies)	1'13
19	Eurydice n'est plus (Orphée)	2'24
20	Le destin est contraire (Pluton, Proserpine, Chœur d'Ombres Heureuses)	1'31
21	Tu ne la perdras point (Orphée)	2'19
22	Quel charme impérieux (Pluton, Proserpine, Chœur d'Ombres Heureuses, de Coupables et de Furies)	1'29
23	Souviens-toi du larcin (Orphée)	2'52
24	Je cède, je me rends (Pluton, Orphée)	2'13
25	<i>Scène 4</i> : Vous partez donc (Ixion, Tantale, Titye, Chœur d'Ombres Heureuses, de Coupables et de Furies)	4'52
26	Entrée des Fantômes	3'06

Ensemble Correspondances

Orphée	Robert Getchell, <i>haute-contre</i>
Eurydice	Caroline Weynants, <i>dessus</i>
Daphné	Violaine Le Chenadec, <i>dessus</i>
Cœnone	Caroline Dangin-Bardot, <i>dessus</i>
Aréthuse / Proserpine	Caroline Arnaud, <i>dessus</i> Lucile Richardot, <i>bas-dessus</i>
Ixion	Stephen Collardelle, <i>haute-contre</i>
Tantale	Davy Cornillot, <i>taille</i>
Apollon / Titye	�tienne Bazola, <i>basse-taille</i>
Pluton	Nicolas Brooymans, <i>basse</i>
<i>Violons</i>	B�atrice Linon, Jos�phe Cottet
<i>Fl�tes</i>	Lucile Perret, Matthieu Bertaud
<i>Violes</i>	Mathilde Vialle, Lucile Boulanger, Myriam Rignol
<i>Basse de violon</i>	Antoine Touche
<i>Th�orbes</i>	Thibaut Roussel, Diego Salamanca
<i>Clavecin</i>	Arnaud de Pasquale
<i>Orgue et direction</i>	Sébastien Daucé

“Le bonheur des Enfers rendra le Ciel jaloux”

Marc-Antoine Charpentier a toujours entretenu avec l'opéra des rapports ambigus. Au cours du voyage qu'il fit à Rome à la fin des années 1660, il put se familiariser avec ce genre lyrique, alors en plein essor. À son retour à Paris, vers 1670, il put assister à la création de l'Académie royale de musique, fondée en 1672 sur les cendres encore fumantes de l'éphémère “Académie d'Opéra” de Pierre Perrin, puis à la naissance de la tragédie en musique, genre lyrique typiquement français longuement mûri par Jean-Baptiste Lully et Philippe Quinault. Si ses fonctions auprès de ses nouveaux protecteurs, Mademoiselle de Guise, les Jésuites ou le Grand Dauphin, l'orientèrent davantage vers la musique religieuse, Charpentier fut à plusieurs reprises tenté par le théâtre lyrique. Comme tous ses contemporains, il se heurta néanmoins à l'emprise de Lully, qui verrouilla les portes de l'Opéra. Ce n'est qu'en 1693, six ans après la mort du Florentin, qu'il eut enfin accès à l'institution : *Médée*, son unique tragédie en musique, sur un livret de Thomas Corneille, fut un échec, et la critique jugea l'ouvrage trop dense, trop savant. L'attrait de Charpentier pour le théâtre lyrique transparaît néanmoins tout au long de sa production, au travers de nombreuses musiques de scène qu'il composa pour les comédies de Molière et ses successeurs à la Comédie-Française, de deux tragédies bibliques destinées aux collèges jésuites, et surtout de divertissements qui jalonnent les vingt-huit volumes de ses *Mélanges* autographes.

De petites proportions (quelques scènes, ou des actes courts), conçus pour des effectifs relativement réduits, d'inspiration mythologique, allégorique ou héroïque, le plus souvent peuplés de bergers, de bergères et de divinités champêtres, les divertissements de Charpentier, qui entremêlent éléments légers et dramatiques, doivent beaucoup au genre de la pastorale en musique, dont les premiers exemples – *Le Triomphe de l'Amour* (1654) de Charles de Beys et Marin de La Guerre, *La Pastorale d'Issy* (1659) et *Pomone* (1669) de Pierre Perrin et Robert Cambert, ou encore *Les Amours d'Apollon* et *Daphné* (1655) de Charles Coyneau Dassoucy, que Charpentier rencontra à Rome – participèrent à l'essor du théâtre lyrique français.

Outre quelques pièces de circonstance, comme *Les Plaisirs de Versailles*, œuvre à la destination imprécise mais qui fait clairement allusion aux soirées d’“Appartement” instituées par Louis XIV en 1682, ou encore *La Fête de Rueil*, commandée en 1685 par le duc de Richelieu pour célébrer la trêve de Ratisbonne, la plupart des divertissements de Charpentier furent conçus pour les plaisirs de Mademoiselle de Guise, au service de laquelle il resta une vingtaine d'années. Femme cultivée et influente, Marie de Lorraine (1615-1688), duchesse de Guise, de Joyeuse et princesse de Joinville, dernière représentante de la branche aînée de la maison de Guise, avait réuni autour d'elle une petite cour “à la fois dévote, savante et artiste”¹ qui constituait un foyer artistique de premier plan. Parallèlement à ses motets et ses histoires sacrées en latin destinés aux dévotions et exercices spirituels de la princesse, Charpentier inventa pour ses récréations plus profanes de petites formes lyriques en français, véritables opéras miniatures taillés sur mesure pour la petite troupe de musiciens qu'elle entretenait en son hôtel parisien, situé au cœur du Marais, rue du Chaume (actuelle rue des Archives)². Ces opéras de chambre, en marge de la grande tragédie en musique cultivée par Lully, occupent une place singulière dans le paysage musical de la fin du XVII^e siècle. L'on peut dater de 1684 deux pastorales de Noël en français, ainsi que deux mises en musique de la tragique histoire d'Actéon. Suivirent, l'année d'après : *La Couronne de fleurs*, dont le texte reprend en partie le prologue original composé en 1673 pour *Le Malade imaginaire* de Molière ; *Les Arts florissants*, qui rendent hommage à la politique artistique de Louis XIV ; et une petite pastorale intitulée *Il faut rire et chanter, Dispute de bergers*. En 1686, Charpentier célébra l'heureuse convalescence de Louis XIV dans une *Idylle sur le retour de la santé du roi*. Le dernier petit opéra que Charpentier conçut pour la princesse, *La Descente d'Orphée aux Enfers* (fin 1686-début 1687), constitue par son ampleur et sa densité dramatique un petit bijou de l'art lyrique français du XVII^e siècle.

Les dix chanteuses et chanteurs qu'employait alors Mademoiselle de Guise furent sollicités. Les rôles principaux furent chantés par Geneviève de Brion (Eurydice, dessus) et la haute-contre François Antoine (Orphée). Les rôles des nymphes Daphné, Cœnone et Aréthuse, compagnes d'Eurydice, furent confiés respectivement à Jeanne Guyot (dessus), Antoinette Talon (dessus) et Élisabeth (ou Isabelle) Thorin (bas-dessus), qui chantait également le rôle de Proserpine et était rejointe dans les chœurs par Marie Guillebault de Grand-Maison (bas-dessus). Henri de Baussen, taille, chantait le rôle de Tantale ; Pierre Beaupuis, basse-taille, ceux d'Apollon

et de Titye. Celui de Pluton revint à la basse Germain-Alexandre Carlier, tandis que Charpentier lui-même se réserva le rôle d'Ixion, écrit pour haute-contre. Tous se joignaient dans les chœurs, finement modelés selon les différentes textures – à 3, 4, 5 et ponctuellement 6 parties – et combinaisons que permettait cet ensemble vocal. La partition autographe mentionne encore quelques noms d'instrumentistes : l'on y reconnaît Étienne Loulié, flûtiste, violiste et claveciniste formé à la maîtrise de la Sainte-Chapelle, plus connu pour les traités de musique qu'il fit paraître en 1696 et 1698, mais qui avait intégré la musique de la duchesse dès octobre 1673 ; ainsi que les frères Pièche, Antoine et Pierre (futur époux de Geneviève de Brion), tous deux flûtistes et musiciens du roi, qui apportaient occasionnellement leur concours à la petite troupe de l'Hôtel de Guise. Ces mentions aident à clarifier les couleurs de l'accompagnement instrumental en trio, globalement à deux dessus (de viole ou de violon et/ou de flûtes) et basse continue. Au chant d'Orphée, Charpentier a cependant associé le timbre profond de trois basses de viole, utilisées dans un registre moyen à grave (la “troisième” étant en basse continue, associée à un clavecin), qui à la fois évoquent la lyre dont le berger s'accompagnait et soulignent le charme et la puissance de sa musique.

Comme pour les deux versions d'*Actéon*, l'auteur (inconnu) du texte de *La Descente d'Orphée aux Enfers* s'est probablement appuyé sur la version rapportée par Ovide dans ses *Métamorphoses* (livre X), dont on retrouve les mêmes articulations et les mêmes personnages secondaires. Dans la France littéraire du XVII^e siècle, les références au mythe du berger musicien restent peu nombreuses. Avant le petit opéra de Charpentier, deux tragédies éponymes avaient vu le jour. En 1614, le poète parisien Charles de L'Espine fit paraître à Louvain une *Descente d'Orphée aux enfers*, petite tragédie en cinq actes rééditée à Paris en 1622. En 1639, les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne donnèrent sous ce même titre une tragédie à machines du sieur de Chapoton, qui obtint un grand succès. Éditée en 1640, la pièce fut redonnée en 1648, sous un nouveau titre (*La Grande journée des machines ou le Mariage d'Orphée et d'Eurydice*) et avec des insertions musicales de Dassoucy : cette reprise faisait écho aux représentations de *L'Orfeo*, opéra commandé par Mazarin au Romain Luigi Rossi sur un livret de Francesco Buti et représenté devant la cour au Palais-Royal en 1647. Dans le domaine musical, les Français quant à eux ne retinrent généralement d'Orphée que la figure du joueur de lyre, que l'on retrouve dans plusieurs ballets de cour. Ainsi, dans le *Ballet des Nymphes bocagères en la forêt sacrée*, dansé par la reine Anne d'Autriche en 1627, voyait-on un “concert en dialogue” d'Orphée et d'Hamadryades qui, sortant de leurs écorces, venaient rendre hommage à Louis XIII. Dans le *Ballet des Muses*, donné à Saint-Germain-en-Laye à l'hiver 1666-1667, Lully lui-même, sous les traits du joueur de lyre, charmait une nymphe grâce à son violon. Si le mythe d'Orphée constitue le sujet d'une entrée du *Ballet royal de la Naissance de Vénus* (1665), ce n'est qu'en 1690 qu'il fut porté sur la scène de l'Académie royale de musique, dans une tragédie en un prologue et trois actes de Michel Du Boulay mise en musique par Louis de Lully.

