

Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich

Serie II

Christoph Willibald Gluck

Werke

1. Band



1968

PUBLIKATIONEN DER GESELLSCHAFT
ZUR HERAUSGABE DER

DENKMÄLER DER TONKUNST

IN

ÖSTERREICH.

HERAUSGEGEBEN MIT UNTERSTÜTZUNG
DES K. K. MINISTERIUMS FÜR KULTUS UND UNTERRICHT.

UNTER LEITUNG VON
GUIDO ADLER.

XXI. JAHRGANG.

BAND 44 a.

CH. W. GLUCK, ORFEO ED EURIDICE.

Mit Vorbehalt aller Rechte.

WIEN 1914.

ARTARIA & CO.

LEIPZIG, BREITKOPF & HÄRTEL.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich

SERIE II

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK
WERKE

I. BAND

ORFEO ED EURIDICE

ORIGINALPARTITUR DER WIENER FASSUNG VON 1762

MIT NEUER DEUTSCHER ÜBERSETZUNG
UND AUSGESÄTZTEM BASSO CONTINUO

BEARBEITET VON

HERMANN ABERT



WIEN 1914.

ARTARIA & CO.

LEIPZIG, BREITKOPF & HÄRTEL.

Handwritten notes in the bottom left corner, including the number '1914' and other illegible scribbles.

VORBEMERKUNG.

In dem Programmwurf, das den ersten Band unserer Denkmäler im Jahre 1893 einleitete, wurde hervorgehoben, daß zwei österreichische Tonsetzer ersten Ranges nicht aufgenommen erscheinen, weil ihnen ebenso wie Mozart, Beethoven und Schubert voraussichtlich separate Gesamtausgaben gewidmet würden. Bei Haydn ist dies eingeleitet. Bei Gluck wurde die ursprüngliche Absicht einer Gesamtausgabe von der »Gluckgesellschaft« aufgegeben und den bestehenden Denkmälerunternehmungen überlassen, eine mit ihren Zielen übereinstimmende Auswahl der Werke zur Veröffentlichung zu bringen. Dieser Aufgabe unterzieht sich hiermit unsere Unternehmung, indem sie mit einer »zweiten« Serie beginnt, die selbständig numeriert und gleichzeitig in die fortlaufende Numerierung der Jahrespublikationen aufgenommen wird. Wir beabsichtigen etwa 12 bis 14 Bände zu bringen, die in freier Folge erscheinen sollen, durchschnittlich je ein Band oder ein Doppelband in einem Jahr. Es kommen da vorerst solche Werke in Betracht, die mit der Wiener Kunst im besonderen, mit der österreichischen Kunst im allgemeinen in näheren Beziehungen stehen, ferner solche, die für den Entwicklungsgang Glucks von hervorragender Wichtigkeit sind. Von den Reformopern, die für Wien geschrieben sind, werden eingereiht: „Orfeo“, „Alceste“, „Paride ed Elena“, ferner sollen die für den Wiener Hof geschriebenen Ballette und französischen Singspiele Aufnahme finden. Damit die Ausgabe auch praktischen Zwecken dienen kann, wird nebst der Aussetzung des Basso Continuo auch eine neue deutsche Übersetzung dem italienischen, resp. französischen Original beigesetzt und die Gesangspartien werden dementsprechend eingerichtet. Vortragszeichen werden, soweit sie nicht in den Vorlagen sind, wie bisher mit Klammern als Hinzufügung kenntlich gemacht. Auch im übrigen bleiben die Editionsprinzipien die gleichen.

So wird diese Serie der Gluckwerke als kostbares Juwel in die Denkmälerkrone österreichischer Tonkunst eingereiht.

DER LEITER DER PUBLIKATIONEN.



C. Meiss del. 1764

J. G. M. Sculp.

Euridice amor ti rende.

Atto II, Sc. II

INHALTSVERZEICHNIS.

	Seite
Vorbemerkung des Leiters der Publikationen	V
Reproduktion	VII
Einleitung	XI
Titelblatt	XXI
Argomento, Mutazioni di Scene, Personaggi	XXIII
Balli	XXIV
Partitur und ausgesetzte Cembalostimme	I
Ouverture	3
Erster Aufzug.	
Erste Szene (Orpheus und Chor)	15
Chor: »Ah se intorno a quest'urna funesta« (»Wandelst Du mit leisem Schritte«)	15
Tanz	22
Chor: »Ah se intorno a quest'urna funesta« (»Wandelst Du mit leisem Schritte«)	23
Orpheus: »Chiamo il mio ben così« (»Klagend gedenk ich Dein«)	26
Zweite Szene (Amor und Orpheus)	36
Arie des Amor: »Gli sguardi trattieni« (»Der Blicke Verlangen«)	40
Zweiter Aufzug.	
Erste Szene (Orpheus und Chor)	50
Chor: »Chi mai dell'Erebo fralle caligini« (»Wer naht dem nächtigen Dunkel des Erebos?«)	51
Tanz	53
Orpheus: »Deh placatevi con me« (»Ach erbarmt, erbarmt Euch mein«)	59
Chor: »Misero giovane« (»Klagender Jüngling«)	63
Zweite Szene (Orpheus und Chor, dann Eurydike)	72
Arie des Orpheus: »Che puro ciel, che chiaro sol« (»Welch reiner Himmel, welch helle Sonne«)	73
Chor: »Vieni a regni del riposo« (»Komm ins Reich der seligen Schatten«)	88
Tanz	91
Dritter Aufzug.	
Erste Szene (Orpheus und Eurydike)	97
Duett: »Vieni, appaga il tuo consorte« (»Höre mich und folge Deinem Gatten«)	106
Arie der Eurydike: »Che fiero momento« (»O martervoll Geschick«)	118
Orpheus: »Che farò senz'Euridice?« (»Ohne Dich Du Heißgeliebte«)	130
Zweite Szene (Amor und die Vorigen)	135
Dritte Szene (Amor, Orpheus, Eurydike und Chor)	139
Tanz	140
Chor: »Trionfi Amore« (»Triumpf sei Gott Eros«)	149
Revisionsbericht	157

Einleitung.

Die vorliegende neue Ausgabe bringt Glucks »Orfeo« in der Fassung, in der die Oper bei ihrer ersten Aufführung im »Theater bey der Hofburg«, am 5. Oktober 1762, in Gegenwart des Hofes in Szene ging. Die äußeren Umstände dieser Aufführung, die von Gluck mit äußerster Gewissenhaftigkeit vorbereitet worden war¹⁾, und ihr anfangs keineswegs durchschlagender Erfolg sind bekannt²⁾. Das wienerische Diarium brachte zunächst folgende Notiz³⁾: »Gestern Abend ist in dem Theater nächst der Hofburg ein musikalisches Schauspiel, unter dem Titul »Orpheus und Eurydice« in Gegenwart des Hofes vorgestellt worden, welches einen allgemeinen Beyfall erhalten, und sowohl seinem Urheber, dem Herrn Calzabigi, als dem Compositor der Musik, dem Herrn Cav. Gluck, viele Ehre machet⁴⁾«.

Eine Woche darauf⁵⁾ erschien in demselben Diarium eine offenbar aus dem reformfreundlichen Kreise des Grafen Durazzo stammende ausführliche Besprechung, die den Biographen bisher entgangen ist und deshalb hier folgen möge:

Den 5ten dieses Monats wurde hier zu Wien das neue wälsche Singspiel: Orpheus und Eurydice, auf dem Theater bey der Hofburg zum erstenmale in Gegenwart des k. k. Hofes aufgeführt. Wenn man bey Ankündigung dieses Singspieles sich des Ausdruckes bedienen sollte, der uns bey mitleidiger Beurtheilung unserer Schauspiele am ersten beyfällt, so würde man sagen, daß dieses ein wohlgerathenes Stück sey, und daß es mit ganz außerordentlichem Beyfalle aufgenommen worden. Allein es kommt bey der Beurtheilung seines inneren Werthes nicht so sehr auf die oft übereilte Stimme der Liebhaber, sondern auf den strengen Ausspruch der Kenner der singenden Dichtkunst an: Und auch diese haben es für schön, und seine Erfindung sowohl als die Ausführung für vortrefflich erklärt. Sie kennen zum Voraus die Verdienste seines Verfassers, des Herrn Ranerius v. Calzabigi, von Livorno, k. k. Titularraths bey der niederländischen Rechenkammer, welcher durch seine in Frankreich unternommene neue Ausgabe der dramatischen Werke des Hrn. Abate Metastasio, und insonderheit durch seine schöne Einleitung dazu, sich den Gelehrten bekannt gemacht, auch bey anderer Gelegenheit seine philosophische Einsicht in die Dichtkunst an den Tag geleyet hat.

