

BERLIOZ

Orphée

Arrangement de Christoph Willibald Gluck
«Orphée et Euridice»

Tragédie (Drame-héroïque)
en quatre actes / in vier Akten / in four acts

Libretto: Pierre-Louis Moline

Traduction allemande par / Deutsche Übersetzung von
German translation by

Hans Swarowski
Peter Brenner

Partition chant et piano
d'après le Urtext de la Nouvelle Édition Berlioz par

Klavierauszug
nach dem Urtext der Neuen Berlioz-Ausgabe von

Piano Reduction
based on the Urtext of the New Berlioz Edition by

Karl-Heinz Müller



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 5462a

AVANT-PROPOS

Ce volume présente la réduction pour chant et piano d'*Orphée* de Christoph Willibald Gluck, conformément aux remaniements effectués par Hector Berlioz. Cette réduction est réalisée à partir de l'édition critique de la partition d'orchestre publiée par nos soins dans la New Berlioz Edition (NBE volume 22a) qui reproduit pour la première fois *Orphée* d'après les partitions et le matériel d'orchestre préparés sous la direction de Berlioz pour les représentations de l'ouvrage au Théâtre-Lyrique en 1859.

Cette restitution de l'opéra de Gluck, l'un des plus célèbres du répertoire, révèle à la fois l'intérêt du XIXe siècle pour la musique du passé, les problèmes de tessiture vocale liés à l'interprétation de l'ouvrage et la volonté de Berlioz de sauver l'œuvre d'un compositeur dont il avait fait son modèle.

Berlioz garda intacte toute sa vie l'émotion artistique que lui causa la révélation d'*Orphée et Euridice* à l'Opéra de Paris, le 14 mai 1824. Quinze ans plus tard, dans le *Journal des Débats* du 17 mars 1839, il écrivait : « Dans cette musique, dont la simplicité sublime est si exigeante, chaque mesure, soit de chant, soit de récitatif, est un obstacle pour quiconque n'a pas de bonne heure accoutumé son oreille et son cœur à l'accent vrai de la passion. » Très tôt, Berlioz se considéra comme le détenteur de la tradition d'interprétation de cette musique qu'il craignait de voir disparaître. A l'époque, sa crainte semblait fondée. Car l'opéra romantique à sujet historique ne laissait plus de place aux ouvrages de Gluck inspirés de l'Antiquité et représentatifs du classicisme. On ne jouait plus *Orphée et Euridice* depuis longtemps quand, au printemps de 1859, Léon Carvalho, directeur du Théâtre-Lyrique engagea Pauline Viardot, contralto, pour reprendre l'œuvre. La cantatrice était l'une des rares à s'intéresser à cet opéra dont elle avait chanté des fragments dans sa jeunesse. Qui plus est, par sa grande culture musicale, la formation vocale qu'elle avait reçue de son père Manuel Vicente García et l'étendue exceptionnelle de sa voix, elle était à même de surmonter les difficultés que posaient les tessitures dans lesquelles Gluck avait écrit le rôle-titre. Il faut rappeler qu'avant 1859, l'opéra existait dans deux versions : *Orfeo ed Euridice*, « azione teatrale » écrite pour le castrat contral-

to Gaetano Guadagni sur un poème de Ranieri de' Calzabigi, créée à Vienne en 1762 ; *Orphée et Euridice*, adaptation faite par Gluck de la version précédente sur un livret en français de Pierre-Louis Moline pour le haute contre Joseph Legros, créée à Paris en 1774.

Pauline Viardot et Berlioz se mirent au travail à la fin de l'été de 1859. A l'origine, Berlioz avait envisagé de remodeler complètement l'ouvrage. Puis il opta pour une solution plus subtile, en effectuant la synthèse de la version viennoise en italien et de la version parisienne en français. Louis Viardot l'assista dans le travail de révision du texte du livret qui conservait en grande partie celui de la version française tout en retenant quelques éléments du libretto italien. Pauline Viardot supervisa la restitution de l'ensemble de la partition. Le jeune Camille Saint-Saëns réorchestra l'air « Amour, viens rendre à mon âme » qui clôt l'acte I et le dota d'une brillante cadence écrite avec le concours de Berlioz et de la cantatrice. Ce travail d'adaptation fut effectué rapidement. Berlioz, qui critiqua toute sa vie ceux qui ne respectaient pas à la lettre les volontés d'un compositeur, accomplit avec zèle ce qu'il qualifia lui-même de « travail de mosaïste ». Il se conforma aux indications de Pauline Viardot à qui il écrivait au début de leur collaboration : « Tout ce que vous indiquez pour le 1^{er} acte d'*Orphée* est déjà marqué au crayon sur mes partitions, cela va supérieurement. Les autres arrangements au second et au troisième acte sont très faisables aussi, et cela sera fait, soyez sans inquiétude. »

La nouvelle version d'*Orphée* est le résultat très cohérent de choix musicaux effectués par Berlioz et par la cantatrice dans les deux partitions de Gluck. Ils adoptèrent la version parisienne surtout pour les scènes où Orphée se tait. Les scènes où il chante soit avec Amour, soit avec Euridice, retiennent la tessiture de la version parisienne, la ligne vocale d'Orphée étant conservée dans la tessiture originale, ou bien transposée tantôt à l'octave supérieure, tantôt dans un registre intermédiaire. La plupart des scènes où Orphée chante seul sont maintenues dans la tessiture de la version viennoise, mais toujours avec les paroles et l'instrumentation de la version parisienne.

L'intervention la plus évidente de Berlioz au niveau de la forme se traduit par le passage de trois à quatre actes, la scène des enfers et celle des Champs-Élysées formant deux actes distincts. Ainsi, Berlioz pensait sans doute rééquilibrer la partition qu'il amputa de la danse des furies de l'acte II, des airs de ballet et des chœurs terminant l'acte III. En outre, il remplaça le finale de l'opéra par le chœur «Le dieu de Paphos et de Gnide» tiré d'*Echo et Narcisse*, le dernier ouvrage dramatique composé par Gluck.

