

GLUCK • Orfeo & Euridice

Bernarda Fink

Veronica Cangemi

Maria Cristina Kiehr

FREIBURGER BAROCKORCHESTER
RIAS-KAMMERCHOR

RENÉ JACOBS



CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK

Orfeo ed Euridice

Libretto : Raniero de Calzabigi

<i>Orfeo</i>	Bernarda Fink	<i>mezzo-soprano</i>
<i>Euridice</i>	Veronica Cangemi	<i>soprano</i>
<i>Amore</i>	Maria Cristina Kiehr	<i>soprano</i>

RIAS-KAMMERCHOR
FREIBURGER BAROCKORCHESTER

dir. RENÉ JACOBS

RIAS-KAMMERCHOR

<i>Sopranos</i>	Gudrun Barth, Madalena de Faria, Kristin Foss Judith Hoff, Sabine Nürnberger-Gembaczka, Stephanie Petिताurent Judith Schmidt, Marianne Schumann, Hannelore Starke, Inés Villanueva
<i>Altos</i>	Ulrike Andersen, Ulrike Bartsch, Monika Degenhardt, Andrea Effmert Bärbel Kaiser, Claudia Türpe, Waltraud Heinrich, Marie-Luise Wilke
<i>Ténors</i>	Volker Arndt, Reinhold Beiten, Horst-Heiner Blöß, Wolfgang Ebling, Wilhelm Füchsl, Friedemann Körner, Christian Mücke, Kai Roterberg
<i>Basses</i>	Erich Brockhaus, Janusz Gregorowicz, Werner Matusch, Paul Mayr Johannes Niebisch, Rudolf Preckwinkel, Ingolf Seidel, Klaus Thiem

FREIBURGER BAROCKORCHESTER

<i>Violons I</i>	Petra Müllejjans, Martina Graulich, Daniela Helm Julita Forck, Franka Palowski, Martina Warecka-Tjuvajev
<i>Violons II</i>	Brian Dean, Beatrix Hülsemann, Rachel Harris, Thomas Mittelberger, Kathrin Tröger
<i>Altos</i>	Christian Goosses, Ulrike Kaufmann, Annette Schmidt, Lothar Haass
<i>Violoncelles</i>	Guido Larisch, Melanie Beck, Patrick Sepec
<i>Contrebasses</i>	Love Persson, Dane Roberts
<i>Flûtes</i>	Susanne Kaiser, Marion Hofmockel
<i>Hautbois</i>	Ann-Kathrin Brüggemann, Kristin Linde
<i>Chalumeau</i>	Daniele Latini
<i>Bassons</i>	Javier Zafra, Yukiko Murakami
<i>Cors</i>	Teunis van der Zwart, Erwin Wieringa
<i>Trompettes & cornets</i>	Friedemann Immer, Francois Petit-Laurent
<i>Trombones</i>	Katherine Couper, Peter Stelzl, Werner Engelhard
<i>Percussions</i>	Charlie Fischer
<i>Harpe</i>	Mara Galassi
<i>Clavecin</i>	Nicolau de Figueiredo

CD 1

1	Overtura		2'47
ATTO PRIMO			
Scena 1 (Orfeo ed il Coro)			
2	Coro	<i>Ab! Se intorno a quest'urna funesta</i>	3'18
3	Orfeo (Recitativo)	<i>Basta, basta, o compagni!</i>	0'53
4	Ballo. <i>Larghetto</i>		2'49
5	Coro	<i>Ab, se intorno a quest'urna funesta</i>	2'24
6	Orfeo (Aria)	<i>Chiamo il mio ben così</i>	6'42
7	Orfeo (Recitativo)	<i>O Numi! Barbari numi</i>	2'44
Scena 2 (Amor ed Orfeo)			
8	Amore (Aria)	<i>Gli sguardi trattieni</i>	2'55
9	Orfeo (Recitativo)	<i>Che disse! Che ascoltai!</i>	2'23

ATTO SECONDO

Scena 1 (Orfeo ed il Coro)			
10	Ballo e Coro. <i>Maestoso</i>	<i>Chi mai dell'Erebo</i>	1'54
11	Ballo e Coro. <i>Presto</i>	<i>Chi mai dell'Erebo</i>	1'57
12	Ballo e Aria con Coro. <i>Maestoso</i>	<i>Deh! Placatevi con me</i>	4'18
13	Coro	<i>Misero giovane!</i>	0'53
14	Orfeo (Aria)	<i>Mille pene, ombre moleste</i>	0'59
15	Coro	<i>Ab! Quale incognito</i>	3'11
	Orfeo (Aria)	<i>Men tiranne ah, voi sareste</i>	
	Coro	<i>Ab! Quale incognito</i>	

CD 2

Scena 2 (Orfeo ed Coro)			
1	Ballo. <i>Andante</i>		2'06
2	Orfeo	<i>Che puro ciel!</i>	5'38
3	Coro	<i>Vieni ai regni del riposo</i>	1'39
4	Ballo. <i>Andante</i>		2'30
5	Orfeo (Recitativo)	<i>Anime avventurose</i>	0'46
6	Coro	<i>Torna, o bella, al tuo consorte</i>	1'29

ATTO TERZO

Scena 1 (Orfeo ed Euridice)			
7	Orfeo ed Euridice (Recitativo)	<i>Vieni! Segui i miei passi</i>	5'45
8	Orfeo ed Euridice (Aria)	<i>Vieni, appaga il tuo consorte!</i>	3'13
9	Orfeo (Recitativo e Aria)	<i>Qual' vita è questa mai</i>	5'13
10	Orfeo ed Euridice (Recitativo)	<i>Ecco un nuovo tormento!</i>	3'29
11	Orfeo (Aria)	<i>Che farò senza Euridice?</i>	4'28
12	Orfeo, Amore ed Euridice (Recitativo)	<i>Ab! finisca e per sempre</i>	3'17

Scena 2 (Orfeo, Euridice ed Amore)

Scena 3 e ultima (tutti)			
13	Ballo ultimo. <i>Maestoso</i>		0'22
14	Ballo. <i>Grazioso</i>		2'18
15	Ballo. <i>Allegro</i>		2'17
16	Ballo. <i>Andante</i>		1'08
17	Ballo. <i>Allegro</i>		2'16
18	Coro, Orfeo, Amore ed Euridice	<i>Trionfi Amore, e il mondo intiero</i>	2'39

« L'impression que j'ai reçue de la musique d'Orphée a été si profonde, si sensible, si absorbante, si déchirante, qu'il m'était impossible de parler de ce que je ressentais, j'éprouvais le trouble, le bonheur de la passion¹. »

C'est bien un vaste champ d'expression nouvelle qu'ouvre la partition de Gluck. Tard dans le Romantisme, il constitue encore un réservoir de techniques inépuisables – la fameuse réforme –, ressourçant tour à tour Berlioz, Wagner et leurs contemporains, unanimement et par delà les frontières. Gluck n'aurait pu que s'en féliciter, lui qui souhaitait « produire une musique propre à toutes les nations et faire disparaître le ridicule des musiques nationales ». C'est d'ailleurs au nom de cette unanimité que Debussy s'insurgera à l'audition de *Castor et Pollux* de Rameau en y découvrant « en raccourci les esquisses premières que Gluck développera plus tard² ».

Vingt ans d'expérience dans le domaine de l'*opera seria* italien ne sauraient, il est vrai, faire oublier combien Gluck fonde sa remise en question sur le canevas de la tragédie lyrique française. Par ailleurs, avant même leur collaboration sur l'initiative de Durazzo, surintendant du théâtre de Vienne, l'auteur du texte d'*Orfeo*, Raniero de Calzabigi (1713-1795) s'inscrivait dans le vent des réformes de l'opéra agitant le milieu du XVIII^e siècle. Et si cet académicien et aventurier de la trempe des Casanova ou Da Ponte fait paraître l'édition française des œuvres de Métastase, le célèbre auteur des livrets d'opéras de la cour de Vienne, ce n'est que pour l'introduire par une préface de deux cents pages au fil desquelles il expose ses propres idées élaborées essentiellement à partir de la tragédie lyrique dont il connaît les mécanismes pour avoir vécu dix ans à Paris au moment de la Querelle des Bouffons. Le commanditaire d'*Orfeo*, *azione teatrale*, créée au Burgtheater de Vienne le 5 octobre 1762, a donc bien pressenti les capacités de Gluck et Calzabigi à mener la réflexion sur l'opéra plus loin qu'elle ne l'avait été par quelques-uns de leurs prédécesseurs, tels Coltellini et Traetta par exemple.

L'équipe misera donc sur la continuité musicale à la française, privilégiant la notion de scène à celle de numéros séparés et sollicitant l'orchestre en permanence – à l'inverse de la découpe à l'italienne qui n'utilise que le *continuo* pour le *recitativo secco* et crée une disparité dans l'accompagnement. La concentration de l'auditeur en est ainsi plus soutenue et l'importance du récitatif, donc l'attention au texte, accrue. Référence à la tragédie antique et composante fondamentale de la tragédie lyrique, le chœur est également très largement utilisé avec l'écriture verticale propre à favoriser la compréhension. Il participe à l'action, soutient comme une assemblée l'expression du malheur d'Orfeo au fil du premier acte, incarne les furies farouches puis sensibles à sa plainte au cours du second, célèbre la résolution des tensions à la fin du troisième. Calzabigi et Gluck maintiennent également la danse, autre apanage du genre français, sous forme sémantique de pantomime, comme Diderot, entre autres, l'avait préconisé, dans *Le Fils naturel* en 1757 : « La danse à écrire sous la forme d'un véritable poème. » Gluck avait d'ailleurs illustré cette idée en 1761, avec la composition du ballet *Don Juan*, sur un livret chorégraphique d'Angiolini, dont il réattribuera le passage le plus sombre aux furies d'*Orfeo*. Par ailleurs, la simplicité vocale des airs à la manière française privilégie l'intelligence du texte par une déclamation syllabique et ne consent à la virtuosité – *passaggi* – qu'aux cadences, sans incidence sur l'articulation. Il n'y a guère que l'intervention d'Euridice, au troisième acte, qui renoue, quoique sobrement, avec le style *seria* : son récitatif sonne comme un *accompagnato* tandis que l'*aria da capo*, dans laquelle elle exprime sa douleur face au silence d'Orfeo, rappelle les tournures italiennes. Certains tableaux, enfin, relèvent de la tradition française : la scène funèbre qui ouvre l'opéra et que l'on a souvent comparée à son désavantage à celle de *Castor et Pollux* et l'enchantement d'Orfeo arrivant aux champs Élysées

« Che puro ciel ». Le traitement mélodique de l'accompagnement qui relaye le caractère syllabique de la partie vocale vient en droite ligne du modèle lullyste, tel qu'on le trouve, par exemple, dans le récitatif « Plus j'observe ces lieux et plus je les admire » au moment où Renaud découvre le charme de l'univers d'Armide (1686).

Face à la splendeur de ces moyens, Calzabigi, conscient du naufrage possible, tient compte des divers reproches qui ont pu être faits à Rameau et cherche à ajuster le genre au goût du jour. L'intrigue d'*Orfeo* est donc ramenée à l'essentiel, situant d'emblée le drame autour de la tombe d'Euridice et ne sollicite que l'allégorie de l'Amour aux côtés du couple. L'action ainsi ramassée n'excède pas une heure trente et maintient en haleine. Par ailleurs, s'il part des sources habituelles (*Les Géorgiques* et l'*Enéide* de Virgile et les *Métamorphoses* d'Ovide) et s'inscrit dans une lignée d'opéras sur ce mythe fondateur du genre, Calzabigi, en enfant du siècle des Lumières, relègue la magie et le fabuleux pour privilégier une action crédible : « Toutes les fois que le plus pur vraisemblable s'adapte au plan, toutes les fois que les actions purement humaines s'ourdissent à ce pur vraisemblable en excluant le divin du paganisme et le diabolique et le cabalistique, en un mot tout ce qui dépasse le pouvoir attribué à l'humanité... » La toute-puissance de l'Amour, incarné ici pour les commodités du théâtre, trouve donc sa justification humaine et s'avère en mesure de « soulever les montagnes » : elle donne la clé de la descente aux enfers, véritable introspection, léthargie au sens étymologique, elle pardonne à l'humanité la faiblesse et le doute et rend la confiance. Symbole de la Miséricorde Divine, elle offre l'accès à la connaissance dont la beauté défie la description, laissant alors la musique prendre le relais par delà les principes d'imitation hérités de la notion de *mimesis* d'Aristote.

Calzabigi est d'ailleurs tout à fait conscient de la conjugaison des divers aspects « du chœur nombreux, du ballet et de la mise en scène, magistralement unis à la poésie et à la musique » dans l'élaboration de ce microcosme « où les sens du spectateur se verront successivement alléchés par la variété et la magnificence des objets, au moment même où son esprit sera ému par l'intérêt qu'il prend à l'action, et par la délicatesse de la poésie, et son cœur savamment ravi par les sons de la musique³ ».

C'est donc à Gluck que revient la mission de s'adresser au cœur, puisant l'inspiration au sein même du drame, sans renier pour autant les habitudes de ses contemporains. Aussi maintient-il les principes d'imitation, avec ce qu'ils ont d'efficace, en les ouvrant sur un nouveau champ d'expression : la figuration de l'hostilité de Cerbère par des « fusées en petites notes, rauques aboiements, l'une des plus hautes inspirations de Gluck » souligne Berlioz, l'opposition des Furies avec ce « No », « âpre discordance, terrible enharmonie à laquelle l'oreille et le cœur ne peuvent tenir », analyse Rousseau, fasciné par cette déviation de la notion d'imitation qui peut aller jusqu'à faire frémir d'horreur. Et si la scène pastorale, placée au centre de l'opéra, réunit les effets attendus, que Gluck avait d'ailleurs déjà utilisés en 1750 dans *Ezio* – la figuration des chants d'oiseaux par les trilles de flûte et de violon, l'évocation du murmure de l'eau par le mouvement perpétuel du fluide sextolet des cordes, l'emploi du hautbois, symbole de la nature en tant qu'instrument de berger sublimé par la culture –, c'est pourtant bien au delà des codes que se situe l'effet. Ce récitatif laisse Orfeo quasiment sans voix tandis que le hautbois prend le relais mélodique par l'ampleur de son chant – ce chant même dont Berlioz semble s'être souvenu pour le beau thème de Roméo –, tandis que l'*ostinato* des cordes estompe tout repère temporel, formel ou matériel, comme si l'action se cristallisait dans cet au-delà : « On doit en musique à Gluck une intervention de génie... c'est dans les morceaux pathétiques de faire exprimer par les accompagnements ce que l'âme éprouve lorsque les paroles cherchent à le dissimuler⁴ », en déduira une autre admiratrice bouleversée. Car il s'agit bien de ressentir au-delà des mots et de l'expression explicite du sens ; comme les Romantiques aimeront le faire, Gluck joue avec la mémoire par la stabilité récurrente des nombreux menuets sous forme de chœurs, de

danses et d'airs pour l'Amour qui présage ainsi de la douce résolution ; il prépare l'oreille aux troubles dépressifs des tensions harmoniques des Furies du deuxième acte que l'on perçoit dès l'ouverture et qui ponctuent la décision d'Orfeo à la fin du premier... Par cette dimension, à laquelle le mythe d'Orphée est si favorable, la partition, nouvelle manière de *catharsis*, s'adresse aux sens qu'elle met en éveil et renvoie chacun de nous à sa propre émotion.

FLORENCE BADOL-BERTRAND

1. Amyot, *Lettres de Mademoiselle de Lespinasse*, cité par Lionel de La Laurencie, *Le Goût musical en France*, Paris, 1905, p.184, réflexion suscitée par les représentations de la version française d'*Orphée* en 1774.
2. Claude Debussy, *Monsieur Croche Antidilettante*, « J.-P. Rameau », Gallimard, 1921, p. 106.
3. Célèbre épisode de l'histoire de l'opéra du XVIII^e siècle, cette querelle éclata en 1752 entre les partisans de l'*opera buffa* italien, jugé comme naturel, moderne et social, et ceux de la tragédie lyrique héritée du modèle de Lully, que les premiers considéraient comme démodée, emphatique et trop détachée de la réalité pour toucher l'auditoire.
4. Cf. Catherine Kintzler, J.-P. Rameau, *Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Le Sycomore, 1983.
5. Raniero de Calzabigi, *Poésie del Signor abbate Metastasio*, Préface I, p.188-199
6. *Mémoires de Madame de Genlis*, lettre à Félicie t.II, à propos de l'épisode célèbre d'Oreste dans *Iphigénie en Tauride* « le calme rentre dans mon cœur », citée par La Laurencie, *op.cit.*, p.185.