Die Fabel von dem Orpheus und der Eurydice, so dichterisch sie auch bearbeitet ist, bleibet uns bis an das Ende kennbar: und hat unter den Händen unseres Poeten an ihrer Schönheit nichts verlohren. Er hat zwar einige Veränderungen vorgenommen, allein mit welcher vernünftiger Wahl! sie sind vielmehr Verzierungen, und, sozusagen, für die letzten entscheidenden Züge anzusehen, welche die Hand des Meisters unterscheiden. Der Entwurf ist neu, und der Zusammenhang natürlich; es herrschet darin durchgängig das Zärtliche und Wunderbare: der Ausdruck in gedrängter Kürze ist die Sprache der zärtlichen Leidenschaften, ohne überflüssigem Putze. Wir wollen dem Herrn Verfasser bis zum ersten Entwurfe nachspüren.

Orpheus beweinet den Verlust seiner geliebten Eurydice; die Götter hören seine Klagen, und der Liebesgott verkündigt ihm die Erlaubniß, Euridicen aus dem Schattenreiche zurückzuführen. Das Verbot: sie vor der Ankunft in der Oberwelt anzusehen, ist aus der Fabel bekannt; aber die anbefohlene Geheimhaltung dieses Verbotes ist eine fruchtbare Erfindung des Hrn. Verfassers. Der zärtliche Orpheus trauet sich so viele Kräfte zu, beyde Bedingnisse zu erfüllen. Er überwindet alle Hindernisse: Er findet den belebten Schatten seiner Gemahlin: mit abgewandtem Angesichte führet er sie den Gegenden der Oberwelt zu. Der verweigerte Anblick konnte ihr nicht anderst als befremdlich fallen; die Frage nach dessen Ursache wurde mit der dringlichsten Bitte beantwortet, ihm mit schnelleren Schritten nachzufolgen: der zärtlichste Gemahl müßte in diesen Umständen verdächtig werden; Euridice weinet; sie macht Vorwürfe; der Tod scheint ihr erträglicher zu seyn. Die Betrübniß wird ihrem Herze zu mächtig; sie sinkt. Ein Geheimnis zu verwahren, ist eben dasjenige nicht, was einem vernünftigen Manne am schweresten fällt; aber einer schmach tenden Gemahlin nicht zu Hilfe eilen, ist von einem schon weichmütig gewordenen Ehemann zu viel verlangt: Orpheus sieht zurück, erblickt seine Gemahlin, und sie stirbt.

Dank sey dem Herrn Verf., daß er uns den Orpheus nicht unter dem gehäßigen Bilde eines Mannes gezeiget, der aus Vorwitz oder aus Mißtrauen auf die Götter sich die billige Strafe zugezogen hat, eine liebenswürdige Gemahlin auf ewig zu verliehren. Er hat uns nur den zärtlichen Ehemann geschildert, und hat uns zu Zeugen eines Verbrechens gemacht, welches Liebe und Zärtlichkeit zur Quelle hat. Orpheus sieht zurück, erblickt seine Gemahlin, und sie stirbt. Einen Liebesfehler konnte niemand besser als der Liebesgott vermitteln. Der Poete läßt ihn neuerdingen auftreten, und Euridicen wieder beleben. Auch hierin kann man seine wol überlegte Bescheidenheit nicht mißkennen, die er aus einer gefälligen Rücksicht auf die hiesige Schaubühne, wie er in seiner Vorrede selbst erinnert, gebraucht hat. Der tragische Ausgang der Fabel ist dadurch in einen freudigen verwandelt worden. Alle Zuschauer, die sonst von Mitleiden betrübt nach Hause gegangen seyn würden, sind ihm für diese glückliche Veränderung sehr verbunden. Und hat nicht der tugendhafte Orpheus, wie er ihn durchgehends vorstellet, selbst ein vergnügliches Schicksal verdient?

Mit Freuden haben wir den Dichter durch die Reihe der abwechselnden Gemütsregungen begleitet, und an den angenehmen Empfindungen Theil genommen, zu denen er uns durch die dichterische Bearbeitung der Fabel vorbereitet hat.

Die Chöre, über deren Wiedereinführung wir uns erfreuen, und die Beschäftigung, die ihnen der Hr. Calzabigi zugetheilet, zeigen zur Genüge, wie bekannt derselbe mit den Gebräuchen und Gewohnheiten der Alten sey. Die Geschicklichkeit der zwo singenden Hauptpersonen ist mit dem

¹⁾ Burney, Tagebuch seiner Musikalischen Reisen, 2. Band, 1773, S. 253 f.

²⁾ Vgl. Schmid, Chr. W. Ritter von Gluck (1854), S. 90; Marx, Gluck und die Oper, I (1863), S. 294 ff.; Wotquenne, Themat. Verzeichnis der Werke Glucks (1904), S. 203.

³⁾ 1762, Nr. 80 (6. Oktober).

⁴⁾ In derselben Nummer findet sich folgende Anzeige: »Bey denen Verlegern des Wienerischen Diarii ist zu haben: Orpheus und Eurydice, ein musikalisches-theatralisches Schauspiel, vorgestellt auf dem privilegierten Theater nächst der Kaiserl. Burg zur Herbstzeit im Jahre 1762 und in die teutsche Sprache gesetzt von J. A. E. v. G. Das Stück gebunden à 17 Kr.« Der Übersetzer ist Jakob Anton Edler von Ghelen.

⁵⁾ Nr. 82 (13. Oktober, Mittwochsanhang).

Werthe des Singspiels in gleichem Verhältnisse. Sie giengen von einer Leidenschaft zur anderen über, ohne die geringste Zerstreung merken zu lassen. Die Arien, welche öfters die meiste Schuld daran haben, sind hier an ihrem rechten Orte angebracht, wo sie die Affekte nicht unterbrechen, und eher selbige rührender auszudrücken geschickt sind.

Die Musik ist von unserem berühmten Hrn. Cav. Christoph Gluck; der sich darin gleichsam selbst übertroffen hat. Es herrschet in selbiger durchgängig eine vollkommene Harmonie: die Charaktere sowohl als die Leidenschaften sind deutlich und fühlbar ausgedrückt; die Empfindung der Zuhörer wird durch eine vernünftige Abwechslung des Zeitmaasses und durch eine gute Wahl und Veränderung der Instrumenten beständig unterhalten. Hr. Casp. Angiolini hat die ihm eigene Geschicklichkeit in Ausarbeitung der Tänze dadurch auf das neue bewährt, daß er dieselben mit den Chören und mit der Fabel selbst auf eine solche Art verbunden, welche der Vorstellung ein nicht minder prächtiges als lehrreiches Ansehen giebt.

Hr. Quaglio, der die Auszierungen der Schaubühne besorgte, hat sich wiederum dabey, besonders in der seltenen Art, womit er die elisäischen Felder vorstellet, als einen erfindungsvollen Künstler gezeigt. Bey so geordneter Bühne konnte man auch ohne von dem Inhalte der Vorstellung unterrichtet zu seyn, durchaus nichts anders als einen Auftritt von den beglückten Schatten verblichener Helden erwarten. Die Erfindung der Höhle, durch welche Orpheus seine Euridice der Oberwelt zuführt, ist zwar schöne; wir können uns aber doch nicht bereden, daß der Pinsel des Mahlers die wahre Absicht des Erfinders erreicht habe; ein gleiches sollte man beynahe auch von dem Tempel der Liebe gedenken.

Der Text des Singspieles ist von Hrn. Jac. Ant. Edlen von Ghelen, dessen Feder sich in dergleichen Arbeiten schon bekannt gemacht, in das Deutsche übersetzt worden.

Dieser Bericht liegt auch der von Schmid¹⁾ angeführten späteren Quelle zu Grunde, die, namentlich gegen den Schluß, oft nur die Worte des Diariums paraphrasiert. Die deutsche Übersetzung erschien noch in demselben Jahre in der »Deutschen Schaubühne«.

Bekanntlich hat Gluck selbst sein Werk für die Pariser Aufführung im Jahre 1774 neu bearbeitet, und seitdem ist über die ästhetische Stellung des »französischen« zum »italienischen« Orpheus viel gestritten worden. Dieses Schwanken in der Beurteilung beider Fassungen fand schließlich einen sinnfälligen Ausdruck in dem Versuch von H. Berlioz, eine dritte Partitur herzustellen, die die vermeintlichen Vorzüge der beiden früheren in sich vereinigen sollte.

Ästhetische und historische Gründe zugleich haben die Wahl der italienischen Urfassung für die neue Ausgabe des Werkes bestimmt. Sie enthält das Glucksche Reformideal nicht allein in seiner frühesten, sondern auch in einer reineren Erscheinungsform als die französische. Gewiß hat diese den Vorzug höherer technischer Reife und beseitigt namentlich die Kastratenrolle, sie macht aber dafür, zumal in der Vermehrung der Tanzsätze, eine ganze Reihe von Konzessionen an den französischen Operngeschmack, die die schlichte und einfache Führung der Handlung verdunkeln. Historisch aber ist die Urfassung deshalb besonders wertvoll, weil sie sowohl den Zusammenhang des »Orfeo« mit der älteren Oper, als auch den gewaltigen Fortschritt über diese hinaus klar erkennen läßt.