Les remaniements les plus importants concernant l'instrumentation se trouvent dans l'acte I. Berlioz remplace les cornetti par deux cornets à pistons. Il place sur le théâtre un hautbois solo chargé des répliques de l'écho, plus deux violons, un alto et un violoncelle. Ce dispositif instrumental est maintenu pour le n° 3 «Romance et récitatif», c'est-à-dire dans l'air d'Orphée «Objet de mon amour». De plus, l'orchestre est enrichi de deux clarinettes.

Ces retouches apparaissent dans le matériel d'orchestre qui a été établi pour la reprise d'*Orphée* au Théâtre-Lyrique en 1859, et conservé aujourd'hui au département de la musique de la Bibliothèque nationale de France.

Enfin le titre original de l'œuvre, *Orphée et Euridice* fut remplacé par celui d'*Orphée* tout court. Ce changement révèle l'intention de centrer l'ouvrage sur le personnage principal incarné par Pauline Viardot. Dans le rôle d'Orphée, elle déploya effectivement tout son talent de tragédienne lyrique et remporta un des plus grands succès de sa carrière tant à Paris qu'en Angleterre et en Allemagne.

Berlioz invita Richard Wagner à la première qui eut lieu 18 novembre 1859 à Paris, au Théâtre-Lyrique. L'orchestre et les chanteurs étaient placés sous la direction d'Adolphe Deloffre (1817–1876), qui devait diriger la première des *Troyens à Carthage* de Berlioz au même théâtre en 1863. Pauline Viardot (Orphée) était entourée de Marie Sax [Sasse] (Euridice), Mlles Marimon (L'Amour) et Moreau (L'Ombre heureuse). L'accueil fait *Orphée* restauré par Berlioz fut triomphal. Cette reprise réussie donna lieu, jusqu'en 1863, à cent trente-huit représentations. Mythique par son sujet, *Orphée* le devint aussi par la faveur nouvelle qu'il acquit auprès du public. La recréation de cet ouvrage fut un événement artistique tellement marquant qu'il influença non seulement les musiciens mais aussi nombre de peintres et de sculpteurs.

Berlioz confia au pianiste Théodore Ritter le soin de réduire pour piano et chant la nouvelle version d'*Orphée*. La réduction fut publiée en 1859 par l'éditeur Léon Escudier avec un avant-propos de Berlioz et une dédicace à Pauline Viardot qui disparurent des tirages suivants. Elle fut réimprimée vers 1872 par Heugel, qui avait déjà publié, à l'occasion des représentations de 1859, dix morceaux tirés d'*Orphée*. Berlioz approuva l'édition de la partition d'orchestre que Gustav Heinze publia en 1866 à Leipzig avec le concours d'Alfred Dörfel, mais cette édition, reprise plus tard par la firme Peters, n'adopta que quelques-uns des remaniements et des transpositions effectués par Berlioz. Cependant la ligne vocale du rôle d'Orphée telle que Berlioz la mit au point avec le concours de Pauline Viardot fut maintenue en grande partie. Cette version servit de base aux différentes reprises d'*Orphée* en français jusqu'à ce qu'on reconnaisse à la version établie par Berlioz le statut de version originale.

Bien des années après la reprise mémorable d'*Orphée*, Pauline Viardot annota le rôle à l'intention d'une élève sur un exemplaire de la partition piano et chant. Ce document qui reproduit les nuances, les accents et les ornements qui caractérisent l'interprétation de la cantatrice est précieux pour celles qui, aujourd'hui, abordent à leur tour ce rôle fameux. Nous avons transcrit l'intégralité des annotations du rôle d'Orphée par Pauline Viardot dans l'annexe IV de la partition d'orchestre (NBE volume 22a).

Le Livret

Acte I: Dans la campagne près du lac d'Averne, là où s'ouvrent les Enfers, se dresse, à l'ombre d'un bosquet, le tombeau de la jeune Euridice, morte d'une piqûre de serpent quelques jours après ses noces avec Orphée. Des bergers, des bergères et des nymphes sont réunis autour du monument pour une cérémonie funèbre. Orphée répète en gémissant le nom de son épouse disparue (N° 1 Chœur).

Resté seul, Orphée qui, par son art de musicien, sait charmer les bêtes sauvages, prend la nature à témoin de son deuil et de sa peine. Il appelle Euridice de l'aurore jusqu'au soir. Seuls l'écho et le murmure des ruisseaux répondent à sa plainte (N° 2 Pantomime et Chœur).

Puis il se révolte contre son sort. Il interpelle les divinités souterraines qui lui ont ravi son épouse,

et décide de descendre dans les enfers pour la leur réclamer (N° 3 Romance et Récitatif).

L'Amour encourage Orphée dans son projet. Mais il l'avertit que Jupiter permet la réalisation de ce projet à une condition : quand Euridice sera revenue à la vie, Orphée ne devra jamais la regarder avant que tous deux soient sortis des enfers (N° 4 Ariette). De plus, il doit cacher à son épouse qu'elle est l'objet de la faveur des dieux, sinon elle mourra à nouveau. Malgré cette mise à l'épreuve à laquelle il lui semble difficile de résister en dépit du soutien de l'Amour (N° 5 Air), Orphée obéit et, plein d'espoir, s'apprête à accomplir la mission qu'il s'est fixée (N° 6 Récitatif et Air).

Acte II : Orphée parvient aux portes des Enfers. Les spectres et les furies qui gardent ce lieu effrayant cherchent à l'épouvanter par leurs gesticulations tout en excitant contre lui le farouche Cerbère. Muni de sa lyre avec laquelle il accompagne son chant, Orphée évoque son tourment pour fléchir l'hostilité des créatures infernales et les émouvoir. Sensibles aux sons magiques de la lyre d'Orphée, les terribles Ombres se calment. Elles ouvrent un passage à Orphée qui pénètre dans le royaume des morts (N° 7 Scène, Chœur, Air).

Acte III : Euridice est l'hôte des Champs-Élysées où les Ombres heureuses évoluent dans un paysage riant, semé de fleurs et traversé par des ruisseaux (N° 8 Pantomime). Elle chante son bonheur et la douce tranquillité des lieux (N° 9 Air et Chœur).

