

GLUCK

Orphée et Euridice Orpheus und Eurydike

(Version Paris 1774 / Pariser Fassung 1774 / Paris Version 1774)

Tragédie (Drame-Héroïque)
en trois actes / in drei Akten / in three acts

Libretto: Pierre-Louis Moline

Traduction allemande par / Deutsche Übertragung von
German translation by

Hans Swarowsky

Partition chant et piano
d'après le Urtext des Éditions complètes de Gluck par
Klavierauszug

nach dem Urtext der Gluck-Gesamtausgabe von
Piano Reduction
based on the Urtext of the Gluck Complete Edition by
Jürgen Sommer



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 2282a

TABLE / INHALT / CONTENTS

Ensemble / Besetzung	III
Avant-propos	IV
Vorwort	V
Preface	VII
Index de scènes / Verzeichnis der Szenen	IX
Ouverture	1
Acte premier / Erster Akt	8
Acte deuxième / Zweiter Akt	49
Acte troisième / Dritter Akt	130
Ballet / Ballett	196

En plus de la partition chant et piano il existe aussi la partition
de direction (BA 2282) et le matériel d'orchestre (BA 2282, en location).

Neben diesem Klavierauszug sind die Dirigierpartitur (BA 2282)
und das Aufführungsmaterial (BA 2282, leihweise) erhältlich.

In addition to the present vocal score, the full score (BA 2282)
and the complete orchestral parts (BA 2282, on hire) are also available.

Édition d'après: *Christoph Willibald Gluck, Sämtliche Werke*, publiée par *Institut für Musikforschung Berlin*
avec le soutien de la cité Hannover, établi par Rudolf Gerber, série I, volume 6:
Orphée et Éuridice (BA 2282) éditée par Ludwig Finscher.

Ausgabe nach: *Christoph Willibald Gluck: Sämtliche Werke*, herausgegeben im Auftrag des
Instituts für Musikforschung Berlin mit Unterstützung der Stadt Hannover, begründet von Rudolf Gerber,
Abteilung I, Band 6: *Orphée et Euridice* (BA 2282), vorgelegt von Ludwig Finscher.

Supplementary edition based on: *Christoph Willibald Gluck, Sämtliche Werke*, edited on behalf of the
Institut für Musikforschung Berlin, subsidized by the city of Hannover, established by Rudolf Gerber,
Series I, Volume 6: *Orphée et Euridice* (BA 2282), edited by Ludwig Finscher.

© 1967 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
6^e Tirage / 6. Auflage / 6th Printing 2007

Tous droits réservés / Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany
Toute reproduction est interdite par la loi. / Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

ISMN M-006-41956-2

ENSEMBLE / BESETZUNG

PERSONNAGES

Orphée	Ténor	13
Euridice	Soprano	104
L'Amour	Soprano	28
Chœurs de Bergers et de Bergères, de Nymphes, de Démons et de Furies, d'Ombres heureuses, de Héros et d'Héroïnes.		

Les nombres indiquent la première entrée de la partie.

PERSONEN

Orpheus	Tenor	13
Eurydike	Sopran	104
Amor	Sopran	28
Chöre der Schäfer und Schäferinnen, der Nymphen, der Dämonen und Furien, der seligen Geister, der Heroen und Heroïnen.		

Die Zahlen bezeichnen den ersten Einsatz der Partie.

CHARACTERS

Orpheus	tenor	13
Eurydice	soprano	104
Cupid	soprano	28
Chorus of shepherds and shepherdesses, chorus of nymphs, chorus of demons and furies, chorus of the blessed spirits, chorus of heroes and heroïnes.		

The numbers denote the first entry of the part.