Schon die Bezeichnung »azione teatrale« ist nicht ohne Bedeutung. So hießen für gewöhnlich die mythologischen und allegorischen Festspiele, eine Gattung, zu der auch Gluck selbst in seinen »Nozze d'Ercole e d'Ebe« 1747 einen charakteristischen Beitrag geliefert hatte. Wenn also dieser Name nunmehr für ein vollständiges dramatisches Werk, noch dazu von ganz ausgesprochen revolutionärer Tendenz, gewählt wurde, so liegt darin sicher eine bewußte Absicht, analog derjenigen, die Wagner verfolgte, als er seinem Tristan die Bezeichnung »Handlung« verlieh: nämlich die, das Werk schon durch den neuen Gattungsnamen aus der landläufigen Tradition herauszuheben²⁾.

Die grundlegenden Abweichungen Calzabigis von der metastasianischen Operndichtung, in denen der eigentliche Kern der ganzen Opernreform beschlossen liegt, die Lossagung von dem herkömmlichen Gemisch von Staatsaktion und galanter Intrigue und die Zurückführung der Stoffe auf ihre einfachsten ethischen Grundideen, sind bekannt³⁾; weniger bekannt dagegen ist die von H. Goldschmidt⁴⁾ angeführte Tatsache, daß Calzabigi in M. Coltellini mit seiner Dichtung der »Ifigenia in Tauride« (1758/59, komponiert von Traëtta) einen wichtigen Vorläufer hatte. Zum mindesten ebenso wichtig aber als die Tatsache, daß sich diese Leute wieder unbewußt dem alten florentinischen Renaissanceideal der Wiederbelebung der antiken Tragödie näherten, ist die Art, wie sie dieses Ziel zu erreichen suchten. Denn das wirkliche, echte Griechentum, wie wir es heute kennen, war allen diesen antikisierenden Poeten der Aufklärungszeit unbekannt. Ihre Vorstellungen von der klassischen Blüte des Hellenentums wurzeln durchaus in den Anschauungen der römischen Spätantike, wie sie uns etwa bei dem damals hochgefeierten Cicero entgegentreten. Frankreich war seit den Tagen Abälards das Heimatland dieser Ideen, die gerade in der fridericianischen Zeit wieder mit erneuter Stärke lebendig wurden. Auch der Text des »Orfeo« trägt noch die Spuren dieses Geistes einer lateinischen Antike an sich; von ihm stammen die eigentümliche Art des Pathos, die Neigung, durch rein objektive Darstellung und klare Formgebung die subjektiven Wirkungen zu erzeugen, und endlich ein Zug zum Didaktischen, der gerade bei Calzabigi immer wieder durchbricht, so ängstlich er auch dem Sentenzenreichtum und der Gleichnispoesie Metastasio's aus dem Wege geht.

Daneben aber macht sich der Geist einer neuen Zeit bemerklich, der an Calzabigis Reformdichtung einen großen Anteil hat: der Geist Rousseaus, der dem individuellen Seelenleben über alle Schranken von Tradition und Konvention hinweg eine Gasse gebrochen hatte. Die gepriesene Kunst Metastasio's erschien diesen Neuerern hohl,

¹⁾ A. a. O. S. 93 ff.

²⁾ Von der »Alceste« an wählte Gluck unter französischem Einfluß die Bezeichnung »Tragödie«, mit einziger Ausnahme von »Paris und Helena«, wo zum letzten Male bei Gluck die alte Benennung »Dramma in musica« auftaucht, und der »Armide«, die nach Quinault als »Drame héroïque« betitelt ist.

³⁾ Vgl. H. Kretzschmar im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1903, S. 72 f.

⁴⁾ Vorwort zum I. Band des 14. Jahrganges der Denkmäler der Tonkunst in Bayern, S. 48.

ihre Ideen- und Gefühlswelt als ein Produkt des Zwanges, ihre dramatischen Motive unwahr und unnatürlich. Auch hier wurde somit um die »Rückkehr zur Natur« gekämpft und man war sich sofort darüber im Klaren, daß mit dem gesamten dramatischen Wesen der alten Oper auch ihre äußere Architektonik fallen mußte. Das wichtigste Moment war dabei die große Rolle, die dem Chore zufiel. Hier war allerdings nur eine bereits reife Frucht zu pflücken. Denn der Chor war nicht allein in der französischen Oper längst zu Hause, sondern das Problem seiner Wiedereinführung nach antikem Muster war auch in Italien während der ganzen Zeit des sog. »risorgimento« im gesprochenen wie im gesungenen Drama nicht zur Ruhe gekommen. Unmittelbar vor Gluck war theoretisch seine Wiedereinführung von Leuten wie Algarotti gefordert worden und praktisch war die Frage von den bedeutendsten Gliedern der Hasseschen Schule über Metastasio hinweg in demselben Sinne entschieden worden.

Aber auch in den Solopartien wurde mit der Technik Metastasios gründlich aufgeräumt. Da Calzabigi dessen präventives Intrigensystem über Bord geworfen hatte, so war er damit auch jener ausgedehnten, oft notgedrungen ziemlich prosaisch gehaltenen Dialoge überhoben, die den Musikern nicht selten unübersteigliche Schwierigkeiten bereitet hatten¹⁾, und konnte dafür die rezitativischen Partien seinem Komponisten in schlichterer, gefühlsmäßigerer Gestalt an die Hand geben, so daß er imstande war, seine Kunst zu voller Entfaltung zu bringen. Durch diese Neuerung ist Gluck einer der wichtigsten Teile seiner technischen Neuerungen, die Ersetzung des Seccorezitatifs durch das Accompagnato bedeutend erleichtert, ja überhaupt erst ermöglicht worden. Aber auch die Stellung der Arie hat eine grundlegende Veränderung erfahren. An die Stelle der allgemein gehaltenen Gefühlsgüsse bei Metastasio, die dazu noch oft genug mit Gleichnissen verbrämt sind, treten hier individuellere Empfindungen, die unmittelbar aus der Situation herauswachsen. Daß es Calzabigi vor Allem auf die Spezialisierung des Ausdruckes ankam, beweist allein schon die Tatsache, daß jede lyrische Partie des »Orfeo« ihr eigenes Versmaß hat. Einmal (im Gesang des Orfeo im 1. Akt) fügt er sogar aus Rezitativ und Arie ein größeres melodisches Gebilde zusammen und hier haben ihm ganz offenkundig die strophischen Klagemonodien der antiken Tragödie vorgeschwebt.

Trotzdem berührt sich auch der »Orfeo« noch in vielen Punkten mit der Praxis und den Anschauungen der italienischen Oper. Dahin gehören die Einteilung in drei Akte, die Zuweisung der Titelrolle an einen Kastraten²⁾ und die allegorische Gestalt des Eros, der ganz nach der alten Schablone die entscheidende Wendung herbeiführt.

Auch sonst stoßen wir im »Orfeo« auf wohlbekanntere italienische Typen. Unterweltsszenen waren dem italienischen Theater schon vor der Entstehung der Oper vertraut³⁾, sie ziehen sich dann in ihrer Geschichte von den Venezianern bis zu Traëtts »Taurischer Iphigenie« hin, die dann ihrerseits, wie H. Goldschmidt⁴⁾ treffend ausführt, die analogen Szenen bei Gluck beeinflußt hat. Auch die Ombraszene (»Si, aspetta, o cara ombra« im 3. Akt) und die Anrufung der Götter (»Numi, barbari Numi« im 1. Akt) gehören zum eisernen Bestand der neapolitanischen Oper, ebenso die Echozene des 1. Aktes⁵⁾. Für die Teilung in zwei Orchester hier und in der Furienszene nimmt H. Kretschmar⁶⁾ die Wiener Tradition von J. J. Fux als bestimmend an, aber auch bei den Schülern Hasses, z. B. im »Solimano« von D. Perez boten sich Gluck hierfür Anregungen dar.

In der Musik kommt der italienische Geist besonders deutlich gleich in der Ouvertüre zum Ausdruck. Sie weicht zwar vom gewöhnlichen Typus durch ihre Einsätzigkeit ab und erhebt sich auch durch ihre gewähltere und solidere Arbeit über den Durchschnitt, dagegen weist ihre Thematik und vor allem ihr ganzer festlicher und etwas geräuschvoller Grundcharakter ganz unverkennbar auf das italienische Vorbild hin. Eine Beziehung zum Drama besteht nicht; erst in der Ouvertüre zur Alceste sollte es Gluck gelingen, den ideellen Zusammenhang zwischen Sinfonie und Oper herzustellen.

In den Sologesängen des »Orfeo« kreuzen sich italienische Elemente mit solchen der deutschen Liedkomposition der Zeit, und zwar so, daß die Erfindung in den meisten Fällen den italienischen, die Behandlung dagegen den deutschen Stempel trägt. In der Erfindung steht Gluck durchaus auf dem Standpunkt der älteren Praxis: die meisten seiner Themen lassen sich aus den Werken seiner italienischen Vorläufer und Zeitgenossen belegen⁷⁾, aber die Art, wie Gluck dieses Material behandelt, erweitert und um originelle Züge bereichert, ist sein Eigentum, auch da, wo er sich den Grundsätzen der Berliner Liederschule anschließt. So ist z. B. der erwähnte Komplex im 1. Akt ein Strophenlied nach Berliner Muster, dem er sich auch in der Knappheit der Form anschließt, aber Gluck entgeht der Monotonie dieses Verfahrens nicht nur durch die kleinen Varianten der Hauptmelodie, sondern vor allem durch die dazwischen-

¹⁾ H. Kretschmar, Jahrbuch Peters 1901, S. 49 f.