Quand Orphée arrive, Euridice s'est éloignée. Il est émerveillé par la beauté de ce paradis mais s'inquiète de ne pas y trouver sa bien-aimée. Les Ombres heureuses l'accueillent et le rassurent. Celle qu'il cherche avec tant de constance va bientôt paraître. Euridice s'approche en effet. Sans la regarder, Orphée lui prend la main pour la mener hors des Enfers (N° 10 Récit et Chœur).

Acte IV : Sur un sentier malaisé, Orphée presse Euridice de le suivre. Il lui apprend qu'ils marchent tour deux vers le monde des vivants. Euridice s'en réjouit mais s'inquiète de ne pas croiser le regard de son époux. Elle interroge Orphée qui ne peut répondre et cacher son trouble. La jeune femme se fâche, et refuse de poursuivre son chemin (N° 11 Scène et Récit). Elle exprime sa souffrance et le regret quelle éprouve d'avoir quitté le séjour qui la plongeait dans un heureux oubli

(N° 12 Duo et Air). Elle se révolte (N° 13 Air), puis adresse un dernier adieu à son époux. Elle meurt à nouveau car Orphée, en se retournant pour lui venir en aide, l'a regardée (N° 14 Scène et Air). Bouleversé d'avoir perdu Euridice une seconde fois, Orphée chante son désespoir. Refusant de continuer à vivre sans Euridice, il décide de se tuer pour la suivre dans le royaume des Ombres. Mais l'Amour l'empêche d'accomplir le geste fatal et lui annonce la fin des épreuves (N° 15 Air). Il ranime Euridice et réunit les deux époux. Ceux-ci sont conduits dans un temple magnifique où ils sont entourés de bergers, de bergères et de nymphes qui chantent un hymne à l'Amour (N° 16 Chœur final).

Joël-Marie Fauquet

Renseignements sur la disposition de la réduction pour chant et piano

Cette réduction pour chant et piano est réalisée à partir de l'édition d'«Orphée» présentée par Joël-Marie Fauquet en 2005 dans la New Berlioz Edition (Arrangements of Works by Other Composers [I] : Gluck, Volume 22a, BA 5462). Dans la préface de cette édition sont traités en détail tous les aspects de la genèse de l'arrangement d'«Orphée et Euridice» de Gluck par Berlioz. C'est pour cette raison que la lecture de cette préface est recommandée explicitement au cours des répétitions d'une représentation moderne de l'œuvre.

La réduction pour chant et piano, qui est composée simplement, respecte les points suivants :

1. Le texte original français suit en règle générale l'orthographe moderne.
2. La traduction allemande est donnée généralement en italique et suit la nouvelle orthographe allemande. Là où dans l'adaptation allemande plus (ou moins) de notes sont nécessaires, elles sont ajoutées en caractères plus petits ; si plusieurs syllabes allemandes sont mises sur des mélismes de la langue originale, cela est indiqué par des hampes dans le sens opposé.
3. Les rares rajouts de l'éditeur sont représentés dans la partition par la typographie : les nuances sont données pour les parties chant en caractères plus petits ; les liaisons pour la partie piano sont adaptées pour des raisons pratiques.

VORWORT

Der vorliegende Band enthält den Klavierauszug von Christoph Willibald Glucks *Orphée* in der Bearbeitung von Hector Berlioz. Dieser Klavierauszug wurde auf der Grundlage der Kritischen Ausgabe der Orchesterpartitur erstellt, die vom Herausgeber in der New Berlioz Edition (NBE, Band 22a) vorgelegt worden ist und *Orphée* erstmals nach den Partituren und dem Orchestermaterial wiedergibt, die für die Aufführungen des Werks 1859 am Théâtre-Lyrique unter der Leitung von Berlioz eingerichtet worden waren.

Diese Wiederherstellung von Glucks Oper – einer der berühmtesten des Repertoires – lässt das Interesse des 19. Jahrhunderts für die Musik der Vergangenheit erkennen, zugleich aber auch die mit der Wiedergabe des Werks verbundenen Schwierigkeiten im Hinblick auf die Stimmlagen der Gesangspartien und ebenso Berlioz' Wunsch, das Werk eines Komponisten zu bewahren, den er als sein Vorbild betrachtete.

Berlioz erhielt sich sein Leben lang den künstlerischen Impuls, den das Erlebnis der Aufführung von *Orphée et Euridice* am 14. Mai 1824 an der Opéra in Paris in ihm ausgelöst hatte. Fünfzehn Jahre später bekannte er im *Journal des Débats* vom 17. März 1839: „In dieser Musik, deren erhabene Schlichtheit so anspruchsvoll ist, stellt jeder Takt, sei es Gesang oder Rezitativ, ein Hindernis für denjenigen dar, der nicht frühzeitig sein Ohr und sein Herz mit dem wahren Ton der Leidenschaft vertraut gemacht hat.“ So machte sich Berlioz bald zum Anwalt der Aufführungstradition dieser Musik, die er in Vergessenheit geraten sah. Diese Befürchtung schien zu seiner Zeit durchaus gerechtfertigt zu sein, denn die romantische Oper mit ihren historischen Sujets hatte die von der Antike inspirierten und als klassizistisch geltenden Werke von Gluck von der Bühne verdrängt. Man spielte *Orphée et Euridice* schon seit langem nicht mehr, als der Direktor des Théâtre-Lyrique Léon Carvalho im Frühjahr 1859 die Altistin Pauline Viardot engagierte, um das Werk wieder aufzunehmen. Die Sängerin war eine der wenigen, die noch Interesse für diese Oper hegten, aus der sie noch in ihrer Jugend Ausschnitte gesungen hatte. Vor allem aber war sie durch ihre hohe musikalische Kultur sowie die Gesangsausbildung, die sie bei ihrem

Vater Manuel Vicente García erhalten hatte, und durch den außergewöhnlichen Umfang ihrer Stimme im Stande, die Schwierigkeiten der Stimmlage zu überwinden, für die Gluck die Titelrolle geschrieben hatte. Man darf nicht vergessen, dass die Oper 1859 in zwei Fassungen vorlag: Es gab zum einen die „azione teatrale“ *Orfeo ed Euridice*, die auf eine Dichtung von Ranieri de' Calzabigi für den Alt Gaetano Guadagni geschrieben und 1762 in Wien uraufgeführt worden war, und zum andern die von Gluck angefertigte Bearbeitung dieser Version, *Orphée et Euridice*, nach einem französischen Libretto von Pierre-Louis Moline für den Kontratenor Joseph Legros, die 1774 in Paris erstmals aufgeführt worden war.