ORCHESTRA

Flauto I, II, Oboe I, II, Clarinetto I, II, Fagotto I, II;
Corno I, II, Tromba I, II, Trombone I-III;
Timpani; Arpa; Archi

AVANT-PROPOS

La «tragédie opéra» «Orphée et Euridice», le deuxième opéra réformé français de Gluck, constitue un arrangement de l'«azione teatrale» italienne par lequel le compositeur, dès 1762, avait commencé à s'attacher à proprement parler à son opéra réformé. C'est sans doute à Vienne, alors qu'il préparait son voyage à Paris et composait «Iphigénie», que Gluck envisagea de faire suivre «Iphigénie en Aulide» non pas par une œuvre originale mais par un arrangement de son «Orfeo ed Euridice», son plus célèbre opéra italien; son plan, qui était de réduire le poids évident du travail qui l'attendait à Paris, de bénéficier du succès de l'original italien ainsi que de tirer profit de l'édition de la partition faite à Paris en 1764 et de la première traduction en prose du texte de Calzabigi par un auteur anonyme, la même année, s'adaptait bien avec la stratégie envisagée par le compositeur pour conquérir la métropole lyrique française.

Nous ignorons toutefois la date à laquelle il commença à travailler à «Orphée». De nombreux détails permettent cependant de penser que les travaux préliminaires remontent à la collaboration de Gluck avec Pierre-Louis Moline, son adaptateur de livrets, bien avant l'arrivée du musicien à Paris, mi-novembre 1773. La création d'«Orphée» eut lieu le 2 août 1774 à l'Académie Royale de Musique, et la partition fut gravée presque en même temps.

La traduction du texte ne réussit pas tout de suite et souleva quelques difficultés; des modifications furent en effet apportées jusqu'au dernier moment, avant la première représentation, ou en tout cas avant la publication. De la même façon, l'adaptation musicale de l'original italien eut lieu dans la hâte et souleva quelques problèmes dus non seulement aux modifications rendues nécessaires par la traduction – dans la prosodie et le nombre des syllabes du texte sous la musique – mais également par des bouleversements et des modifications dans le domaine dramatico-musical. Naturellement, les plus grandes modifications qui s'avérèrent nécessaires concernaient les récitatifs, dont les parties chantées et l'accompagnement par les cordes durent être recomposés presque intégralement, tandis que la versification put

être reprise plus ou moins fidèlement. Le changement le plus délicat fut sans aucun doute rencontré dans la transformation du rôle du castrat Orphée en ténor dramatique, changement qui ne fut certainement pas imposée uniquement par la tradition parisienne. Ici, tout comme dans d'autres modifications souvent essentielles dans l'instrumentation, on peut constater combien Gluck s'efforçait de s'adapter aux conditions et aux possibilités de l'Académie Royale, sans vouloir sacrifier les qualités sonores prépondérantes.

Le vaste élargissement de l'œuvre – le bref opéra pastoral était devenu une tragédie lyrique (même relativement courte) – imposa, si l'on compare avec «Orfeo», une nouvelle répartition des scènes. Toutefois malgré toutes les modifications, transpositions et élargissements opérés dans la nouvelle œuvre et malgré tous les compromis de détail, elle se présente comme une entité véritablement artistique, qui s'affirme par son caractère personnel et sa valeur particulière, tout en présentant même certains avantages formels et dramaturgiques.

La présente édition correspond dans ses grandes lignes à la partition publiée en 1774 sous la direction de Gluck. La principale modification réside dans la place du trio de la scène finale du troisième acte, placé dans la partition imprimée au milieu du ballet-divertissement (erreur du graveur?).¹ Le livret de la création et une critique du «Journal des Beaux-Arts» relatant la première représentation prouvent incontestablement que cet ordre ne saurait avoir correspondu aux intentions de Gluck. Le responsable de la présente édition s'est de ce fait résolu – dans ce cas primordial pour la dramaturgie de l'œuvre – à suivre le livret plutôt que la partition et à rétablir l'ordre plus convainquant qui fut celui de la création. De la sorte, il semble possible de laisser de côté la totalité du ballet-divertissement, lors des représentations, ce qui constitue sans doute une possibilité envisagée par Gluck.