²⁾ Es ist bezeichnend, daß dessen Ersetzung durch einen weiblichen Alt, die vom dramatischen Standpunkt aus durchaus unnatürlich ist, zu einer Zeit aufkam (1859), wo die französische tragédie lyrique die streng dramatischen Grundsätze Glucks längst vergessen hatte und im Fahrwasser der virtuoson Effekte Meyerbeers segelte. Für die italienische Partitur, für die der Tenor nicht in Frage kommt, bleibt als Ersatz für die Titelrolle nur der Bariton übrig, den man in moderner Zeit in analogen Händelschen Partien mit Glück herangezogen hat. [Diese Ansicht entspricht weder den Anschauungen des Leiters der Publikationen, noch wird sie der elementaren Wirkung der Rolle in der Besetzung der Pariser »Opéra comique« unserer Tage in einer geradezu mustergültig stilvollen Aufführung des Werkes gerecht].

³⁾ Vgl. den von H. Leichtentritt erwähnten Bericht Balduinuccis, Ambros, Geschichte der Musik IV³, 245 ff.

⁴⁾ A. a. O. p. 59.

⁵⁾ Eine gelungene Parodie dieses Typus gibt Paisiello im »Credulo deluso« II 12. Die parodierende »elysische« Szene auf dem Mond II 5 geht m. E. auch auf Gluck, dessen Orpheusarie »Che farò senz' Euridice« die Arie Serpillas II 4 in ihrem Anfang wörtlich wiederholt.

⁶⁾ Jahrbuch Peters 1903, S. 68 f.

⁷⁾ Dies ist namentlich bei der berühmten Arie »Che farò senz' Euridice« der Fall

geschobenen ausdrucksvollen Rezitative¹⁾. Und wenn Gluck ferner bereits hier alle rein äußerlichen Melismen streng vermeidet, so berührt er sich damit abermals mit analogen Tendenzen im deutschen Liede.

Diese Anlehnung an die Melodik der Italiener, der der »Orfeo« eine sinnliche Klangsönheit verdankt, wie sie kein späteres Glucksches Musikdrama aufzuweisen hat, ist sicher das Ergebnis reiflicher Überlegung. Auch für Gluck ist, wie für die Antike, der thrakische Sänger der ideale Typus des Künstlers, dessen Lebensäußerungen auch im herbsten Leid die Grenzen des Schönen nie überschreiten. Dadurch gewann Gluck außerdem einen äußerst wirksamen Gegensatz zu den weit realistischer gezeichneten unterirdischen Mächten.

Aber auch diese selbst weisen in der ganzen Anlage ihrer Gesänge deutlich auf italienische Vorbilder hin, in erster Linie auf Traëtta, dessen Kunst Gluck ja bekanntlich von allen seinen italienischen Zeitgenossen am höchsten geschätzt hat. Von Traëtta lagen Gluck drei breit ausgeführte Unterweltsszenen vor: Ippolito ed Aricia II 3, Tindaridi IV 2 und Ifigenia in Tauride II 2. In allen drei handelt es sich um die Beschwichtigung der Unterirdischen durch einen Sterblichen (Theseus, Pollux, Orestes). Die vollendetste dieser Szenen ist die letzte. Sie hat Calzabigi und Gluck bei der Gestaltung der Unterweltsszene des »Orfeo« unmittelbar vorgeschwebt; selbst die Worte »Deh placatevi con me« erscheinen hier im Munde des Orest, und zwar, wie bei Gluck, begleitet von einfachen Vierteln im Streichorchester, nur daß Traëtta noch ein Solofagott heranzieht. Aus der analogen Szene des »Ippolito« aber scheint Gluck die Anregung zu seinem Furientanz geschöpft zu haben, wie der (im Skelett wiedergegebene) Anfang der »Danza dei Deità infernali« zeigen möge:



Allerdings steht Traëtta im »Ippolito« und den »Tindaridi« besonders stark unter dem Einfluß der französischen Oper, vor allem Rameaus²⁾. Dessen »Castor und Pollux« hat fast in allen späteren Unterwelts- und Elysiumsszenen seine Spuren hinterlassen. Auch Calzabigi und Gluck haben sich diesem Einfluß nicht zu verschließen vermocht. Das zeigt sich nicht allein in der Klageszene zu Beginn der Oper, sondern namentlich auch in den Szenen im Hades und im Elysium, hier sogar bis in die Schilderung der paradiesischen Natur und die Worte des ungeduldig forschenden Castor hinein. Auf die auch hier wieder erscheinende Parallele zwischen Gluck und Traëtta hat Goldschmidt hingewiesen³⁾. Von Rameau scheint außerdem in der Gluckschen Komposition noch das absteigende Viertelmotiv in der Einleitung zur Unterweltsszene zu stammen.

Die Musik des großen Accompagnatos am Anfang der Elysiumsszene gehört freilich der italienischen Sphäre an. Sie ist die einzige Entlehnung aus Glucks früheren Werken, die der »Orfeo« enthält. Wir begegnen ihr zuerst in der Arie »Se povero il ruscello« (I 8) des »Ezio« von 1750⁴⁾; sie mag damals mit ihrem Naturidyll ein Niederschlag Händelscher Eindrücke gewesen sein. Auch hier stimmt die Oboe das Hauptmotiv⁵⁾ an, begleitet von der wiegenden Sechzehntelfigur in den ersten Geigen, während die zweiten mit Vierteln auf den schlechten Taktteil und die Bratschen in einfachen Achteln begleiten. Dazu gesellt sich aber noch ein Solohorn, das die Oboenmelodie in langgezogenen halben und ganzen Noten begleitet — eines der frühesten Beispiele für Glucks später so wichtig gewordene »romantische« Kunst der Bläserbehandlung, die mit primitiven Motiven zauberhafte Klangwirkungen zu erzeugen versteht. In derselben Form wurde die Musik dieser Arie in den »Antigono« von 1756 übernommen (III 6, Arie des Demetrio: »Già che morir degg'io«), wobei den Anknüpfungspunkt für die Wellenmusik die im Text erwähnte »Onda fatale« des Lethestroms

¹⁾ Vgl. H. Kretschmar, Geschichte des neueren deutschen Liedes, 1911, S. 268.

²⁾ Vgl. H. Goldschmidt a. a. O. S. 40 ff.

³⁾ A. a. O. S. 42 und 46.

⁴⁾ Publiziert von A. Reißmann, Chr. W. von Gluck (1882) im Anhang. Vergl. auch E. Kurth, Die Jugendopern Glucks, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Heft 1 (1913), S. 239 ff.

⁵⁾ Anfossi hat es später in seine »Nitteti« II 5 übernommen;



Weitere klassische Absenker finden sich im Andante von Mozarts großer C-Dur-Sinfonie und im Schlußsatz von Beethovens Fünfter.

gab. Eine grundlegende Erweiterung erfuhr das Naturbild erst bei seiner Verpflanzung in den »Orfeo«. Aus der einfachen Wellenmusik wurde jetzt eine breit ausgeführte »Szene am Bach« mit einer ganzen Reihe von Vogel- und andern Naturstimmen und zugleich wurde die frühere geschlossene Arienform mit der freieren des Accompagnatos vertauscht. Zu dieser Erweiterung aber scheint wiederum Traëtta die Anregung gegeben zu haben, und zwar mit der Einschläferungsszene am Anfang des 2. Aktes seiner »Armida« von 1761. Schon der Text gemahnt hier mit den Worten Rinaldos: »qual lieto albergo, qual soave armonia, quei folti allori, questi canori augelli, quei limpidi ruscelli« deutlich an die analogen Worte des Orfeo. Dazu vergleiche man nun aber noch folgende Probe aus Traëtta's musikalischem Naturbild:

The image displays a musical score for an instrumental scene, likely from the opera 'Armida' by Tommaso Traetta. The score is arranged in four systems, each containing staves for Flauti (Flutes), Violini (Violins), Violette (Violas), and Bassi (Basses). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C). The first system includes the instruction 'sotto voce e con sordini' (softly and with mutes) and features sixteenth-note patterns in the strings and woodwinds. The second system introduces a 'a 2' (second ending) for the flute and continues the rhythmic texture. The third system shows a more active flute part with eighth-note patterns. The fourth system features a 'Corno in D.' (Horn in D) part with triplet figures and a solo cello part. The overall texture is light and delicate, characteristic of the 'scena am Bach' style.

Die zeitgenössischen Italiener sind, im Gegensatz zu den Franzosen, nicht eben reich an derartigen ausgeführten Malereien (am häufigsten finden sie sich noch bei Jommelli, aber auch erst in seinen späteren Werken), um so größer muß darum der Eindruck gewesen sein, den die Musik Traëttas auf das Publikum und die mitstreibenden Zeitgenossen machte.