Pauline Viardot und Berlioz machten sich gegen Ende des Sommers 1859 an die Arbeit. Zunächst hatte Berlioz ins Auge gefasst, das Werk komplett umzugestalten. Dann entschied er sich jedoch für die unauffälligere Lösung, eine Synthese der italienischen Wiener Fassung und der französischen Pariser Fassung zu erstellen. Louis Viardot unterstützte ihn bei der Bearbeitung des Librettos, das im Großen und Ganzen der französischen Version folgte und nur einige wenige Elemente aus dem italienischen Libretto übernahm. Pauline Viardot überwachte die Wiederherstellung der Partitur als Ganzes. Der junge Camille Saint-Saëns reorchestrierte die Arie „Amour, viens rendre à mon âme“, die den ersten Akt beschließt, und stattete sie mit einer unter Mitwirkung von Berlioz und der Sängerin geschriebenen brillanten Kadenz aus. Diese Anpassungsarbeiten wurden rasch ausgeführt. Berlioz, der sein Leben lang diejenigen kritisierte, die den Willen eines Komponisten nicht bis ins Kleinste respektierten, führte mit großer Beflissenheit das aus, was er selbst als die „Arbeit eines Mosaikkünstlers“ bezeichnete. Er richtete sich nach den Angaben von Pauline Viardot, der er zu Beginn ihrer Zusammenarbeit geschrieben hatte: „Alles, was Sie für den ersten Akt von *Orphée* angemerkt haben, ist bereits mit Bleistift in meinen Partituren eingetragen, es hat Vorrang vor allem anderen. Auch die Änderungen im zweiten und dritten Akt sind machbar, und sie werden ausgeführt, seien Sie darüber ganz beruhigt.“

Die neue Fassung von *Orphée* ist das überzeugende Ergebnis einer musikalischen Auswahl, die Berlioz und die Sängerin aus beiden Partituren von Gluck getroffen haben. Aus der Pariser Fassung übernahmen sie vor allem die Szenen, in denen Orpheus nicht singt. Die Szenen, in denen er mit Amor oder mit Eurydike singt, behalten die Stimm- lage der Pariser Fassung bei, in der die Partie des Orpheus teils in der originalen Stimm- lage gegeben, teils aber auch eine Oktave höher oder in ein dazwischen liegendes Register transponiert wird. In den meisten Szenen, in denen Orpheus allein singt, werden die Stimm- lagen der Wiener Fassung übernommen, jedoch stets mit den Worten und in der Instrumentation der Pariser Fassung.

Der sichtbarste Eingriff von Berlioz auf der formalen Ebene zeigt sich in der Ausweitung von drei auf vier Akte: In seiner Version bilden die Szenen in der Unterwelt und im Gefilde der Seligen zwei verschiedene Akte. Berlioz hoffte auf diese Weise zweifellos, die Partitur, die er zuvor um den Tanz der Furien im zweiten Akt und um die Balletteinlagen sowie die Chöre, die den dritten Akt beschließen, gekürzt hatte, wieder ins Gleichgewicht zu bringen. Darüber hinaus ersetzte er das Finale der Oper durch den Chor „Le dieu de Paphos et de Gnide“, den er Glucks letztem dramatischen Werk, *Echo et Narcisse*, entnommen hatte.

Die wichtigsten Neuerungen im Bereich der Instrumentation finden sich im ersten Akt. Berlioz ersetzt die Cornetti durch zwei Cornets à piston. Auf der Bühne platziert er eine Solooboe, die bei Echorepliken zum Einsatz kommt, außerdem noch zwei Violinen, eine Bratsche und ein Violoncello. Diese instrumentale Disposition bleibt auch in der Nr. 3 „Romanze und Rezitativ“, d. h. in Orpheus' Arie „Objet de mon amour“, bestehen. Darüber hinaus ergänzte Berlioz das Orchester durch zwei Klarinetten.

Diese Retuschen kommen im Orchester- material zum Vorschein, das für die Wiederaufnahme von *Orphée* am Théâtre-Lyrique 1859 eingerichtet worden war und das heute im Département de la musique der Bibliothèque nationale de France aufbewahrt wird.

Schließlich ersetzte Berlioz den Originaltitel des Werks, *Orphée et Euridice* durch den kürzeren Titel *Orphée*. Diese Änderung offenbart die Absicht, das Werk stärker auf die Hauptperson, dargestellt durch Pauline Viardot, zu fokussieren. Sie entfaltete in der Rolle des Orpheus sehr wirkungsvoll

ihr ganzes Talent als lyrische Tragödin und errang damit einen der größten Erfolge in ihrer Laufbahn, sowohl in Paris wie auch in England und in Deutschland.

Berlioz lud Richard Wagner zur Premiere ein, die am 18. November 1859 im Théâtre-Lyrique in Paris stattfand. Die Sänger und das Orchester standen unter der Leitung von Adolphe Deloffre (1817–1876), der 1863 auch die Uraufführung von Berlioz' *Troyens à Carthage* an der gleichen Bühne dirigieren sollte. Pauline Viardot (Orpheus) trat zusammen mit Marie Sax [Sasse] (Eurydike) sowie den Damen Marimon (Amor) und Moreau (Ein seliger Geist) auf. Die von Berlioz restaurierte Oper *Orphée* wurde begeistert vom Publikum aufgenommen. Die gelungene, ja triumphale Wiederaufnahme zog 138 weitere Aufführungen des Werks (bis 1863) nach sich. *Orphée*, das bereits auf Grund des Sujets mythische Qualitäten besaß, wurde durch die neue Gunst, die es beim Publikum errang, schließlich selbst zum Mythos. Die Wiederaufführung des Werks erwies sich als ein einschneidendes künstlerisches Ereignis, das nicht nur Musiker, sondern auch eine Reihe von Malern und Bildhauern inspirierte.