Ajoutons encore quelques indications pratiques pour la représentation scénique:

1 Voir l'avant-propos de la partition (BA 2282).

Il convient de suivre à la lettre les indications de tempo et les signes dynamiques requis par Gluck, de ne pas les anémier sous prétexte d'historisme mal compris – en particulier pour l'Allegro molto et les accents dynamiques violents de l'Ouverture, ainsi que pour le «à demi-jeu» (sotto voce) imposé à plusieurs reprise, ou la fin ff de «J'ai perdu».

L'orchestre peut avoir une distribution importante si les proportions entre les différents groupes d'instruments sont maintenues. Mais il n'y a aucun avantage (contrairement, en partie tout au moins, à «Orfeo») à interpréter «Orphée» sur des instruments «historiques», puisque les instruments d'orchestre utilisés à Paris aux environs de 1774 étaient plus proches de nos instruments modernes que de ceux du début du XVIII^e siècle. Ceci vaut aussi pour le groupe des basses (bassons, violoncelles, contrebasses), fortement représentés si l'on en croit les listes de musiciens de l'Académie Royale. Leur force sert en quelque sorte à remplacer la basse continue absente ou ce qui en tenait lieu. «Orphée» ne compte plus sur le clavecin de la basse continue (contrairement, ici aussi, à «Orfeo»), bien que l'Académie Royale ait encore disposé de clavecins et de clavecinistes auxquels elle devait avoir recours pour son répertoire en partie plus ancien. En tout cas, le clavecin est inutile comme instrument de direction, puisque le chef d'orchestre dirigeait les représentations de l'Académie Royale avec une baguette ou un rouleau de musique, en battant du pied ou en donnant des ordres de la voix (ce

qui – sauf pour la baguette – ne devrait, de préférence, pas être imité).

La partie alto des chœurs doit être confiée, dans la mesure du possible au moins pour moitié, à des voix masculines aiguës, mais ne forçant pas. Le rôle d'Orphée doit être chanté par un ténor dramatique capable d'assumer les énormes contraintes physiques du rôle, et possédant des aigus aussi aisés que possible; il devra avoir de préférence une formation technique non pas italienne, mais française ou allemande. C'est la distribution de ce rôle qui fera le succès ou l'échec de cette œuvre dans la pratique.

Contrairement à l'édition d'«Orfeo», et de façon tout à fait consciente, nous n'avons que rarement résolu les signes d'appoggiature dans «Orphée» (dans des notes plus petites au-dessus de la portée de la partie de chant concernée). Ceci correspond tant à la tradition d'interprétation française qu'au caractère cadencé typique du récitatif français, que Gluck a cherché à imiter dans son arrangement d'«Orfeo» en «Orphée», même s'il ne l'a pas toujours fait de manière très suivie.

L'éditeur s'estimerait très heureux que, grâce à son travail, «Orphée» de Gluck puisse trouver sa place sur nos scènes lyriques, sous la forme proposée ici, et soujaiterait avec «Orfeo» bannir de la pratique les versions malheureuses, mitigées à partir des deux œuvres.

Ludwig Finscher

(Traduction: Geneviève Geffray)

VORWORT

Die „Tragédie opéra“ *Orphée et Euridice*, Glucks zweite französische Reformoper, ist eine Umarbeitung der italienischen „Azione teatrale“, mit welcher der Komponist 1762 seine Opernreform im eigentlichen Sinne begonnen hatte. Den Plan, der *Iphigénie en Aulide* kein zweites Originalwerk, sondern die Bearbeitung von *Orfeo ed Euridice*, der berühmtesten seiner italienischen Opern, folgen zu lassen, hat Gluck vermutlich schon in Wien während der Vorbereitung der Pariser Reise und

der Komposition der *Iphigénie* gefasst; der sicherlich zugrundeliegende Gedanke, die voraussehbare Arbeitslast in Paris ökonomisch zu mindern, vom Ruhm der italienischen Vorlage zu zehren und auf deren Bekanntheit durch den Pariser Partiturdruk von 1764 und eine erste Prosa-Übersetzung des Calzabigi-Textes durch einen Anonymus im selben Jahr zu bauen, passt gut zu der geradezu strategischen Umsicht, mit der die Eroberung der französischen Opernmetropole geplant wurde.