Note sur l'expression, la créativité et la discipline.

Dans son manuel pédagogique *The Singers' Preceptor* (« Le Précepteur des chanteurs », Londres, 1779), Domenico Corri écrit que Giuseppe Millico, le second interprète du rôle-titre de l'*Orfeo* de Gluck (Parme, 1769) après la création par Gaetano Guadagni (Vienne, 1762) ainsi que certains de ses éminents confrères comme le castrat Pachierroti (qui interpréta le rôle à Naples en 1774) et Anton Raaff (l'Idoménée de Mozart) chantaient « *avec peu d'ornements, en exerçant leurs talents sur les parties qui leur étaient destinées ; ils ne pouvaient pas non plus se permettre d'introduire au hasard le moindre agrément, ornement, etc. par pure fantaisie, mais uniquement aux endroits fixés par le compositeur. Leur mérite résidait dans le portamento di voce, la perfection de la musique vocale : il consiste à enfler et faire mourir peu à peu la voix, en glissant d'une note à une autre et en les faisant fusionner avec délicatesse et expression – et l'expression englobe tous les charmes que peut produire la musique...* »

Sur le plan pratique, on trouve une illustration du sens de cette expression vocale dans un manuel, *Select Collection of the Most Admired Songs... from Operas in the Highest Esteem* (« Recueil de morceaux choisis parmi les airs les plus admirés... des opéras les plus prisés ») de Corri, où le professeur de chant publie trois airs de l'*Orfeo*, « chantés par le Signor Guadagni », avec une ornementation modeste et, seulement de temps à autre, une cadence occasionnelle. L'ornementation vocale que l'on peut entendre sur ce disque, tout en étant encore moins excessive que celle de Corri, est inspirée par ses idées, qui reflètent certainement les goûts de son époque.

Naturellement, je sais que Gluck avait décidé, dans sa réforme de l'opéra, de « *libérer la musique de tous les abus qui s'y sont glissés soit à cause de la vanité mal placée des chanteurs, soit par un excès de complaisance des compositeurs* » (Préface à *Alceste*, 1769), mais la façon dont il a développé la fin de « Che farò » et de « Deh, placatevi » pour Millico (Parme, dès 1769) avec un peu de coloratura montre qu'il n'était en aucun cas un « fondamentaliste » ; c'est pourquoi, dans notre enregistrement de la version viennoise, Bernarda Fink peut se permettre de les chanter. Gluck les a considérés comme définitifs lorsqu'il a adapté *Orfeo* au goût parisien en 1774. La version française montre que, loin d'être un fondamentaliste, il allait jusqu'à faire des compromis artistiques désolants dans l'intérêt du succès, notamment en ajoutant l'air de bravoure « L'espoir renaît dans mon âme »...

RENÉ JACOBS

Traduction Marie-Stella Pâris

"The effect that the music of Orphée produced on me was so deep, so keen,
so all-absorbing, so heartrending, that I was quite unable to speak of these sensations.
I felt the agitation and the pleasure of passion."

It was indeed a vast new field of expression that Gluck's score opened up. Late in the Romantic era, it still constituted a storehouse of inexhaustible techniques (its celebrated "reform" ethos), which was drawn on by Berlioz, Wagner and all their contemporaries without exception and without regard to national frontiers. Gluck would certainly have been delighted at this outcome, with his avowed aim of "producing music suitable for every nation and getting rid of the absurdity of 'national musics'". And it was in the name of this very unanimity that Debussy, hearing Rameau's *Castor et Pollux* performed, proclaimed excitedly his discovery "in concise form, of the rough outlines that Gluck was later to develop".

It is true that his twenty years of experience in Italian *opera seria* cannot conceal the extent to which Gluck's new approach to music drama was based on the model of the French *tragédie lyrique*. Moreover, even before the Intendant of the Viennese imperial theatres, Durazzo, brought them together, the author of the libretto of *Orfeo*, Raniero de Calzabigi (1714-1775), was a participant in the movement for operatic reform that was stirring in the mid-eighteenth century. And if this academician and adventurer in the tradition of Casanova and Da Ponte published a French edition of the works of Metastasio, the celebrated librettist of the Vienna court opera, it was merely in order to provide them with a 200-page preface in which he expounded his own ideas, based mainly on the *tragédie lyrique*, with whose workings he was well acquainted, having spent ten years in Paris at the time of the "Querelle des Bouffons". So it may be said that, in commissioning *Orfeo*, *an azione teatrale* premiered at the Vienna Burgtheater on 5 October 1762, Durazzo was a shrewd judge of Gluck and Calzabigi's potential for finding a more radical solution to the operatic question than had such predecessors as Coltellini and Traetta.

The duo's solution, then, was to provide musical continuity in the French style, giving priority to the concept of the scene over separate numbers, and having the orchestra play throughout – in contrast to the Italian model, which uses only the continuo group for the *recitativo secco* and thus creates a disparity in the accompaniment. This approach demands a more sustained effort of concentration from the listener, increasing the importance of the recitative and hence ensuring that the text receives greater attention. The chorus, which is both a reference to Greek tragedy and a fundamental element of the *tragédie lyrique*, is used extensively, with the vertical writing most suited to facilitating understanding of the text. It takes part in the action, supporting Orfeo in his grief, like a congregation, in Act I, representing the Furies, first aggressive, then responsive to his lament, in Act II, and celebrating the resolution of the dramatic tensions in Act III. Calzabigi and Gluck also conserve the element of dance, another speciality of French opera, in the semantic form of pantomime, as Diderot, amongst others, had recommended in *Le Fils naturel* (1757): "The dance should be written in the form of a true poem." In fact Gluck had already taken up this idea in 1761, when he composed his ballet *Don Juan* to choreography by Angiolini, and he reused the most sombre section of the score for the Furies in *Orfeo*. What is more, the vocal simplicity of the arias in the French manner also favours understanding of the text thanks to the syllabic word-setting, and gives free rein to virtuosity only in the *passaggi* of the cadenzas, which do not affect the articulation of the text. Virtually the only moment in the opera that harks back to the *seria* style, albeit in sober fashion, is Euridice's appearance in Act III: her recitative sounds like an *accompagnato*, whilst the da capo aria in which she expresses her pain at Orfeo's silence recalls Italian models. Some of the tableaux, finally, belong to the French tradition: the funeral scene which opens the opera and which has often been unfavourably compared with its counterpart in *Castor et Pollux*, and Orfeo's enchanted reaction when he reaches the Elysian fields in "Che puro ciel". The melodic treatment of the accompaniment, which compensates for the syllabic nature of the vocal part, is directly descended from the Lullian model, as it is found for example in the recitative "Plus j'observe ces lieux et plus je les admire" when Renaud discovers the charms of Armide's world in the older composer's *Armide* (1686).

Confronted with the richness of these resources, and conscious of the potential for disaster they offered, Calzabigi took full account of the various reproaches that had been levelled at Rameau, and attempted to adjust the genre to contemporary taste. Hence the plot of *Orfeo* is reduced to the minimum, beginning the drama at the tomb of Euridice and adding only the allegorical figure of Amore (Cupid) to the basic couple. In this concentrated form, the action does not exceed an hour and a half, and keeps the suspense going throughout. Moreover, although it is derived from the usual sources (Virgil's *Aeneid* and *Georgics* and Ovid's *Metamorphoses*) and takes its place in a long line of operas on the subject of the genre's founding myth, Calzabigi, as a true child of the Enlightenment, reduces the role of magical and fabulous elements in order to produce a credible dramatic action: "Whenever the plan [of the opera] is reconciled with the purest verisimilitude, whenever purely human actions are woven into this pure verisimilitude, to the exclusion of pagan divinities, devilry and arcane magic – in a word, all that is beyond human power to control . . ." Hence the omnipotence of love, here personified for theatrical purposes, finds a human justification, and proves to be able to "move mountains": it is Love that gives the key for the descent into Hell (which is none other than true introspection, "lethargy" in the etymological sense of the word), and Love that forgives humanity its weaknesses and doubts and gives it back its confidence. As a symbol of divine mercy, Love offers access to knowledge whose beauty defies description, thus letting music take over, going beyond the principles of imitation inherited from the Aristotelian concept of *mimesis*.

Calzabigi is fully aware of the joint effects of "the large chorus, the ballet and the stage production, majestically joined to the poetry and the music" in the elaboration of this microcosm "in which the spectator's senses will be seduced by the variety and the magnificence of the visual display, at the same moment as his intellect is touched by his interest in the action and by the subtlety of the poetry, and his heart skilfully ravished by the sound of the music".

It was thus Gluck's mission, in this scheme, to address the heart, drawing his inspiration from the drama itself, yet without turning his back on the usages his contemporaries would expect. Hence he retains what he finds effective in the principles of imitation, whilst opening a new expressive domain for them: the representation of the hostility of Cerberus with "rapid scales in short notes, raucous barking, one of Gluck's finest inspirations", as Berlioz emphasises, or of the Furies' opposition to Orfeo with cries of "No" – which Rousseau, fascinated by this deviation from the notion of imitation which can go so far as to produce shivers of horror, analyses as "a harsh dissonance, a terrible enharmonic change which is unbearable to the ear and to the soul". And while it is true that the pastoral scene at the opera's centre assembles the expected effects, which Gluck had incidentally already used in *Ezio* (1750) – flute and violin trills in imitation of birdsong, the evocation of running water by continuous fluid sextuplet motion in the strings, and the use of the oboe, a symbol of nature in that it is the shepherd's instrument sublimated by culture –, its effect goes beyond these codes. The recitative renders Orfeo practically speechless, and it is the oboe that takes over the melodic burden with its broad cantilena – which Berlioz himself seems to have remembered for Roméo's beautiful theme in *Roméo et Juliette* – whilst the string ostinato blurs all points of reference, temporal, formal or material, as if the action were taking shape in the hereafter: "Music owes Gluck an invention of genius . . . that is, in moments of pathos, to have the accompaniment express what the soul is feeling, while the words attempt to hide it", was how another deeply moved female admirer of the composer put it. For the objective here is indeed to attain emotion that goes beyond words and the explicit expression of meaning: as the Romantics were later fond of doing, Gluck plays with the listener's memory by using the recurrent stability of the many minuets in the form of choruses, dances and Cupid's aria, which therefore augurs a happy ending; he prepares the ear for the depressive turbulence of the harmonic tensions associated with the Furies in the second act, which we glimpse as early as the overture and which punctuate Orfeo's decision at the end of the first act. Through this dimension, to which the myth of Orpheus is so propitious, Gluck's score, in a new form of catharsis, speaks to the senses that it arouses and makes each of us reflect on his own emotions.

FLORENCE BADOL-BERTRAND
Translation Charles Johnston

1. Amyot, *Lettres de Mademoiselle de Lespinasse*, quoted in Lionel de La Laurencie, *Le Goût musical en France* (Paris: 1905), p.184: these remarks were prompted by the performances of the French version of *Orphée* in 1774.
2. Claude Debussy, *Monsieur Croche Antidilettante* (Paris: Gallimard, 1921), p.106, “J.-P. Rameau”.
3. This celebrated episode of eighteenth-century operatic history, which began in 1752, was a dispute between the supporters of Italian *opera buffa*, who judged this form natural, modern and socially relevant, and those of the *tragédie lyrique* on the Lullian model, which the Italian camp considered outdated, overemphatic and too far removed from reality to touch its audience.
4. Cf. Catherine Kintzler, J.-P. Rameau, *Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique* (Paris: Le Sycomore, 1983)
5. Raniero de Calzabigi, *Poesie del Signor abate Metastasio*, Preface I, p.188-199.
6. Ibid. (follows on immediately from the previous quotation).
7. *Mémoires de Madame de Genlis*, vol. 2, “Lettre à Félicie”, quoted by La Laurencie, op. cit., p.185 (the specific reference is to the celebrated passage for Oreste in *Iphigénie en Tauride*, “Le calme rentre dans mon cœur”).

A note on expression, inventiveness and discipline.

In his teaching manual *The Singers' Preceptor* (London, 1779) Domenico Corri wrote that Giuseppe Millico, Gluck's second Orfeo (Parma 1769) after the creation of the role by Gaetano Guadagni (Vienna 1762), and some of his major colleagues such as the castrato Pachierroti (who sang the role at Naples in 1774) and Anton Raaff (Mozart's Idomeneo), sang “*with little ornament, exerting their talents on the parts appointed to them; nor were they permitted to introduce, at random, any graces, ornaments etc. as caprice directed; but in such places only as the composer had allotted. Their merit consisted in the Portamento di voce, the perfection of vocal music: it consists in the swell and dying off the voice, the sliding and blending one note into another with delicacy and expression – and expression comprehends every charm which music can produce. . .*”

What this vocal expression meant in practice is illustrated by a compendium volume, Corri's *Select Collection of the Most Admired Songs. . . from Operas in the Highest Esteem*, in which the singing teacher publishes three arias from “Orfeo”, “sung by Signor Guadagni” which feature modest ornamentation and, only from time to time, an occasional cadenza. The vocal ornamentation that can be heard on this recording, though even less excessive than Corri's, is inspired by his ideas, which certainly reflect the taste of his age.

I know of course that Gluck had decided, in his “Reform” operas, “*to free music from all the abuses that have crept in either through mistaken vanity on the part of the singers, or through excessive complaisance on the part of the composers*” (Preface to *Alceste*, 1769) – but that he was not at all a “fundamentalist” is proven by the fact that he expanded the endings of “Che farò” and “Deh, placatevi” for Millico (Parma, as early as 1769) with some coloratura – which is why Bernarda Fink is allowed to sing them on our recording of the Vienna version –, considering these modifications as definitive when he accommodated *Orfeo* to Parisian taste in 1774. The French version shows that Gluck, far from being a fundamentalist, was even willing to make even sad artistic compromises for the sake of success, such as adding the bravura aria “L'espoir renaît dans mon âme”.

RENÉ JACOBS

„Der Eindruck, den die Musik des Orphée auf mich gemacht hat, war so stark, sie hat mich so heftig und nachhaltig in tiefster Seele aufgewühlt und bewegt, daß es mir unmöglich war, über meine Empfindungen zu sprechen, ich fühlte das verwirrende Glück der Leidenschaft.“

Tatsächlich erschließt die Komposition Glucks ein breites Spektrum neuer Ausdrucksmöglichkeiten. Noch in der Spätromantik war sie ein Reservoir nie versiegender kompositionstechnischer Anregungen – das Ergebnis der berühmten Opernreform –, aus dem zuerst Berlioz, dann auch Wagner und ihre Zeitgenossen schöpften, in seltener Einmütigkeit und über alle Grenzen hinweg. Gluck hätte sich dazu nur beglückwünschen können, war es doch sein größter Wunsch gewesen, eine Musik hervorzubringen, die „die Musik aller Nationen sein und den lächerlichen Zustand nationaler Musikstile beenden“ sollte. Es war im übrigen diese unkritische Einmütigkeit, gegen die sich später Debussy auflehnte, nachdem er *Castor et Pollux* von Rameau gehört hatte und darin „verkürzt erste Ansätze dessen, was Gluck später entwickeln sollte“ erkannte.

Zwanzig Jahre seines Schaffens auf dem Gebiet der italienischen Opera seria können freilich nicht darüber hinwegtäuschen, daß Gluck sich in seinen Reformbestrebungen weitgehend vom Schema der französischen Tragédie lyrique leiten ließ. Der Textdichter des *Orfeo*, Raniero de Calzabigi (1713-1795) hatte im übrigen schon vor der durch Vermittlung des Wiener Theaterintendanten Durazzo zustande gekommenen Zusammenarbeit mit Gluck regen Anteil an den Auseinandersetzungen um die Erneuerung der Oper genommen, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts die Gemüter erregten. Der angesehene Literat und Abenteurer vom Schlage eines Casanova oder Da Ponte brachte zwar die französische Ausgabe der Werke Metastasio, des berühmten Librettisten der Wiener Oper, heraus, nutzte aber die Gelegenheit, um in einem 200 Seiten umfassenden Vorwort seine eigenen, am Vorbild der Tragédie lyrique geschulten Anschauungen darzulegen; die genaue Kenntnis dieser Gattung und ihrer Strukturen hatte er im Verlauf eines zehnjährigen Aufenthalts in Paris zur Zeit des Buffonistenstreits erworben. Der Auftraggeber des *Orfeo*, der am 5. Oktober 1762 als *azione teatrale* im Wiener Burgtheater zur Uraufführung kam, konnte deshalb davon ausgehen, daß die Zusammenarbeit von Gluck und Calzabigi zu weitreichenderen Ergebnissen führen würde, als es andere Komponisten wie Coltellini und Traetta mit ihren Reformideen vor ihnen vermocht hatten.