Charpentier fut donc l'un des premiers compositeurs français à s'emparer pleinement du mythe. En 1683 ou 1684, il en avait déjà donné une lecture dans un petit divertissement intitulé *Orphée descendant aux Enfers*, que l'on peut considérer comme le premier exemple de cantate française, autre genre lyrique miniature qui devait fleurir dans les foyers aristocratiques du début du XVIII^e siècle. De plus grande ampleur, *La Descente d'Orphée aux Enfers* se déploie en deux actes. Le premier installe l'auditeur dans l'univers bucolique propre à la pastorale, peuplé de nymphes conduites par Daphné, Aréthuse et Cœnone, venues célébrer dans une joie insouciance les noces de leur compagne Eurydice avec le berger Orphée. Mortellement blessée par un serpent, Eurydice voit rapidement ses forces disparaître. Fulgurante, sa mort laisse ses compagnes et Orphée éplorés, lorsqu'Apollon convainc son fils d'aller implorer Pluton, maître des Enfers, et de tenter de le fléchir par la force de ses chants. Plus développé, l'acte II retrace la difficile quête d'Orphée aux Enfers, séduisant tour à tour les âmes damnées, Pluton et Proserpine, dans l'espoir de ramener Eurydice. L'on y voit les coupables Ixion, Tantale et Titye rendre grâce à Orphée et à ses chants, capables d'adoucir les rigueurs de leurs supplices et leurs “cuisantes douleurs” : la roue enflammée à laquelle Ixion a été enchaîné s'arrête de tourner ; Tantale n'éprouve plus le supplice d'une éternelle soif ; rassasiés, les vautours cessent de dévorer les entrailles de Titye. À leur tour, Fantômes et Furies tombent sous les charmes puissants du berger. Aidé par les créatures qu'il a charmées et par la douce Proserpine, il parvient par ses chants à attirer le dieu des Enfers, qui le laisse enfin partir avec Eurydice, dont il ne devra toutefois pas croiser le regard avant d'avoir revu la lumière, sous peine de devoir l'abandonner à jamais dans le séjour des morts. Cet épisode central du mythe, dont la symbolique exprime toute la puissance de la musique, a inspiré à Charpentier des pages particulièrement fortes, qui traduisent à la fois l'urgence de la supplique d'Orphée et l'évolution des sentiments de l'inflexible Pluton se laissant peu à peu fléchir. Enfin, les trois Coupables, les Ombres heureuses et les Furies se désolent de voir partir Orphée, et de devoir renoncer aux charmes de ses chants capables de soulager le poids de leurs maux.

¹ Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, 2^{de} éd., Paris, Fayard, 2004, p. 129.

² Pour plus de détails sur les musiciens de Mademoiselle de Guise, voir Patricia M. Ranum, *Portraits around Marc-Antoine Charpentier*, Baltimore, l'auteur, 2004, p. 189-201.

Le manuscrit de Charpentier s'arrête là, au moment où Orphée amorce son retour vers la lumière, laissant les Enfers désespérés de son départ. On peut donc penser que l'œuvre, qui donne une lecture partielle du mythe, nous est parvenue de manière incomplète, ou que Charpentier l'a laissée inachevée. Le manuscrit autographe ne comporte en effet aucun des signes conclusifs qu'il utilise souvent : aucun décompte général des mesures, aucun mot signifiant la fin de l'œuvre. On peut, à l'inverse, envisager que Charpentier a délibérément voulu cette fin, qui laisse le mythe comme en suspension, sans la résolution morale et édifiante pourtant si chère aux littérateurs de l'époque. De fait, l'œuvre possède bien une conclusion musicale, avec cette nostalgique *Sarabande légère* dansée par les Fantômes déplorant le départ d'Orphée, qui ne leur laisse de ses chants qu'un "souvenir si doux". Les épisodes traités par Charpentier, circonscrits, sont en cohérence avec le titre, et les dimensions de l'œuvre correspondent à celles d'autres petits opéras pour Mademoiselle de Guise³. Si cette fin est bien délibérée, l'œuvre prend un relief particulier et peut être comprise comme une interprétation optimiste du mythe, davantage considéré comme une allégorie de l'union de l'âme et du corps. Symbole de la fragilité de l'humanité mais aussi de sa capacité à se surpasser pour défier les lois inéluctables de la nature, l'Orphée de Charpentier incarne ainsi toute la force créatrice que peut susciter la puissance de l'amour, symbolisant enfin, dans un idéal humaniste, la perfection que peut atteindre, par l'art, l'âme humaine.

THOMAS LECONTE
Centre de musique baroque de Versailles

³ Voir Catherine Cessac, *op. cit.*, p. 176.

'Heaven will surely envy Hades' joy'

Marc-Antoine Charpentier always had an ambiguous relationship with opera. While resident in Rome in the late 1660s he must have had a chance to familiarise himself with this fast-expanding vocal genre. When he returned to Paris, around 1670, he was able to witness the creation of the Académie Royale de Musique, founded in 1672 on the still smouldering ashes of Pierre Perrin's ephemeral 'Académie d'Opéra', then the birth of the *tragédie en musique*, that typically French genre elaborated over a lengthy period by Jean-Baptiste Lully and Philippe Quinault. Although his functions with his new patrons, Mademoiselle de Guise, the Jesuits and the Grand Dauphin, tended to push him in the direction of sacred music, Charpentier was several times tempted to write works of musical theatre. But, like all his contemporaries, he came up against the hegemony of Lully, who ensured the doors of the Opéra remained closed to him. It was not until 1693, six years after the Florentine composer's death, that he finally gained access to that institution; his only *tragédie en musique*, *Médée* on a libretto by Thomas Corneille, proved to be a failure, and the critics deemed the work too dense, too learned. Yet Charpentier's attraction for musical theatre may be observed throughout his career, in the numerous scores of incidental music he composed for the comedies of Molière and his successors at the Comédie-Française, his two biblical tragedies intended for the Jesuit colleges, and above all the divertissements scattered through the twenty-eight volumes of his autograph *Mélanges*.

Charpentier's divertissements are on a small scale (a few scenes or else short one-act pieces) and conceived for relatively modest forces. Their inspiration is mythological, allegorical or heroic; they are generally peopled by shepherds, shepherdesses and bucolic deities, and mingle light-hearted and dramatic elements. In all these respects, they owe a great deal to the genre of the *pastorale en musique*, the earliest specimens of which – *Le Triomphe de l'Amour* (1654) by Charles de Beys and Marin de La Guerre, *La Pastorale d'Issy* (1659) and *Pomone* (1669) by Pierre Perrin and Robert Cambert, and *Les Amours d'Apollon et Daphné* (1655) by Charles Copeau Dassoucy, whom Charpentier met in Rome – contributed to the rise of French opera.

Aside from a few occasional pieces such as *Les Plaisirs de Versailles*, a work whose precise destination is not known but which clearly alludes to the 'soirées d'Appartement' instituted by Louis XIV in 1682, or *La Fête de Rueil*, commissioned by the Duc de Richelieu in 1685 to celebrate the Truce of Ratisbon, most of Charpentier's divertissements were devised for the enjoyment of Mademoiselle de Guise, in whose service he remained some twenty years. A cultivated and influential figure, Marie de Lorraine (1615-88), Duchesse de Guise, Duchesse de Joyeuse and Princesse de Joinville, was the last representative of the senior branch of the House of Guise. She had assembled around her a small court, 'at once pious, learned and artistic',⁴ which constituted a leading centre of artistic activity. Alongside his motets and *histoires sacrées* in Latin intended for the devotions and spiritual exercises of the princess, Charpentier invented, for her more secular recreations, small vocal forms sung in French, genuine miniature operas tailor-made for the little company of musicians she maintained at her Parisian town house on the rue du Chaume (the modern-day rue des Archives) in the heart of the Marais district.⁵ These chamber operas, marginal in comparison to the large-scale *tragédie en musique* cultivated by Lully, occupy a highly individual place in the late seventeenth-century musical landscape. We can date to 1684 two Christmas pastorales in French and two settings of the tragic myth of Actaeon. The following year came *La Couronne de fleurs*, the text of which partly reuses the original prologue composed in 1673 for Molière's *Le Malade imaginaire*; *Les Arts florissants*, which pays homage to Louis XIV's artistic policy; and a short pastorale entitled *Il faut rire et chanter, Dispute de bergers*. In 1686, Charpentier celebrated the happy outcome of Louis XIV's convalescence in an *Idylle sur le retour de la santé du roi*. The last short opera Charpentier wrote for the princess, *La Descente d'Orphée aux Enfers* (late 1686-early 1687), constitutes in its breadth and dramatic density a little gem of seventeenth-century French vocal art.

Charpentier made use of all ten of the singers employed by Mademoiselle de Guise at the time. The principal roles were sung by Geneviève de Brion (Eurydice, *dessus*) and the *haute-contre* François Antoine (Orphée). The parts of the nymphs Daphné, Cœnone and Aréthuse, Eurydice's companions, were assigned respectively to Jeanne Guyot (*dessus*), Antoinette Talon (*dessus*) and Élisabeth (or Isabelle) Thorin (*bas-dessus*), who also sang Proserpine and was joined in the choruses by Marie Guillebault de Grand-Maison (*bas-dessus*). Henri de Baussen, *taille*, sang the role of Tantale, and Pierre Beaupuis, *basse-taille*, those of Apollon and Titye. Pluton was taken by the bass Germain-Alexandre Carlier, while Charpentier reserved for himself the role of Ixion, written for *haute-contre*. The entire company joined forces to sing the choruses, skilfully contrived to suit the different textures – in three,

four, five and occasionally six parts – and combinations made possible by this vocal ensemble. The autograph score also mentions the names of some instrumentalists, among them Étienne Loulié, a flautist, viol player and harpsichordist trained in the choir school of the Sainte-Chapelle, who is better known for the treatises on music he published in 1696 and 1698, but had joined Mademoiselle de Guise's musical establishment as early as October 1673; and also the Pièche brothers, Antoine and Pierre (the future husband of Geneviève de Brion), both flute players and *musiciens du roi*, who occasionally performed with the little troupe of the Hôtel de Guise. These indications help to clarify the colours of the instrumental accompaniment in trio texture, generally for two treble voices (*dessus de viole* or *dessus de violon* and/or flutes/recorders) and basso continuo. However, Charpentier associated Orpheus' song with the deep timbre of three bass viols, used in their middle and low register (the 'third' is part of the continuo group, combined with a harpsichord), which both evoke the lyre on which the shepherd accompanied himself and emphasise the charm and power of his music.

As in the two versions of *Actéon*, the (unknown) author of the text of *La Descente d'Orphée aux Enfers* probably based his or her work on the version related by Ovid in his *Metamorphoses* (Book X), with which it shares the same structure and secondary characters. References to the myth of the shepherd musician are rare in seventeenth-century French literature. Two tragedies of the same name had appeared before Charpentier's little opera. In 1614, the Parisian poet Charles de L'Espine published in Louvain a *Descente d'Orphée aux enfers*, a short tragedy in five acts reprinted in Paris in 1622. In 1639, the company of actors of the Hôtel de Bourgogne performed a machine tragedy of the same name by the Sieur de Chapoton, which enjoyed great success. The play was published in 1640, and revived in 1648 under a new title (*La Grande Journée des machines ou le Mariage d'Orphée et d'Eurydice*) and with musical interpolations by Dassoucy: this new production echoes the performance of *Orfeo*, the opera Mazarin had commissioned from the Roman composer Luigi Rossi on a libretto by Francesco Buti, which had been given before the court at the Palais-Royal in 1647. In the domain of music, the French usually depicted Orpheus merely in his persona as a player of the lyre, in which he appears in several *ballets de cour*. For example, in the *Ballet des Nymphes bocagères en la forêt sacrée*, danced by Queen Anne of Austria in 1627, the audience heard a 'concert en dialogue' between Orpheus and a group of hamadryades who emerged from the bark of their trees to pay homage to Louis XIII. In the *Ballet des Muses*, performed at Saint-Germain-en-Laye in the winter of 1666-67, Lully himself, in the guise of a lyre player, charmed his nymph with the aid of a violin. Although the myth of Orpheus constitutes the subject of an entrée in the *Ballet royal de la Naissance de Vénus* (1665), it was not until 1690 that it reached the stage of the Académie Royale de Musique, in a *tragédie* in a prologue and three acts by Michel Du Boulay with music by Louis de Lully.