Berlioz übertrug dem Pianisten Théodore Ritter die Aufgabe, den Klavierauszug der neuen Fassung von *Orphée* zu erstellen. 1859 erschien er bei dem Verleger Léon Escudier mit einem Vorwort von Berlioz und der Widmung an Pauline Viardot, die in den Folgeauflagen indes nicht beibehalten wurden. Dieser Klavierauszug wurde um 1872 bei Heugel nachgedruckt, der bereits 1859 aus Anlass der Aufführungen des Werks zehn Stücke aus *Orphée* veröffentlicht hatte. Berlioz genehmigte die Edition der Orchesterpartitur, die Gustav Heinze unter Mitwirkung von Alfred Dörfel 1866 in Leipzig herausbrachte. Diese Ausgabe, die später bei Peters in Verlag genommen wurde, übernahm indes nur einige wenige der von Berlioz ausgeführten Veränderungen und Umstellungen. Die Partie des Orpheus allerdings wurde in weiten Teilen so beibehalten, wie sie Berlioz gemeinsam mit Pauline Viardot eingerichtet hatte. Diese Version diente so häufig als Grundlage für die verschiedenen Wiederaufnahmen von *Orphée* in französischer Sprache, dass man der von Berlioz erstellten Fassung schließlich den Status der Originalversion zuerkannte.

Viele Jahre nach der denkwürdigen Wiederaufnahme von *Orphée* versah Pauline Viardot die

Titelpartie in einem Exemplar des Klavierauszugs für eine Schülerin mit Anmerkungen. Dieses Dokument gibt die dynamischen Abstufungen, die Akzente und die Verzierung wieder, die die Interpretation der Sängerin charakterisierten, und ist daher von unschätzbarem Wert für all diejenigen, die sich heute mit der berühmten Rolle befassen wollen. Wir haben sämtliche Anmerkungen Pauline Viardots zur Rolle des Orpheus transkribiert und sie im Anhang IV der Orchesterpartitur (NBE Band 22a) wiedergegeben.

Das Libretto

Akt I: Auf dem Land, in der Nähe des Sees von Averno, wo sich der Eingang zur Unterwelt befindet, erhebt sich im Schatten eines Wäldchens das Grabmal der jungen Eurydike, die wenige Tage nach ihrer Hochzeit mit Orpheus an einem Schlangenbiss gestorben war. Nymphen, Schäferinnen und Schäfer haben sich um das Monument zu einer Trauerzeremonie versammelt. Orpheus wiederholt immer wieder bitter klagend den Namen seiner entschwundenen Gattin (Nr. 1, Chor).

Allein in der Natur zurück gelassen, lässt Orpheus, der mit seiner Kunstfertigkeit als Musiker selbst wilde Tiere zu besänftigen weiß, seinem Kummer und seinem Schmerz freien Lauf. Er ruft Eurydikes Namen von morgens bis abends, doch nur das Echo und das Murmeln der Bäche antworten auf seine Klage (Nr. 2, Pantomime und Chor).

Endlich bäumt er sich gegen das Schicksal auf und fleht die unterirdischen Götter, die ihm seine Gattin geraubt haben, um Gnade an. Er beschließt, hinab in die Unterwelt zu steigen und sie wieder einzufordern (Nr. 3, Romanze und Rezitativ).

Amor ermutigt Orpheus in seinem Vorhaben. Aber er teilt ihm auch mit, dass Jupiter die Ausführung dieses Plans nur unter einer Bedingung erlaubt: Wenn Eurydike wieder zu den Lebenden zurückgekehrt ist, darf Orpheus sie unter allen Umständen erst dann wieder ansehen, wenn sie beide der Unterwelt entstiegen sind (Nr. 4, Ariette). Auch muss er vor seiner Gattin verheimlichen, dass sie das Gunstobjekt der Götter ist, sonst muss sie sogleich wieder sterben. Es erscheint Orpheus trotz Amors Unterstützung sehr schwierig, diese Prüfung zu bestehen (Nr. 5, Arie), doch er unterwirft sich ihr und bereitet sich voller Hoffnung darauf vor, die übernommene Aufgabe zu erfüllen (Nr. 6, Rezitativ und Arie).

Akt II: Orpheus gelangt zu den Pforten der Unterwelt. Die Geister und Furien, die diesen schrecklichen Ort bewachen, versuchen ihn mit ihrem Gestikulieren einzuschüchtern und hetzen den wilden Cerberus gegen ihn auf. Gewappnet allein mit seiner Leier, mit der er seinen Gesang begleitet, besingt Orpheus nun seinen Kummer, um die Feindseligkeit der höllischen Kreaturen zu erweichen und sie gefügig zu machen. Empfänglich für die zauberhaften Töne von Orpheus' Leier beruhigen sich die schrecklichen Geister und weisen ihm den Weg in das Reich der Toten (Nr. 7, Szene, Chor, Arie).

Akt III: Eurydike hält sich im Gefilde der Seligen auf, wo die seligen Geister in einer heiteren Landschaft wandeln, gesäumt von Blumen und durchzogen von kleinen Bächen (Nr. 8, Pantomime). Sie besingt ihr Glück und die süße Stille des Orts (Nr. 9, Arie und Chor).

Als Orpheus herankommt, hat sich Eurydike etwas entfernt. Er ist verzaubert von der Schönheit dieses Paradieses, aber es beunruhigt ihn, seine Geliebte hier nicht zu finden. Die seligen Geister empfangen ihn und flößen ihm Mut ein: Diejenige, die er mit solcher Ausdauer sucht, wird bald erscheinen. Eurydike nähert sich nun tatsächlich. Ohne sie anzusehen, nimmt Orpheus sie an die Hand, um sie aus der Unterwelt zu führen (Nr. 10, Rezitativ und Chor).