Wann die eigentliche Arbeit am *Orphée* begann, wissen wir jedoch nicht. Allerdings deutet vieles darauf hin, dass die vorbereitenden Arbeiten und das Zusammenwirken Glucks mit seinem Textbearbeiter Pierre-Louis Moline schon vor der Ankunft des Komponisten in Paris Mitte November 1773 begonnen wurden. Am 2. August 1774 fand in der Académie Royale die Uraufführung des *Orphée* statt, fast gleichzeitig lag die gestochene Partitur vor.

Die Übersetzung des Textes gelang nicht auf den ersten Anhieb und nicht ohne Schwierigkeiten; bis zum letzten Moment vor der Premiere oder jedenfalls vor der Veröffentlichung wurden Änderungen vorgenommen. Ebenso stand auch die musikalische Umarbeitung der italienischen Vorlage unter Zeitdruck und warf einige Probleme auf, die sich nicht nur durch die bei der Übersetzung erforderlichen Veränderungen in Metrum und Silbenzahl der italienischen Textunterlegung, sondern auch durch Umstellungen und Änderungen im musikalisch-dramatischen Bereich ergaben. Die größten Eingriffe waren natürlich in den Rezitativen nötig, die in Singstimmen und Streichersatz völlig neu komponiert werden mussten, während die gebundenen Formen mehr oder minder getreu übernommen werden konnten. Die schwerstwiegende Änderung war zweifellos die Umgestaltung der Kastratenrolle des Orpheus für einen dramatischen Tenor, die sicherlich nicht nur im Hinblick auf die Pariser Tradition geschah. Vielmehr zeigt sich hier wie auch bei den zahlreichen und oft einschneidenden Änderungen der Instrumentation das Bestreben Glucks, sich den Gegebenheiten und Möglichkeiten der Académie Royale anzupassen, wobei er allerdings durchaus auf den entscheidenden Eigentümlichkeiten des Klanges beharrte.

Die starke Erweiterung des Werkes von einer kurzen Pastoral-Oper zu einer (relativ allerdings noch immer sehr kurzen) Tragédie lyrique hatte notwendig eine gegenüber dem *Orfeo* neue Szeeneinteilung zur Folge. Aber mit allen Änderungen, Umstellungen und Erweiterungen zeigt sich das neue Werk, trotz aller kompromisshafter Einzelheiten, doch als wirklicher künstlerischer Organismus, der gegenüber dem *Orfeo* nicht nur seine Eigenart und seinen Eigenwert behauptet, sondern auch manche formalen und dramaturgischen Vorzüge hat.

Die vorliegende Ausgabe stimmt im wesent-

lichen mit dem von Gluck überwachten Partiturdruk von 1774 überein. Als wichtigste Abweichung sei auf die Stellung des Terzetts in der Schluss-Szene des dritten Aktes hingewiesen, das in der gedruckten Partitur mitten im Ballett-Divertissement placiert ist (ein Versehen des Stachers?).¹ Das Textbuch der Uraufführung und ein Bericht im *Journal des Beaux-Arts* über die Premiere zeigen eindeutig, dass diese Anordnung kaum Glucks Intentionen entsprochen haben kann. Der Herausgeber hat sich daher entschlossen, in diesem dramaturgisch so gravierenden Fall dem Textbuch statt der Partitur zu folgen und so die überzeugendere Ordnung der Uraufführung wiederherzustellen. Damit eröffnet sich die von Gluck wahrscheinlich bedachte Möglichkeit, das gesamte Ballett-Divertissement in der Aufführung wegfällen zu lassen.