Charpentier was therefore one of the first French composers to take up the myth in its full dimensions. He had already produced a version of it in 1683 or 1684, in a short divertissement called *Orphée descendant aux Enfers*, which may be regarded as the earliest example of the French cantata, another miniature vocal genre that was to flourish in the aristocratic gatherings of the early eighteenth century. Conceived on a larger scale, *La Descente d'Orphée aux Enfers* unfolds over two acts. The first installs the listener in the bucolic universe typical of the *pastorale*, peopled by nymphs led by Daphne, Arethusa and Cœnone, who have come to celebrate with carefree joy the wedding of their companion Eurydice with the shepherd Orpheus. But Eurydice is mortally wounded by a serpent, and soon sees her strength ebbing away. Her sudden death leaves her companions and Orpheus distraught and tearful. Then Apollo convinces his son to go to beseech Pluto, lord of the Underworld, and try to make him yield to the power of his songs. The more extended Act Two retraces Orpheus' difficult quest through the Underworld, where he charms first of all the damned souls, then Proserpina and Pluto, in the hope of bringing Eurydice back with him. We see the Guilty Souls Ixion, Tantalus and Tityus give thanks to Orpheus and his songs, which succeed in lessening the severity of their torments and their 'quickening pain': the burning wheel to which Ixion has been chained stops turning; Tantalus no longer feels the torture of perpetual thirst; the vultures, satiated, cease devouring Tityus' liver. In their turn, the Shades and the Furies are enthralled by the shepherd's powerful charms. Helped by the creatures he has enchanted and by gentle Proserpina, he manages with his songs to soften even the God of the Underworld, who finally allows him to leave with Eurydice, though warning him that he must not meet her gaze until he has seen the light of day once more; otherwise, he will have to abandon her to the realm of the dead for ever. This central episode of the myth, which symbolises the immense power of music, inspired Charpentier to write some particularly potent passages, conveying both the urgency of Orpheus' pleas and the evolution of the inflexible Pluto's sentiments as he gradually allows his resolve to soften. Finally, the three Guilty Souls, the Blessed Spirits and the Furies express their sorrow at seeing Orpheus leave and having to renounce the charms of his songs, which were capable of lightening the burden of their woes.

⁴ Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier* (second edn., Paris: Fayard, 2004), p.129.

⁵ For further details on the musicians of Mademoiselle de Guise, see Patricia M. Ranum, *Portraits around Marc-Antoine Charpentier* (Baltimore: the author, 2004), pp.189-201.

Charpentier's manuscript stops at this point, as Orpheus commences his journey back to the light, leaving the denizens of the Underworld in despair at his departure. One may therefore surmise that the work, which thus sets only part of the myth, has come down to us incomplete, or that the composer left it unfinished. It is true that the autograph manuscript exhibits none of the conclusive gestures he often uses: no count of the total number of bars, no word to indicate the end of the piece. But it is possible, on the contrary, to envisage the hypothesis that Charpentier consciously intended this conclusion, which leaves the myth, as it were, in suspense, without the edifying moral resolution which the men of letters of the time were generally so fond of. For the work does possess a genuine musical conclusion, in the yearning *Sarabande légère* danced by the Shades deploring the departure of Orpheus, who leaves them only 'so sweet a memory' of his songs. The limited number of episodes treated by Charpentier is in keeping with the title, and the dimensions of the work correspond to those of the other little operas for Mademoiselle de Guise.⁶ If this ending is indeed deliberate, the work assumes a particular emphasis and may be read as an optimistic interpretation of the myth, which is considered more as an allegory of the union of body and soul. A symbol of the fragility of humanity, but also of its ability to surpass itself in defiance of the ineluctable laws of nature, Charpentier's Orpheus thus embodies the full creative force that the power of love can elicit, and, finally, in a humanistic ideal, also represents the perfection that the human soul can attain through art.

⁶ See Cessac, *op. cit.*, p.176.

„Das Glück der Hölle wird den Himmel vor Neid erblassen lassen“

Marc-Antoine Charpentier hatte immer ein gespaltenes Verhältnis zur Oper. Während seines Aufenthalts in Rom Ende der 1660er Jahre hatte er Gelegenheit, diese Gattung, die sich dort gerade stürmisch entwickelte, gründlich zu studieren. Als er um 1670 nach Paris zurückkehrte, erlebte er die Gründung der *Académie royale de musique*, die 1672 auf den noch rauchenden Trümmern der kurzlebigen „Académie d'Opera“ von Pierre Perrin errichtet wurde, und die Anfänge der *Tragédie en musique*, jener typisch französischen Gattung des musikalischen Barocktheaters, die von Jean-Baptiste Lully zusammen mit Philippe Quinault in einem langen Reifeprozess ausgebildet wurde. Seine Aufgaben in Diensten seiner neuen Gönner, Mademoiselle de Guise, der Jesuiten und des Grand Dauphin, brachten es mit sich, dass er sich mehr auf die Kirchenmusik verlegte, aber er betätigte sich auch immer einmal wieder auf dem Gebiet des musikalischen Theaters. Wie allen seinen Zeitgenossen waren ihm jedoch durch den beherrschenden Einfluss Lullys, der die Tore der Oper fest verschlossen hielt, Grenzen gesetzt. Erst 1693, sechs Jahre nach dem Tod des Florentiners, bekam er Zutritt zu der Institution: *Médée*, seine einzige *Tragédie en musique*, auf ein Libretto von Thomas Corneille war ein Misserfolg und wurde von der Kritik als zu schwer, zu gelehrt getadelt. Dennoch ist das Interesse Charpentiers am musikalischen Theater seine ganze Schaffenszeit hindurch erkennbar, in den zahlreichen Bühnenmusiken, die er zu Komödien Molières und seiner Nachfolger an der Comédie-Française schrieb, in zwei in Musik gesetzten französischen Tragödien biblischen Inhalts, die er für die Collèges der Jesuiten schrieb, vor allem aber in den Divertissements, die in schöner Regelmäßigkeit in den achtundzwanzig Bänden seiner autographen *Mélanges* zu finden sind.

Die Divertissements von Charpentier, Werke kleiner Dimensionen (einige wenige Szenen oder kurze Akte) für verhältnismäßig kleine Besetzungen, Stücke mythologischen, allegorischen oder heroischen Charakters, von Schäfern, Schäferinnen und Naturgottheiten bevölkert, stehen mit ihrer Mischung lustspielhafter und dramatischer Elemente der in Musik gesetzten Pastorale nahe, deren erste Beispiele – *Le Triomphe de l'Amour* (1654) von Charles de Beys und Martin de La Guerre, *La Pastorale d'Issy* (1659) und *Pomone* (1669) von Pierre Perrin und Robert Cambert wie auch *Les Amours d'Apollon et Daphné* (1655) von Charles Coyneau Dassoucy, den Charpentier in Rom kennenlernte – ein wichtiger Entwicklungsschritt in der Erfolgsgeschichte der französischen Oper waren.

Mit Ausnahme einiger Gelegenheitswerke, etwa *Les Plaisirs de Versailles*, ein nicht genau zuzuordnendes Werk, das aber stark auf die „Appartement“ genannten Abendunterhaltungen hindeutet, die Ludwig XIV. 1682 eingerichtet hatte, oder *La Fête de Rueil*, das 1685 der Herzog von Richelieu aus Anlass des Friedens von Regensburg in Auftrag gegeben hatte, waren die meisten der Divertissements von Charpentier für die Lustbarkeiten im Haus der Mademoiselle de Guise bestimmt, in deren Diensten er annähernd zwanzig Jahre lang stand. Marie de Lorraine (1615-1688), Herzogin von Guise, Herzogin von Joyeuse und Prinzessin von Joinville, eine gebildete und einflussreiche Frau, die letzte Repräsentantin der älteren Linie des Hauses Guise, führte ein großes Haus mit einer eigenen kleinen Hofhaltung, „zugleich fromm, gebildet und kunstliebend“, eine herausragende Stätte des künstlerischen Lebens. Als Gegenstück seiner Motetten und *Historiae sacrae* in lateinischer Sprache, die für die Andachten und Exerzitien der Prinzessin bestimmt waren, ersann Charpentier für ihre mehr der Erheiterung dienenden Soireen kleine vokale Formen in französischer Sprache, regelrechte Opern im Miniaturformat und ganz auf das kleine Vokal- und Instrumentalensemble zugeschnitten, das sie in ihrer Residenz in Paris mitten im Marais in der Rue du Chaume (heute Rue des Archives) beschäftigte⁷. Diese Kammeropern, ein Nebenprodukt der von Lully gepflegten großen *Tragédie en musique*, sind in der Musiklandschaft des ausgehenden 17. Jahrhunderts eine Gattung ganz eigener Art. Auf 1684 sind zwei Weihnachtspastorale in französischer Sprache und zwei Vertonungen der tragischen Geschichte des Aktaion zu datieren. Ein Jahr später folgten: *La Couronne de fleurs* mit einem Text, der in Teilen den 1673 für Molières *Malade imaginaire* komponierten Prolog aufgreift, *Les Arts florissants*, eine Lobeshymne auf Ludwig XIV. als den Förderer der Künste, und eine kleine Pastorale mit dem Titel *Il faut rire et chanter, Dispute de bergers*. 1686 bejubelte Charpentier in einer *Idylle sur le retour de la santé du roi* die glückliche Genesung Ludwigs XIV. Die letzte Kammeroper, die Charpentier für die Prinzessin geschrieben hat, *La Descente d'Orphée aux Enfers* (Ende 1686-Anfang 1687), ist mit ihrer klanglichen Opulenz und ihrer dramatischen Dichte eine kleine Kostbarkeit der französischen Opernkunst des 17. Jahrhunderts.

⁷ Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, zweite Ausgabe (Paris: Fayard, 2004), S. 129.

⁸ Für weitere Details zu den Musikern von Mademoiselle de Guise, siehe Patricia M. Ranum, *Portraits around Marc-Antoine Charpentier* (Baltimore: bei der Verfasserin, 2004), S. 189-201.