Im Mittelpunkt der Bemühungen des Künstlerduos stand deshalb die musikalisch geschlossene, durchkomponierte Form nach französischem Vorbild, die das Denken in Szenen an die Stelle des Denkens in einzelnen Nummern setzt und in der das Orchester durchgehend beschäftigt ist – im Gegensatz zur Oper italienischen Zuschnitts mit ihrem generalbaßbegleiteten Secco-Rezitativ und der damit einhergehenden Uneinheitlichkeit der Begleitung. Dem Zuschauer wird auf diese Weise das konzentrierte Zuhören erleichtert, das Rezitativ wird aufgewertet, und so wird auch dem Text größere Aufmerksamkeit zuteil. In Anlehnung an die Tragödie der Antike nimmt der Chor, der auch ein wesentlicher Bestandteil der Tragédie lyrique ist, breitesten Raum ein, vorzugsweise in der vertikalen Schreibweise, die die Textverständlichkeit verbessert. Der Chor ist Handlungsträger: wie eine Trauergemeinde begleitet er im ersten Akt teilnehmend die Totenklage Orfeos, verkörpert im zweiten die unerbittlichen, dann aber von seinem Schmerz gerührten Furien und feiert den glücklichen Ausgang am Ende des dritten. Calzabigi und Gluck haben auch das Element des Tanzes von der französischen Operntradition übernommen, in der semantischen Form der Pantomime, wie unter anderem Diderot es in seiner Schrift *Le fils naturel* von 1757 gefordert hatte: „... der Tanz, der als eine Form echter Poesie zu schreiben ist“. Gluck hatte diese Idee 1761 schon einmal in einem Werk verwirklicht, in der Komposition seines Balletts *Don Juan* auf ein choreographisches Libretto von Angiolini, dessen düsterste Passage er im *Orfeo* in der Furienszene wiederverwendet hat. Die schlichte Natürlichkeit des Gesangsstils der Arien nach Art der französischen Oper kommt durch die syllabische Deklamation der Textverständlichkeit sehr zugute; Zugeständnisse an die Virtuosität – *passaggi* – werden nur in den Kadenzen gemacht, die Artikulation bleibt davon unberührt. Der Auftritt Euridices im dritten Akt ist im Grunde die einzige Passage, die – allerdings unpathetisch – an den Stil der Opera seria anknüpft: ihr Rezitativ hat den Charakter eines

Accompagnato, während die Da-capo-Arie, in der sie ihren Schmerz angesichts des schweigenden Orfeo zum Ausdruck bringt, deutlich an italienische Vorbilder erinnert. Einige Szenen schließlich stehen ganz in der französischen Tradition: die Totenklage am Anfang der Oper, die häufig mit der entsprechenden Szene aus *Castor et Pollux* als Modell verglichen wurde, und das Entzücken Orfeos beim Eintritt in die elysischen Gefilde, „Que puro ciel“. Die melodische Behandlung der Begleitung, das Gegengewicht zum syllabischen Charakter der Gesangspartie, ist unmittelbar Lullyschen Mustern nachgebildet, etwa dem Rezitativ „Plus j'observe ces lieux et plus je les admire“ der Oper *Armide* (1686), wenn Rinaldo den Zauber der Welt der Armida entdeckt.

Angesichts der glanzvollen Möglichkeiten dieser Ausdrucksmittel gab sich Calzabigi, der sich der Gefahr des Scheiterns durchaus bewußt war, große Mühe, die Gattung unter Berücksichtigung der gegen Rameau erhobenen Vorwürfe dem Zeitgeschmack anzupassen. Die Handlung des *Orfeo* ist deshalb auf das Wesentliche beschränkt: Ort des dramatischen Geschehens ist von Anfang an das Grabmal Euridices, und dem Paar ist lediglich die allegorische Gestalt des Amor zur Seite gestellt. Der Handlungsablauf ist so gedrängt, daß er nicht mehr als eineinhalb Stunden in Anspruch nimmt und die Zuschauer ständig in Atem hält. Calzabigi stützte sich auf die üblichen Quellen (*Georgica* und *Äneis* von Vergil und die *Metamorphosen* von Ovid) und knüpfte an eine lange Reihe von Opern über diesen Mythos an, der schon bei der Begründung der Gattung Oper Pate gestanden hatte, als ein Kind des Zeitalters der Aufklärung verbannte er aus seinem Text aber alle Magie und alles Märchenhafte zugunsten einer glaubhaften Handlung: „... wo immer das Einfachste und Wahrscheinlichste mit dem Gesamtentwurf vereinbar ist, wo immer Verwicklungen des rein menschlichen Handelns mit diesem Einfachen und Wahrscheinlichen denkbar sind, unter Vermeidung des Wirkens heidnischer Götter, des Teuflischen und jeder Art von Kabbalistik, kurzum all dessen, was über die in der Macht des Menschen stehenden Dinge hinausgeht...“. Die Allmacht der Liebe, die hier aus dramaturgischen Gründen als Person auftritt, ist demnach menschlich gerechtfertigt als eine Kraft, die „Berge versetzen“ kann: sie ist der Schlüssel zur Deutung des Hinabsteigens in die Unterwelt als introspektive Versenkung, als Lethargie in der etymologischen Bedeutung des Wortes (Lethé = Unterweltstrom), sie entschuldigt die Schwächen und Zweifel der Menschen und stellt das Vertrauen wieder her. Als Symbol der göttlichen Barmherzigkeit gewährt sie Zugang zur Erkenntnis, deren Schönheit sich jeder Beschreibung entzieht, so daß die Musik an ihre Stelle treten muß in einer erweiterten Form der nachahmenden Darstellung im Sinne des Aristotelischen Begriffs der *Mimesis*.

Das Zusammenwirken der einzelnen Elemente, „großer Chor, Ballett und szenische Gestaltung, meisterlich verknüpft mit der Textdichtung und der Musik“, war Calzabigi wohl bewußt, als er diesen Mikrokosmos schuf, „der die Sinne des Zuschauers immer wieder aufs neue betört durch die Vielgestaltigkeit und die Erhabenheit der Gegenstände, während ihn gleichzeitig die Anteilnahme am Geschehen und die Wirkung der feinfühligsten Dichtung in tiefster Seele bewegt und die Klänge der Musik sein Herz nach allen Regeln der Kunst entzücken“:

Es war demnach die Aufgabe Glucks, das Herz anzusprechen; seine Inspirationsquelle war das Drama selbst, doch hatte er auch die Hörgewohnheiten seiner Zeitgenossen zu berücksichtigen. Er hielt deshalb am Prinzip der nachahmenden Darstellung fest mit allen Möglichkeiten, die das Verfahren bot, erweiterte es aber und erschloß ihm ein neues Ausdrucksspektrum: die tonmalerische Darstellung der Feindseligkeit des Zerberus durch „schnelle Läufe in kleinen Notenwerten, heiseres Bellen, einer der großartigsten Einfälle Glucks“, wie Berlioz schrieb, der eherne Widerstand der Furien mit ihrem „No“, „schroffe Diskordanz, grauenhafte enharmonische Bildung, die unerträglich ist für das Ohr und für das Gemüt“, wie Rousseau analysierte, der fasziniert war von dieser Ausdehnung des Prinzips der nachahmenden Darstellung, die von Gluck mitunter so weit getrieben wird, daß man vor Entsetzen erschauert. Und wenn sich in der pastoralen Szene im Mittelteil der Oper die erwarteten, herkömmlichen Effekte häufen, von denen Gluck im übrigen bereits 1750 in seinem *Ezio* Gebrauch gemacht hatte – tonmalerische Nachahmung von Vogelgesang durch Flöten- und Streichertriller, musikalische Nachbildung plätschernden Wassers

durch die gleichmäßige Bewegung geschmeidiger Streichersextolen, Verwendung der Oboe, die als das in der Kunstmusik stilisierte Instrument der Hirten die Natur symbolisiert –, so gehen diese in ihrer Wirkung doch weit über den kodifizierten formelhaften Gebrauch hinaus. Im Rezitativ dieser Szene bleibt Orfeo nahezu stumm, die Oboe mit ihrem fülligen Klang – dem Klang, den offenbar Berlioz im Kopf hatte, als er das wunderschöne Romeo-Thema schrieb – übernimmt die Melodie, während das Streicher-Ostinato jeden zeitlichen, formalen oder materiellen Bezug verschwimmen läßt, als sei der Ort der Handlung nunmehr die jenseitige Welt: „In der Musik ist Gluck ein Geniestreich gelungen, (...) in leidenschaftlich erregten Handlungsabschnitten die Begleitung das ausdrücken zu lassen, was die Seele empfindet, wenn die Worte dies zu verbergen suchen“, wie eine andere, völlig überwältigte Verehrerin es ausgedrückt hat. Und genau darum geht es ihm: über die Worte und den expliziten Gefühlsausdruck hinaus Empfindungen hervorzurufen. So spielt Gluck, wie die Romantiker es später so gerne taten, mit dem Wiedererkennungseffekt durch die Rekurrenz der Form des Menuetts, das in Gestalt von Chören, Balletteinlagen und der Arie des Amor erscheint, wodurch ein Vorgefühl der erfreulichen Schlußlösung entsteht; so bereitet er das Ohr auf die quälende Wirkung der Klanganspannung in den Furienchören des zweiten Akts vor, die schon in der Ouvertüre spürbar ist und die auch in der Entscheidung Orfeos am Ende des ersten Akts mitschwingt... Diese neue Dimension der Ausdrucksmittel, für die der Orpheus-Mythos ein geradezu idealer Stoff ist, ist dafür verantwortlich, daß die Komposition, eine neue Art der *Katharsis*, die Sinne anspricht und sie wachrüttelt, um dann jeden seinen eigenen Gefühlen zu überlassen.

FLORENCE BADOL-BERTRAND
Übersetzung Heidi Fritz

1. Amyot, *Lettres de Mademoiselle de Lespinasse*, zitiert von Lionel de La Laurencie, *Le goût musical en France*. Paris, 1905, p.184, Reaktion auf die Aufführung der französischen Fassung des *Orphée* im Jahr 1774.
2. Claude Debussy, *Monsieur Croche Antidilettante*, „J.-P. Rameau“, Gallimard, 1921, p.106.
3. Vielbeachtetes Ereignis der Operngeschichte des 18. Jahrhunderts. Zum Buffonistenstreit kam es 1752 zwischen den Anhängern der italienischen Opera buffa, die als natürlich, modern und sozial angesehen wurde, und den Anhängern der französischen Oper, der Tragédie lyrique Lullyscher Prägung, die von den ersteren als rückständig und schwülstig verurteilt wurde und als zu realitätsfern, um das Publikum gefühlsmäßig anzusprechen.
4. Cf. Catherine Kintzler, J.-P. Rameau. *Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Le Sycomore, 1983.
5. Raniero de Calzabigi, *Poesie del Signor abbate Metastasio*, Préface I, p.188-199.
6. *Mémoires de Madame de Genlis*, Brief an Félicie Bd.II, über die berühmte Arie des Orest „Le calme rentre dans mon cœur“ aus *Iphigénie en Tauride*, zitiert von La Laurencie, *op.cit.*, p.185.

Anmerkung zur Ausdrucksgestaltung, individuellen Freiheit und Partiturtreue. In seinem Unterrichtswerk *The Singer's Preceptor* (London 1779) schrieb Domenico Corri über Giuseppe Millico, Glucks zweiten Orpheus (Parma 1769) nach Gaetano Guadagni, der die Partie bei der Uraufführung 1762 in Wien gesungen hatte, er habe wie einige andere bedeutende Sängerkollegen, beispielsweise der Kastrat Pachierroti (der die Rolle 1774 in Neapel sang) und Anton Raaff (der Idomeneo Mozarts), seinen Vortrag wie folgt gestaltet: „... mit geringer Auszierung und in der Weise, daß sie ihre Kunst an den Stellen zur Geltung brachten, die ihnen genannt worden waren; es war ihnen auch nicht erlaubt, eigenmächtig und nach Gutdünken Fiorituren, Ornamente etc. hinzuzufügen, sondern nur an den vom Komponisten bezeichneten Stellen. Was sie vor anderen auszeichnete, war das Portamento di voce, der Gesangsvortrag in Vollendung: er besteht im Anschwellen und Ersterben der Stimme, im gleitenden, weichen Übergang von einem Ton zum anderen, behutsam und mit Ausdruck – und der Ausdruck schließt allen Zauber ein, den Musik hervorzubringen vermag...“

Was mit diesem vokalen Ausdruck konkret gemeint war, ist einem von Corri veröffentlichten Kompendium zu entnehmen, seiner *Select Collection of the Most Admired Songs ... from Operas in the Highest Esteem*, in das der Gesangslehrer drei Arien aus dem *Orfeo* aufgenommen hat, „gesungen von Signor Guadagni“ mit zurückhaltender Ornamentik und einigen wenigen eingestreuten Kadenzen. Die vokale Auszierung, wie sie in der vorliegenden Einspielung zu hören ist, ist noch maßvoller als in den Beispielen Corris, sie wurde aber auf der Grundlage seiner Vorstellungen erarbeitet, die zweifellos den Geschmack seiner Zeit widerspiegeln. Ich weiß natürlich, daß Gluck sich vorgenommen hatte, in seinen „Reformopern“ „die Musik von allen Übelständen zu befreien, die sich durch falschen Idealen nachstrebende Eitelkeiten der Sänger oder durch unangemessene Willfährigkeit der Komponisten eingeschlichen haben“ (Widmungsvorrede zu *Alceste*, 1769), ich weiß aber auch, daß er kein „Fundamentalist“ war, was auch daran zu erkennen ist, daß er für Millico (Parma, schon 1769) den Schluß der Arien „Che farò“ und „Deh, placatevi“ umschrieb und mit einigen Koloraturen versah – deshalb darf Bernarda Fink sie in unserer Einspielung der Wiener Fassung ebenfalls singen – und diese als endgültig betrachtete, als er 1774 die dem Pariser Geschmack angepaßte Neufassung des *Orfeo* schrieb. Die französische Fassung zeigt, daß Gluck – völlig unorthodox – bereit war, dem Erfolg zuliebe sogar bedauerliche künstlerische Kompromisse zu machen, indem er beispielsweise die Bravourarie „L'espoir renaît dans mon cœur“ hinzukomponierte.

RENÉ JACOBS
Übersetzung Heidi Fritz

ACTE 1

Une clairière, dans un petit bois de lauriers et de cyprès, tranquille mais isolé, qui renferme la sépulture d'Eurydice.

Ouverture

Scène 1

Orphée et le Chœur

Au lever du rideau, au son d'une triste symphonie, apparaît sur la scène une troupe de Bergers et de Nymphes qui suivent Orphée : ils portent des diadèmes de fleurs et des guirlandes de myrte, et tandis qu'une partie d'entre eux fait brûler des parfums, pose des couronnes sur le marbre et répand des fleurs autour de la tombe, l'autre partie entonne le Chœur qui suit, interrompu par les lamentations d'Orphée qui, étendu à l'avant-scène sur un rocher, répond en prononçant avec passion le nom d'Eurydice.

BERGERS, NYMPHES

Ah ! Si autour de cette urne funeste,
Eurydice, ombre ravissante, tuournes...

ORPHÉE

Eurydice !

BERGERS, NYMPHES

... Entends les pleurs, les lamentations et les soupirs
Que l'on répand pour toi avec douleur.

ORPHÉE

Eurydice !

BERGERS, NYMPHES

Écoute aussi ton époux malheureux
Qui t'appelle en pleurant...

ORPHÉE

Eurydice !

BERGERS, NYMPHES

... Il t'appelle, et il se plaint ;
Comme lorsque la tourterelle amoureuse
A perdu sa douce compagne.

ORPHÉE

Cela suffit, ô compagnons !
Votre peine aggrave la mienne !
Répandez les fleurs pourpres,
Enguirandez le marbre,
Séparez-vous de moi !
Je veux rester seul
Parmi ces ombres funèbres et obscures
Avec mes malheurs pour triste compagnie.

ATTO PRIMO

Ameno, ma solitario boschetto di allori e di cipressi, che ad arte diradato racchiude in un piccolo piano il sepolcro d'Euridice.

[1] Overtura

Scena 1

Orfeo ed il Coro

Ad alzarsi della tenda al suono di mesta sinfonia si vede occupata la scena da uno stuolo di Pastori e Ninfe seguaci di Orfeo, che portano serti di fiori e ghirlande di mirto, e mentre una parte di loro arde dei profumi, incorona il marmo, e sparge fiori intorno alla tomba, intona l'altra il seguente Coro, interrotto da lamenti d'Orfeo che disteso sul davanti sopra d'un sasso, va di tempo in tempo replicando appassionatamente il nome di Euridice.