Für die Bühnenpraxis seien noch einige aufführungspraktische Hinweise gegeben:

Glucks Tempoangaben und dynamische Bezeichnungen sind wörtlich zu nehmen, nicht aus falschem Historismus anämisch zu untertreiben – das gilt für das Allegro molto und die heftigen dynamischen Akzente der Ouvertüre ebenso wie für das mehrfach vorgeschriebene „à demi jeu“ (sotto voce) oder den ff-Schluss des „J’ai perdu“.

Das Orchester kann relativ stark besetzt sein, solange die Proportionen der Instrumentengruppen zueinander gewahrt bleiben. Es ist (in teilweisem Gegensatz zum *Orfeo*) sinnlos, den *Orphée* mit „historischen“ Instrumenten zu besetzen, da die in Paris um 1774 verwendeten Orchesterinstrumente den modernen jedenfalls näher stehen als denen des frühen 18. Jahrhunderts. Das gilt auch für die nach den Listen der Académie Royale auffallend starke Bassgruppe (Fagotte, Violoncelli, Kontrabässe). Ihre Massigkeit ist in gewisser Weise ein Ersatz für den fehlenden Generalbass bzw. sein Relikt. Mit dem Generalbass-Cembalo rechnet der *Orphée* (wieder im Gegensatz zum *Orfeo*) nicht mehr, obwohl die Académie Royale noch über Cembali und Cembalisten verfügte und bei ihrem teilweise retrospektiven Repertoire verfügen musste. Als Direktionsinstrument ist das Cembalo ebenfalls unnötig, da in der Académie Royale der Dirigent die Aufführungen mit einem Taktstock oder einer Noten-

1 Vgl. hierzu das Vorwort zur Partitur (BA 2282).

rolle taktierend, mit dem Fuß stampfend oder mit Zurufen leitete (was – bis auf den Taktstock – möglichst nicht nachgeahmt werden sollte).

Der Chor-Alt ist, soweit möglich, mit hohen, aber nicht forcierenden Männerstimmen zu besetzen, wenigstens zur Hälfte. Die Rolle des Orpheus muss einem dramatischen Tenor anvertraut werden, der den enormen physischen Ansprüchen der Rolle gewachsen und dessen Höhe einigermaßen mühelos ist; dabei sollte er möglichst nicht italienisch, sondern französisch oder deutsch geschult sein. Mit der richtigen Besetzung dieser Rolle wird das Werk in der Praxis stehen oder fallen.

Im bewussten Gegensatz zur Ausgabe des *Orfeo* sind in den Rezitativen des *Orphée* Appoggia-

turen (kleingestochen über dem System der jeweiligen Singstimme) sehr sparsam aufgelöst worden. Das entspricht sowohl der französischen aufführungspraktischen Tradition als auch den charakteristischen Kadenz-Tonfällen des französischen Rezitativs, denen sich Gluck bei der Umarbeitung des *Orfeo* zum *Orphée* ja weitgehend, wenn auch nicht konsequent angenähert hat.

Dem Herausgeber wäre es der schönste Dank für seine Arbeit, wenn Glucks *Orphée* in der hier vorgelegten Gestalt auf unseren Bühnen heimisch werden und, zusammen mit dem *Orfeo*, die unglücklichen Mischfassungen aus beiden Werken für immer aus der Praxis vertreiben würde.