Alle zehn Sängerinnen und Sänger, die Mademoiselle de Guise damals beschäftigte, wirkten mit. Die Hauptrollen wurden von Geneviève de Brion (Eurydice, Sopran) und dem Altus François Antoine (Orphée) gesungen. Mit den Rollen der Nymphen Daphné, Énone und Aréthuse, Gefährtinnen Eurydikes, waren Jeanne Guyot (Sopran), Antoinette Talon (Sopran) und Élisabeth (oder Isabelle) Thorin (Mezzosopran) betraut; die Letztere sang auch die Rolle der Proserpine, in den Chören trat ihr Marie Guillebault de Grand-Maison (Mezzosopran) zur Seite. Henri de Baussen, Tenor, sang den Tantale, Pierre Beaupuis, erster Bass, den Apollon und den Titye. Die Rolle des Pluto übernahm der Bass Germain-Alexandre Carlier, während Charpentier sich selbst die für Altus geschriebene Rolle des Ixion zugeeignet hatte. Sie alle fanden sich in den Chören von großer klanglicher Finesse im 3-, 4-, 5- und stellenweise 6-stimmigen Satz und in den Stimmengruppierungen zusammen, die mit diesem Vokalensemble möglich waren. Im Autograph der Partitur sind auch die Namen einiger Instrumentalisten vermerkt, darunter Étienne Loulié, der an der Kantorei der Sainte-Chapelle ausgebildete Flötist, Gambist und Cembalist, besser bekannt als der Verfasser von Musiktraktaten (1696 und 1698 erschienen), der schon seit Oktober 1673 in Diensten der Herzogin stand, sowie die Brüder Pièche, Antoine und Pierre (der spätere Ehemann von Geneviève de Brion), beide Flötisten und Musiker in Diensten des Königs, die das kleine Ensemble im Hôtel de Guise gelegentlich verstärkten. Diese Vermerke im Autograph sind nützlich für die Bestimmung der Farbwerte der dreistimmigen Instrumentalbegleitung, meist zwei Diskantinstrumente (Gamba oder Violine und/oder Flöten) und Basso continuo. Dem Gesang des Orpheus aber hat Charpentier die tiefe Klangfarbe von drei Bassgamben beigegeben, die in mittlerer bis tiefer Lage erklingen (die „dritte“ fungiert als Basso continuo in Verbindung mit einem Cembalo): er sucht auf diese Weise den Klang der Leier nachzuahmen, mit der der Schächer seinen Gesang begleitete, und den Zauber und die ergreifende Wirkung seiner Musik zu unterstreichen.

Wie bei den zwei Fassungen von *Actéon* stützte sich der (unbekannte) Verfasser des Textbuchs von *La Descente d'Orphée aux Enfers* wahrscheinlich auf die von Ovid in seinen *Metamorphosen* X niedergeschriebene Fassung, von der es die Gliederung und die Nebenfiguren übernimmt. In der Literatur Frankreichs des 17. Jahrhunderts wurde der Mythos von dem musizierenden Schächer nicht sehr häufig aufgegriffen. Bevor Charpentier seine Kammeroper schrieb, waren zwei französische Tragödien gleichen Titels erschienen. 1614 brachte der Pariser Dichter Charles de l'Espine in Leuven eine *Descente d'Orphée aux enfers* heraus, eine kurze Tragödie in fünf Akten, mit einer Neuauflage in Paris im Jahr 1622. 1639 führte die Komödianten des Hôtel de Bourgogne unter dem gleichen Titel eine Maschinentragödie des Sieur de Chapoton auf, die ein großer Erfolg war. Das 1640 im Druck erschienene Stück wurde 1648 unter einem neuen Titel (*La Grande journée des machines ou le Mariage d'Orphée et d'Eurydice*) und mit Musikeinlagen von Dassoucy wieder aufgenommen: diese Wiederaufnahme war eine Nachwirkung der Aufführungen der Oper *L'Orfeo* auf ein Libretto von Francesco Buti, die Mazarin bei dem Römer Luigi Rossi in Auftrag gegeben hatte und die 1647 im Palais-Royal in Anwesenheit des Hofes zur Aufführung kam. Im Musikschaffen der Franzosen spielte Orpheus meist nur als der leierspielende Sänger eine Rolle, wie er etwa in mehreren *Ballets de cour* in Erscheinung tritt. So sah man in dem *Ballet des Nymphes bocagères en la forêt sacrée*, das 1627 die Königin Anne d'Autriche tanzte, einen „konzertierenden Dialog“ zwischen Orpheus und einer Schar von Hamadryaden, die aus den Rinden ihrer Bäume hervortreten und Ludwig XIV. huldigen. Im *Ballet des Muses*, das im Winter 1666/67 in Saint-Germain-en-Laye gegeben wurde, verführte Lully höchstpersönlich in der Rolle des Leierspielers mit Hilfe seiner Violine eine Nymphe. Zwar war der Orpheus-Mythos schon 1665 Gegenstand einer Entrée des *Ballet royal de la Naissance de Vénus*, doch schaffte er es erst 1690 in einer Tragödie mit einem Prolog und drei Akten von Michel Du Boulay, vertont von Louis de Lully, auf die Bühne der Académie Royale de Musique.

Charpentier war also einer der ersten französischen Komponisten, die sich den Mythos in ihrem Schaffen in vollem Umfang zu eigen machten. Schon 1683 oder 1684 hatte er ihn in einem kleinen Divertissement mit dem Titel *Orphée descendant aux Enfers* aufgegriffen, das als das erste Beispiel einer französischen Kantate gelten kann, jener anderen Vokalattung kleinen Formats, die Anfang des 18. Jahrhunderts in den Hauskonzerten des Adels groß in Mode kommen sollte. Das breiter angelegte *La Descente d'Orphée aux Enfers* ist ein Werk in zwei Akten. Der erste Akt versetzt den Hörer in eine bukolische Welt, wie wir sie aus der Pastorale kennen, bevölkert von Nymphen unter der Führung von Daphne, Arethuse und Énone, die unbedrückt und freudig erregt die Hochzeit ihrer Gefährtin Eurydike mit dem Schächer Orpheus feiern. Tödlich verletzt durch einen Schlangenbiss, schwindet Eurydike sehr schnell die Lebenskraft. Ihr plötzlicher Tod stürzt die Gefährtinnen und Orpheus in verzweifelte Trauer, Apollo aber überzeugt seinen Sohn, zu Pluto, dem Beherrscher der Unterwelt, hinabzusteigen und zu versuchen, ihn mit der Zaubermacht seiner Sangeskunst zu erweichen. Der stärker ausgearbeitete zweite Akt zeichnet die beschwerliche Suche in der Unterwelt nach, auf der Orpheus erst die verdammten Seelen, dann Pluto und Proserpina bezaubert in der Hoffnung, er werde Eurydike zurückholen können. Wir werden Zeugen der Dankbarkeit, die die Missetäter Ixion, Tantalus und Tityos Orpheus und seiner Sangeskunst entgegenbringen, die es vermochte, ihre

unerträglichen Qualen und „ihre brennenden Schmerzen“ zu lindern: das feurige Rad, auf das Ixion gebunden ist, hört auf, durch die Lüfte zu wirbeln, Tantalus muss nicht mehr die Qual eines unstillbaren Durstes leiden, die Geier sind gesättigt und hören auf, das Gekröse des Tityos zu fressen. Geister und Furien erliegen dem Liebreiz des Schäfers. Mit Unterstützung der von ihm betörten Geschöpfe und der sanften Proserpina gelingt es ihm, den Gott der Unterwelt zu erweichen, der ihn schließlich mit Eurydike gehen lässt, doch darf er ihr nicht ins Gesicht sehen, bevor sie nicht ans Licht der Oberwelt gelangt sind, sonst verliert er sie für immer an das Totenreich. Diese zentrale Szene des Mythos, die in ihrer Symbolik die ganze Macht der Musik beschreibt, hat Charpentier zu besonders eindringlicher musikalischer Gestaltung inspiriert, die die Dringlichkeit des Flehens von Orpheus ebenso fühlbar macht wie die sich wandelnden Gefühle des unbeugsamen Pluto, der sich nach und nach erweichen lässt. Die drei Missetäter aber, die glücklichen Schatten und die Furien sind untröstlich, als Orpheus wieder fortgeht und sie auf den Zauber seiner Sangeskunst verzichten müssen, die es vermocht hatte, ihre schweren Leiden zu lindern.

An dieser Stelle, wenn Orpheus sich anschickt, in die Oberwelt zurückzukehren und die über sein Fortgehen verzweifelte Unterwelt hinter sich zu lassen, bricht das Autograph Charpentiers ab. Nun wäre denkbar, dass das Werk, das nur einen Teil des Mythos wiedergibt, unvollständig überliefert ist oder dass Charpentier es nicht vollendet hat. Tatsächlich findet sich im Autograph keines der Schlusszeichen, die er häufig verwendet: keine Angabe der Gesamtzahl der Takte, kein Wort, das den Schluss des Werkes anzeigt. Denkbar wäre aber auch, dass Charpentier diesen Schluss, bei dem der Mythos gewissermaßen in der Schwebelage bleibt, genau so gewollt hat, einen Schluss ohne die moralisch belehrende Auflösung, die den Literaten seiner Zeit so wichtig war. Tatsächlich weist das Werk sehr wohl eine musikalische Schlussbildung in Gestalt der wehmütigen *Sarabande légère* auf, die von den Geistern getanzt wird, während sie das Fortgehen von Orpheus beklagen, der nur eine „so unendlich süße Erinnerung“ an seine Sangeskunst hinterlässt. Die festumrissenen Episoden, die Charpentier musikalisch behandelt hat, entsprechen dem, was der Titel erwarten lässt, und in den Dimensionen gleicht das Werk anderen Kurzopern für Mademoiselle de Guise⁹. Wenn dieser Schluss tatsächlich wohlüberlegt war, schärft er das Profil des Werkes, das als eine optimistische Interpretation des Mythos aufgefasst werden kann, der hier eher als eine Allegorie der Einheit von Leib und Seele zu betrachten ist. Als Sinnbild der Hinfälligkeit der menschlichen Natur, aber auch seiner Fähigkeit, über sich hinauszuwachsen und den unentrinnbaren Naturgesetzen zu trotzen, verkörpert der Orpheus Charpentiers somit die ganze schöpferische Kraft, die von der Macht der Liebe ausgehen kann, und symbolisiert im Sinne eines humanistischen Ideals letztlich die Vollendung, zu der die Seele des Menschen durch die Kunst gelangen kann.

THOMAS LECONTE
Übersetzung: Heidi Fritz

⁹ Siehe Catherine Cessac, *op. cit.*, S. 176.

PREMIER ACTE

1 | *Ouverture*

2 | **Scène Première**

Eurydice, Daphné, Œnone, Aréthuse, Chœur de Nymphes chantantes et dansantes.

Daphné

Inventons mille jeux divers,
Pour célébrer dans ce bocage
De deux parfaits époux le charmant assemblage.

Chœur de Nymphes

Inventons mille jeux divers,
Pour célébrer dans ce bocage
De deux parfaits époux le charmant assemblage.

Daphné

Que nos chansons percent les airs
Et que nos pas légers en impriment l'image
Sur l'herbe de ces tapis verts.

Chœur de Nymphes

Que nos chansons percent les airs
Et que nos pas légers en impriment l'image
Sur l'herbe de ces tapis verts.

Œnone et Aréthuse

Ruisseau qui dans ce beau séjour
D'un printemps éternel entretient la verdure,
Pour flatter Eurydice et lui faire la cour
Mêle à nos chants ton doux murmure.
Et vous petits oiseaux,
Si vous voulez lui rendre hommage,
Accordez votre doux ramage
Au bruit charmant des eaux.