[2] PASTORI, NINFE

Ah! Se intorno a quest'urna funesta,
Euridice, ombra bella, t'aggiri...

ORFEO

Euridice!

PASTORI, NINFE

... odi i pianti, i lamenti, i sospiri
che dolenti si spargon per te.

ORFEO

Euridice!

PASTORI, NINFE

Ed ascolta il tuo sposo infelice
che piangendo ti chiama...

ORFEO

Euridice!

PASTORI, NINFE

... ti chiama, e si lagna;
come quando la dolce compagna
tortorella amorosa perdè.

[3] ORFEO

Basta, basta, o compagni!
Il vostro duolo aggrava il mio!
Spargete purpurei fiori,
inghirlandate il marmo,
partitevi da me!
Restar vogl'io solo
fra quest'ombre funebri e oscure
coll'empia compagnia di mie sventure.

ACT 1

A delightful solitary grove of laurel and cypress-trees, surrounding a little plain, upon which stands the tomb of Eurydice.

Overture

Scene 1

Orpheus, with an attendance of Youths and Damsels; then Love.

[As the curtain rises to the strains of a sad symphony, the stage is occupied by a band of Nymphs and Shepherds, followers of Orpheus, who are carrying garlands of flowers and myrtle ureaths. Whilst a group of them variously burn perfumes, crown the marble statue and spread flowers around the tomb, the others sing the following chorus, interrupted by laments from Orpheus, who is stretched out at the front of the stage on a rock, and from time to time passionately cries out the name of Eurydice.]

CHORUS

Ah, Eurydice, thou beautiful shade,
if yet thou haunt'st around this fatal urn...

ORPHEUS

Eurydice.

CHORUS

... hear the groans, lamentations, and sighs
that are dolefully spread around for thy sake.

ORPHEUS

Eurydice.

CHORUS

Listen to thy unfortunate spouse,
who, drown'd in his tears...

ORPHEUS

Eurydice!

CHORUS

calls upon thee, and complains
like the turtle-dove
bemoaning the loss of her lovely mate.

ORPHEUS

Enough, no more, O my companions.
Your grief aggravates my own.
Strew the ground with purple flowers;
adorn the marble with garlands;
and leave me to myself.
I will remain here alone,
amidst these mournful and dark shades,
in the melancholy society of my woes.

1. AKT

Beschauliches, einsames Lorbeer- und Zypressenwäldchen, das eine kleine Lichtung umgibt, auf der sich Eurydikes Grab befindet.

Ouverture

1. Szene

(Orpheus und der Chor)

Beim Aufgehen des Vorhangs sieht man eine Gruppe Hirten und Nymphen, die Blumenkränze und Myrtengirlanden trägt; während ein Teil duftenden Weibrauch verbrennt, den Grabstein bekränzt und Blumen um das Grab streut, stimmt der andere den folgenden Chor an, der von Orpheus' Klagen unterbrochen wird, der auf einem Stein liegend immer wieder leidenschaftlich Eurydikes Namen wiederholt.

HIRTEN, NYMPHEN

Ach, wenn Du um dieses Grab wandelst,
Eurydike, schöner Schatten...

ORPHEUS

Eurydike!

HIRTEN, NYMPHEN

... hör das Weinen, die Klagen, die Seufzer,
die schmerzlich dir gelten.

ORPHEUS

Eurydike!

HIRTEN, NYMPHEN

Und hör deinen unglücklichen Gatten,
der dich weinend ruft...

ORPHEUS

Eurydike!

HIRTEN, NYMPHEN

... dich ruft und klagt,
wie die verliebte Taube,
die das Liebste verlor.

ORPHEUS

Genug, genug, Freunde!
Euer Schmerz verschlimmert den meinen.
Streut purpure Blumen,
bekränzt den Stein,
laßt mich allein!
Ich will allein bleiben
unter diesen unheilvollen und dunklen Schatten
in der grausamen Gesellschaft meines Unglücks.

Ballet (*larghetto*)

CHŒUR

Ah ! Si autour de cette urne funeste,
Eurydice, ombre ravissante, tuournes,
Entends les pleurs, les lamentations, les soupirs
Que l'on répand pour toi avec douleur.

(Après le ballet, le chœur sort.)

ORPHÉE

J'appelle ainsi ma bien-aimée
Lorsque le jour se montre,
Lorsqu'il se cache.
Mais ma douleur est vaine !
L'idole de mon cœur
Ne me répond pas.

ORPHÉE

Eurydice ! Eurydice ! Chère ombre,
Ah, où te caches-tu ?
Haletant, ton fidèle époux
T'appelle toujours en vain,
Il te réclame aux dieux,
Et il répand dans les vents
Avec ses larmes
Ses vaines lamentations.

ORPHÉE

Je cherche ainsi ma bien-aimée,
Ici, où elle mourut,
Sur ces rives funestes.
Mais, seul, à ma douleur,
Parce qu'il a connu l'amour,
L'écho répond.

Eurydice ! Eurydice !

Ah ! les rivages connaissent ce nom,
Et les forêts l'ont appris par ma bouche !
Dans chaque vallée,
Eurydice résonne ; sur chaque tronc
Le pauvre Orphée a écrit :
Malheureux Orphée,
Eurydice, mon idole,
Chère Eurydice !

ORPHÉE

Je pleure ainsi ma bien-aimée,
Lorsque le soleil éclaire le jour,
Lorsqu'il disparaît dans la mer.
Compatisant à mes larmes
La rivière murmure,
Et me répond.

Ballo (*larghetto*)

CORO

Ah, se intorno a quest'urna funesta,
Euridice, ombra bella, t'aggiri,
odi i pianti, i lamenti, i sospiri
che dolenti si spargon per te.

(Dopo il seguente ballo, il coro parte.)

ORFEO

Chiamo il mio ben così
quando si mostra il dì,
quando s'asconde.
Ma, oh vano mio dolor!
L'idol del mio cor
non mi risponde.

ORFEO

Euridice! Euridice! Ombra cara,
ove sei?
Piange il tuo sposo
ti domanda agli Dei,
a' mortali ti chiama
e sparse a' venti
son le lagrime sue,
i suoi lamenti.

ORFEO

Cerco il mio ben così
in queste, ove morì,
funeste sponde.
Ma solo al mio dolor
perché conobbe amor,
l'eco risponde.

Euridice! Euridice!

Ah! questo nome san le spiagge,
e le selve l'appresero da me!
In ogni valle
Euridice risuona: in ogni tronco
scrise il misero Orfeo:
Orfeo infelice,
Euridice, idol mio,
cara Euridice!

ORFEO

Piango il mio ben così
se il sole indora il dì,
se va nell'onde.
Pietoso al pianto mio
va mormorando il rio,
e mi risponde.

A Dance (*larghetto*)

CHORUS

Ah, Eurydice, thou beautiful shade,
if yet thou haunt'st around this fatal urn,
hear the groans, lamentations, and sighs
that are dolefully spread around for thy sake.

[After the following dance, exit chorus.]

ORPHEUS

Thus I call aloud the idol of my heart,
from the morning's rising rays,
to the sun's decreasing beams.
But how vain my grief!
The charmer my soul doats on,
deigns not to answer my complaints.

ORPHEUS

Eurydice, Eurydice! Where art thou,
lovely shade?
Thy spouse, in bitterness of grief complains.
From Jove he asks thee.
He requires thee from mortals.
The air is fill'd with his bitter tears,
and doleful groans.

ORPHEUS

Thus I seek for the idol of my heart,
on these fatal shores,
where death cut off her thread of life.
But Echo alone,
who was sensible to the attacks of love,
deigns to answer me.

Eurydice, Eurydice!

Ah, even the shores know the name;
and the woods have learn'd it from me.
Eurydice is heard echo'd in every valley.
The wretched Orpheus wrote
on every tree.
Unfortunate Orpheus!
Eurydice, my idol,
dear Eurydice!

ORPHEUS

Thus I bewail the idol of my heart,
from the morning's rising rays,
to the sun's decreasing beams.
The murmuring rivulet alone,
responsive moans with pity
to my ceaseless sighs.

Tanz (*Larghetto*)

CHOR

Ach, wenn Du um dieses Grab wandelst,
Eurydike, schöner Schatten,
hör das Weinen, die Klagen, die Seufzer,
die schmerzlich dir gelten.

(Nach dem nun folgenden Tanz geht der Chor ab.)

ORPHEUS

So rufe ich meine Liebe,
wenn der Tag sich zeigt
und wenn er sich verbirgt.
Ach, vergebens ist mein Leid!
Die Göttin meines Herzens
antwortet mir nicht.

ORPHEUS

Eurydike! Eurydike! Liebster Schatten,
ach, wo bist du?
Voll Kummer ruft dein treuer Gatte dich immer
vergeblich,
von den Göttern erfleht er dich zurück,
und ergießt mit seinen
Tränen vergeblich seine Klagen
in den Wind. Teure Eurydike!

ORPHEUS

So suche ich meine Liebe,
an diesem verhängnisvollen Ort,
an dem sie starb.
Aber meinem Schmerz
antwortet nur das Echo,
weil es die Liebe kennt.

Eurydike! Eurydike!

Ach, diesen Namen kennen die Lichtungen,
und die Wälder haben ihn von mir gelernt.
In jedem Tal
erschallt Eurydikes Name; in jeden Stamm
schnittze ihn der unselige Orpheus;
unglücklicher Orpheus,
Eurydike, meine Liebe,
teure Eurydike!

ORPHEUS

So beweine ich meine Liebe,
wenn die Sonne den Tag vergoldet
und wenn sie in den Wellen versinkt.
Voll Erbarmen mit meinen Tränen
rauscht der Fluß
und antwortet mir.

Ô Dieux ! Dieux barbares,
D'Achéron et d'Averne
Pâles habitants,
Dont la main
Avide de morts
N'a jamais désarmé et que jamais n'ont retenue
Ni la beauté, ni la jeunesse,
Vous m'avez enlevé
Ma belle Eurydice –
Oh, cruel souvenir ! –
Dans la fleur de l'âge !
Je vous la réclame, dieux tyranniques !
J'ai moi aussi du courage
Pour venir chercher, sur les traces
Des plus intrépides héros,
Au sein de votre horreur,
Mon épouse, mon bien !

Scène 2

(Amour et Orphée)

AMOUR
Amour te soutient !
Orphée, de ta peine
Zeus a pitié.
Il te permet de passer
Vivant les lentes eaux du Léthé !
Tu es sur le chemin du ténébreux abîme :
Si avec ton chant, tu peux calmer les Furies
Et les monstres, et la mort impitoyable,
Au jour, ta chère Euridyce
Fera un joyeux retour.

ORPHÉE
Comment ? Quand ?
Est-ce possible ?
Explique-toi !

AMOUR
Auras-tu assez de courage
Pour cette dernière épreuve ?

ORPHÉE
Tu me promets Eurydice,
Et tu veux que j'aie peur ?

AMOUR
Tu dois savoir à quelles conditions
Tu pourras accomplir ta mission.

ORPHÉE
Parle !

AMOUR
Il t'est interdit de regarder Eurydice
Avant que tu ne sois sorti des antres du Styx !
Et tu ne dois pas lui révéler cette interdiction !
Sinon, tu la perdras de nouveau et pour toujours ;
Et en proie à ton terrible désir
Tu vivras malheureux !
Réfléchis bien, adieu !

7 O Numi ! Barbari numi,
d'Acheronte e d'Averno
pallido abitator,
la di cui mano
avida delle morti
mai disarmò mai trattener non seppe
beltà né gioventù,
voi mi rapiste
la mia bella Eudirice –
oh memoria crudel! –
sul fior degli anni!
La rivoglio da voi, numi tiranni!
Ho core anch'io
per ricercar sull'orme
de' più intrepidi eroi,
nel vostro orrore
la mia sposa, il mio ben!

Scena 2

(Amore e detto)

AMORE
T'assiste Amore!
Orfeo, della tua pena
Giove sente pietà.
Ti si concede le pigre
onde di Lete vivo varcar!
Del tenebroso abisso sei sulla via:
se placar puoi col canto le furie,
i mostri, e l'empia morte,
al giorno la diletta Euridice
farà teco ritorno.

ORFEO
Ah, come? Ah, quando?
E possibil sarà?
Spiegati!

AMORE
Avrai valor che basti
a questa prova estrema?

ORFEO
Mi prometti Euridice,
e vuoi ch'io tema?

AMORE
Sai però con qual patto
l'impresa hai da compir.

ORFEO
Parla !

AMORE
Euridice ti si vieta il mirar
finchè non sei fuor degli antri di Stige!
E il gran divieto riverarle non dei,
se no, la perdi e di nuovo e per sempre;
e in abbandono al tuo fiero desio
sventurato vivrai!
Pensaci, addio!

Ye Gods, cruel Gods!
pale inhabitants
of Acheron and Hell;
whose destructive band,
neither beauty nor youth
could ever disarm
or withhold,
you have ravished from me
my fair Eurydice,
(O fell remembrance!)
in the bloom of her years.
I will have her back again from you, ye barbarous Gods!
Courageous as the most intrepid heroes,
I have even resolution enough
to go into your horrid realms,
to retrieve
my spouse, my treasure.

Scene 2

(Love and the same)

LOVE
Love attends thee,
Orpheus, Jove is moved with pity
at thy pangs.
Thou art permitted to cross alive
the slow waves of the Stygian Lake.
Thou art on thy way to the dark and dismal abyss.
If with thy voice, thou can'st appease the furies,
monsters, and cruel death,
thy beloved Eurydice shall then
return with thee to light.

ORPHEUS
Ah, what do I hear?
Is it possible?
Explain thyself.

LOVE
Hast thou courage at command
for such an enterprise.

ORPHEUS
While Eurydice's the prize,
think'st thou I know fear?

LOVE
Know then on what condition
thou art to undertake that enterprise?

ORPHEUS
Speak.

LOVE
Thou art forbidden to look upon Eurydice,
till emerged from the caverns of the Styx;
nor art thou to tell her of that mysterious prohibition;
otherwise thou shalt lose her again for ever;
and live a miserable prey
to thy torturing desires.
Reflect on it. Farewell.

Oh Götter, grausame Götter,
des Acheron und des Avernus
bleiche Bewohner,
deren todesgierige Hand
weder Schönheit noch Jugend
jemals entwarfen noch aufhalten konnte,
ihr raubtet mir
meine schöne Eurydike –
ach, grausame Erinnerung! –
in der Blüte ihrer Jahre!
Ich will sie zurück von euch, tyrannische Götter!
Ich habe auch den Mut,
um auf den Spuren
der furchtlosesten Helden
in eurem Schrecken
meine Gattin, meine Liebe zu suchen!

2. Szene

(Amor und Orpheus)

AMOR
Amor steht dir bei!
Orpheus, Jupiter fühlt Mitleid
mit deiner Qual.
Es wird dir gestattet, die trägen
Wellen der Lethe lebend zu überqueren.
Du bist auf dem Weg des finsternen Abgrunds:
Wenn du mit deinem Gesang die Furien,
die Ungeheuer, und den grausamen Tod besänftigen kannst,
wird deine geliebte Eurydike am Morgen
unversehrt mit dir zurückkehren.

ORPHEUS
Ach, wie? Ach, wann?
Ist es möglich?
Erkläre dich!

AMOR
Wirst du genug Mut
für diese größte Prüfung haben?

ORPHEUS
Du versprichst mir Eurydike
und willst, daß ich mich fürchte?

AMOR
Du weißt aber, unter welcher Bedingung
du die Aufgabe zu erfüllen hast.

ORPHEUS
Rede!

AMOR
Es ist dir verboten, Eurydike anzusehen,
solange du die Höhlen des Styx nicht verlassen hast!
Und das große Verbot darfst du ihr nicht enthüllen!
Wenn nicht, verlierst du sie von neuem und für immer;
und deinem rasenden Verlangen ausgesetzt
wirst du unglücklich leben!
Denk darüber nach, leb wohl!

Retiens ton regard,
Freine tes paroles,
Rappelle-toi que tu souffres,
Qu'il ne te reste que peu de temps
À souffrir encore.
Sache aussi que parfois,
Confus, tremblants
Devant celle qu'ils aiment,
Les amants sont aveugles,
Qu'ils ne savent plus parler ;
Confus, tremblants,
Les amants sont aveugles
Avec celle qu'ils aiment,
Ils ne savent plus parler.
Retiens ton regard,
Freine tes paroles,
Rappelle-toi que tu souffres... etc.