Akt IV: Orpheus drängt Eurydike, ihm rasch auf dem schwierigen Pfad zu folgen. Er erklärt ihr, dass sie auf dem Weg in das Reich der Lebenden seien. Eurydike freut sich darüber, aber sie ist beunruhigt, weil ihr Gatte sie nicht ansieht. Sie fragt Orpheus nach dem Grund, doch er kann nicht antworten und es gelingt ihm nicht, seine Unruhe zu verheimlichen. Die junge Frau beginnt sich zu ärgern und weigert sich, ihm weiter zu folgen (Nr. 11, Szene und Rezitativ). Sie bringt ihr Bedauern und ihre Klage darüber zum Ausdruck, den Ort des glücklichen Vergessens verlassen zu haben (Nr. 12, Duett und Arie). Empört richtet sie ein letztes Abschiedswort an ihren Gatten (Nr. 13, Arie). Orpheus, der sich daraufhin umdreht, um ihre Zweifel zu zerstreuen, sieht sie an, und so muss Eurydike erneut sterben (Nr. 14, Szene und Arie). Voller Erschütterung darüber, Eurydike ein zweites Mal verloren zu haben, besingt Orpheus nunmehr seine Verzweiflung. Er will nicht mehr ohne Eurydike weiterleben und beschließt, sich selbst das Leben zu nehmen, damit er ihr in das

Reich der Geister folgen kann. Amor jedoch hindert ihn daran, die schicksalhafte Tat auszuführen und prophezeit ihm das Ende der Prüfung (Nr. 15, Arie). Er erweckt Eurydike zu neuem Leben und vereint die beiden Liebenden. Sie werden in einen wunderbaren Tempel geleitet, wo Nymphen, Schäferinnen und Schäfern ein Loblied auf Amor singen (Nr. 16, Schlusschor).

Joël-Marie Fauquet
(übersetzt von Regina Back)

Hinweise zur Anlage des Klavierauszugs

Dieser Klavierauszug basiert auf der von Joël-Marie Fauquet 2005 vorgelegten Edition des „Orphée“ im Rahmen der New Berlioz-Edition (Arrangement of Works by Other Composers [I]: Gluck, Band 22a, BA 5462). Das dort abgedruckte Vorwort behandelt sehr ausführlich alle Aspekte der Entstehungsgeschichte der Bearbeitung von

Glucks „Orphée et Euridice“. Seine Lektüre sei deshalb für die Probenarbeit jeder modernen Aufführung ausdrücklich empfohlen.

Für den Klavierauszug, der in seiner Faktur leicht gesetzt ist, gelten folgende Regeln:

1. Der französische Originaltext folgt in der Regel moderner Rechtschreibung.
2. Die deutsche Übersetzung ist durchweg in kursiver Type gesetzt und in der neuen deutschen Rechtschreibung gehalten. Wo für die deutsche Übertragung zusätzliche oder weniger Noten erforderlich sind, wurden sie in kleinerem Satz eingefügt; werden Melismen in der Originalsprache durch mehrere deutsche Silben unterlegt, dann wird dies durch entgegengesetzte Halsung der Noten angezeigt.
3. Die sehr sparsamen Herausgeber-Ergänzungen im Notentext sind typographisch gekennzeichnet: dynamische Zeichen stehen in den Gesangsstimmen in kleinerem Satz; Bögen wurden im Klaviersatz aus praktischen Erwägungen angeglichen.

PREFACE

This volume contains the piano-vocal score of Christoph Willibald Gluck's *Orphée* as arranged by Hector Berlioz. The vocal score was prepared from the scholarly-critical edition of the orchestral score presented by the same editor in volume 22a of the *New Berlioz Edition* (NBE). It is the first to reproduce *Orphée* in accordance with the scores and orchestral material used in the performances that took place at the Théâtre-Lyrique under Berlioz's direction in 1859.

Our reconstruction of Gluck's opera – one of the most famous in the repertoire – reflects the nineteenth century's interest in the music of the past. It also reveals the problems of vocal tessitura involved in the work's performance as well as Berlioz's desire to conserve the work of a composer he took as his model.

The artistic impetus that Berlioz received from hearing a performance of *Orphée et Euridice* at the Paris Opéra on 14 May 1824 remained with him for his entire life. Fifteen years later, writing in the *Journal des Débats* (17 March 1839), he confided that "in this music, whose sublime simplicity is so exacting, every bar, whether in song or recitative, poses an obstacle to those who fail to acquaint their ears and hearts at an early date with the true strains of passion." Consequently, Berlioz soon found himself championing the performance tradition of this music, which he felt was vanishing into oblivion. At that time his fears seemed warranted: Gluck's works, inspired by Antiquity and regarded as classicist, had been driven from the stage by Romantic opera with its historical plots. *Orphée et Euridice* had long fallen silent when, in the spring of 1859, Léon Carvalho, the director of the Théâtre-Lyrique, hired the contralto Pauline Viardot to revive the piece. Viardot was one of the few singers still interested in the opera, having sung excerpts from it in her youth. But most of all her highly cultivated musical attainments, the remarkable range of her voice, and the vocal training she had received from her father, Manuel Vicente García, made her capable of negotiating the difficulties of the tessitura Gluck had chosen for the title role. It must not be forgotten that, in 1859, the opera existed in two versions: *Orfeo ed Euridice*, an "azione teatrale" on a libretto written by Ranieri

de' Calzabigi for the male alto Gaetano Guadagni (premiered in Vienna in 1762), and *Orphée et Euridice*, Gluck's arrangement of this earlier version, now based on a French libretto by Pierre-Louis Moline, for the countertenor Joseph Legros, who created the part in Paris in 1774.

Pauline Viardot and Berlioz set to work in the late summer of 1859. At first Berlioz considered overhauling the entire piece. Then he decided in favor of a more subtle solution: a synthesis of the Italian version heard in Vienna and the French version sung in Paris. Louis Viardot helped him to adapt the libretto, which basically follows the French version and adopts only a few elements from its Italian counterpart. Pauline Viardot oversaw the reconstruction of the score as a whole. The young Camille Saint-Saëns reorchestrated the aria "*Amour, viens rendre à mon âme*" at the end of Act 1 and gave it a brilliant cadenza, written with the assistance of Berlioz and La Viardot. These labors of adaptation were quickly carried out. Berlioz, who never ceased criticizing those who failed to respect a composer's intentions to the last tittle and jot, avidly carried out what he called the "work of a mosaicist." He adhered to the instructions from Pauline Viardot, to whom he had written at the outset of their collaboration: "Everything you have indicated for the first act of *Orphée* is already marked in pencil in my scores and takes precedence over everything else. The changes in the second and third acts are equally manageable, and you may rest assured that they will be carried out."