3 | *Entrée de Nymphes*

Eurydice

Compagnes fidèles,
Je vois sous vos pas
Mourir les appas
De cent fleurs nouvelles.
Ah ! Ménagez mieux
Ces dons précieux
Des soupirs de Flore
Et des pleurs de l'Aurore.
Epargnez leurs attraits naissants :
Je les prétends offrir au héros que j'attends.
Couchons-nous sur la tendre herbe,
Et mêlons à la violette
Le vermeil de la rose et le blanc du jasmin.
Nous en ferons une couronne
Que je lui mettrai de ma main :
Sa constance en est digne et l'Hymen me l'ordonne.

ACT ONE

Overture

Scene I

Daphne, Œnone, Arethusa, chorus of Nymphs singing and dancing, Eurydice

Daphne

Let us devise a thousand different games
To celebrate the delightful union
Of a perfect couple here in this grove.

Chorus of Nymphs

Let us devise a thousand different games
To celebrate the delightful union
Of a perfect couple here in this grove.

Daphne

May our songs rend the air
And our buoyant steps imprint their image
On the grass of this greensward.

Chorus of Nymphs

May our songs rend the air
And our buoyant steps imprint their image
On the grass of this greensward.

Œnone and Arethusa

O stream which, in these fair parts,
Maintains the verdure of eternal Spring
To delight and woo Eurydice,
Add your gentle murmur to our singing.
And you, small birds,
If you would pay her homage,
Tune your gentle woodnote
To the waters' beguiling sound.

Entrée of Nymphs

Eurydice

Faithful companions,
Beneath your steps I see
The charms
Of a hundred newly opened flowers perish.
Ah! Take better care
Of these precious gifts
Of Flora's sighs
And Aurora's tears.
Spare their burgeoning beauty.
I intend to offer them to the hero whom I await.
Let us rest on the tender grass,
And mingle with the violet
The red rose and the white jasmine.
We shall make a crown
That I'll place on his head with my very own hand.
His constancy deserves it, and Hymen wills it so.

ERSTER AKT

Ouverture

Erste Szene

Eurydike, Daphne, Oinone, Arethusa, Chor der singenden und tanzenden Nymphen.

Daphne

Lasset uns tausend verschiedene Spiele ersinnen,
Um in dieser Baumhecke die süße Vereinigung
Zweier trefflicher Brautleute zu feiern.

Chor der Nymphen

Lasset uns tausend Spiele ersinnen,
Um in dieser Baumhecke die süße Vereinigung
Zweier trefflicher Brautleute zu feiern.

Daphne

Dass unsere Lieder die Lüfte durchdringen mögen
Und unsere leichten Schritte ihr Bild einprägen
In diese grünen Teppiche aus Gras.

Chor der Nymphen

Dass unsere Lieder die Lüfte durchdringen mögen
Und unsere leichten Schritte ihr Bild einprägen
In diese grünen Teppiche aus Gras.

Oinone und Arethusa

Flüsslein, der an diesem schönen Ort
Das Grün in ewigem Frühling sprießen lässt,
Um Eurydike zu schmeicheln, ihr den Hof zu machen.
Mische unter unsere Gesänge dein sanftes Murmeln.
Und ihr, ihr kleinen Vögel,
Wollt ihr ihr Ehr erweisen, so
Stimmt euer süßes Gezwitscher
Auf das liebliche Wasserrauschen ein.

Auftritt der Nymphen

Eurydike

Treue Freundinnen,
Ich sehe unter euren Schritten
Die Reize
Von hundert neuen Blumen sterben.
Ah, behandelt mit mehr Sorge
Diese wertvollen Gaben
Der Seufzer Floras
Und der Tränen Auroras.
Bewahrt ihren aufblühenden Liebreiz:
Ich möchte sie dem Helden schenken, den ich erwarte.
Legen wir uns auf das zarte frische Gras
Und mischen wir zum Veilchen
Das leuchtend Rot der Rose und das Weiß des Jasmins.
Wir werden einen Kranz ihm winden,
Den ich mit meinen Händen ihm aufsetze:
Seine Beständigkeit ist dessen würdig, und Hymen befiehlt es mir.

Eurydice et Chœur de Nymphes

Qu'il se croira fortuné,
Ce héros tendre et fidèle,
De se voir couronné
Par une main fidèle.

Eurydice

Ah !

Ænone

L'on ne goûte point de plaisirs sans douleurs,
Chère compagne, et les plus fines
Ne peuvent éviter la pointe des épines
En se jouant avec les fleurs.

4 | Eurydice

Soutiens-moi, chère Ænone, un serpent m'a blessée,
Je n'en puis plus, je tombe, et du venin pressée...

Scène Seconde

Orphée, Troupe de Bergers chantants et dansants, et les susdites.

Orphée

Qu'ai-je entendu ? Que vois-je ?

Chœur de Nymphes et de Bergers

Ô comble des malheurs !

Orphée

Quoi ? Je perds Eurydice ?

Eurydice

Orphée, adieu, je meurs.

5 | Orphée

Ah ! Bergers, c'en est fait, il n'est plus d'Eurydice.
Ses beaux yeux sont fermés pour ne jamais s'ouvrir.
Impitoyables Dieux, vous la laissez mourir :
Quelle rigueur, quelle injustice !
L'infortunée à peine entrain dans ses beaux jours
Et vous en terminez le cours.

Chœur de Nymphes et de Bergers

Ah ! Bergers, c'en est fait, il n'est plus d'Eurydice.
Ses beaux yeux sont fermés pour ne jamais s'ouvrir.
Impitoyables Dieux, vous la laissez mourir,
Quelle rigueur, quelle injustice !
L'infortunée à peine entrain dans ses beaux jours
Et vous en terminez le cours.

6 | Entrée de Nymphes et de Bergers désespérés

7 | Orphée

Lâche amant, pourrais-tu survivre
À la nymphe qui t'a charmé ?
Non ! Tu ne l'as jamais aimée
Si tu diffères de la suivre.
Mourons ! Destin jaloux qui rompt de si beaux nœuds,
Malgré toi le tombeau nous rejoindra tous deux.

Eurydice and Chorus of Nymphs

How favoured he will think himself,
This fond and faithful hero,
When he sees himself crowned
By such a beautiful hand.

Eurydice

Ah!

Ænone

We taste no pleasure but it brings us pain,
My dear companion. Even the most fastidious
Are bound to be pricked
When they play with flowers.

Eurydice

Support me, my dear Ænone, a snake has bitten me,
I cannot go on, I am falling, and, oppressed by its poison . . .

Scene II

Orpheus, a group of Shepherds singing and dancing, the same.

Orpheus

What did I hear, what do I see?

Chorus of Nymphs and Shepherds

Oh extremity of grief!

Orpheus

What! Must I lose Eurydice?

Eurydice

Orpheus, farewell, I am dying.

Orpheus

Ah! Shepherds, it is over, Eurydice is no more,
Her beautiful eyes are closed, never again to open.
Implacable gods, you let her die.
What harshness, what injustice!
The unhappy woman had scarcely reached her prime
And already you cut her life's thread.

Chorus of Nymphs and Shepherds

Ah! Nymphs, it is over, Eurydice is no more,
Her beautiful eyes are closed, never again to open.
Implacable gods, you let her die.
What harshness, what injustice!
The unhappy woman had scarcely reached her prime
And already you cut her life's thread.

Entrée of despairing Nymphs and Shepherds

Orpheus

Cowardly lover, could you outlive
The nymph who so beguiled you?
No! You never loved her
If you hesitate to follow her.
Let me die! Jealous Fate that rends so fair a bond asunder,
In spite of you, the grave will reunite us.

Eurydike und Nymphenchor

Wie muss er sich glücklich schätzen,
Dieser sanfte, treue Held,
Gekrönt von treuer Hand.

Eurydike

Oh!

Oinone

Man kostet nie die Freuden ohne Schmerzen,
Liebe Freundin, und auch die Feinsten
Können den Dornen nicht entgehen,
Wenn sie mit Blumen spielen.

Eurydike

Stütze mich, liebe Oinone, eine Schlange hat mich gebissen,
Ich kann nicht mehr, ich falle, und vom Gift bedrückt...

Zweite Szene

Orpheus, Gruppe aus singenden, tanzenden Hirten, Obengenannte.

Orpheus

Was habe ich gehört? Was sehe ich?

Chor der Nymphen und Hirten

Oh, Gipfel allen Unglücks!

Orpheus

Was? Sollte ich Eurydike verlieren?

Eurydike

Orpheus, Adieu, ich sterbe.

Orpheus

Oh weh! Ihr Hirten, nun ist es so weit, Eurydike gibt es nicht mehr.
Ihre schönen Augen haben sich geschlossen, um niemals wieder aufzugehen.
Unbarmherzige Götter, ihr lasst sie sterben,
Welche Härte, welches Unrecht!
Die Unglückselige trat eben in ihre schönsten Tage ein
Und ihr brecht ihren Weg jäh ab.

Chor der Nymphen und Hirten

Oh weh! Ihr Hirten, nun ist es so weit, Eurydike gibt es nicht mehr.
Ihre schönen Augen haben sich geschlossen, um niemals wieder aufzugehen.
Unbarmherzige Götter, ihr lasst sie sterben,
Welche Härte, welches Unrecht!
Die Unglückselige trat eben in ihre schönsten Tage ein
Und ihr brecht ihren Weg jäh ab.

Auftritt der verzweifelten Nymphen und Hirten

Orpheus

Feiger Liebender, könntest du die Nympe überleben,
Die dich bezaubert hat?
Nein! Du hast sie nie geliebt,
Wenn du dich weigerst, ihr zu folgen.
Sterben wir! Missgünstiges Schicksal, das so schöne Knoten sprengt,
Dir zum Trotz wird das Grab uns beiden nun zuteil.

8 | **Scène Troisième**

Apollon et les susdits.

Apollon

Ne tourne point, mon fils, ce fer contre toi-même,
C'est répandre mon sang que de verser le tien.
J'entre dans ta douleur, ton tourment est le mien,
Suis mes conseils plutôt que ta fureur extrême.

Orphée

Hélas ! Un malheureux qui perd tout ce qu'il aime,
Après le coup affreux d'un si funeste sort
Doit-il pas se donner la mort ?

Apollon

Mon fils, ne perds point l'espérance.
Va, pour ravoir ta nymphe, implorer la puissance
Du prince ténébreux qui règne chez les morts.
Va lui faire sentir la douce violence
De ces charmants accords
Où je dressais tes mains dans ta plus tendre enfance.
Tes chants adouciron ce tyran des Enfers.
Tout barbare qu'il est, touché de ta demande,
Ne doute point qu'il ne te rende
La nymphe que tu perds.

Apollon poursuit sa carrière.

9 | **Orphée**

Que d'un frivole espoir c'est flatter mon supplice !
N'importe, essayons tout pour ravoir Eurydice.

Chœur de Nymphes et de Bergers

Juste sujet de pleurs,
Malheureuse journée.
Sont-ce là les douceurs
Que les nœuds d'un saint hyménée
Promettaient à ces jeunes cœurs ?

Entrée de Nymphes et de Bergers désespérés

Fin du Premier Acte

SECOND ACTE

L'Enfer

10 | **Scène Première**

Tantale, Ixion, Titye, Furies chantantes.