(Il part)

ORPHÉE
Qu'a-t-il dit ! Qu'ai-je entendu !
Donc Eurydice vivra, je l'aurai à mes côtés !
Et après tant de souffrances,
En un tel moment,
En pleine guerre de sentiments,
Je ne devrais pas la regarder,
Ni la serrer contre moi !
Malheureuse épouse ! Que dira-t-elle,
Que pensera-t-elle ?
Je vois déjà ses affres !
Cela me préoccupe.
Rien qu'à l'imaginer,
Je sens mon sang se glacer,
Mon cœur palpiter...
Mais... Je le pourrai... Je le veux !
J'ai résolu. Le plus grand,
Le plus insupportable des maux,
C'est d'être privé du seul objet
Qu'aime l'âme.
Aidez-moi, ô dieux, j'accepte votre loi.

(On voit un éclair, on entend le tonnerre, et Orphée sort.)

ACTE 2

Horrible caverne au-delà du fleuve Cocyte, qu'assombrit ensuite au lointain une ténébreuse fumée éclairée par des flammes, qui emplit toute cette affreuse habitation.

Scène 1

Orphée et le Chœur

Dès que le rideau se lève au son d'une terrible symphonie, débute le Ballet des Furies et des Spectres qui est interrompu par l'harmonie de la lyre d'Orphée. Ce dernier apparaît alors en scène, et toute la troupe infernale entonne le chant suivant.

8 Gli sguardi trattieni,
affrena gli accenti,
rammenta se peni,
che pochi momenti
hai più da penar.
Sai pur che talora
confusi, tremanti
con chi gl'innamora
son ciechi gli amanti,
non sanno parlar ;
confusi, tremanti,
son ciechi gli amanti
con chi gl'innamora,
non sanno parlar.
Gli sguardi trattieni,
affrena gli accenti,
rammenta se peni... ecc.

(parte)

9 ORFEO
Che disse! Che ascoltai!
Dunque Euridice vivrà, l'avrò presente!
E dopo i tanti affanni miei,
in quel momento,
in quella guerra d'affetti,
io non dovrò mirarla,
non stringerla al mio sen!
Sposa infelice! Che dirà mai?
Che penserà?
Preveggo le smanie sue!
Comprendo le angustie mie.
Nel figurarlo solo
sento gelarmi il sangue,
tremarmi il cor...
Ma... Io potrò... Io voglio!
Ho risoluto. Il grande,
l'insoffribile dei mali
è l'esser privo dell'unico dell'anima
amato oggetto.
Assistetemi, o dei, la legge accetto.

(Si vede un lampo, si sente un tuono, e parte Orfeo.)

ATTO SECONDO

Orrida caverna di là del fiume Cocito, offuscata poi in lontananza da un tenebroso fumo illuminato dalle fiamme, che ingombra tutta quella orribile abitazione.

Scena 1

Orfeo ed il Coro

Appena aperta la scena al suono di orribile sinfonia comincia il Ballo di Furie e Spettri che viene interrotto per l'armonia della lira d'Orfeo, il quale comparso poi sulla scena, tutta quella turba infernale intona il seguente.

Withold thy looks,
refrain thy accents,
and remember that,
tho' now thou grievest,
yet, in a few moments,
thy late affliction may give birth to joy.
Thou know'st well,
that lovers often wander, tremble,
are blind,
and frequently unable to talk
with the dear objects of their adoration;
lovers often wander, tremble, are blind,
and frequently unable to talk
with the dear objects of their adoration.
Withold thy looks,
refrain thy accents,
and remember... etc.

(exit)

ORPHEUS
What said he? What have I heard?
Will then my Eurydice be return'd again to life!
Shall she again exist on earth!
And after so many racking torments,
in what conflict of passion,
at the transporting moment when she's yielded me,
must not I behold her?
not press her to my bosom?
Unhappy spouse! what will she suppose!
what think!
I foresee her furies,
I perceive my tortures!
My heart sickens
at the thought,
my blood is froze by the idea.
But I can – yes, I will, –
I am resolved; for the greatest,
and most intolerable of my misfortunes,
is to be deprived of the only object
beloved by my soul.
Ye Gods, assist me, I accept the hard condition.

[A lightning flash is seen, a clap of thunder heard. Exit Orpheus.]

ACT 2

A dreadful cave, an infernal entrance in the bottom, and on one side of it, a dismal gate, which opens with a horrid creaking noise.

Scene 1

Chorus of furies and spectres, then Orpheus.

[As soon as the curtain rises, to the strains of a terrifying symphony, there begins the Dance of the Furies and Spectres, which is interrupted by the harmony of Orpheus' lyre; when he appears onstage, the whole devilish crowd begins the following chorus.]

Zügle deine Blicke,
halte deine Worte zurück,
denk daran, daß du leidest,
aber daß du nur noch wenige Augenblicke
zu leiden hast.
Du weißt doch, daß manchmal
– verwirrt und bebend
angesichts des geliebten Menschen –
Liebende blind sind
und nicht sprechen können;
verwirrt und bebend,
Liebende blind sind,
angesichts des geliebten Menschen
nicht sprechen können.
Zügle deine Blicke,
halte deine Worte zurück
denk daran, daß du leidest... usw.

(geht ab)

ORPHEUS
Was hat er gesagt! Was habe ich gehört!
Also wird Eurydike leben, ich werde sie bei mir haben!
Und nach soviel Leiden
werde ich sie in diesem Moment,
in diesem Toben der Gefühle,
nicht ansehen dürfen,
nicht an meine Brust drücken dürfen!
Unglückliche Gattin!
Was wird sie sagen? Was wird sie denken?
Ich sehe ihre Erregung voraus,
ich erkenne meine Ängste!
Allein beim Gedanken daran
fühle ich das Blut mir gefrieren,
das Herz mir erbeben...
Aber... ich werde es schaffen... ich will es!
Ich habe mich entschieden. Das größte,
das unerträglichste Unglück für die Seele ist es,
des einzigen geliebten Wesens beraubt zu sein.
Steht mir bei, o Götter,
ich akzeptiere euer Gesetz.

2. AKT

Eine furchteinflößende Höhle jenseits des Flusses Kozytus, in der Ferne von dunklem, flammenddurchzucktem Rauch verfinstert, der die ganze schreckliche Umgebung ausfüllt.

1. Szene

(Orpheus und der Chor)

Unmittelbar nachdem der Vorhang sich zum Klang einer furchterregenden Ouvertüre geöffnet hat, beginnt der Tanz der Furien und Geister, der von der harmonischen Leier Orpheus' unterbrochen wird, der auf der Bühne erscheint. Das Höllenvolk stimmt das Folgende an.

Ballet (*majestueux*)

CHŒUR
Qui donc vers l'Érèbe,
Au cœur des ténèbres,
Sur les traces d'Héraclès
Et de Pirithoos, se dirige ?

Ballet (*rapide*)

CHŒUR
Qui donc vers l'Érèbe, etc.
Les terribles Euménides
En font un lieu d'horreur
Et les hurlements de Cerbère
L'emplissent d'épouvante,
Si ce n'est pas un dieu qui entre.

Ballet (*majestueux*)

ORPHÉE
De grâce ! Calmez-vous en ma présence,
Furies...

CHŒUR
Non !

ORPHÉE
... larves...

CHŒUR
Non !

ORPHÉE
... ombres hautes...

CHŒUR
Non !

ORPHÉE
Que ma cruelle douleur
Vous rende au moins compatissantes.

CHŒUR
Non ! Non ! Non !

ORPHÉE
De grâce, calmez-vous en ma présence, etc.

CHŒUR
Pauvre jeune homme !
Que veux-tu, que médites-tu ?
Hormis le deuil et la plainte,
Rien d'autre n'habite
Dans cet horrible
Et funeste lieu.
Que veux-tu, pauvre jeune homme ? Quoi ?
Hormis le deuil et la plainte, etc.

Ballo (*maestoso*)

CORO
Chi mai dell'Erebo
fra le caligini,
sull'orme d'Ercole
e di Piritoo conduce il piè?

Ballo (*presto*)

CORO
Chi mai dell'Erebo, ecc.
D'orror l'ingombrino
le fiere Eumenidi
e lo spaventino
gli urli di Cerbero,
se un dio non è.

Ballo (*maestoso*)

ORFEO
Deh! Placatevi con me,
Furie...

CORO
No!

ORFEO
... larve...

CORO
No!

ORFEO
... ombre sdegnose...

CORO
No!

ORFEO
Vi renda almen pietose
il mio barbaro dolor.

CORO
No! No! No!

ORFEO
Deh! Placatevi con me, ecc.

Ballo
CORO
Misero giovane!
Che vuoi, che mediti?
Altro non abita
che lutto e gemito
in queste orribili
soglie funeste.
Che vuoi, misero giovane? Che?
Altro non abita, ecc.

A Dance (*maestoso*)

CHORUS
Who was ever daring enough to steer his course
amidst the darkness of Erebus,
on the footsteps of Hercules
and Piritoos?

A Dance (*presto*)

CHORUS
Who was ever daring...
Let the fierce Eumenides
strike him with horror,
and the howlings of Cerberus
frighten him,
if not a God.

A Dance (*maestoso*)

ORPHEUS
Ah, be appeased,
ye furies...

CHORUS
No.

ORPHEUS
... phantoms...

CHORUS
No.

ORPHEUS
... and angry shades.

CHORUS
No.

ORPHEUS
Alas, at least, let my racking pangs
excite your pity!

CHORUS
No.

ORPHEUS
Ah, be appeased...

CHORUS
Unfortunate youth,
what would'st thou have?
What do'st thou propose to do here,
where tears and groans
encrease the native horrors
of these fatal realms?
[What would'st thou have, unfortunate youth? What?
What do'st thou propose to do here...]

Tanz (*Maestoso*)

CHOR
Wer lenkt
durch die Nebel des Erebus,
auf den Spuren von Herkules und Pyritus,
seinen Schritt?

Tanz (*Presto*)

CHOR
Wer lenkt usw.
Mit Schauder mögen ihn
die wilden Eumeniden erfüllen,
und die Schreie von Zerberus
mögen ihn erschrecken,
wenn er kein Gott ist.

Tanz (*Maestoso*)

ORPHEUS
Ach, seid gnädig zu mir,
Furien...

CHOR
Nein!

ORPHEUS
... Geister...

CHOR
Nein!

ORPHEUS
... verächtliche Schatten...

CHOR
Nein!

ORPHEUS
Möge euch wenigstens
mein grausamer Schmerz gnädig stimmen.

CHOR
Nein! Nein! Nein!

ORPHEUS
Ach, seid gnädig zu mir usw.

CHOR
Unseliger Jüngling!
Was willst du, was erinnerst du?
Anderes als Trauer und Stöhnen
wohnt nicht
an diesem schrecklichen
unheilvollen Ort.
Was willst du, unseliger Jüngling? Was?
da capo

ORPHÉE

Mille chagrins, ombres hautaines,
Comme vous je supporte ;
Je porte l'enfer en moi,
Je le sens au plus profond de mon cœur.

CHCEUR

Ah ! Quel est cet amour
Inconnu et plaintif,
Qui vient doucement
Figuer notre implacable
Fureur !
Ah ! Quel est cet amour, etc.

ORPHÉE

Vous seriez moins tyranniques
Devant mes pleurs et ma douleur
Si vous éprouviez un seul instant
Ce qu'est la langueur d'amour.

CHCEUR

Ah ! Quel est cet amour, etc.
Les portes grincent
Sur leurs gonds noirs ;
Et elles laissent passer,
Confiant et libre,
Le vainqueur ;
Et elles laissent passer, etc.
Les portes grincent, etc.

Les Furies et les Monstres commencent à se retirer et, tandis qu'ils s'évanouissent dans le décor, ils reprennent la dernière strophe du Chœur, qui se poursuit tandis qu'ils s'éloignent et s'achève dans un murmure confus. Les Furies disparaissent, les Monstres sortis, Orphée s'avance en Enfer.

14 ORFEO

Mille pene, ombre moleste,
come voi sopporto anch'io;
ho con me l'inferno mio,
me lo sento in mezzo al cor.

15 CORO

Ah! Quale incognito
affetto flebile,
dolce a sospendere
vien l'implacabile
nostro furor!
Ah! Quale incognito, ecc.

ORFEO

Men tiranne ah, voi sareste
al mio pianto, al mio lamento,
se provaste un sol momento
cosa sia languir d'amor.

CORO

Ah! Quale incognito, ecc.
Le porte stridano
sui neri cardini;
e il passo lascino
sicuro e libero
al vincitor;
e il passo lascino, ecc.
Le porte stridano, ecc.

Cominciano a ritirarsi le Furie ed i Mostri e dileguandosi per entro le scene, ripetono l'ultima strofa del Coro, che continuando sempre frattanto che si allontanano, finisce finalmente in un confuso mormorio. Sparite le Furie, sgombrati Mostri, Orfeo s'avanza nell'inferno.

ORPHEUS

Ye mournful shades, a thousand racking pangs
do I endure like you.
I feel within myself that torment
ever torturing my soul.

CHORUS

Ah, what means this unknown,
mournful, sweet affection,
which seems
almost to harmonise
our wonted fury.
Ah, what means...

ORPHEUS

Alas! you would be less cruel
to my mournful cries and lamentations,
if you felt, but for an instant,
the pangs of one lingering with love.

CHORUS

Ah, what means, &c. &c.
The gates creaking
on their rusty hinges,
leave a safe,
uninterrupted passage
to the conqueror!

The Furies and monsters begin to withdraw, and as they disperse into the wings they repeat the last verse of the chorus, which continues while getting further and further away, finishing at last in a confused murmur. Once the Furies have disappeared and the Monsters have been swept away, Orpheus goes forward into Hell.

ORPHEUS

Wie ihr, verächtliche Schatten,
erleide auch ich tausend Qualen;
meine Hölle trage ich in mir,
ich spüre sie tief in meinem Herzen.

CHOR

Ach, was für ein unbekanntes
trauriges Gefühl
naht sich uns süß,
unsere unerbittliche Wut zu entkräften!

ORPHEUS

Weniger tyrannisch wäret ihr
gegen meine Tränen, meinen Schmerz,
wenn ihr nur einen einzigen Moment fühltet,
was Liebesleid ist.

CHOR

Ach, was für ein unbekanntes usw.
Die Tore mögen knarren
in ihren schwarzen Angeln
und dem Sieger
den Weg
sicher und frei machen.

Die Furien und Ungeheuer beginnen, sich zurückzuziehen. Während sie zwischen den Kulissen entschwinden, wiederholen sie die letzte Strophe des Chors. Sie entfernen sich immer weiter, bis schließlich nur noch ein unbestimmtes Murmeln zu vernehmen ist. Nachdem die Furien und Ungeheuer verschwunden sind, betritt Orpheus die Hölle.

Scène 2

*Paysage charmant grâce aux bosquets qui y
verdoient, aux fleurs qui tapissent les prairies, aux
recoins ombragés que l'on y découvre, aux fleuves
et aux ruisseaux qui le baignent.*

Ballet (andante)

ORPHÉE

Quel ciel pur ! Quel grand soleil !
Quelle est donc cette nouvelle lumière sereine !
Quelle douce et flatteuse harmonie
Forment ensemble
Le chant des oiseaux,
La course des ruisseaux,
Le murmure des vents !
Voilà le séjour
Des Héros chanceux !
Ici, tout respire un contentement tranquille,
Excepté pour moi.
Si je ne trouve pas ma bien-aimée,
Je ne pourrai plus rien espérer !
Sa voix suave,
Ses regards amoureux, son beau rire,
Sont mon seul Élysée, mon seul plaisir !
Mais où peut-elle donc être ?
(*regardant autour de lui*)
Demandons à ceux-ci
Qui viennent vers moi l'air réjoui.
(*s'avançant vers le Chœur*)
Où est Eurydice ?

CHŒUR

Eurydice arrive !
Viens au royaume du repos,
Grand héros, tendre époux,
Rare exemple de tous les temps.
Eurydice partage ton amour ;
Déjà elle se ranime, déjà elle retrouve
Sa beauté initiale, etc.

Ballet (andante)

ORPHÉE

Âmes aventureuses,
Ah, comprenez gentiment
Mon impatience !
Si vous étiez amants,
Vous connaîtriez l'épreuve
De ce désir fougueux,
Qui me tourmente,
Qui me poursuit toujours.
Même dans ce lieu serein
Je ne serais pas heureux,
Si je ne retrouve pas ma bien-aimée.

CHŒUR

Viens, Eurydice !