Ludwig Finscher

PREFACE

The “Tragédie-Opéra” *Orphée et Euridice*, Gluck’s second French “reform” opera, is a reworking of the Italian “Azione teatrale” of 1762 with which the composer had inaugurated his operatic reform in the true sense. The plan of following *Iphigénie en Aulide*, not with a second original work, but with a revision of *Orfeo ed Euridice*, the most famous of his Italian operas, was probably in Gluck’s mind already at the time he was preparing for the journey to Paris and composing *Iphigénie*. The underlying idea in so doing was doubtless to lessen the foreseeable burden of work in Paris, to take advantage of the renown of the Italian original, and to build on the fact that *Orfeo* was known through the Paris edition of the score, published in 1764, and an anonymous translation of Calzabigi’s libretto, issued the same year. This is typical of the almost strategic care with which Gluck planned his conquest of the capital of French opera.

When the actual work on *Orphée* was begun is not known. But there is much to suggest that the preparatory work and Gluck’s collaboration with the reviser of the libretto, Pierre-Louis Moline, were already under way before the composer’s arrival in Paris in the middle of November 1773. The first performance of *Orphée* took place in the

Académie Royale on 2 August 1774, and the printed score appeared at almost the same time.

A successful translation of the libretto was achieved only after some difficulty: up to the last minute before the première – or at any rate before going to press – alterations were being made. Similarly, the musical revision of the Italian original was made against the clock, and posed some problems. These arose not only from the alterations in metre and syllabification of the Italian underlay that the translation demanded, but also from changes in the musical and dramatic scheme. Naturally, most needed to be done in the recitatives, of which the vocal part and string accompaniment had to be composed entirely anew, while the closed forms could be taken over more or less faithfully. The most significant alteration was without doubt the reshaping of the castrato role of Orpheus for a tenor, which was surely not only done out of regard for the traditions of Paris. In this matter, as in the numerous and crucial changes in instrumentation, Gluck seems to have been motivated by two considerations: first to adapt to the potentialities of the Académie Royale, and second to realise the ideal sonority of his work.

The considerable expansion of the work from a short pastoral opera into a tragédie lyrique –

though still a relatively short one – necessitated a new arrangement of scenes, as compared to *Orfeo*. But with all its alterations, its changes in order and expansions, and despite all the instances of compromise, the new work proves to have a true artistic existence of its own; it not only maintains its individuality and intrinsic quality, in comparison with *Orfeo*, but in many formal and dramatic respects is superior.

The present edition corresponds in the main to the score published under Gluck's supervision in 1774. The most important difference lies in the placing of the trio in the final scene of Act III, which in the printed score is found in the middle of the Ballet-Divertissement (an error on the part of the engraver?).¹ The libretto of the first performance and a report of the première in the *Journal des Beaux-Arts* show beyond question that this cannot have been the order Gluck intended. The editor has therefore decided in this case, which is dramatically so important, to follow the libretto instead of the score, and thus to restore the more convincing order of the first performance. Thereby is made possible what Gluck probably had in mind, namely the omission of the entire Ballet-Divertissement in performance.

A few practical points should be mentioned in connection with staging the opera:

Gluck's tempi and dynamic markings are to be taken literally, not emasculated out of regard for a false sense of authenticity. This applies equally to the Allegro molto and violent dynamic accents of the overture, to the frequently occurring direction "à demi jeu" (sotto voce) or the fortissimo ending of "J'ai perdu".

The orchestra can be relatively large, providing that the balance between the different orchestral sections is maintained. It is senseless to perform *Orphée* (unlike *Orfeo*, to some extent) with "historic" instruments, since the orchestral instruments used in Paris in 1774 were closer to modern ones than to those of the early eighteenth century. The same applies to the basses of the

orchestra (bassoons, cellos, double basses), which according to the lists of the Académie Royale were conspicuously numerous. The fact that the bass section was so massive is in a sense a substitute for the lacking continuo instrument. *Orphée* (again in distinction to *Orfeo*) no longer counts on a harpsichords continuo, though the Académie Royale still had harpsichord and harpsichordists at its disposal – as indeed it had to have for a repertoire consisting in part of older works. Nor is the harpsichord needed as the instrument from which the performance was directed, since in the Académie Royale the conductor either beat time with a baton or roll of music, or directed by stamping his foot or calling out verbal instructions (apart from the baton, practices not to be emulated).