Ixion, Tantale et Titye

Affreux tourments, gênes cruelles,
Qu'en ces lieux nous souffrons sans espoir de secours,
Renaissantes douleurs, peines toujours nouvelles,
Hélas, durerez-vous toujours ?

Scene III

Apollo, the same.

Apollo

My son, do not turn this sword against yourself:
To shed your blood would be to spill my own.
I feel your grief, your torment is mine too.
Heed my advice, not your extremity of passion.

Orpheus

Alas! A wretch who has lost all he loves,
After the terrible blow of so baleful a fate,
Should he not take his own life?

Apollo

My son, do not lose hope.
To see your nymph again, appeal to the power
Of the prince of darkness who rules the dead.
Let him feel the gentle violence
Of the enchanting strains
In which I trained your hands in earliest childhood.
Your singing will melt the heart of this tyrant of Hell.
Inhuman though he is, he will be touched by your request.
Doubt not that he will give you back
The nymph whom you have lost.

Apollo goes on his way.

Orpheus

Why add to my torment with a futile hope!
No matter, there is nothing I would not do to see Eurydice again.

Chorus of Nymphs and Shepherds

True cause for tears,
Unhappy day,
Are these the sweet delights
That the bonds of holy wedlock
Promised these young hearts?

Entrée of despairing Nymphs and Shepherds

End of Act One

ACT TWO

Hell

Scene I

Tantalus, Ixion, Tityus, singing Furies.

Ixion, Tantalus and Tityus

Terrible torments, cruel afflictions
That we suffer here with no hope of help,
Redoubled pain, ever-fresh agonies,
Alas, will you last for ever?

Dritte Szene

Apollon und Obengenannte.

Apollon

Erhebe dieses Eisen, mein Sohn, doch nicht gegen dich selbst,
Das heißt, mein Blut verschwenden und deines zu vergießen,
Ich teile deinen Schmerz, und deine Qualen sind die meinen,
Folge besser meinem Rat als deinem heft'gen Wüten.

Orpheus

Oh weh! Unglücklichselig, der all das verliert, was er doch liebt,
Nach dem schrecklichen, so unheilvollen Schicksalsschlag
Musste er sich da dem Tod nicht weihen?

Apollon

Mein Sohn, so gib nicht auf die Hoffnung,
Geh, deine Nymphe wieder zu bekommen, die Macht
Des düsteren Prinzen anzufliehen, der im Totenreich regiert.
Lass ihn die süße Gausamkeit
Dieser sanften Klänge verspüren,
Die ich deine Hände in der zartesten Kindheit lehrte.
Deine Lieder werden den Höllentyrannen erweichen.
So sehr er auch Barbar, wird deine Bitte ihn berühren,
Und zweifle nicht, dass er zurück dir gibt
Die Nymphe, die du nun verlierst.

Apollon setzt seinen Weg fort.

Orpheus

Hieße das nicht, mit leichtfertiger Hoffnung meinem Flehen schmeicheln?
Sei's drum, versuchen wir alles, um Eurydike wiederzuholen.

Chor der Nymphen und Hirten

Opfer allein seiner Tränen,
Unglückseliger Tag.
Sind das die zarten Bande,
Die die Bande eines heiligen Hochzeitsgesanges
Diesen jungen Herzen versprochen?

Auftritt der verzweifelten Nymphen und Hirten

Ende des Ersten Aktes

ZWEITER AKT

Die Unterwelt

Erste Szene

Tantalus, Ixion, Tityus, singende Furien.

Ixion, Tantalus und Tityos

Schreckliche Qualen, furchtbare Plagegeister,
An diesem Orte leiden wir ohne Hoffnung auf Erlösung,
Aufflammende Schmerzen, immer neue Qualen,
Oh weh, solltet ihr etwa ewig währen?

- 11 | **Scène Seconde**
Orphée, Fantômes dansants et les susdits.
- Orphée**
Cessez, cessez, fameux coupables,
D'emplir ces tristes lieux de cris réitérés.
Les tourments que vous endurez
Aux rigueurs de mon fait ne sont point comparables.
Cessez, cessez, fameux coupables,
D'emplir ces tristes lieux de cris réitérés.
- 12 | **Ixion, Tantale et Titye**
Quelle touchante voix, quelle douce harmonie
Suspend mon rigoureux tourment ?
- Tantale**
Ni ces fruits, ni ces eaux ne me font plus d'envie.
- Ixion**
Je respire, ma roue arrête en ce moment.
- Titye**
De mes cruels vautours, la faim semble assouvie.
- Ixion, Tantale et Titye**
Mortel, qui que tu sois,
Si ton cœur est sensible à notre long martyre,
Recommence à mêler au doux son de ta lyre
Les tendres accents de ta voix.
- 13 | **Orphée**
Je ne refuse point ce secours à vos larmes,
Heureux si ces tristes accents
Sur vos maux si puissants
Pour attendrir Pluton, avaient les mêmes charmes.
Heureux si ces tendres accents
Le portaient à finir les peines que je sens.
- 14 | **Chœur des Furies**
Il n'est rien aux Enfers qui se puisse défendre
De leurs charmes vainqueurs.
Juges-en par les pleurs
Que tu nous vois répandre.
Attendris nos barbares cœurs.
Calme nos cuisantes douleurs.
C'est ce qu'il n'appartient qu'à toi seul d'entreprendre.
Que tes chants ont d'appas, qu'ils sont pleins de douceurs !
Il n'est rien aux Enfers qui se puisse défendre
De leurs charmes vainqueurs.
- 15 | *Entrée de Fantômes*
- 16 | **Scène Troisième**
Pluton, Proserpine, Ombres heureuses chantantes et dansantes, et les susdits.

Scène II
Orpheus, dancing Shades, the same.

Orpheus
No more, no more, you ill-omened miscreants,
No longer fill this mournful place with repeated cries,
The torments that you bear
Cannot be compared with the rigours of my fate.
No more, no more, you ill-omened miscreants,
No longer fill this mournful place with repeated cries.

Ixion, Tantalus and Tityus
What a touching voice, what dulcet strains
Bring respite to my harsh torment?

Tantalus
No longer do I desire those fruits or that water.

Ixion
I breathe more freely, my wheel has stopped.

Tityus
My savage vultures' hunger seems assuaged.

Ixion, Tantalus and Tityus
Mortal, whosoever you may be,
If your heart is touched by our endless torment,
Strike up again and tune your voice's tender strains
To the gentle sounds of your lyre.

Orpheus
I'll not deny you this solace in your grief,
Happy if these mournful strains
Could melt Pluto's heart and cast the selfsame spell on him
As they do on your great hardships,
Happy if these tender strains
Might move him to end the torments that I suffer.

Chorus of Furies
There is none in Hell can resist
Their all-conquering spell.
Judge by the tears
That you see us shed.
Melt our inhuman hearts,
Calm our quickening pain.
It is you alone that can do so.
How delightful your singing, how full of sweetness!
There is none in Hell can resist
Their all-conquering spell.

Entrée of Shades

Scène III
Pluto, Proserpina, Blessed Spirits singing and dancing, the same.

Zweite Szene
Orpheus, tanzende Geister und die Obengenannten.

Orpheus
Haltet ein, haltet ein, berühmte Schuldbeladene,
Diesen traurigen Ort mit ständigem Schreien zu erfüllen.
Die Qualen, die ihr auf euch nehmt,
Sind nicht vergleichbar mit der Härte meines Schicksals.
Haltet ein, haltet ein, berühmte Schuldbeladene,
Diesen traurigen Ort mit ständigem Schreien zu erfüllen.

Ixion, Tantalus und Tityos
Welch berührende Stimme, welch süße Harmonie
Hält meine schlimmen Qualen auf?

Tantalus
Nicht diese Früchte, nicht diese Wasser machen mir noch Lust.

Ixion
Ich atme, mein Rad steht plötzlich still.

Tityos
Der Hunger meiner grausamen Geier scheint nun gestillt.

Ixion, Tantalus et Tityos
Sterblicher, wer du auch seist,
Hat dein Herz Erbarmen mit unserem langen Martyrium,
Dann mische wieder den sanften Klang deiner Leier
Mit deiner süßen Stimme.

Orpheus
Euren Tränen weigere ich meine Hilfe nicht,
Glücklich, wenn diese tristen Klänge
Die gleiche Wirkung wie auf euer schweres
Leiden hätten und Pluton erweichen könnten,
Glücklich, wenn diese tristen Klänge
Ihn dazu rührten, die Leiden, die ich spüre, zu beenden.

Chor der Furies
Nichts gibt es in der Unterwelt, das sich
Ihres gewinnenden Charmes erwehren könnte.
Urteile nach den Tränen,
Die du uns vergießen siehst.
Erweiche unsere barbarischen Herzen.
Besänftige unsere brennenden Schmerzen.
Es liegt allein in deinen Kräften, dies zu tun.
Lass deine Gesänge Reize haben, sie voller Süße sein!
Es gibt nichts in der Unterwelt, das sich wehren kann
Gegen ihren gewinnenden Charme.

Auftritt der Geister

Dritte Szene
Pluton, Proserpina, glückliche singende und tanzende Schatten und die Obengenannten.

Pluton

Que cherche en mon palais ce mortel téméraire ?
 Ose-t-il en troubler le silence éternel ?
 Prévoit-il ce qui suit son dessein criminel ?
 Connaît-il le danger qu'on court à me déplaire ?

17 | Orphée

Je ne viens point ici,
 Monarque des Enfers,
 Pour faire aucune violence
 Aux lieux soumis à ta puissance,
 Ni poussé du désir d'apprendre à l'univers
 Qu'Orphée a mis Cerbère aux fers.
 L'unique et cher objet pour qui mon cœur soupire,
 Eurydice... à ce nom je sens manquer ma voix,
 Ma lyre, en cet instant, muette sous mes doigts,
 Ne peut plus exprimer mon rigoureux martyre.
 Soupirs, ardents soupirs, c'est à vous à le dire.

18 | Proserpine

Pauvre amant, quel cœur de rocher
 Ne se laisserait pas toucher
 Aux tendres accents de ta plainte ?

Chœur d'Ombres Heureuses

Pauvre amant, quel cœur de rocher
 Ne se laisserait pas toucher
 Aux tendres accents de ta plainte ?

Proserpine

Donne relâche à tes soupirs,
 Raconte tes malheurs sans crainte,
 Je partage tes déplaisirs.

Chœur d'Ombres Heureuses, de Coupables et de Furies

Donne relâche à tes soupirs,
 Raconte tes malheurs sans crainte,
 Nous partageons tes déplaisirs.

19 | Orphée

Eurydice n'est plus, et mon feu dure encore.
 Cette naissante fleur ne faisait que d'éclorre.
 Hélas ! Dans son plus beau printemps
 Un serpent a fini sa triste destinée,
 Sur le point qu'elle allait, par un doux hyménée
 Récompenser mes feux constants.
 Ah ! Laisse-toi toucher à ma douleur extrême,
 Rends-moi, Dieu des Enfers, cette rare beauté,
 Le jour m'est odieux sans la nymphe que j'aime,
 Redonne-lui la vie, ou m'ôte la clarté.

20 | Pluton

Le destin est contraire à ce que tu souhaites.
 Epoux infortuné, finis tes vains regrets !
 Les ombres qui me sont sujettes
 De l'empire des morts ne retournent jamais.