1 Scena 2

*Paesaggio delizioso per i boschetti che vi
verdeggiano, i fiori che rivestono i prati, i
ritiri ombrosi che vi si scoprono, i fiumi ed i
ruscelli, che lo bagnano.*

Ballo (andante)

2 ORFEO

Che puro ciel! Che chiaro sol!
Che nuova serena luce è questa mai!
Che dolce lusinghiera armonia
formano insieme
il cantar degli augelli,
il correr de' ruscelli,
dell'aure il sussurrar!
Questo è il soggiorno
de' fortunati Eroi!
Qui tutto spira un tranquillo contento,
ma non per me.
Se l'idol mio non trovo,
sperar non posso!
I suoi soavi accenti,
gli amorosi suoi sguardi, il suo bel riso,
sono il mio solo, il mio diletto Eliso!
Ma in qual parte ei sarà?
(*guardando per la scena*)
Chiedasi a questo
che mi viene a incontrar stuolo felice.
(*moltrandosi verso il Coro*)
Euridice dov'è?

CORO

Giunge Euridice!
Vieni ai regni del riposo,
grande eroe, tenero sposo;
raro esempio in ogni età.
Euridice Amor ti rende;
già risorge, già riprende
la primiera sua beltà, ecc.

4 **Ballo (andante)**

5 ORFEO

Anime avventurose,
ah, tollerate in pace
le impazienze mie!
Se foste amanti,
conoscereste a prova
quel focoso desio,
che mi tormenta,
che per tutto è con me.
Nemmeno in questo placido albergo
esser poss'io felice,
se non trovo il mio ben.

CORO

Viene, Euridice!

Scene 2

*The Elysian Fields. A delightful landscape with verdant
groves, flowers covering the meadows, shady bowers,
rivers and streams.*

A Dance (andante)

ORPHEUS

How bright the Heavens! How clear the sun!
But what can mean this new extreme serenity of light?
How sweet is this composure!
What alluring concert doth the bird's soft song,
the riv'let's bubble,
and the zephyr's murmur,
altogether form!
Sure this is the abode
of happy heroes!
Here, all but me,
content and ease enjoy!
If I can't my idol find,
ah! I can't flatter myself with such hope.
Her sweet accents,
her bewitching looks, her pleasing smiles alone,
can be a delightful Elysium to me.
Alas! where can she be?
(*looking across the stage*)
I'll inquire after her from that
happy troop who come to meet me.
(*going towards the Chorus*)
Oh! where is my Eurydice?

CHORUS

Eurydice approaches.
Come away to the realm of repose,
thou invincible hero, thou tender-hearted spouse!
Proverbial shall be thy name to after ages, for fidelity and love.
Thy Eurydice is restor'd –
Even now doth she revive, and resume
her beauty's bloom.

A Dance (andante)

ORPHEUS

Ye fortunate souls,
oh quietly bear with
my impatience;
if ever ye were lovers,
you surely must remember,
how impetuous is desire,
how tormenting
disappointment.
Even in this pleasant abode of peace,
I can't be happy
till I find the dear object of my adoration.

CHORUS

There, take then thy Eurydice.

2. Szene

*Wunderschöne Landschaft mit grünenden
Wäldchen, blumenübersäten Wiesen, schattigen
Ruheplätzen, Flüssen und Bächen.*

Tanz (Andante)

ORPHEUS

Wie rein der Himmel ist! Wie klar die Sonne ist!
Was für ein neues, weiches Licht ist das!
Was für eine süße, zärtliche Harmonie
bilden gemeinsam
der Gesang der Vögel,
der Lauf der Bäche,
das Rauschen der Lüfte!
Das ist der Ort
der glücklichen Helden!
Hier atmet alles eine ruhige Zufriedenheit,
aber nicht für mich.
Wenn ich meine Liebste nicht finde,
kann ich nicht hoffen!
Ihre sanften Worte,
ihre liebevollen Blicke, ihr schönes Lachen
sind mein einziges, mein geliebtes Elysium!
Aber wo mag sie sein?
(*sieht sich um*)
Fragen wir diese fröhliche Schar,
die sich mir dort nähert.
(*wendet sich an den Chor*)
Wo ist Eurydike?

CHOR

Eurydike kommt!
Komm ins Reich der Ruhe,
großer Held, zärtlicher Gatte;
seltenes Beispiel einer jeden Epoche.
Amor gibt dir Eurydike zurück;
schon erhebt sie wieder auf, schon erlangt sie
ihre frühere Schönheit wieder.

Tanz (Andante)

ORPHEUS

Glückliche Seelen,
ach, ertragt gelassen
meine Ungeduld!
Würdet ihr lieben,
kenntet ihr wohl
dieses brennende Verlangen,
das mich quält,
das mich ganz erfüllt.
Nicht einmal an diesem friedlichen Ort
kann ich glücklich sein,
wenn ich meine Liebste nicht finde.

CHOR

Komm, Eurydike!

Reviens, ô belle, à ton époux,
Que le ciel compatissant
Ne veut plus séparer de toi.
Ne te plains pas de ton sort,
Car on peut dire que c'est un autre Élysée,
Cet époux si fidèle.
Ne te plains pas de ton sort, etc.

Eurydice est amenée à Orphée par un Chœur d'Héroïnes et ce dernier, sans la regarder, mais avec une grande délicatesse, la prend par la main et l'emmène aussitôt. Suit le Ballet des Héros et des Héroïnes, et le Chœur reprend son chant, qui se poursuit jusqu'à ce qu'Orphée et Eurydice soient sortis des champs Élysées.

ACTE 3

Une caverne obscure, qui forme un labyrinthe tortueux, encombré de pierres qui se sont détachées des rochers et qui sont couvertes de ronces et de plantes sauvages.

Scène 1
Orphée et Eurydice

ORPHÉE
Viens ! Suis-moi,
Unique objet d'amour
De mon cœur fidèle !

EURYDICE
Est-ce toi ? Je me trompe ? Je rêve ?
Je veille ? Ou je délire ?

ORPHÉE
Mon épouse bien-aimée, je suis Orphée,
Et je vis encore.
Je suis venu te chercher dans l'Élysée.
D'ici peu, tu pourras voir de nouveau
Notre ciel, notre soleil et le monde.

EURYDICE
Tu vis ? Je suis vivante ? Comment ?
Mais par quelle magie ? Par quel moyen ?

ORPHÉE
Je te révélerai tout.
Mais pour l'heure ne demande plus rien !
Presse-toi avec moi, et libère ton âme
De cette vaine crainte importune !
Tu n'es plus une ombre,
Je ne suis pas une ombre.

EURYDICE
Qu'entends-je ? Est-ce vrai ?
Dieux cléments,
Quel est donc ce bonheur ?
Dans les bras de mon amour,
Dans les plus suaves liens
D'Amour et d'Hyménée,
Je vivrai donc une nouvelle vie !

[6] Torna, o bella, al tuo consorte,
che non vuol che più diviso
sia da te, pietoso il ciel.
Non lagnarti di tua sorte,
ché può dirti un altro Eliso
uno sposo sì fedel.
Non lagnarti di tua sorte, ecc.

Da un Coro di Eroine vien condotta Euridice vicino ad Orfeo, il quale senza guardarla, e con atto di somma premura la prende per mano, e la conduce subito via. Seguita poi il Ballo degli Eroi ed Eroine, e si ripiglia il canto del Coro, supposto continuarsi fino a tanto Orfeo ed Euridice non sono affatto fuori degli Elisi.

ATTO TERZO

Oscura spelonca, che forma un tortuoso laberinto, ingombrato di massi, staccati dalle rupi, che sono tutte coperte di sterpi, e di piante selvagge.

Scena 1
Orfeo ed Euridice

[7] ORFEO
Vieni! Segui i miei passi,
unico, amato oggetto
del fedele amor mio!

EURIDICE
Sei tu? M'inganno? Sogno?
Voglio? O deliro?

ORFEO
Amata sposa, Orfeo son io,
e vivo ancor.
Ti venni fin negli Elisi a ricercar.
Fra poco il nostro cielo, il nostro sole,
il mondo di bel nuovo vedrai.

EURIDICE
Tu vivi? Io vivo? Come?
Ma con quel arte? Ma per qual via?

ORFEO
Saprai tutto da me.
Per ora non chieder più!
Meco t'affretta, e il vano
importuno timor dall'alma sgombra!
Ombra tu più non sei,
io non son ombra.

EURIDICE
Cha ascolto? E sarà ver?
Pietosi numi,
qual contento è mai questo?
Io dunque in braccio all'idol mio
fra' più soavi lacci
d'Amore e d'Imeneo
nuova vita vivrò!

Return, O fair Eurydice, to thy consort,
for propitious Heaven will detain thee
no longer from him.
Complain not of fate;
for so faithful a lover
is an Elysium upon earth.
Complain not of fate...

Led by a Chorus of Heroines, Eurydice approaches Orpheus, who, without looking at her, most delicately takes her hand and quickly leads her away. There follows the dance of the Heroes and Heroines, and their chorus is repeated, and continues until Orpheus and Eurydice have left the Elysian Fields.

ACT 3

[A dark cavern on the banks of Lethe, which forms a tortuous labyrinth, obstructed with rocks that have fallen from the cliffs, which are covered with roots and wild plants.]

Scene 1
Orpheus, Eurydice, and afterwards Love.

ORPHEUS
Come along, and follow my steps,
thou beloved object
of my faithful love.

EURYDICE
Is it thou? Am I awake,
or deceived by a flattering dream?

ORPHEUS
Beloved spouse, I am thy Orpheus,
who still enjoys this life;
I e'en came down in the Elysian abodes in search of thee;
ere 'tis long shalt thou enjoy the world again
under our sphere and our Phœbus.

EURYDICE
Art thou indeed alive? And am I also living still? How can this be?
To what amazing art, to what mysterious means, are we
indebted for this blessing?

ORPHEUS
Thou soon shalt hear it all from me.
For the moment, ask no more!
Hurry off with me,
and drive away from thy soul vain fear;
thou no longer art a phantom,
nor am I a shade.

EURYDICE
What do I hear! And is this really true?
Ye propitious powers!
What sweet sensations do I feel!
'Then folded in my idol's arms,
where Hymen bound me
with Love's sweetest ties,
I yet shall live again?

Du Schöne, kehre zurück zu deinem Gatten,
den der mitleidige Himmel
nicht mehr getrennt
von dir sehen will.
Beklage dich nicht über dein Schicksal,
das man ein weiteres Elysium nennen darf,
wenn man einen so treuen Gatten hat.

Ein Chor von Heroïnen führt Eurydike zu Orpheus, der, ohne sie anzusehen, mit größter Eile ihre Hand nimmt und sie sofort wegführt. Es folgt der Tanz der Heroen und Heroïnen, dann wird der Gesang des Chores wieder aufgenommen, der sich fortsetzt, bis Orpheus und Eurydike schließlich außerhalb der Gefilde der Seligen sind.

3. AKT

Dunkle Höhle, die ein gewundenes Labyrinth bildet. Überall liegen Blöcke herum, die aus den mit Gestrüpp und wilden Pflanzen überwucherten Felsen gebrochen sind.

1. Szene
(Orpheus und Eurydike)

ORPHEUS
Komm! Folge meinen Schritten,
einziges geliebtes Wesen
meiner treuen Liebe!

EURYDIKE
Bist du es? Täusche ich mich? Träume ich?
Bin ich wach? Oder im Wahn?

ORPHEUS
Geliebte Gattin, Orpheus bin ich
und lebe noch.
Ich kam bis ins Elysium, dich zu suchen.
Bald wirst du unseren Himmel, unsere Sonne,
die Welt von neuem sehen.

EURYDIKE
Du lebst? Ich lebe? Wie?
Aber durch welche Kunst? Auf welche Weise?

ORPHEUS
Du wirst alles von mir erfahren.
Aber jetzt frag' nicht mehr!
Beeile dich mit mir, und verbanne die eitle,
unnütze Furcht aus deiner Seele!
Du bist kein Schatten mehr,
ich bin kein Schatten.

EURYDIKE
Was höre ich? Ist es wahr?
Barmherzige Götter,
was für eine Freude.
Ich werde also im Arm meines Liebsten
in den süßesten Banden
von Amor und Hymenäus
ein neues Leben leben!

ORPHÉE

Oui, mon espérance !
Mais dépêchons-nous,
Et suivons le chemin.
La fortune est si cruelle avec moi,
Que j'ai du mal à croire que tu es à moi,
Que j'ai du mal à me faire confiance.

EURYDICE

Et laisser libre cours à mon tendre amour,
En ce premier instant où tu me retrouves,
où je te revois, cela t'ennuie, Orphée !

ORPHÉE

Ah, ce n'est pas vrai, mais...
Sache... Écoute... (Oh ! quelle loi cruelle !)
Belle Eurydice, avance !

EURYDICE

Qu'est-ce qui te tourmente en un si joyeux moment ?

ORPHÉE

(Que dirai-je ? Je l'avais prévu !
Voilà donc les tourments ?)

EURYDICE

Tu ne m'embrasses pas ? Tu ne parles pas ?
Regarde-moi au moins.
Dis-moi, suis-je encore belle,
Comme je l'étais alors ?
Regarde, car le teint rose de mon visage
S'est peut-être terni ?
Écoute, peut-être s'est-il éteint,
Cet éclat de mon regard
Que tu aimais et que tu disais charmant ?

ORPHÉE

(Plus je l'écoute et moins je résiste.
Orphée, courage !)
Allons, ma chère Eurydice !
Le moment n'est pas à ces tendresses,
Tout retard nous est fatal.

EURYDICE

Un seul regard.

ORPHÉE

Te regarder porte malheur.

EURYDICE

Ah ! Cruel ! Voilà donc ton accueil !
Tu me refuses un regard,
Tandis que de mon cher amant,
Et de mon tendre époux,
J'attendais
L'étreinte et les baisers !

ORPHÉE

(Quel cruel martyre !)
Viens donc et tais-toi !
(La sentant proche de lui, il prend sa main et veut l'emmener.)

ORFEO

Sì, mia speranza!
Ma tronchiam le dimore,
ma seguiamo il cammin.
Tanto è crudel la fortuna con me,
che appena io credo di possederti,
appena so dar fede a me stesso.

EURIDICE

E un dolce sfogo del tenero amor mio
nel primo istante che tu ritrovi me,
ch'io ti riveggo, t'annoia, Orfeo!

ORFEO

Ah, non è ver, ma...
sappi... senti... (Oh legge crudel!)
Bella Euridice, inoltra i passi tuoi!

EURIDICE

Che mai t'affanna in sì lieto momento?

ORFEO

(Che dirò? Lo preveddi!
Ecco il cimento!)

EURIDICE

Non m'abbracci? Non parli?
Guardami almen.
Dimmi, son bella ancora,
qual era un dì?
Vedi, che forse è spento
il roseo del mio volto?
Odi, che forse s'oscurò,
quel che amasti e soave chiamasti,
splendor de' sguardi miei?

ORFEO

(Più che l'ascolto, meno resisto.
Orfeo, coraggio!)
Andiamo, mia diletta Euridice!
Or non è tempo di queste tenerezze,
ogni dimora è fatale per noi.

EURIDICE

Ma un sguardo solo.

ORFEO

E' sventura il mirarti.

EURIDICE

Ah, infido! E queste son l'accoglienze tue!
Mi neghi un sguardo,
quando dal caro amante,
e dal tenero sposo
aspettarmi io dovea
gli amplessi e i baci!

ORFEO

(Che barbaro martir!)
Ma vieni e taci!
(Sentendola vicina prende la sua mano e vuol condurla.)

ORPHEUS

Yes, my only hope.
But let us haste our steps
from these abodes.
Cruel fate is so inauspicious to me,
that I can hardly believe I now possess thee;
I am e'en doubtful of what I behold.

EURYDICE

What! doth then this ebullition of my love,
at finding thee again,
grow irksome unto Orpheus?

ORPHEUS

Oh, no, it doth not; thou mistakest me quite –
but know – hear – (Oh, cruel law!) –
Pray, haste thy steps, my dear Eurydice.

EURYDICE

Say, what can grieve thee in this joyful moment?

ORPHEUS

(What shall I say now? – I foresaw these questions –
now's the trial.)

EURYDICE

Will you not embrace me? – You deign me not an answer.
Then look at me, at least. –
Say, am not I as beautiful
as on my wedded day?
Behold! perhaps
the roses fade –
Turn round! it may be that these charms decay,
which you with rapture prais'd;
or brightness sullies, which with joy you view'd.

ORPHEUS

(The more I hear, the less I can resist.
Chear up, Orpheus.)
Let's away, beloved Eurydice.
These marks of tenderness are now unseasonable.
Every delay must prove fatal to us.

EURYDICE

But one single look.

ORPHEUS

Now to glance upon thy beauty, would be ruin.

EURYDICE

Ah, faithless man! Is it thus thou welcomest me?
I'm e'en deny'd a look,
when from my wonted lover,
and endearing spouse,
I might expect
most ardent kisses, and embraced delight?