Sind wir nun somit jetzt auch imstande, den ungeheuren Abstand, der Glucks »Orfeo« von seinen früheren Opern trennt, historisch zu erklären, und erweist sich sein Zusammenhang mit der älteren Kunst auch als enger als man lange Zeit geglaubt hatte, so wird die eigentümliche historische Stellung des Werkes dadurch doch keineswegs erschüttert, von seinem ästhetischen Gehalt ganz zu geschweigen. Glucks Werk übertrifft alle früheren Versuche samt und sonders durch den hohen Ernst und die unbeugsame Konsequenz, mit der hier Ernst gemacht wird mit der Wahrheit des dramatischen Ausdrucks. Der Komponist kennt nur ein oberstes Gesetz: die in seiner Fabel enthaltene Grundidee in ihrer ganzen einfachen Größe zum Ausdruck zu bringen, daher sein grundsätzlicher Verzicht nicht allein auf alle Konzessionen an den Bravourgeschmack des Publikums, von denen selbst die bedeutendsten Schöpfungen der Italiener nicht frei sind, sondern auf alle rein musikalischen Wirkungen überhaupt. Perez, Jommelli, Traëtta und Majo haben uns gelegentlich ganze Szenenkomplexe von echt dramatischer Kraft hinterlassen, aber sie gelangen dann immer wieder an tote Stellen, wo ihnen gewissermaßen der Atem ausgeht und wo an Stelle des individuellen dramatischen Ausdrucks die Konvention tritt. Gluck allein besaß die geistige Energie, bis zum Schlusse bei der Wahrheit zu bleiben und die dramatische Spannung nicht allein festzuhalten, sondern von Stufe zu Stufe zu steigern.

Für die Italiener hatte das Haupthindernis einer vollen dramatischen Wirkung im Seccorezitativ gelegen, mit dessen unzeitiger Wiederkehr sie oft selbst ihre besten Absichten unterbanden. Dieses Grundübel der ganzen Gattung¹⁾ war gerade den bedeutendsten unter ihnen deutlich zum Bewußtsein gekommen. Die einen suchten ihm dadurch zu begegnen, daß sie das Secco selbst von innen heraus zu veredeln und zu höherer Ausdruckskraft zu erheben strebten. So verfuhr z. B. Perez in seinem »Solimano«, der nach jeder Hinsicht zu den bedeutendsten Schöpfungen der ganzen Gattung gehört. Er verleiht hier seinen Seccopartien nicht allein deklamatorisch und harmonisch einen vertieften Ausdruck, sondern fügt außerdem noch — ein sehr seltener Fall — Vortragsbezeichnungen, wie »con molta espressione« u. dgl. hinzu. Andere, allen voran Jommelli, suchten die Rolle des Secco so viel als möglich zugunsten des Accompagnatos zu beschneiden; in seinem »Demofonte« von 1764 kommt im 2. Akt das Secco überhaupt nur noch in zwei Szenen zum Wort²⁾. Der letzte Schritt auf diesem Wege: die grundsätzliche Ersetzung des Secco durch das Accompagnato, war wiederum Gluck vorbehalten. Nun muß allerdings von vornherein zugestanden werden, daß bei diesem ersten Versuch gerade im »Orfeo« die dramatische Sprachgewalt des Orchesters noch nicht entfernt voll ausgenützt ist. Die alte Scheidung schimmert noch deutlich hindurch, denn oft sind nur die Akkorde, die früher dem Cembalo zugefallen waren, einfach auf das Streichquartett übertragen, und zwar selbst an Stellen, wie in der Szene zu Beginn des 3. Aktes, deren dramatische Bedeutung entschieden eine individuellere Ausgestaltung des Orchesterpartes erfordert hätte. Aber auch in den reicher entwickelten Partien dieser Art bedient sich der »Orfeo« noch häufig genug der traditionellen Figuren und Motive und namentlich des Tremolos und erreicht die orchestrale Mannigfaltigkeit im Ausdruck, die die besten Accompagnatoszenen der Italiener auszeichnet, nur in Ausnahmefällen, wie z. B. gleich in der poetischen Verwendung des Echos im ersten Akt mit den zwei Orchestern.

Die originelle Bedeutung der Accompagnati im »Orfeo« liegt somit nicht auf der orchestralen, sondern auf der harmonischen und besonders auf der deklamatorischen Seite. Was die Deklamation anbelangt, so fußte Gluck hier auf einer alten deutschen Tradition, die selbst kleinere Geister, wie z. B. K. H. Graun, zu sorgfältigerer Behandlung gerade dieser Partien veranlaßt hatte. Hier ist zugleich ein Punkt, wo eine deutlich sichtbare, allmählich ansteigende Linie von Glucks früheren Opern zum »Orfeo« emporführt, denn schon in den frühesten Werken zeigt sich in den Seccopartien

¹⁾ H. Kretzschmar, Jahrbuch Peters 1901, a. a. O.

²⁾ Vgl. meine Arbeit »N. Jommelli als Opernkomponist« 1908, S. 312 ff.

ein großer Unterschied gegenüber der saloppen Art so mancher Italiener. Im »Orfeo« aber steht Gluck bereits als vollendeter dramatischer Deklamator da. Es ist nicht die von Empfindung fortwährend überquellende Art der Bachschen Rezitative, die oft bei einzelnen Gedanken und Bildern verweilt, sondern sie entwickelt sich mit zwingender Gewalt aus dem Charakter der redenden Person und der jeweiligen Situation zugleich heraus. Man vergleiche dazu nur einmal die gemessene, hoheitsvolle Rede des Eros mit der leidenschaftlichen Art des Orpheus in der 3. Szene des 1. Aktes und vor allem den großen Unterschied in der Ausdrucksweise der beiden Gatten im 3. Akt: Orpheus spricht hastig, abgerissen, in kurzen, stahlhart deklamierten Phrasen, Eurydice dagegen mit stetig zunehmender Empfindung, mehr und mehr dem Melodischen sich nähernd und von gesteigertem Ausdruck im Orchester getragen. Geradezu typisch ist für sie der erregte phrygische Schluß, dessen sich Orpheus nur einmal und Eros überhaupt nicht bedient, und die merkwürdig spannende Sequenzenbildung von ihren Worten »Guardami almen« an. Überhaupt liebt es Gluck, in seinen Rezitativen Partien, die dem seelischen Ausdruck nach zusammengehören, durch die Wiederkehr bestimmter Motive zu einer Einheit zusammenzuschließen. Dazu vergleiche man in der 3. Szene zwischen Orpheus und Eros das häufig wiederholte Motiv:



ferner den Anfang der Szene »Che disse« im 1. Akt und in der erwähnten Szene (am Anfang des 3. Aktes) das Motiv Eurydices:



mit seinen verschiedenen Varianten.

Eine so ausgebildete Wortmalerei, wie sie z. B. bei Bach vorliegt, kennt Gluck nicht; wo sie vorkommt, schließt sie sich meist einem stehenden italienischen Brauche an; so z. B. bei der tiefen Lage der »pallidi abitator d'Averno«, den »pigre onde di Lete« und dem Unisono bei »gelarmi il sangue«. Im allgemeinen aber hält sich Gluck durchaus an das Seelische und verleiht hiebei allerdings gelegentlich bestimmten Worten einen ganz besonders scharfen Gefühlsakzent (wie z. B. »a si gran colpo« im Rezitativ nach dem Duett); auch treibt er gerne den Affekt einer ganzen Phrase bis zu einem scharfen, meist durch eine ungewöhnliche Harmonik unterstützten Höhepunkt hinauf (vgl. in der Trennungsszene: »senza un amplesso, senza un addio« u. a.). Die rein sprachliche Rezitation, die die Grundlage des alten Secco gebildet hatte, wird ins Gebiet pathetischen Ausdrucks erhoben, dem gelegentlich auch die Pausen dienstbar gemacht werden. Denn diese stehen bei Gluck durchaus nicht bloß an den syntaktischen Abschnitten, vielmehr macht er an besonders affektvollen Stellen manchmal sogar mitten im Satze halt: es ist, als ob die übermächtige Empfindung dem Redenden plötzlich den Mund verschlösse. Das alles sind Dinge, die bei den Italienern wohl da und dort an besonderen Höhepunkten vorkommen, systematisch aber erst von Gluck in den Dienst des dramatischen Ausdrucks gestellt worden sind.

Dasselbe gilt aber auch von der Harmonik. Sie ist von einer ganz besonderen, echt Gluckschen Herbheit, die namentlich durch ihren Reichtum an Dissonanzen erzeugt wird. Hierin geht Gluck über den Brauch des alten Seccorezitativs weit hinaus, und zwar namentlich dadurch, daß er nicht bloß einzelne Dissonanzen an bedeutungsvollen Stellen bringt, sondern oft die eine auf die andere folgen läßt, so daß bei besonders starkem Gefühlsdruck ganze Dissonanzketten entstehen. Die Szene »Numi, barbari Numi« im 1. Akt bietet lehrreiche Beispiele dafür. So eng sich hier die Wahl der Orchestermotive der bestehenden Tradition anschließt, so originell und beredt ist die Sprache der Harmonik. Selbst die altbekannte Kadenz, mit der Eros sich einführt, bekommt eine ganz eigentümliche Bedeutung, denn sie drückt gleichsam ein lapidares Siegel unter den Entschluß, den sich Orpheus vorher in unruhiger, leidenschaftlicher Melodik abgerungen hat. Diese neue Art der Harmonik mit ihren ineinandergleitenden Dissonanzen, ihren kühnen Modulationen und Trugschlüssen ist Glucks Eigentum; sie ist zugleich in den früheren Opern bereits deutlich vorbereitet.