Pluto

What is this foolhardy mortal seeking in my palace?
 How dare he disturb its eternal silence?
 Can he not see what will follow his criminal plan?
 Does he know the danger he runs in displeasing me?

Orpheus

I have not come here,
 O Prince of Hell,
 To lay violent hand
 On this place, which is in your power,
 Nor am I driven by the wish to tell the world
 That Cerberus lies shackled by Orpheus' hand.
 The sole and cherished object for which my soul repines,
 Eurydice . . . at this name I feel my voice fail me,
 My lyre falls mute, beneath my fingers
 It can no longer express my bitter torment.
 Sighs, ardent sighs, it is you that must speak.

Proserpina

Poor lover, what heart of stone
 Would not be moved
 By the tender strains of your plaint?

Chorus of Blessed Spirits

Poor lover, what heart of stone
 Would not be moved
 By the tender strains of your plaint?

Proserpina

Cease your sighing,
 Fearlessly tell me of your misfortunes,
 I share your distress.

Chorus of Blessed Spirits, Guilty Souls and Furies

Cease your sighing,
 Fearlessly tell us of your misfortunes,
 We share your distress.

Orpheus

Eurydice is no more, and yet my passion lives on.
 That burgeoning flower was only just opening.
 Alas! In the springtime of youth
 A serpent ended her mournful destiny
 Just as she was about to reward my constant passion
 With the tender ties of marriage.
 Ah! Be moved by the extremity of my anguish,
 Give me back this rare beauty, O God of Hell;
 Without the nymph that I love the very day is hateful to me.
 Restore her to life, or shroud me in darkness.

Pluto

Fate is opposed to all that you wish,
 Unfortunate husband, end these vain regrets,
 The shades that obey my will
 Can never return from the halls of death.

Pluton

Was sucht der furchtsame Sterbliche in meinem Palast?
 Wagt er es, dessen ewige Ruhe zu stören?
 Ahnt er, was seinem verbrecherischen Plane folgt?
 Kennt er die Gefahr für den, der mir missfällt?

Orpheus

Ich komme nicht hierher,
 Herrscher der Unterwelt,
 Um in den Stätten deiner Macht
 Gewalt zu tun
 Auch nicht getrieben von dem Wunsch, dem Universum zu zeigen,
 Dass Orpheus legte Zerberus in Ketten.
 Das einzig Liebe, nach dem mein Herze sich verzehrt, Eurydike...
 Spreche ich diesen Namen, versagt mir meine Stimme,
 Die Leier verstummt sogleich unter meinen Fingern,
 Vermag nicht mehr, mein hartes Martyrium auszudrücken,
 Oh Seufzer, brennend heiße Seufzer, an euch ist's nun, es auszusprechen.

Proserpina

Oh armer Liebender, welch felsengleiches Herz
 Ließe sich nicht erweichen
 Vom zarten Klange deiner Klagen?

Chor der Glücklichen Schatten

Oh armer Liebender, welch felsengleiches Herz
 Ließe sich nicht erweichen
 Vom zarten Klange deiner Klagen?

Proserpina

So gönne deinen Seufzern Erleichterung,
 Erzähl von deinem Unglück ohne Furcht,
 Ich teile mit dir dein missliches Geschick.

Chor der Glücklichen Schatten, der Schuldigen und Furien

So gönne deinen Seufzern Erleichterung,
 Erzähl von deinem Unglück ohne Furcht,
 Wir teilen mit dir dein missliches Geschick.

Orpheus

Eurydike ist nicht mehr am Leben, und mein Feuer brennt noch immer.
 Diese junge Knospe begann gerade erst zu blühen.
 Oh weh! In ihrem allerschönsten Frühling
 Hat eine Schlage ihr trauriges Schicksal besiegelt,
 Als sie sich anschickte, durch einen sanften Hochzeitsgesang
 Mein ewig brennendes Feuer zu löschen.
 Oh! Lass meinen übergroßen Schmerz dich rühren,
 Gib mir, Gott der Unterwelt, diese seltene Schönheit zurück.
 Der Tag ist mir verhasst ohne die Nymphe, die ich liebe,
 Gib mir zurück mein Leben, oder lass meine Sinne schwinden.

Pluton

Das Schicksal steht deinem Wunsch entgegen.
 Unglückseliger Gemahl, lass ab von deinem unnützen Bedauern!
 Die Schatten, die mir untertan
 Vom Reich der Toten kehren nie zurück.

Proserpine

Ah ! Puisqu'avant le temps la rigueur de la Parque
A tranché le fil de ses jours,
Permets qu'elle revive, ô souverain monarque,
Et qu'elle en achève le cours.

Chœur d'Ombres Heureuses

Permets qu'elle revive, ô souverain monarque,
Et qu'elle en achève le cours.

21 | Orphée

Tu ne la perdras point, hélas, pour me la rendre.
Tout mortel est soumis à la loi du trépas,
Et ma chère Eurydice aura beau s'en défendre,
Il faut que tôt ou tard elle rentre ici-bas.
Ah ! Laisse-toi toucher à ma douleur extrême,
Rends-moi, Dieu des Enfers, cette rare beauté,
Le jour m'est odieux sans la nymphe que j'aime,
Redonne-lui la vie, ou m'ôte la clarté.

22 | Pluton

Quel charme impérieux m'incite à la tendresse
Et me fait plaindre son tourment ?
Pluton, aurais-tu la faiblesse
De te laisser toucher aux regrets d'un amant ?

Proserpine

Courage, Orphée, étale ici les plus grands charmes
De tes accents mélodieux.
Le plus inflexible des dieux
Ne retient qu'à peine ses larmes.

Chœur d'Ombres Heureuses, de Coupables et de Furies

Courage, Orphée, étale ici les plus grands charmes
De tes accents mélodieux.
Le plus inflexible des dieux
Ne retient qu'à peine ses larmes.

23 | Orphée

Souviens-toi du larcin que tu fis à Cérès,
Souviens-toi que l'Amour,
Dans les yeux pleins d'attraits
De ton Épouse incomparable,
Choisit le plus beau de ses traits
Dont le coup sut percer ton cœur impénétrable.
C'est par ce coup heureux dont ton cœur fut blessé,
C'est par ces yeux charmants d'où ce trait fut lancé
Que le fidèle Orphée à tes pieds te conjure
De soulager l'excès des peines qu'il endure.
N'ont-ils plus les appas dont tu fus enchanté ?
Ah ! Laisse-toi toucher à ma douleur extrême,
Rends-moi, Dieu des Enfers, cette rare beauté,
Le jour m'est odieux sans la nymphe que j'aime,
Redonne-lui la vie, ou m'ôte la clarté.

Proserpina

Ah! Since the harsh hand of Fate
Cut her life's thread before her time,
Restore her to life, O sovereign King,
And let that life run its course.

Chorus of Blessed Spirits

Restore her to life, O sovereign King,
And let her life run its course.

Orpheus

You shall not lose her, alas, in restoring her to me.
Every mortal is subject to death's decree,
And my dear Eurydice will resist it in vain.
Sooner or later she will have to return here.
Ah! Be moved by the extremity of my anguish,
Give me back this rare beauty, O God of Hell,
Without the nymph that I love the very day is hateful to me.
Restore her to life, or shroud me in darkness.

Pluto

What imperious spell bids me show tenderness
And makes me pity his torment?
Pluto, would you be so weak
As to be moved by a lover's regrets?

Proserpina

Take heart, Orpheus, display
Your melodious accents' greatest charms,
The most unyielding of gods
Can scarcely hold back his tears.

Chorus of Blessed Spirits, Guilty Souls and Furies

Take heart, Orpheus, display
Your melodious accents' greatest charms,
The most unyielding of gods
Can scarcely hold back his tears.

Orpheus

Recall how you stole Proserpina from Ceres,
Recall how Cupid
Once chose his finest dart
From your matchless spouse's
Beguiling eyes
To pierce your invulnerable heart.
By that happy blow, by which your heart was wounded,
By those charming eyes, from which that dart was fired,
Faithful Orpheus begs you at your feet
To lighten the burden of the torments he suffers.
Do they no longer have the attractions by which you were beguiled?
Ah! Be moved by the extremity of my anguish,
Give me back this rare beauty, O God of Hell;
Without the nymph that I love the very day is hateful to me.
Restore her to life, or shroud me in darkness.

Proserpina

Oh weh! Denn lang, bevor es an der Zeit war, hat die Strengeder Parzen
Den Faden ihrer Tage durchgetrennt,
Lass zu, dass wieder sie erstehe, oh erhabener Monarch,
Und ihren Weg zu Ende gehe.

Chor der Glücklichen Schatten

Lass zu, dass wieder sie erstehe, oh erhabener Monarch,
Und ihren Weg zu Ende gehe.

Orpheus

Du wirst sie nicht verlieren, oh weh, um sie mir zurückzugeben.
Jeder Sterbliche unterliegt dem Gesetz des Verderbens,
Und meine liebste Eurydike kann noch so sehr sich wehren,
Früher oder später wird sie hier unten Einkehr halten.
Oh weh! Lass meinen übergroßen Schmerz dich rühren,
Gib mir, Gott der Unterwelt, diese seltene Schönheit zurück.
Der Tag ist mir verhasst ohne die Nymphe, die ich liebe,
Gib mir zurück mein Leben, oder lass meine Sinne schwinden.

Pluton

Welch übermächtiger Zauber verleitet mich zu Weichheit
Und lässt mich seine Qualen noch bedauern?
Pluton, wirst du so schwach sein,
Dich vom Barmen eines Liebenden rühren zu lassen ?

Proserpina

Nur Mut, Orpheus, breite den schönsten Zauber
Deiner melodischen Gesänge hier aus.
Selbst der unbeugsamste aller Götter
Hält nur mit Mühe seine Tränen zurück.

Chor der Glücklichen Schatten, der Schuldigen und Furien

Nur Mut, Orpheus, breite den schönsten Zauber
Deiner melodischen Gesänge hier aus.
Selbst der unbeugsamste aller Götter
Hält nur mit Mühe seine Tränen zurück.

Orpheus

Erinnere dich an den Raub, den du an Ceres vollführtest,
Erinnere dich, dass die Liebe
In den Augen voller Liebreiz
Deiner unvergleichlichen Braut,
Den schönsten ihrer Züge wählt,
Der mit einem Streich verstand, dein undurchdringliches Herz zu treffen.
Durch diesen Glücksstreich ward dein Herz verletzt,
Durch diese lieblichen Augen, die diesen Blick warfen,
Dass der treue Orpheus zu deinen Füßen dich anfleht,
Das Übermaß an Schmerzen, die er leidet, zu erleichtern,
Haben sie nicht mehr den Reiz, von dem du so verzaubert warst?
Oh weh! Lass meinen übergroßen Schmerz dich rühren,
Gib mir, Gott der Unterwelt, diese seltene Schönheit zurück.
Der Tag ist mir verhasst ohne die Nymphe, die ich liebe,
Gib mir zurück mein Leben, oder lass meine Sinne schwinden.