The new version of *Orphée* is the highly convincing result of a musical conflation that Berlioz and La Viardot performed on both scores. They mainly followed the Paris version for those scenes in which Orpheus is silent. For those where he sings with Cupid or Eurydice they retained the tessitura of the Paris score, which presents Orpheus' part sometimes in the original register and sometimes transposed an octave higher or in an intermediate register. Most of the scenes where Orpheus sings alone follow the tessitura of the Vienna score, but always with the words and instrumentation from the Paris version.

Berlioz's most obvious change on the formal level was his expansion of the opera from three to

four acts. In his version, the scenes in the Underworld and the Elysian Fields form two separate acts. Berlioz doubtless hoped that this would restore a sense of balance to the score, which he had abridged by cutting the Dance of the Furies in Act 2 and the ballets and choruses at the end of Act 3. He also replaced the opera's finale with the chorus "*Le dieu de Paphos et de Gnide*" from Gluck's last work for the stage, *Echo et Narcisse*.

The most significant changes in instrumentation occur in Act 1, where Berlioz replaced the *cornetti* with two valve cornets. He also added an on-stage solo oboe to play the echo effects, along with two violins, a viola, and a cello. This instrumentation remains in effect in the "Romance and Recitative" (No. 3), i. e. in Orpheus' aria "*Objet de mon amour*." Berlioz also enlarged the orchestra by adding two clarinets.

These alterations left a mark on the orchestral material prepared for the 1859 revival at the Théâtre-Lyrique, preserved today in the Music Department of the Bibliothèque nationale de France.

Finally, Berlioz altered the work's original title, *Orphée et Euridice*, to the shorter *Orphée*. This change reveals his intention to focus the work more sharply on the principal character, sung by Pauline Viardot. In the role of Orpheus she released her full talents as a lyrical *tragédienne* to grand effect and achieved one of the greatest triumphs of her career, whether in Paris or in England and Germany.

Berlioz invited Richard Wagner to attend the première, which was given at the Théâtre-Lyrique in Paris on 18 November 1859. The singers and the orchestra were conducted by Adolphe Deloffre (1817–1876), who would later create Berlioz's *Les Troyens à Carthage* on the same stage in 1863. Pauline Viardot (Orpheus) appeared alongside Marie Sax or Sasse (Eurydice) and Mmes. Marimon (Cupid) and Moreau (A Happy Spirit). Berlioz's restored version of *Orphée* was ecstatically received by the audience. By 1863 the successful, indeed triumphant revival had been followed by 138 further performances. Already mythical by virtue of its subject-matter, *Orphée* ultimately achieved mythical status itself through the new favor bestowed on it by the public. The revival proved to be a momentous artistic event that inspired not only musicians but a good many painters and sculptors.

Berlioz assigned the task of preparing the vocal score of his new version to the pianist Théodore Ritter. The new score was published in 1859

by Léon Escudier with a preface from Berlioz as well as a dedication to Pauline Viardot that was dropped from subsequent reissues. In 1872 it was reprinted by Heugel, who had already published ten items from *Orphée* in 1859 on the occasion of its revival. Berlioz lent his approval to the edition of the orchestral score issued in Leipzig in 1866 by Gustav Heinze, with the assistance of Alfred Dörffel. Admittedly this edition, which later entered the Peters catalogue, includes only a few of his alterations and restructurings. For large sections at a time, however, it retains the role of Orpheus just as Berlioz had arranged it with Pauline Viardot. This version served so frequently as the basis of various revivals of *Orphée* in French that Berlioz's arrangement was ultimately accorded the status of the original version.

Many years after the memorable revival of *Orphée*, Pauline Viardot annotated the title part for a pupil, using a copy of the vocal score. This document captures the accents, embellishments, and dynamic gradations characteristic of her own performances, and is thus of inestimable value for anyone concerned with this famous role today. We have transcribed all her annotations on the role of Orpheus and present them in Appendix IV of the orchestral score (NBE, vol. 22a).

The Libretto

Act I: In the countryside near Lake Averno, where the entrance to the Underworld is located, there rises, in a shady grove, the tomb of the young Eurydice, who died from the bite of a venomous snake a few days after marrying Orpheus. Nymphs, swains, and shepherdesses have gathered together around the monument to perform her funeral ceremony. In a bitter lament, Orpheus repeats the name of his vanished bride, over and over again (Chorus, No. 1).

Left alone in the wilds, Orpheus, a skilled musician capable of soothing even wild beasts, gives free reign to his sorrow and grief. He cries the name of Eurydice from morning to night, but only the echo and the babbling brooks respond to his pleas (Pantomime and Chorus, No. 2).

Finally he rises up against fate and implores mercy from the subterranean gods who have robbed him of his young bride. He resolves to descend into the Underworld and demand her release (Romance and Recitative, No. 3).

Cupid encourages Orpheus in his plan, but informs him that Jupiter will allow him to carry it out only under one condition: once Eurydice has been restored to the living, Orpheus must under no circumstances look at her until they have both emerged from the Underworld (Arietta, No. 4). He must also hide from her the fact that she is the object of the gods' favor; otherwise she must immediately suffer death anew. Despite Cupid's support, Orpheus thinks it will be very difficult to pass this ordeal (Aria, No. 5). But he submits to it and, full of hope, prepares to fulfill his appointed task (Recitative and Aria, No. 6).

Act II: Orpheus arrives at the gates of the Underworld. The spirits and furies who guard this terrible place try to intimidate him with their gesticulations and set the savage Cerberus upon him. Armed only with a lyre, Orpheus sings of his grief, to the accompaniment of this instrument, hoping to lessen the animosity of the infernal creatures and to force them to relent. The terrible spirits prove receptive to the magical strains of his lyre. Assuaged, they point out the way to the Realm of the Dead (Scene, Chorus, Aria, No. 7).