Diese der Rede und der Situation genau folgenden Rezitative, denen zu der späteren, vollen Gluckschen Höhe nur noch die stärkere Individualisierung der Orchestermotive fehlt, sind die eigentlichen Träger der Architektur des Musikdramas; die Scheidung zwischen Secco- und Arienmusik ist aufgehoben und damit auch die Stellung der lyrischen Sologesänge entscheidend verändert. Schon Jommelli und Traëtta hatten mit der alten stereotypen Folge von Seccopartien und Arien gebrochen, indem sie an den entscheidenden Stellen große Accompagnati einfügten, denen dann die Arie gewissermaßen als lyrischer Anhang folgte, ja sie hatten gelegentlich sogar beide motivisch miteinander verknüpft, um die Arie in das dramatische Leben des Vorhergehenden hineinzuziehen.

Dieses Verfahren führt der »Orfeo« (mit Ausnahme der motivischen Verknüpfung) konsequent durch. Schon textlich gehen seine Arien den lyrischen Gemeinplätzen und Reflexionen Metastasios aus dem Wege und sind dafür individuell aus der Situation heraus gestaltet. Und dieses dramatische Individualisieren ist auch Glucks oberster Grundsatz. Daher rührt allein schon die bunte Mannigfaltigkeit in der Form, die von dem einfachen Strophenlied (»Chiamo il mio ben costì«) über das Rondo (»Che farò senz' Euridice«) bis zur dreiteiligen Arie (»Che fiero momento«) führt. Die

Arienform mit unverkürztem und unverändertem Dacapo, die in der Schule H a s s e s um 1760 noch das Gewöhnliche war, kennt der »Orfeo« nicht mehr; die modernere (mit um die Hälfte verkürztem Dacapo), die eben damals in Schwank kam und bei den italienischen Vorbildern Mozarts zur Regel wurde, findet sich nur zweimal, aber mit bemerkenswerter Freiheit behandelt (»Vieni, appaga« mit Umstellung ganzer Partien und Coda und »Che fiero momento«). Noch wichtiger aber als diese souveräne Freiheit in der Behandlung ganzer Formen ist die individuelle Gestaltung selbst der kleinsten Formglieder, die der »Orfeo« aufweist. Fast die Hälfte aller seiner lyrischen Sologesänge hat Themen, die die reguläre Vier- und Achttaktigkeit durch Verkürzung und Dehnung umgehen. Man beachte nur einmal den Beginn der Arie »Che fiero momento« in der Singstimme: zwei Dreitakter, denen ein Fünftakter folgt. Welch ungeheurer Gefühlsdruck liegt darin, fliegende Unruhe und hoffnungslose Resignation! Selbst die schlichte Strophenmelodie des »Orfeo« im 1. Akt weist ein ziemlich kompliziertes Schema auf:

1. Teil: 4 + 3 + 3 + 4
2. Teil: 3 + 3 + 5

beide je mit Erweiterung durch Echos. Eine solche Häufung unregelmäßiger Bildungen, die dem Schönheitsideal der Italiener durchaus nicht entspricht, ist mit ihrer Herbheit und ihrem merkwürdig spannenden Charakter eines der Hauptmittel G l u c k s, in die Seele seines Gedichtes einzudringen und dem Affekt bis in seine feinsten Verästelungen hinein zu folgen.

Nur in einem einzigen Falle hat G l u c k in der Wiedergabe der Situation keine glückliche Hand bewiesen: in der berühmten Arie »Che farò senz' Euridice«. Nach dem vollen Ausbruch der Verzweiflung im Rezitativ treten wir hier in eine Sphäre gleichmäßig stiller Wehmut ein — ein Umschlag der Stimmung, der allen Rettungsversuchen von Schmid, Marx u. a. zum Trotz psychologisch nicht zu rechtfertigen ist. Verstärkt wird dieser Eindruck der Diskrepanz noch durch eine gewisse Einförmigkeit, die in der gleichmäßig festgehaltenen Begleitung und in dem Fehlen aller schärferen Akzente liegt. Orpheus tritt mit diesem Gesang in die Reihe jener elegischen Jünglingsgestalten ein, die, im Dulden stets stärker als im Handeln, von den Neapolitanern (man denke z. B. an Jommellis Fetonte) mit dem ganzen Schmelz ihrer weichen Empfindung umkleidet wurden. Die Arie aus dem lyrischen Grundcharakter des Helden heraus rechtfertigen zu wollen, geht nicht an, denn es widerspricht dem höchst leidenschaftlichen Ton, den er in der ganzen Trennungsszene anschlägt. Daß die Arie als selbständiges Musikstück schön, stimmungsvoll und vor Allem dankbar ist, soll nicht geleugnet werden und hat ihr ja auch rasch den zweifelhaften Ruf eines Favoritstückes eingetragen, aber mit den streng dramatischen Prinzipien G l u c k s ist sie schwer vereinbar. Sie gehört eben noch zu den Elementen, die aus G l u c k s italienischer Zeit in seine erste Reformoper hereinragen.

Am freiesten sind im »Orfeo« die Chöre gestaltet. Trotz aller Klarheit und Übersichtlichkeit im Bau sehen sie doch von aller zyklischen Abrundung ab und empfangen ihre Gestaltung lediglich von der Entwicklung der dramatischen Situation, wobei größere oder kleinere Abschnitte wiederkehren, und vor allem ein markanter, aus dem Charakter der Situation heraus erfundener Rhythmus die Grundstimmung festhält. Dies gilt namentlich von dem Trauerchor des Anfangs und von den Furienchören. Schlechthin genial zu nennen ist die dramatisch durch die Worte des Orpheus geforderte Verkürzung, die der Trauerchor bei seiner Wiederholung erfährt. Nur elf Takte lang wird die frühere Fassung beibehalten, dann folgt ein dreimaliger Nachhall des letzten Klagerufes des Helden, schließlich verklingt der Gesang des sich entfernenden Chors in stiller Resignation. Die Zinken- und Posaunenbegleitung, die in diesen beiden Chören durchweg mit den Singstimmen geht, hat G l u c k, gleich B a c h, den zu seiner Zeit üblichen Begräbnissitten entnommen. Die Wiederholung hat aber auch noch den Zweck, das ganze »tombeau« zu einer Einheit zusammenzuschließen, wie denn überhaupt der ganze »Orfeo« nicht nach dem törichterweise immer noch beliebten »Nummern«-Prinzip, sondern nach großen musikalischen Szenen einzuteilen ist.

Die formal, wie inhaltlich großartigste ist die Unterweltsszene. Ihre innere Entwicklung verläuft in einem gewaltigen Crescendo und Diminuendo der dramatischen Spannung, deren Scheidepunkt, das berühmte »No!« genau in der Mitte liegt, und weit über allen italienischen Leistungen steht die Energie, mit der G l u c k hier vom Anfang bis zum Ende seine unverkürzte geistige Kraft eingesetzt hat. Dabei bedient er sich auch hier der einfachsten Form, nämlich des strophischen Baues mit eingeschobenen wechselnden Mittelsätzen, die dem Solisten zufallen. Aber mit welcher geistvoller Freiheit wird hier der Strophenbau der dramatischen Entwicklung angepaßt! Nur der erbarmungslos hämmernde Rhythmus geht durch alle Sätze hindurch, er bleibt den »Töchtern der Nacht« auch nach ihrer Umstimmung treu. Die melodische und harmonische Gestaltung dagegen wiederholt zwar einzelne Sätze, in andern aber begnügt sie sich mit kleinen bedeutungsvollen Reminiszenzen und spinnt das motivische Material selbständig weiter. Einzelne Chöre schließen sich wiederum zu kleineren Gruppen zusammen, so gleich die beiden ersten, insofern der zweite Teil des zweiten den gemeinsamen Abgesang beider bildet. Der Chor »Misero giovane« ist der psychologische Kernsatz des ganzen Komplexes und deshalb besonders frei gestaltet. Das zeigt sich schon in kleinen Zügen, wie dem zeitweiligen Aussetzen des Grundrhythmus und dem eisigen Schauer, der in der Mitte durch das Orchester läuft — es ist die einzige selbständige Regung der Instrumente in diesen Chören. An derselben Stelle wird aber auch im Chor die eiserne Gleichmäßigkeit der bisherigen Gesänge durchbrochen und schließlich durch die vielsagende Fermate nach »Che?« ganz zum Stocken gebracht. Überhaupt herrscht in dem ganzen Satze eine merkwürdige schwankende Stimmung. Am Anfang erinnert der übermäßige Quartensprung noch deutlich an die vor-