ORPHEUS

(Oh, racking torment!)
With passive Hope, I pr'ythee haste away.
(Feeling her near to him, he takes her hand and attempts to lead her away.)

ORPHEUS

Ja, meine Hoffnung!
Aber laß uns die Rast beenden,
laß uns den Weg weitergehen.
Das Schicksal ist so grausam zu mir,
daß ich kaum glaube, dich zu besitzen,
kaum mir selbst glaube.

EURYDIKE

Und ein süßer Ausbruch meiner zärtlichen Liebe
im selben Moment, in dem du mich wiederfindest,
in dem ich dich wiedersehe, ist dir lästig, Orpheus!

ORPHEUS

Ach, das ist nicht wahr, aber...
Wisse... höre... (Oh, grausames Gesetz!)
Schöne Eurydike, beschleunige deine Schritte!

EURYDIKE

Was bekümmert dich in einem so glücklichen Augenblick?

ORPHEUS

Was sage ich nur? Ich habe es vorhergesehen!
Das ist die Prüfung!

EURYDIKE

Du umarmst mich nicht? Du sprichst nicht?
Sieh mich wenigstens an.
Sag mir, bin ich noch so schön,
wie ich es einmal war?
Sieh, vielleicht ist
das Rot meiner Wangen erloschen?
Höre, vielleicht hat sich
der Glanz meiner Augen,
den du so liebtest und sanft nanntest, verdunkelt?

ORPHEUS

(Je länger ich ihr zuhöre, desto weniger kann ich widerstehen.
Orpheus, nur Mut!)
Gehen wir, meine geliebte Eurydike!
Jetzt ist nicht die Zeit für diese Zärtlichkeiten,
jede Rast ist verhängnisvoll für uns.

EURYDIKE

Aber nur ein Blick.

ORPHEUS

Es bedeutet Unglück, Dich anzusehen.

EURYDIKE

Ach, Treulos! Das also ist deine Begrüßung!
Du verweigert mir einen Blick,
wo ich vom teuren Liebsten,
vom zärtlichen Gatten
Umarmungen und Küsse
erwarten sollte!

ORPHEUS

(Was für eine grausame Qual!)
Jetzt komm und schweige!
(da er sie nahe bei sich fühlt, nimmt er ihre Hand und will sie führen)

EURYDICE (*retirant sa main avec mépris*)
Que je me taise ! Il me fallait
Encore souffrir cela ?
Tu as donc perdu la mémoire,
L'amour, la constance et la foi ?
À quoi sert de me réveiller de mon doux repos,
Puisque que tu as maintenant éteint
Jusqu'aux délicates lumières
Si chères à Amour et à Hyménée !
Réponds, traître !

ORPHÉE
Mais viens, et tais-toi.
Viens, contente ton époux !

EURYDICE
Non, je tiens plus à la mort
Qu'à la vie avec toi !

ORPHÉE
Ah ! Cruelle !
EURYDICE
Laisse-moi tranquille !

ORPHÉE
Non, ma vie, telle une ombre
Je serai toujours autour de toi !

EURYDICE
Mais pourquoi es-tu si tyrannique ?

ORPHÉE
J'en mourrai de chagrin,
Mais je ne dirai jamais pourquoi !

EURYDICE, ORPHÉE
Grand, ô dieux, est votre don.
Je le sais et j'en suis reconnaissant / reconnaissante.
Mais la douleur que vous liez à ce don
M'est insupportable.

EURYDICE
Quelle vie est-ce là,
Celle que je recommence à vivre !
Et quel funeste, terrible secret
Orphée me cache-t-il ?
Pourquoi pleure-t-il et s'afflige-t-il ?
Ah, je ne suis pas encore bien accoutumée
Aux souffrances des vivants !
Un si grand coup fait vaciller ma constance ;
Mes yeux perdent la lumière,
Mon cœur est oppressé,
J'ai du mal à respirer.
Je tremble, je vacille et je sens,
Entre l'angoisse et la terreur,
Mon cœur vibrer d'une cruelle palpitation.

EURIDICE (*ritira la mano con sdegno*)
Ch'io taccia! E questo ancora
mi restava a soffrir?
Dunque hai perduto la memoria,
l'amore, la costanza, la fede?
E a che svegliarmi dal mio dolce riposo,
or ch'hai pur spento quelle
a entrambi sì care d'Amore
e d'Imeno pudiche faci!
Rispondi, traditor!

ORFEO
Ma vieni, e taci.
8 Vieni, appaga il tuo consorte!

EURIDICE
No, più cara è a me la morte,
che di vivere con te!

ORFEO
Ah, crude!
EURIDICE
Lasciami in pace!

ORFEO
No, mia vita, ombra seguace
verrò sempre intorno a te!

EURIDICE
Ma perché sei sì tiranno?

ORFEO
Ben potrò morir d'affanno,
ma giammai dirò perché!

EURIDICE, ORFEO
Grande, o numi, è il dono vostro,
lo conosco e grata / grato io sono.
Ma il dolor che unite al dono
è insoffribile per me.

9 EURIDICE
Qual' vita è questa mai,
che a vivere incomincio!
E qual funesto, terribile segreto
Orfeo m'asconde!
Perché piange, e s'affligge?
Ah, non ancora troppo avvezza
agli affanni che soffrono i viventi,
a sì gran colpo manca la mia costanza;
agli occhi miei si smarrisce la luce,
oppresso in seno mi diventa
affannoso il respirar.
Tremo, vacillo e sento
fra l'angoscia e il terrore
da un palpito crudel vibrarmi il core.

EURYDICE [*indignantly withdrawing her hand*]
What! must I be silent also?
Ah, shall I hear this too!
Hast thou no kind remembrance left
of plighted love, of constancy and faith?
Say to what purpose hast thou then awoke me
from my sweet repose,
if here to live where Hymen's brightest torch
is quite extinguished? –
Thou traitor, answer that.

ORPHEUS
In silence haste away.
I pray thee come away, and gratify thy consort.

EURYDICE
No, I had rather die again,
than live with thee.

ORPHEUS
Ah, cruel woman!
EURYDICE
Leave me to my rest.

ORPHEUS
My life, I can't. But ever, as thy shadow,
will I hover round about thee.

EURYDICE
Then wherefore so perverse?

ORPHEUS
My grief may kill me,
but I can't reveal it.

EURYDICE, ORPHEUS
Ye Powers, how great is your gift!
I acknowledge it, and am grateful.
But the pangs attending your condition
are more than my soul can bear.

EURYDICE
How miserable is the life
I now seem doom'd to lead!
But what can be that fatal mystery
which Orpheus conceals?
Why does he thus droop and weep!
– As yet not well accustomed
to those pangs the living feel,
my constancy shrinks back with horror from this blow.
My sight grows dim
– My bosom feels the pressure of so thick an air,
that breathing is a burthen to me.
I tremble, totter, faint;
and find myself o'erwhelm'd with so much pain,
that ev'ry palpitation of my heart sends torture to my soul.

EURYDIKE (*zieht die Hand entrüstet zurück*)
Ich soll schweigen! Das also
mußte ich noch erleiden?
Also hast Du die Erinnerung,
die Liebe, die Beständigkeit, den Glauben verloren?
Und wozu soll ich aus meiner süßen Ruhe erwachen,
jetzt, wo du auch die keuschen Flammen
Amors und Hymenäus' gelöscht hast,
die uns beiden so teuer waren!
Antworte, Verräter!

ORPHEUS
Jetzt komm und schweige!
Komm, erfülle den Wunsch deines Gatten!

EURYDIKE
Nein, der Tod ist mir lieber,
als mit dir zu leben!

ORPHEUS
Ach, Grausame!
EURYDIKE
Laß mich in Frieden!

ORPHEUS
Nein, mein Leben, wie ein treuer Schatten
werde ich immer um dich sein!

EURYDIKE
Aber warum bist du so tyrannisch?

ORPHEUS
Auch wenn ich vor Schmerz vergehe,
werde ich niemals sagen warum!

EURYDIKE, ORPHEUS
Groß, o Götter, ist euer Geschenk,
ich erkenne es und bin dankbar.
Aber der Schmerz, den ihr mit dem Geschenk verbindet,
ist unerträglich für mich.

EURYDIKE
Was für ein Leben ist das,
das ist anfang zu leben!
Und was für ein unheilvolles, schreckliches Geheimnis
verbirgt Orpheus vor mir!
Warum weint er und ist betrübt?
Ach, ich bin noch nicht gewöhnt
an die Schmerzen, die die Lebenden leiden!
Bei einem so schweren Schlag verläßt mich die Beständigkeit;
meine Augen verlieren ihr Licht,
die Brust drückt sich mir zu,
das Atmen wird mir schwer.
Ich zittere, ich schwanke und fühle
zwischen Angst und Schrecken
das Herz von einer grausamen Erregung erbeben.

Quel moment cruel !
 Quel destin barbare !
 Passer de la mort
 À tant de douleur !
 Quel moment cruel, etc.
 Accoutumée au plaisir
 D'un oubli tranquille, au cœur de ces
 Tempêtes, mon cœur se perd !

Je vacille, je tremble...
 Quel moment cruel ! etc.

ORPHÉE
 Voici un nouveau tourment !

EURYDICE
 Époux bien-aimé, tu m'abandonnes ainsi ?
 Je fonds en larmes ;
 Tu ne me consoles pas ?
 La douleur oppresse mes sens ;
 Tu ne viens pas à mon secours ?
 Une nouvelle fois, ô astres,
 Je dois donc mourir
 Sans que tu me serres dans tes bras,
 Sans un adieu ?

ORPHÉE
 Je ne peux plus me contrôler,
 Peu à peu la raison m'abandonne –
 J'oublie la loi, Eurydice et moi-même ! Et...
(prêt à se retourner, il renonce finalement)

EURYDICE
 Orphée, mon époux !
(elle va s'asseoir sur une pierre)
 Ah... je me sens... languir.

ORPHÉE
 Non, épouse ! Écoute !
(prêt à se retourner pour la regarder)
 Si tu savais...
 Ah, que fais-je ? Mais jusqu'à quand
 Devrais-je souffrir
 Dans cet horrible enfer ?

EURYDICE
 Mon amour, souviens-toi... de... moi !

ORPHÉE
 Quelle souffrance !
 Oh, comme mon cœur est déchiré !
 Je ne résiste plus...
 Je brûle... je frémis... je délire...
(il se retourne avec fougue et la regarde)
 Ah ! Mon trésor !

EURYDICE
 Justes dieux, que m'arrive-t-il ?
 Je défaille, je meurs.
(elle meurt)

Che fiero momento!
 Che barbara sorte!
 Passar dalla morte
 a tanto dolor!
 Che fiero momento, ecc.
 Avezzo al contento
 d'un placido oblio, fra queste
 tempeste, si perde il mio cor!

Vacillo, tremo...
 Che fiero momento! ecc.

¹⁰ ORFEO
 Ecco un nuovo tormento!

EURIDICE
 Amato sposo, m'abbandoni così?
 Mi struggo in pianto;
 non mi consoli?
 Il duol m'opprime i sensi;
 non mi soccorri?
 Un'altra volta, oh stelle,
 dunque morir degg'io
 senza un amplesso tuo,
 senza un addio?

ORFEO
 Più frenarmi non posso,
 a poco a poco la ragion m'abbandona,
 oblio la legge, Euridice e me stesso! E...
(in atto di voltarsi e poi pentito)

EURIDICE
 Orfeo, consorte!
(si getta a sedere sopra un sasso)
 Ah... mi sento... languir.

ORFEO
 No, sposa! Ascolta!
(in atto di voltarsi a guardarla)
 Se sapessi...
 Ah che fo? Ma fino a quando
 in questo orrido inferno
 dovrò penar?

EURIDICE
 Ben mio, ricordati... di... me!

ORFEO
 Che affanno!
 Oh, come mi si lacera il cor!
 Più non resisto...
 Smanio... fremo... deliro...
(si volta con impeto e la guarda)
 Ah! Mio tesoro!

EURIDICE
 Giusti dei, che m'avvenne?
 Io manco, io moro.
(more)

What excruciating torment!
 what cruel fatality!
 Possessed, as I almost was,
 of a peaceful oblivion in death;
 this sudden transition
 to the tempestuous storms of life,
 is more than human heart can bear.

I totter, I tremble...
 What excruciating torment...

ORPHEUS
 (How excruciating is this torture!)

EURYDICE
 My ever beloved spouse! why do you thus abandon me?
 Tho' I am melting in tears,
 yet you give me no comfort:
 tho' oppressed by grief,
 yet you come not to my succour.
 Oh, Heaven's!
 must I again expire
 without one dear embrace,
 without one kind farewell from thee?

ORPHEUS
 (I can refrain no longer.
 My reason by degrees is lost;
 the God's condition quite forgot; and nothing but
 Eurydice remembered.)
[as he is about to turn round, he checks himself]

EURYDICE
 Orpheus, dear object of my constant love,
[seating herself on a rock]
 I faint!

ORPHEUS
 No more, my dearest spouse, but listen to me.
[in the act of turning round to look at her]
 If you but knew –
 Alas! what am I doing?
 How long shall I thus suffer
 in this horrid hell?

EURYDICE
 My life, remember me.

ORPHEUS
 (Alas! what great distress is mine!
 how tortur'd is my heart by Love and Fate!
 I can withhold no longer.
 I pine, I rave, and am delirious.)
[he turns round impulsively and looks at her]
 Ah, my treasure!

EURYDICE
 Great Gods! what must befall me?
 I faint; expire!
(she dies)

Was für ein grausamer Augenblick!
 Was für ein unmenschliches Geschick!
 Vom Tod
 zu solchen Schmerzen zu wechseln!
 Was für ein grausamer Augenblick usw.
 An das Glück
 eines ruhigen Vergessens gewöhnt,
 vergeht mein Herz in diesen Stürmen!

Ich zittere, ich schwanke...
 Was für ein grausamer Augenblick!

ORPHEUS
 Eine neue Qual!

EURYDIKE
 Geliebter Gatte, verläßt du mich so?
 Ich vergehe in Tränen;
 tröstest du mich nicht?
 Der Schmerz raubt mir die Sinne;
 eilst du mir nicht zu Hilfe?
 Noch einmal, o Himmel,
 muß ich also sterben,
 ohne eine Umarmung von dir,
 ohne ein Lebewohl?

ORPHEUS
 Ich kann nicht länger widerstehen,
 die Vernunft verläßt mich allmählich –
 ich vergesse das Gesetz, Eurydike und mich selbst! Und...
(will sich umdrehen, besinnt sich aber)

EURYDIKE
 Orpheus, Gatte!
(sie setzt sich auf einen Stein)
 Ach... ich fühle mich... vergehen.

ORPHEUS
 Nein, Gattin! Höre!
(ist im Begriff, sich umzudrehen und sie anzusehen)
 Wenn du wüßtest...
 Ach, was tue ich? Wie lange noch werde ich
 in dieser schrecklichen Hölle
 leiden müssen?

EURYDIKE
 Mein Liebster, erinnere dich... an... mich!

ORPHEUS
 Was für ein Schmerz!
 Oh, das Herz zerreißt mir!
 Ich widerstehe nicht länger...
 Ich rase... ich bebe... ich bin außer mir...
(dreht sich ungestüm um und sieht sie an)
 Ach! Mein Liebling!

EURYDIKE
 Gerechte Götter, was geschieht mit mir?
 Ich vergehe, ich sterbe.
(sie stirbt)

ORPHÉE
 Malheureux ! Jusqu'ou suis-je allé ?
 Où m'a entraîné ce délire d'amour ?
(il s'approche d'elle rapidement)
 Épouse ! Eurydice !
(il la secoue)
 Eurydice ! Femme !
 Ah, elle ne vit plus,
 Je l'appelle en vain !
 Pauvre de moi !
 Je la perds, de nouveau et pour toujours !
 Oh, loi ! Oh, mort !
 Oh, souvenir cruel !
 Je reste sans secours,
 Ma raison a disparu !
 Je vois bien tout seul – ah, cruelle vision ! –
 Le triste aspect
 De mon horrible état !
 Rassasie-toi, méchant destin !
 Je suis désespéré !

Que ferai-je sans Eurydice ?
 Où irai-je sans ma bien-aimée ?
 Que ferai-je ? Où irai-je ?
 Que ferai-je sans ma bien-aimée ?
 Où irai-je sans ma bien-aimée ?
 Eurydice ! Eurydice !
 Oh, dieu ! Réponds ! Réponds !
 Je te suis toujours fidèle.
 Que ferai-je, etc.
 Eurydice ! Eurydice !
 Ah, il ne me reste
 Aucun secours, aucun espoir,
 Qui vienne du monde ou du ciel !
 Que ferai-je, etc.