The altos of the chorus should consist as far as possible – and at least half of them – of high, but not straining, men's voices. The role of Orpheus must be entrusted to a tenor with a good sense of the stage, who is equal to the enormous physical demands of the part, and whose high register is fairly effortless; in addition, he should preferably not be Italian-trained, but French or German. The work will stand or fall in performance by the correct casting of this role.

In deliberate contrast to the edition of *Orfeo*, appoggiaturas in the recitatives of *Orphée* have been very sparingly realized (printed small above the stave of the vocal part in question). This corresponds both to the French tradition of performance and to the characteristic fall at the cadence in French recitative, which Gluck adopted to a large extent, if not consistently, in transforming *Orfeo* into *Orphée*.

The greatest reward for the editor's work would be if Gluck's *Orphée*, in the form in which it is presented here, could become established in our opera-houses, and, together with *Orfeo*, banish the unhappy compromises between the two versions for ever from the stage.

Ludwig Finscher
(translated by Edward Olleson)

1 Cf. the Preface to the full score (BA 2282).

INDEX DES SCÈNES

VERZEICHNIS DER SZENEN / INDEX OF SCENES

Ouverture	1	Ouvertüre	1
Acte premier		Erster Akt	
Scène I		Szene I	
Chœur Ah! dans ce bois	8	Chor Ach, in dem Hain	8
Récitatif Vos plaintes, vos regrets (Orphée)	13	Rezitativ Eu'r Klagen, euer Leid (Orpheus)	13
Pantomime	14	Pantomime	14
Chœur Ah! dans ce bois	15	Chor Ach, in dem Hain	15
Récitatif Eloignez-vous (Orphée)	18	Rezitativ O Freunde, geht! (Orpheus)	18
Ritournelle	18	Ritornell	18
Scène II		Szene II	
Air Objet de mon amour! (Orphée)	19	Arie Du meiner Liebe Freud' (Orpheus) ...	19
Récitatif Euridice! Euridice! (Orphée)	20	Rezitativ Eurydike! Eurydike! (Orpheus) ..	20
Air Accablé de regrets (Orphée)	21	Arie Krank am Herzen (Orpheus)	21
Récitatif Euridice! Euridice! (Orphée)	22	Rezitativ Eurydike! Eurydike! (Orpheus) ..	22
Air Plein de trouble et d'effroi (Orphée) ...	24	Arie Tief in Wehmut gehüllt (Orpheus)	24
Récitatif Divinités de l'Achéron (Orphée) .	25	Rezitativ Die ihr die Unterwelt beherrscht (Orpheus)	25
Scène III		Szene III	
Récitatif L'Amour vient au secours (L'Amour)	28	Rezitativ Der Liebe Gott (Amor)	28
Air Si les doux accords de ta lyre (L'Amour, Orphée)	28	Arie Vor dem sanften Spiel deiner Saiten (Amor, Orpheus)	28
Air Soumis au silence (L'Amour)	33	Arie Durch Schweigen gebunden (Amor) ..	33
Scène IV		Szene IV	
Récitatif Impitoyables Dieux! (Orphée) ..	36	Rezitativ Du unbarmherz'ger Gott! (Orpheus)	36
Ariette L'espoir renaît dans mon âme (Orphée)	37	Ariette Laß, Hoffnung, nicht mich erlahmen (Orpheus)	37
Acte deuxième		Zweiter Akt	
Scène I		Szene I	
Maestoso	49	Maestoso	49
Prélude	49	Vorspiel	49
Chœur Quel est l'audacieux	50	Chor Wer bist Verweg'ner du	50
Air de Furie	52	Tanz der Furien	52
Chœur Quel est l'audacieux	54	Chor Wer bist Verweg'ner du	54
Orphée et Chœur Laissez vous toucher	63	Orpheus und Chor Ach erbarmt, erbarmet euch mein	63
Chœur Qui t'amène en ces lieux	70	Chor Wer hat dich hergebracht	70
Air Ah! la flamme qui me dévore (Orphée) .	74	Arie Ach, die Flammen, die mich verzehren (Orpheus)	74
Chœur Par quels puissants accords	76	Chor Sagt, welche mächt'ge Hand	76
Air La tendresse qui me presse (Orphée) ...	78	Arie Meiner Liebe zarte Triebe (Orpheus) ..	78