24 | **Pluton**

Je cède, je me rends, aimable Proserpine,
Conjuré par vos yeux je n'ai plus de rigueur.
Voyez ce que peut sur mon cœur
Votre beauté divine.
Retourne à la clarté du jour,
Orphée amoureux et fidèle,
Je vais tirer des mains de la Parque cruelle
L'objet de ton amour.
Sors triomphant de l'empire des ombres,
Eurydice suivra tes pas.
Mais pour la regarder ne te retourne pas,
Que tu ne sois sorti de ces demeures sombres.
Sinon je la reprends par un second trépas.
Pluton et Proserpine disparaissent.

Orphée en sortant

Amour, brûlant Amour, pourras-tu te contraindre ?
Ah ! Que le tendre Orphée à lui-même est à craindre.

Il sort.

25 | **Scène Quatrième**

Ombres Heureuses, Coupables, Furies et Fantômes dansant.

Chœur d'Ombres Heureuses, de Coupables et de Furies

Vous partez donc, Orphée ?
Ah ! Regrets superflus !
Soulagement trop court,
Plaisirs trop peu durables,
Hélas, vous êtes disparus
Comme des songes agréables.
Demeurez toujours avec nous,
Charmante impression de cette voix touchante
Qui nous ravit, qui nous enchante.

Ixion, Tantale et Titye

Tant que nous garderons un souvenir si doux
Le bonheur des enfers rendra le Ciel jaloux.

Chœur d'Ombres Heureuses, de Coupables et de Furies

Demeurez toujours avec nous,
Charmante impression de cette voix touchante
Qui nous ravit, qui nous enchante.
Tant que nous garderons un souvenir si doux
Le bonheur des enfers rendra le Ciel jaloux.

26 | **Entrée des Fantômes**

Fin du Second Acte

Pluto

I yield, I give in, O lovely Proserpina.
Entreated by your eyes, I no longer feel any harshness.
You see the effect on my heart
Of your celestial beauty.
Return to the brightness of day,
Loving, faithful Orpheus.
I shall draw from the cruel hands of Fate
The object of your love.
Leave this spirit world triumphant,
Eurydice will follow you.
But do not turn round to look at her
Until you have quit this sombre realm,
Or else I will reclaim her for a second death.
Proserpina and Pluto disappear.

Orpheus as he leaves

Love, fiery Love, how can I constrain you?
Ah! How tender Orpheus must fear himself!

He leaves.

Scene IV

Chorus of Blessed Spirits, Evil Spirits, Furies and dancing Shades

Chorus of Blessed Spirits, Guilty Souls and Furies

You are leaving then, Orpheus.
Ah! Futile regrets,
Relief all too brief,
Pleasures too fleeting,
Alas, you have departed
Like pleasant dreams.
Stay with us for ever,
Beguiling impression of that touching voice
Which ravishes and enchants us.

Ixion, Tantalus and Tityos

As long as we retain so sweet a memory,
Heaven will surely envy Hades' joy.

Chorus of Blessed Spirits, Guilty Souls and Furies

Remain with us for ever,
Beguiling impression of this touching voice
That ravishes and enchants us.
As long as we retain so sweet a memory,
Heaven will surely envy Hades' joy.

Entrée of Shades

End of Act Two

Translation: Éditions des Abbesses

Pluton

Ich lasse nach, ich gebe auf, liebliche Proserpina
Beim Flehen eurer Augen verlässt mich meine Stärke.
Seht her, was mit meinem Herz
Eure göttliche Schönheit tut.
Kehre zur Helligkeit des Tages zurück,
Treu liebender Orpheus,
Ich werde der Parzen grausamen Händen
Deiner Liebe Ziel entreißen.
Verlasse triumphierend das Schattenreich,
Eurydike wird deinen Schritten folgen,
Doch um sie wieder zu erlangen, wende dich nicht um nach ihr,
Bis du nicht diesem finsternen Ort entronnen.
Sonst nehme ich sie wieder mit zu einem zweiten Tod.
Pluton und Proserpina verschwinden.

Orpheus indem er hinausgeht

Liebe, brennende Liebe, wirst du dich zähmen können?
Oh weh! Muss nun der sanfte Orpheus sich selbst fürchten?

Er geht ab.

Vierte Szene

Glückliche Schatten, Schuldige, Furien und tanzende Geister.

Chor der Glücklichen Schatten, der Schuldigen und Furien

Ihr gehet fort, Orpheus?
Oh! Unnötiges Bedauern!
Zu kurze Erleichterung,
Zu flüchtige Freuden
Oh weh, ihr seid entschwunden
Wie angenehme Träume.
So bleibt doch alle Zeit bei uns,
Süßer Klang dieser rührenden Stimme,
Die uns entzückt, die uns verzaubert.

Ixion, Tantalus und Tityos

Solange wir eine so süße Erinnerung bewahren
Wird das Glück der Unterwelt den Himmel eifersüchtig machen.

Chor der Glücklichen Schatten, der Schuldigen und Furien

So bleibt doch alle Zeit bei uns,
Süßer Klang dieser rührenden Stimme,
Die uns entzückt, die uns verzaubert.
Solange wir eine so süße Erinnerung bewahren
Wird das Glück der Unterwelt den Himmel eifersüchtig machen.

Auftritt der Geister

Ende des Zweiten Aktes

Übersetzung: Sophia Simon

Ensemble Correspondances - Sébastien Daucé **discography**

Also available digitally / Disponible également en version digitale

MARC-ANTOINE CHARPENTIER
Litanies de la Vierge
Miserere H.193 / Annunciate Superi H.333
Motets pour la Maison de Guise
CD HMC 902169

MICHEL-RICHARD DE LALANDE
Leçons de Ténèbres
Troisièmes leçons du Mercredi, du Jeudi
et du Vendredi
Miserere & plain chant
with *Sophie Karthäuser, soprano*
CD HMC 902206

ÉTIENNE MOULINIÉ
Meslanges
pour la chapelle d'un prince
CD HMC 902194

HENRY DU MONT
O Mysterium
Motets & Élévations
pour la Chapelle de Louis XIV
CD HMC 902241

MARC-ANTOINE CHARPENTIER
Pastorale de Noël
Grandes Antiennes O de l'Avent
CD HMC 902247



Le Concert Royal de la Nuit

CD HMC 952223.24

Echo Preis Best Recording of the Year

"Les astres de la nuit. Recréation magistrale."
Classica, CHOC de l'année 2015

"Cette partition composite a bénéficié du travail passionné, créatif et méticuleux de Sébastien Daucé et de son équipe. Une véritable jouissance sonore s'en dégage, comme en témoigne le livre-disque édité par harmonia mundi, l'une des plus originales et stimulantes sorties phonographiques de l'année 2015." **La Croix**

"Le résultat inspire non seulement le respect mais l'enthousiasme. La parfaite cohésion et la grâce inventive des musiciens de l'Ensemble Correspondances (instrumentistes et chanteurs), l'attention inspirée de leur chef font de ce disque un important tribut aux commémorations du tricentenaire de la mort de Louis XIV. Royal aussi pour le moins, le somptueux livre-disque doté d'une iconographie foisonnante (magnifiques gravures de costumes) et d'un texte passionnant." **Le Monde**

"Élégance, raffinement, perfection du style, interprétation chaleureuse et enthousiaste, poésie... *Ce Concert Royal de la Nuit*, présenté dans un superbe livre magnifiquement illustré, est un séduisant passeport pour l'imaginaire." **Diamant d'Opéra Magazine**

"L'attachement à l'ornementation d'époque, l'usage d'archets courts, la belle polyvalence des instrumentistes et des chanteurs, aussi bons solistes que choristes, contribuent à l'extravagante beauté de ce *Concert*, véritablement royal." **fff de Télérama**

"Little record was kept of those who contributed music for the ballet, but Jean de Cambefort was definitely among them and Daucé has intelligently reworked incomplete sketches made 40 years after the work's performance, interpolating some passages from Francesco Cavalli and others, sung and played with tremendous verve by the suave singers and players of the Ensemble Correspondances." **The Guardian**

"Daucé invokes the privilege of creative licence with the interpolation of numerous extracts from operas by Italians invited to Paris by Cardinal Mazarin during the early years of the Sun King's reign... A rotating team of up to 52 musicians traverse the musical spectrum from whispered intimacy to jovial ceremony." **Gramophone Magazine, Gramophone Editor's Choice**



"Some of the music for 'La Nuit' is genuinely atmospheric and is sung with sustained tone and exquisite ornamentation by Lucile Richardot... The instrumental accompaniment is unfailingly attentive and often thrilling in this sumptuously presented, excellently recorded glimpse into French court ballet before Lully became the dominant figure." **BBC Music Magazine**

„Zweieinhalb Stunden prallster Musik in 97 Nummern, eine schönere als die andere, in einer reichen Farbpalette von rosa-pastell bis feuervergoldet... Solches Theater können nur die Franzosen. Und die Franzosen vom Ensemble Correspondances können es besonders gut, vokal wie instrumental, verschwebend zart hier, glutvoll stolz da, mal ausgelassen komödiantisch, mal tränenverhangen. Immer aber voller Lust und technisch auf der Höhe... ein königliches, nein, ein wahrhaft sonnenkönigliches Vergnügen.“ **Bayerischer Rundfunk**

„In jedem Fall hat Daucé die kulturgeschichtlich wichtigste Neuveröffentlichung zum Todestag Ludwigs XIV. vorgelegt.“ **Rondo**

„Als schönes, repräsentatives, einem Ludwig XIV. würdiges CD-Buch kommt das Werk als Doppelalbum bei harmonia mundi heraus. Anders als im opulenten Film von Gérard Corbiau aus dem Jahr 2000, könnte der König jetzt also zu der weitgehend originalgetreuen Musik tanzen.“ **Die Welt**

Éditions musicales :
© Éditions des Abbesses - Collection "Les Arts Florissants"
Édition de Sébastien Daucé & Fannie Vernaz

Cet enregistrement a bénéficié des soutiens de la Caisse des Dépôts
et du Mécénat Musical Société Générale, mécènes principaux de l'ensemble Correspondances,
du dispositif d'aide à la filière phonographique du FCM, de l'Adami et de la Région Auvergne-Rhône-Alpes.
L'ensemble Correspondances reçoit les soutiens de la Fondation Musica Solis,
hébergée par la Fondation Bullukian,
du Ministère de la Culture (DRAC Rhône-Alpes) au titre de l'aide aux ensembles conventionnés,
de la Région Auvergne Rhône-Alpes et de la Ville de Lyon.

L'ensemble Correspondances est en résidence au Théâtre de Caen.
Il est ensemble associé au CCR d'Ambronay, à la MC2 Grenoble
et à La Chapelle de la Trinité avec le soutien de la Ville de Lyon.
L'ensemble Correspondances est membre de la FEVIS et du Profedim.
Ce programme a été créé au Festival international d'opéra baroque de Beaune en 2016.



harmonia mundi musique s.a.s.
Mas de Vert, F-13200 Arles © 2017
Enregistrement janvier 2016 à Grenoble, MC2
Production exécutive : Céline Portes, Jonathan Foraison & Solweig Barbier (Correspondances),
Christian Girardin (harmonia mundi)
Direction artistique & montage : Alban Moraud
Prise de son : Alban Moraud
Mastering : Alexandra Évrard
Photo Sébastien Daucé
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Maquette Atelier harmonia mundi
Imprimé en Autriche

harmoniamundi.com

HMM 902279