hergehenden Chöre, dann aber kommt ziemlich unvermittelt ein neues Bild. An Stelle der bisherigen Intervallsprünge treten stufenweise fortschreitende Motive, müde und hoffnungslos in die Tiefe weisend. Nach der Fermate aber folgt abermals etwas Unerwartetes: bei gesteigertem Tempo drängt der Gesang wie verzweifelt nach aufwärts, um schließlich in halb erstarrendem Murmeln abzuschließen. Dieser häufige Umschlag des Affektes ist psychologisch außerordentlich fein motiviert: die Furien fühlen zwar noch kein Mitleid, aber sie sind ihrer starren Unnahbarkeit beraubt. Sie befinden sich in einem Zustand schwankender Gefühle, der sie der Beeinflussung von außen erst zugänglich macht. Und zwar kommt ihnen, wie aus dem seltsamen Gemisch von müder Resignation und wilder Verzweiflung hervorgeht, hier zum ersten Male das Trostlose und Schreckliche ihres eigenen Berufs und ihrer ganzen Lage zum Bewußtsein: es faßt sie gewissermaßen vor sich selbst ein Grausen an. Psychologisch wahrer hätte das nun folgende Aufkeimen des Mitleids in ihrer Brust nicht vorbereitet werden können und G l u c k zeigt sich gerade in dieser Peripetie als ein Seelenmaler von allererstem Range. Die beiden letzten Chorsätze stehen in demselben Verhältnis zu einander wie die beiden ersten, nur daß die Wiederholung verkürzt wird. Bewundernswert ist, wie G l u c k auch in diesen Sätzen durchaus die dämonische Natur der Furien festhält. Das ist kein »menschliches Rühren«, das sie ergreift, sondern das Unheimliche, Finstere herrscht auch hier noch vor. Mit elementarer Gewalt bricht es im Allegrosatz des letzten Chores hindurch, um sich dann erst in der Coda, in der sich auch erstmals die Stimmen teilen, vollständig überwunden zu geben. Auch in den dazwischen gefügten Gesängen des Orpheus läßt sich eine deutliche psychologische Entwicklung wahrnehmen. Der erste steht in der bei den Italienern für Götter- und Geisteranrufungen traditionellen Tonart Es-Dur; er ergötzt sich in einer weitgeschwungenen Melodik, die deutlich anzeigt, daß Orpheus vor allem durch seinen Gesang die Furien umstimmen will. In den beiden folgenden Mollsätzen dagegen faßt er sich weit kürzer, sein Gesang wird kurzatmiger und besteht namentlich zuletzt nur aus kurzen Phrasen; hier redet nicht mehr der Sänger, sondern der Mensch, der liebende Gatte, der durch seine Bitten und Klagen die Furien umzustimmen sucht, und, je mehr diese ins Wanken kommen, um so erregter und drängender wird.

Die übrigen Chorpartien des »Orfeo« sind weit einfacher gestaltet. Der Chor der Seligen mit seinem verklärten, schwebenden und doch so innigen Ton trägt einfachen Liedcharakter und wiederholt seine Strophenmelodie unverändert, im Schlußchor fällt dem Chor nach französischem Muster nur die Rolle des Refrains zu; es ist ein festlich lärmender Openschluß nach alter Manier, ohne individuellere Züge.

Das französische Vorbild tritt am deutlichsten in den Ballettsätzen zutage. G l u c k geht in ihrer Einfügung schon im »Orfeo« bedeutend weiter als die Italiener, soweit sie nicht, wie z. B. Traëtta im »Ippolito ed Aricia« direkt für den französischen Geschmack komponierten, hält sich aber doch im Vergleich zu den späteren, für Paris geschriebenen Werken (bis zur taurischen Iphigenie) in maßvollen Grenzen. Verhältnismäßig am weitesten geht er am Schluß mit einer Folge von vier ausgedehnten Sätzen, die zu ihrer dramatischen Bedeutung in keinem Verhältnis steht. Dagegen wachsen die Trauerpantomime und der Furiientanz durchaus aus der dramatischen Situation heraus. Trotzdem von jeder motivischen Verbindung abgesehen ist, ist doch die ganze Haltung dieser Sätze derart, daß man sie ohne weiteres als Ausfluß desselben Geistes empfindet, dem die vorhergehenden Chorsätze entstammen. Auch der Reigen der seligen Geister erklärt sich von selbst; er ist gewissermaßen das getanzte Seitenstück zu der orchestralen Einleitung der Furienszene: beide haben die Aufgabe das Milieu zu schildern, in dem sich das Folgende abspielt.

Was die Instrumentation betrifft, so ist über die Kombination von Zinken und Posaunen bereits gesprochen worden. In dem »chaleur« eine Klarinette zu erblicken, wie S a c h s will¹⁾, scheint mir aus dem Grunde nicht anzugehen, weil G l u c k selbst in der französischen Partitur, wo die Klarinetten eingeführt sind, gerade an unserer Stelle das alte Instrument durch eine Solooboe ersetzt hat. Es wird sich hier also doch wohl um den älteren Vorgänger der Oboe und nicht der Klarinette handeln. Die Mitwirkung des Cembalos glaubt der Herausgeber voraussetzen zu müssen, nicht allein weil seine Beibehaltung dem damaligen Usus entspricht, sondern vor allem wegen der Stellen, die ohne Akkordinstrument leer und dürrig klingen würden, und wegen des Klangkolorits.

¹⁾ C. S a c h s, Reallexikon der Musikinstrumente, 1913, S. 76 b.

Hermann Abert.

ORFEO
ED
EURIDICE

AZIONE TEATRALE

Per Musica

DEL SIGN^R CAV. CRISTOFANO

GLUCK

Al servizio delle MM. LL. II. RR.

Rappresentata in Vienna
nell'anno 1762.

*Te dulcis conjux, te solo in littore secum,
Te veniente die, te decedente canebat.*

Virgil.

Gravé par Chambon.

IN PARIGI.

Orfeo ed Euridice.

Argomento.

È noto Orfeo, e celebre il suo lungo dolore nell'immatura morte della sua sposa Euridice. Morì ella nella Tracia; io per comodo dell'unità del luogo la suppongo morta nella Campagna felice presso al lago D'Averno, in vicinanza del quale finsero i Poeti trovarsi una spelonca, che apriva il cammino all'Inferno. L'infelice amante mosse a pietà gli Dei, che gli concessero di penetrar negli Elisi per ripigliarsi la sua diletta, col patto però di non guardarla finchè non fosse tornato sulla Terra. Non seppe il tenero sposo frenar tanto gli affetti, ed avendo contravvenuto al divieto perdè per sempre Euridice. Per adattare la favola alle nostre scene ho dovuto cambiar la catastrofe. Leggasi Virgilio al libro IV. delle Georgiche, al 6^{to} dell'Eneide.

Mutazioni di Scene.

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

Secondo (sic!). Orrida e cavernosa di là dal fiume Cocito, offuscata poi in lontananza da un tenebroso fumo illuminato dalle fiamme, che ingombrano tutta quella orribile abitazione.

Terza. Deliziosa per i boschetti che vi verdeggiano, i fiori che rivestono i prati, ritiri ombrosi che vi si scuoprono, i fiumi ed i ruscelli, che la bagnano.

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

Quinta. Magnifico Tempio dedicato ad Amore.

Personaggi: Orfeo, Signor Gaetano Guadagni.

Euridice, Signora Marianna Bianchi.

Amore, Signora Lucia Clavarau.

Cori: Di Pastori e di Ninfe.

Di Furie e Spettri nell'Inferno.

Di Eroi ed Eroine negli Elisi.

Di Seguaci d'Orfeo.

La Musica è del Signor Cav. Cristofano Gluck, al servizio delle MM. LL. JJ. RR.

Inventore, e Direttore de' Balli il Signor Gaspero Angiolini.

Inventore delle Scene il Signor Gio. Maria Quaglio.

Orpheus und Eurydike.

Inhalt.

Bekannt ist Orpheus, berühmt sein unstillbarer Schmerz über den vorzeitigen Tod seiner Gattin Eurydike. Diese starb in Thrazien, um der Einheit des Ortes willen aber habe ich ihren Tod in die glücklichen Fluren am Avernensee verlegt, in deren Umkreis eine Grotte ist, die nach Dichtersage den Zugang zur Unterwelt öffnet.

Der Liebende bewog durch sein Unglück die Götter zu Mitleid und sie gestatteten ihm, die elysischen Gefilde zu betreten, um seine Geliebte wiederzugewinnen, nur stellten sie die Bedingung, daß er sie nicht früher ansehen dürfe, als bis er auf Erden zurückgekehrt sei. Nicht vermochte der zärtliche Gatte seine Gefühle so weit zu zügeln und er übertrat das Verbot! So verlor er Eurydike für immer. — Um die Fabel unserem Theater anzupassen mußte ich den Ausgang umgestalten. (Man vergleiche bei Virgil das vierte Buch der Georgica und das sechste Buch der Aeneis.)

Veränderungen des Schauplatzes.

1. Szene: Lieblicher, aber einsamer Hain von Lorbeer- und Zypressenbäumen, der kunstvoll gelichtet in kleiner Fläche das Grab der Eurydike einschließt.