Chœur Quels chants doux et touchants! ...	79
Air de Furies	86
Scène II	
Ballet des Ombres heureuses	97
Air	102
Air Cet asile aimable (Euridice, Chœur) ...	104
Danse des Héros et Héroïnes	109
Scène III	
Récitatif Quel nouveau ciel (Orphée)	110
Chœur Viens dans ce séjour paisible	118
Danse	122
Orphée et Chœur O vous ombres	123
Scène IV	
Chœur Près du tendre objet qu'on aime ...	125

Acte troisième

Scène I	
Récitatif Viens, viens, Euridice (Orphée, Euridice)	130
Duo Viens, suis un époux qui t'adore (Orphée, Euridice)	136
Récitatif Mais, d'où vient qu'il persiste (Euridice)	146
Air Fortune ennemie (Euridice)	148
Duo Je goûtais les charmes (Euridice, Orphée)	151
 Air Fortune ennemie (Euridice)	 154
Récitatif Quelle épreuve cruelle! (Orphée, Euridice)	157
Air J'ai perdu mon Euridice (Orphée)	162
Récitatif Ah! puisse ma douleur (Orphée)	167
Scène II	
Récitatif Arrête, Orphée! (L'Amour, Orphée, Euridice)	168
Trio Tendre Amour (Euridice, Orphée, L'Amour)	171
Scène dernière	
Chœur L'Amour triomphe (L'Amour, Euridice, Orphée, Chœur)	182
Ballet	
1. Gracieux	196
2. Gavotte	197
3. Air vif	200
4. Menuet	208
5. Maestoso	211
6. Très lentement	212
7. Chaconne	215

Chor Rührender Liebe Sang	79
Tanz der Furien	86
Szene II	
Tanz der seligen Geister	97
Tanz	102
Arie Dies Asyl der Anmut (Eurydike, Chor)	104
Tanz der Heroen und Heroïnen	109
Szene III	
Rezitativ Welch neues Licht (Orpheus)	110
Chor Sieh die immergrünen Matten	118
Tanz	122
Orpheus und Chor Hört mich an	123
Szene IV	
Chor An des Vielgeliebten Seite	125

Dritter Akt

Szene I	
Rezitativ Komm, komm, Eurydike (Orpheus, Eurydike)	130
Duett Komm, komm, folg dem liebenden Gatten (Orpheus, Eurydike)	136
Rezitativ Doch, was leiht ihm die Kraft (Eurydike)	146
Arie O schändlich Betrügen (Eurydike)	148
Duett Von der Welt geschieden (Eurydike, Orpheus)	151
Arie O schändlich Betrügen (Eurydike)	154
Rezitativ Ah, welch grausame Prüfung! (Orpheus, Eurydike)	157
Arie Mir verloren Eurydike (Orpheus)	162
Rezitativ So gehe denn mein Schmerz (Orpheus)	167
Szene II	
Rezitativ Was tust du, Orpheus? (Amor, Orpheus, Eurydike)	168
Terzett Holder Amor (Eurydike, Orpheus, Amor)	171
Letzte Szene	
Chor Gesiegt hat Amor (Amor, Eurydike, Orpheus)	182
Ballett	
1. Gracieux	196
2. Gavotte	197
3. Air vif	200
4. Menuet	208
5. Maestoso	211
6. Très lentement	212
7. Chaconne	215