Ah ! Que cesse pour toujours
 La douleur avec la vie !
 Je suis déjà sur la voie du sombre Averno !
 Le chemin n'est pas long
 Qui me sépare de ma bien-aimée.
 Oui, attends, ô chère ombre de mon idole !
 Attends, attends !
 Non, cette fois, sans ton époux
 Tu ne passeras pas les eaux lentes du Léthé.
(il veut se tuer)
 Scène 2

Amour et précédents

AMOUR *(le désarme)*
 Orphée, que fais-tu ?

ORPHÉE
 Qui es-tu, toi,
 Pour oser retenir
 Les dernières fureurs
 De mon histoire ?

AMOUR
 Calme cette fureur,
 Pose ton arme et reconnais Amour !

ORFEO
 Ahimè! Dove trascorsi?
 Ove mi spinse un delirio d'amor?
(le s'accosta con fretta)
 Sposa! Euridice!
(la scuote)
 Euridice! Consorte!
 Ah più non vive,
 la chiamo invan!
 Misero me!
 La perdo, e di nuovo e per sempre!
 Oh legge! Oh morte!
 Oh ricordo crude!
 Non ho soccorso,
 non m'avanza consiglio!
 Io veggio solo – ah, fiera vista! –
 il luttuoso aspetto
 dell'orrido mio stato!
 Saziati, sorte rea!
 Son disperato!

^[11] Che farò senza Euridice?
 Dove andrò senza il mio ben?
 Che farò? Dove andrò?
 Che farò senza il mio ben?
 Dove andrò senza il mio ben?
 Euridice! Euridice!
 Oh dio! Rispondi! Rispondi!
 Io son pure il tuo fedel.
 Che farò, ecc.
 Euridice! Euridice!
 Ah! Non m'avanza
 più soccorso, più speranza,
 né dal mondo, né dal ciel!
 Che farò, ecc.

^[12] Ah! finisca e per sempre
 con la vita il dolor!
 Del nero Averno già sono insù la via!
 Lungo cammino non è
 quel che divide il mio bene da me.
 Sì, aspetta, o cara ombra dell'idol mio!
 Aspetta, aspetta!
 No, questa volta senza lo sposo tuo
 non varcherai l'onde lente di Lete.
(vuol ferirsi)
 Scena 2

Amore e delti

AMORE *(lo disarmo)*
 Orfeo, che fai?

ORFEO
 E chi sei tu,
 che trattenermi ardisci
 le dovute a miei casi
 ultime furie mie?

AMORE
 Questo furore calma,
 deponi e riconosci Amore!

ORPHEUS
 Alas! where have I wander'd?
 To what excess of grief hath this mistaken Love reduced me?
[he hastens up to her]
 – My much lov'd spouse, my dear Eurydice;
[he attempts to stir her]
 Eurydice, my dearest consort, speak.
 Ah, she does not breathe;
 I call her now in vain, the course of life is stopt
 – Oh, wretched me!
 I lose her, and now am doom'd to feel that loss for ever.
 Oh, cruel law! oh, death!
 oh, fell remembrance!
 I am quite deprived of succour,
 for all my courage fails me.
 I only now behold, (Ah, fatal sight!)
 the mournful aspect
 of my horrid state.
 Remorseless Fate, be satisfied,
 I am driven to despair.

What shall I do without Eurydice?
 Where shall I wander,
 now deprived of her?
 Eurydice!
 alas! she cannot answer me.
 I am ever faithful to thee, Eurydice.
 What shall I do...
 Ah me!
 nor hope, or succour,
 now are left to me
 from mortals or from Gods.
 What shall I do without Eurydice? Where shall I
 wander, now deprived of her?

Ah, let my life and pain
 this instant have an end.
 I am as yet on the gloomy road to Hell.
 The distance that divides my charmer from me
 is not very great.
 Yes, hold; dear shade of my idol, hold;
 thou shalt not cross the slow waves of the Stygian lake
 without thy spouse.
[he attempts to stab himself]

Scene 2

Love, and the same

LOVE *(disarming him)*
 What art thou doing, Orpheus?

ORPHEUS
 And who art thou
 that darest obstruct
 my last just furies,
 to avoid misfortunes?

LOVE
 Appease this tempest,
 refrain thee, and acknowledge Love.

ORPHEUS
 Weh mir! Was tat ich?
 Wohin hat mich der Liebeswahn getrieben?
(näherst sich ihr eilig)
 Gattin! Eurydike!
(schüttelt sie)
 Eurydike! Gemahlin!
 Ach, sie lebt nicht mehr,
 ich rufe sie vergeblich!
 Ich Unglückseliger!
 Ich verliere sie, von neuem und für immer!
 Oh Gesetz! Oh Tod!
 Oh grausame Erinnerung!
 Es gibt keine Hilfe für mich,
 niemand kann mir raten!
 Ich sehe nur – ach, harter Anblick –
 das traurige Antlitz
 meiner schrecklichen Lage!
 Weide dich, böses Schicksal!
 Ich bin verzweifelt!

Was werde ich ohne Eurydike tun?
 Wohin werde ich ohne meine Liebste gehen?
 Was werde ich tun? Wohin werde ich gehen?
 Was werde ich ohne meine Liebste tun?
 Wohin werde ich ohne meine Liebste gehen?
 Eurydike! Eurydike!
 Oh Gott! Antwort! Antwort!
 Ich bin noch immer dein treuer Gatte.
 Was werde ich ohne Eurydike tun?
 Eurydike! Eurydike!
 Ach! Mir bleibt
 keine Hilfe mehr, keine Hoffnung mehr,
 weder auf Erden noch im Himmel!
 Was werde ich ohne Eurydike tun?

Ach! Der Schmerz soll mit dem Leben
 für immer ein Ende finden!
 Ich bin schon auf dem Weg in die dunkle Unterwelt!
 Es ist kein langer Weg,
 der meine Liebste von mir trennt.
 Ja, warte, oh teurer Schatten meiner Angebeteten!
 Warte, warte!
 Nein, dieses Mal wirst du nicht ohne deinen Gatten
 die trägen Wogen der Lethe überschreiten.
(will sich etwas antun)
 2. Szene

(Amor und die Vorigen)

AMOR *(entwaffnet ihn)*
 Orpheus, was tust du?

ORPHEUS
 Und wer bist du,
 daß du es wagst,
 mein letztes Rasen,
 von meinem Schicksal verursacht, aufzuhalten?

AMOR
 Beruhige deine Wut,
 laß ab, und erkenne Amor!

ORPHÉE
Oh, c'est toi ? Je te reconnais !
La douleur jusqu'à maintenant
A offusqué tous mes sens.
Pourquoi viens-tu à un si cruel moment ?
Que veux-tu de moi ?

AMOUR
Te rendre heureux ! Tu as beaucoup souffert
Pour ma gloire, Orphée, je te rends Eurydice,
Ta bien-aimée. De ta constance
Je ne demande pas de plus grande preuve.
Voilà : elle vient s'unir à toi.
(*Eurydice se lève comme si elle se réveillait d'un profond sommeil*)

ORPHÉE
Que vois-je ! Ô dieux ! Mon épouse !
(*il court vers Eurydice pour l'embrasser*)
EURYDICE
Mon époux !

ORPHÉE
Je t'embrasse vraiment ?

EURYDICE
Je te serre vraiment contre moi ?

ORPHÉE (*à Amour*)
Ah, toute ma reconnaissance !

AMOUR
Il suffit !
Venez, amants aventureux,
Sortons dans le monde,
Retournez en profiter !

ORPHÉE
Oh, jour de chance ! Oh, Amour bienveillant !

EURYDICE
Oh, moment de bonheur et de chance !

AMOUR
Un de mes plaisirs compense mille peines !

Scène 3 et dernière

Magnifique temple consacré à Amour. Amour, Orphée et Eurydice, précédés par une nombreuse escouade de Bergers et de Bergères qui viennent fêter le retour d'Eurydice et commencent un joyeux ballet, qui s'interrompt lorsque Orphée entonne le chœur suivant.

Majestueux

ORFEO
Oh, sei tu? Ti ravviso!
Il duol finora
tutti i sensi m'opprime.
A che venisti in sì fiero momento?
Che vuoi da me?

AMORE
Farti felice! Assai per gloria mia
soffristi, Orfeo, ti rendo Euridice,
il tuo ben. Di tua costanza
maggior prova non chiedo.
Ecco: risorge a riunirsi con te.
(*Si alza Euridice come svegliandosi da un profondo sonno*)

ORFEO
Che veggo! Oh numi! Sposa!
(*corre ad abbracciare Euridice*)
EURIDICE
Consorte!

ORFEO
E pur t'abbraccio?

EURIDICE
E pure al sen ti stringo?

ORFEO (*ad Amore*)
Ah quale riconoscenza mia!

AMORE
Basta!
Venite, avventurosi amanti,
usciamo al mondo,
ritornate a godere!

ORFEO
Oh fausto giorno! Oh Amor pietoso!

EURIDICE
Oh lieto, fortunato momento!

AMORE
Compensa mille pene un mio contento!

Scena 3 e ultima

Magnifico tempio dedicato ad Amore. Amore, Orfeo ed Euridice, preceduti da numeroso drappello di Pastori e Pastorelle che vengono a festeggiare il ritorno di Euridice e cominciando un allegro ballo, che s'interrompe da Orfeo che intona il seguente coro.

13 *Maestoso*

ORPHEUS
Ah, is it thou? I see thee now.
The torture of my pain
had almost conquer'd reason.
What art thou come for?
What would'st thou have of me?

LOVE
I'd make thee happy.
Orpheus, thou indeed hast much endur'd for my glory;
and therefore I restore to thee thy dear belov'd Eurydice.
I want no farther proofs of thy fidelity.
Behold her rise to be reunited to thee.
(*Eurydice rises as if awakening from a deep sleep*)

ORPHEUS
What do I behold! O Gods! my spouse!
(*he runs to embrace Eurydice*)
EURYDICE
My consort!

ORPHEUS
At last I may embrace thee.

EURYDICE
Then will I press thee to my bosom.

ORPHEUS (*to Love*)
How shall I express my gratitude!

LOVE
Enough –
Ye fortunate lovers, come away –
Let us quit these immortal habitations –
Return ye to your kingdoms, and enjoy the world again.

ORPHEUS
Oh, propitious day, oh, Love omnipotent!

EURYDICE
Oh, joyful, and fortunate moment.

LOVE
An instant of bliss may compensate for an age of pain.

Scene 3 and last

A magnificent temple dedicated to Love. Love, Orpheus and Eurydice, preceded by a large group of Shepherds and Shepherdesses who have come to celebrate the return of Eurydice and commence a lively dance, which is interrupted by Orpheus as he begins to sing this chorus.

Maestoso

ORPHEUS
Oh, du bist es? Ich erkenne dich wieder!
Der Schmerz hat bisher
alle meine Sinne gelähmt.
Wozu kommst du in einem so grausamen Augenblick?
Was willst du von mir?

AMOR
Dich glücklich machen! Genug hast du zu meiner Ehre gelitten, Orpheus, ich gebe dir Eurydike, deine Liebste, zurück. Ich brauche keinen weiteren Beweis deiner Standhaftigkeit.
Schau: sie erwacht wieder, um sich von neuem mit dir zu vereinen.
(*Eurydike erhebt sich, als würde sie aus einem tiefen Schlaf erwachen*)

ORPHEUS
Was sehe ich! Oh Götter! Gattin!
(*er läuft, Eurydike zu umarmen*)
EURYDIKE
Gemahl!

ORPHEUS
Darf ich dich umarmen?

EURYDIKE
Darf ich dich an mein Herz drücken?

ORPHEUS (*zu Amor*)
Ich bin dir so dankbar!

AMOR
Genug!
Kommt, ihr glücklichen Liebenden,
kehren wir auf die Erde zurück,
zurück zu den Freuden!

ORPHEUS
Was für ein Glückstag! Oh mitleidsvoller Amor!

EURYDIKE
Oh freudiger, glücklicher Augenblick!

AMOR
Eine meiner Wohltaten wiegt tausend Leiden auf!

3. und letzte Szene

Prächtiger, Amor geweihter Tempel. Amor, Orpheus und Eurydike, denen eine große Schar Hirten und Hirtinnen vorausgeht, die Eurydikes Rückkehr feiern. Es setzt ein beiterer Tanz ein, der von Orpheus unterbrochen wird, wenn er den folgenden Chor anstimmt.

Maestoso

Ballet*(gracieux, allegro, andante, allegro)*

ORPHÉE ET CHCEUR

Qu'Amour triomphe et que le monde entier
 Serve le règne de la beauté.
 Jamais la liberté ne fut plus précieuse
 Que ses chaînes parfois si amères.

CHCEUR

Qu'Amour triomphe et que le monde entier
 Serve le règne de la beauté.

AMOUR

Tantôt elle désespère, parfois elle tourmente,
 La cruauté d'une femme tyrannique.
 Mais ensuite l'amant oublie sa peine
 Dans le doux moment de la ferveur !

CHCEUR

Qu'Amour triomphe, etc.

EURYDICE

La jalousie brûle et dévore ;
 Mais ensuite la fidélité rassérène.
 Et le soupçon qui tourmente le cœur
 Devient finalement un bonheur.

CHCEUR

Qu'Amour triomphe, etc

*Traduction Béatrice Arnal***¹⁴ - ¹⁷ Ballo***(grazioso, allegro, andante, allegro)*¹⁸ ORFEO

Trionfi Amore, e il mondo intiero
 serva all'impero della beltà.
 Di sua catena talvolta amara,
 mai fu più cara la libertà.

CORO

Trionfi Amore e il mondo intiero
 serva all' impero della beltà.

AMORE

Talor dispera, talvolta affanna,
 d'una tiranna, la crudeltà.
 Ma poi la pena oblia l'amante
 nel dolce istante della pietà!

CORO

Trionfi Amore, ecc.

EURIDICE

La gelosia strugge e divora;
 ma poi ristora la fedeltà.
 E quel sospetto che il cor tormenta,
 alfin diventa felicità.

CORO

Trionfi Amore... ecc.

A Dance*(grazioso, allegro, andante, allegro)*

ORPHEUS

Let Love be triumphant for ever; and all the universe
 do homage to the empire of beauty.
 How pleasant are thy joys, O Liberty, to a slave
 born in freedom, when he bursts the chain of bondage!

CHORUS

Let Love be triumphant for ever; and all the universe
 do homage to the empire of beauty.

LOVE

Sometimes the cruelty of a tyrannical maid
 may bind on a rack, and drive to despair.
 But how soon doth the lover forget all his pain,
 when she yields up her heart!

CHORUS

Let Love, &c.

EURYDICE

The racks of jealous doubt may long torment and
 perplex the mind;
 but no sooner is fidelity discovered, than all the torture is forgot.
 And that cruel suspicion, which tormented the heart,
 becomes a lasting reflection for felicity.

CHORUS

Let Love, &c.

*English translation by G.G. Bottarelli, London 1773,
 revised by Charles Johnston*

Tanz

(grazioso, allegro, andante, allegro)

ORPHEUS

Amor triumphiere, und die ganze Welt
 diene dem Reich der Schönheit.
 Nie war die Freiheit erstrebenswerter
 als seine manchmal bitteren Ketten.

CHOR

Amor triumphiere, und die ganze Welt
 diene dem Reich der Schönheit.

AMOR

Die Grausamkeit einer Tyrannin
 läßt manchmal verzweifeln, beängstigt zuweilen.
 Aber dann vergißt der Liebende das Leid
 im süßen Moment der Liebe!

CHOR

Amor triumphiere usw.

EURYDIKE

Die Eifersucht zehrt und verschlingt;
 aber dann entschädigt die Treue.
 Und der Verdacht, der das Herz quält,
 wird schließlich Glückseligkeit.

CHOR

Amor triumphiere usw.

Übersetzung Michael Blümke



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2001

Enregistrement janvier 2001

à Berlin, Teldec-Studio

Direction artistique : Eberhard Geiger

Prise de son : Michael Glaser (Digital Media Service GmbH)

Assistant : Horst Langheinrich

Montage : Marcus Zwerschke

Partition : Bärenreiter-Verlag. Kassel

Couverture : Jean-Baptiste Corot, Orphée guidant Eurydice hors des Enfers.

Museum of Fine Arts, Houston, Texas, USA. Agnes Cullen Arnold Endowment Fund. Bridgeman Art Library.

Photos Yannick Coupanec (René Jacobs), Johannes Hoppermann (Freiburger Barockorchester),

Michel Garnier (RIAS-Kammerchor), Alvaro Yañez (María Cristina Kiehr)

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Maquette Atelier Graphique, Arles

Imprimé en Allemagne

harmoniamundi.com

HMC 901742.43