Act III: Eurydice is in the Elysian Fields, where Happy Spirits wander through a cheerful landscape bordered with flowers and criss-crossed with small brooks (Pantomime, No. 8). She sings of her happiness and the sweet tranquility of the locale (Aria and Chorus, no. 9).

By the time Orpheus arrives Eurydice has moved slightly apart. He is entranced by the beauty of this paradise but troubled at not finding his beloved. The Happy Spirits receive him and give him encouragement: she whom he is seeking with such patience will soon appear. Eurydice duly approaches. Without looking at her, Orpheus takes her by the hand to lead her out of the Underworld (Recitative and Chorus, No. 10).

Act IV: Orpheus urges Eurydice to follow him quickly along the difficult path. He explains that they are heading toward the Realm of the Living. She is happy at the thought, but disturbed to find that her husband will not look at her. She asks Orpheus to explain himself, but he cannot answer her and is unable to conceal his unease. The young woman becomes angry and refuses to follow him any further (Scene and Recitative, No. 11). She ex-

presses regret and sorrow at having to leave the place of blissful oblivion (Duet and Aria, No. 12). Turning indignant (Aria, No. 13), she utters a final farewell to her husband. To dispel her doubts Orpheus immediately turns and looks at her – causing Eurydice to die anew (Scene and Aria, No. 14). Maddened at having to lose Eurydice a second time, Orpheus now sings of his despair. He no longer wants to live without her, and resolves to take his life so that he can follow her into the Realm of the Spirits. But Cupid prevents him from carrying out the fateful deed and prophecies an end to his ordeals (Aria, No. 15). He revives Eurydice and unites the two lovers. They are led to a magnificent temple where nymphs, swains, and shepherdesses sing a hymn of praise to Cupid (Final Chorus, No. 16).

Joël-Marie Fauquet

(translated by J. Bradford Robinson)

Notes on the Layout of the Vocal Score

Our vocal score is based on Joël-Marie Fauquet's edition of *Orphée*, published in 2005 in volume 22a of the *New Berlioz Edition among the Arrangements of Works by Other Composers* [I]: Gluck (BA 5462). The preface to that volume deals extensively with every aspect pertaining the genesis of the arrangement of Gluck's *Orphée et Euridice*, and is warmly recommended to anyone preparing to rehearse a modern performance of it.

The vocal score lies well under the fingers and adheres to the following guidelines:

1) The original French text generally follows the rules of modern orthography.

2) The German translation is set entirely in italics and follows the new rules of German spelling and punctuation. Wherever additional or fewer notes are required for the translation, they are inserted in small print. Where melismas in the original language are set to two or more syllables in German, the relevant notes are stemmed in the opposite direction.

3) Editorial additions in the musical text have been kept to a minimum. They are indicated typographically, with small print used for dynamic signs in the vocal parts. For practical reasons, slurs in the piano part have been standardized.

INDEX DES SCÈNES / VERZEICHNIS DER SZENEN INDEX OF SCENES

Ouverture.	1	Ouverture.	1
Acte premier		Erster Akt	
No. 1 Chœur Ah! dans ce bois (Orphée, Chœur)	7	Nr. 1 Chor Ach, in dem Hain (Orpheus, Chor)	7
No. 2 Pantomime et Chœur Ah! dans ce bois	13	Nr. 2 Pantomime und Chor Ach, in dem Hain	13
No. 3 Romance et Récitatif Objet de mon amour (Orphée, L'Amour).	18	Nr. 3 Romanze und Rezitativ Du meiner Liebe Freud' (Orpheus, Amor)	18
No. 4 Ariette Si les doux accords (L'Amour, Orphée).	25	Nr. 4 Ariette Vor dem sanften Spiel (Amor, Orpheus).	25
No. 5 Air Soumis au silence (L'Amour). ...	29	Nr. 5 Arie Durch Schweigen gebunden (Amor).	29
No. 6 Récitatif et Air Qu'entends-je? (Orphée)	32	Nr. 6 Rezitativ und Arie Was sagt er? (Orpheus)	32
Acte deuxième		Zweiter Akt	
No. 7 Scène, Chœur, Air Quel est l'audacieux (Orphée, Chœur).	44	Nr. 7 Szene, Chor, Arie Wer bist Verweg'ner du (Orpheus, Chor)	44
Acte troisième		Dritter Akt	
No. 8 Pantomime	75	Nr. 8 Pantomime	75
No. 9 Air et Chœur Cet asile Aimable et tranquille (Euridice où Une Ombre heureuse, Chœur)	80	Nr. 9 Arie und Chor Dies Asyl der Anmut und Ruhe (Eurydike oder Ein seliger Geist, Chor)	80
No. 10 Récit et Chœur Quel nouveau ciel (Orphée, Chœur).	85	Nr. 10 Rezitativ und Chor Welch neues Licht (Orpheus, Chor)	85
Acte quatrième		Vierter Akt	
No. 11 Scène et Récit Viens, viens, Euridice (Orphée, Euridice).	101	Nr. 11 Szene und Rezitativ Komm, komm, Eurydike (Orpheus, Eurydike).	101
No. 12 Duo et Air Viens! Suis un époux qui t'adore (Orphée, Euridice).	108	Nr. 12 Duo und Arie Komm, komm, folg' dem liebenden Gatten (Orpheus, Eurydike).	108
No. 13 Air Fortune ennemie (Euridice) ...	118	Nr. 13 Arie O schändlich Betrügen (Eurydike).	118
No. 14 Scènes et Air Je goûtais les charmes (Euridice, Orphée)	120	Nr. 14 Szene und Arie Von der Welt geschieden (Eurydike, Orpheus)	120
No. 15 Air J'ai perdu mon Euridice (Orphée, L'Amour)	130	Nr. 15 Arie Mir verloren Eurydike (Orpheus, Amor)	130
No. 16 Chœur final Le Dieu de Paphos. ...	138	Nr. 16 Schlusschor Von Paphos der Gott. ...	138