2. Szene: Ein schrecklicher, zerklüfteter Ort am Kokylusflusse, in der Ferne verdüstert von einem finsternen Nebel, erhellt durch Flammen, die in dieser ganzen gräßlichen Gegend aufzucken.

3. Szene: Reizendes Gefilde mit grünenden Hainen, lauschigen Schattenplätzchen und feuchtschimmernden Bächen und Flüssen.

4. Szene: Eine finstere Höhle, die sich durch herumliegende fels-Blöcke und Trümmer labyrinthisch windet, der Boden von wildem Strauchwerk und Gewächs überzogen.

5. Szene: Ein prächtiger Tempel, dem Amor geweiht.

Personen: Orpheus.

Eurydike.

Amor.

Chöre: Hirten und Nymphen.

Furien und Geister der Unterwelt.

Heroen und Heroinnen im Elysium.

(Gefolge des Orpheus.)

Die Musik ist von Herrn Ritter Christof Gluck, in kaiserlichen Diensten.

Erfindung und Ausführung der Ballette von Herrn Gaspero Angiolini.

Scenische Ausstattung von Herrn Johann Maria Quaglio.

Primo Ballo. Di Pastori, e Ninfe seguaci d'Orfeo.

Si rappresentano in questo Ballo le feste funebri che celebravano gli antichi intorno a sepolcri de' morti. Consistevano in sacrifizj, in profumi, in sparger fiori e circondarne la tomba, in versar latte e vino sulla medesima, in ballar all'intorno con atti di dolore, e in cantar le lodi del defonto. S'introducevano nelle più solenni de' giovanetti in abito di Genj dando loro e attributi ed azioni convenienti alla persona, e alla qualità del sepolto. Così in questo Ballo intorno all'urna di Euridice piangono de' Genj che rappresentano degli Amorini, et uno in figura d'Imeneo spenge la sua face simbolo dell'unione conjugale separata dalla morte.

Secondo Ballo. Di spettri nell'Inferno che procurano di spaventare Orfeo.

Terzo Ballo. D'ombre fortunate negli Elisi.

L'Idea di questo Ballo è presa da Virgilio al libro VI. dell'Eneide.

Quarto Ballo. Di Eroi, ed Eroine con Amore, Orfeo, ed Euridice.

Si festeggia il ritorno di Euridice, si celebra il Trionfo d'Amore. La face conjugale che fu spenta da Imeneo nel 1º Ballo in quest'ultimo è riaccesa da Amore, colla fiamma della sua. Amore ed Imeneo si scambiano vicende volmente le loro faci, e termina la festa con allegro Ballo.

Erstes Ballett. Hirten und Nymphen, Gefolge des Orpheus.

In diesem Ballette werden die Trauerfeierlichkeiten vorgestellt, die in antiker Zeit am Grabe der Toten abgehalten wurden und die darin bestanden: Opfer darzubringen, Räucherwerk anzuzünden, Blumen zu streuen, rund um das Grab Wein und Milch auszugießen; in Tanzgebärden mit schmerzlichem Ausdruck, in Lobgesängen auf den Verbliebenen u. a. m. In Steigerung der Feier wurden dann Jünglinge herangeführt, gekleidet als Genien, Opfergaben tragend und gewählt nach Person und Stellung des Toten. So weinen in diesem Ballett um die Urne der Eurydike Schutzgeister als Amoretten, einer von ihnen (Hymen) löscht seine Fackel zum Zeichen der Trennung der ehelichen Gemeinschaft durch den Tod.

Zweites Ballett. Die Geister der Unterwelt suchen Orpheus zu schrecken.

Drittes Ballett. Selige Schatten im Elysium.

Der Vorwurf zu diesem Ballett stammt aus Virgil (sechstes Buch der Aeneis.)

Viertes Ballett. Heroen und Heroinnen mit Amor, Orpheus und Eurydike.

Man feiert die Rückkehr der Eurydike, man verherrlicht den Triumph der Liebe. Die eheliche Fackel, die im ersten Ballett von Hymen gelöscht worden war, wird nun von Amor an der eigenen wieder entzündet. Amor und Hymen tauschen wechselweise ihre Fackeln und das Fest schließt mit einem frohen Tanz.

Orfeo ed Euridice.

Orpheus und Eurydike.

Overtura.

Ouverture.

Allegro.

Oboi.

Corni. (in C.)

Trombe. (in C.) a 2

Timpano. (in C.G.)

Violini.

Viola.

Fagotto e Violoncello.

Basso.

Cembalo.

Detailed description: This block contains the first system of the musical score. It includes staves for Oboes, Horns (in C), Trumpets (in C, a 2), Timpani (in C.G.), Violins, Viola, Bassoon and Cello, Bass, and Piano. The tempo is marked 'Allegro.' and the dynamic is 'f' (forte). The piano part is marked 'Allegro.' and 'f'. The score shows the beginning of the overture with various rhythmic patterns and melodic lines for each instrument.

Detailed description: This block contains the second system of the musical score. It continues the orchestration from the first system, including Oboes, Horns, Trumpets, Timpani, Violins, Viola, Bassoon and Cello, Bass, and Piano. The tempo remains 'Allegro.' and the dynamic is 'f'. The piano part continues with its rhythmic accompaniment. The score shows the progression of the overture with various rhythmic patterns and melodic lines for each instrument.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are vocal parts, both marked with a forte *f* dynamic. The next two staves are for woodwinds, also marked *f*. The fifth staff is for strings, featuring a complex rhythmic pattern of sixteenth notes, marked *f*. The sixth staff is for piano, marked *f*. The seventh and eighth staves are for bassoon and double bass, both marked *f*. The final two staves are for the grand piano, showing a simple harmonic accompaniment.

The second system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are vocal parts, marked with a piano *p* dynamic. The next two staves are for woodwinds, also marked *p*. The fifth staff is for strings, featuring a complex rhythmic pattern of sixteenth notes, marked *p*. The sixth staff is for piano, marked *p*. The seventh and eighth staves are for bassoon and double bass, both marked *p*. The final two staves are for the grand piano, showing a simple harmonic accompaniment.



Musical score system 1, featuring multiple staves with dynamic markings *ff* and *p*. The system includes a grand staff (treble and bass clefs) and several individual staves. The music is characterized by complex rhythmic patterns and dynamic contrasts. A *p dolce* marking is present in the lower right of the system.



Musical score system 2, continuing the piece with dynamic markings *f* and *p*. This system features a grand staff and several individual staves. The music continues with complex rhythmic patterns and dynamic contrasts. A *p* marking is present in the lower right of the system.

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The middle two staves are also in treble clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The first two staves feature a melodic line with dynamic markings of *ff* and *f*. The middle two staves have a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *f*. The bottom two staves provide a bass line with dynamic markings of *ff* and *f*.

The second system of the musical score consists of six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The middle two staves are also in treble clef. The music continues in the same key and time signature. The first two staves feature a melodic line with dynamic markings of *ff* and *f*. The middle two staves have a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *f*. The bottom two staves provide a bass line with dynamic markings of *ff* and *f*.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are for the vocal line, featuring a melody with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The vocal line includes a *p* dynamic marking in the fourth measure. The next two staves are for the piano accompaniment, with the right hand playing a rhythmic pattern of eighth notes and the left hand providing harmonic support. The bottom four staves are for the piano accompaniment, including the grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The piano part features a complex texture with sixteenth-note runs and chords, with a *p* dynamic marking in the fourth measure.

The second system of the musical score also consists of ten staves. It continues the vocal and piano parts from the first system. The vocal line has a *f* dynamic marking in the second measure and a *p* dynamic marking in the fourth measure. The piano accompaniment continues with its intricate textures, featuring a *f* dynamic marking in the second measure and a *p* dynamic marking in the fourth measure. The piano part includes a *p* dynamic marking in the fourth measure. The system concludes with a *p* dynamic marking in the fourth measure across all parts.

Musical score system 1, consisting of 12 staves. The top two staves are vocal parts with lyrics. The remaining ten staves are instrumental parts for piano and strings. The system is divided into four measures. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Musical score system 2, consisting of 12 staves. The top two staves are vocal parts with lyrics. The remaining ten staves are instrumental parts for piano and strings. The system is divided into four measures. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

The first system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are vocal parts, with lyrics written below them. The next three staves are for a string quartet (Violin I, Violin II, and Viola). The bottom two staves are for the piano accompaniment. The music is in a major key with a 2/4 time signature. The first measure of the vocal parts contains the lyrics "f". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The second system of the musical score continues the composition with seven staves. It follows the same instrumental arrangement as the first system. The vocal parts continue with lyrics, and the piano accompaniment maintains its rhythmic texture. The system concludes with a trill (tr) in the bass line of the piano part.



Musical score system 1, consisting of 12 staves. The top two staves are vocal parts with lyrics. The middle two staves are for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The bottom four staves are for piano accompaniment (Right Hand and Left Hand). The system includes dynamic markings such as *p* (piano) and *tr* (trills).



Musical score system 2, consisting of 12 staves. This system continues the vocal and instrumental parts from the first system. It features dynamic markings such as *f* (forte) and *tr* (trills). The piano accompaniment includes complex rhythmic patterns and arpeggiated figures.

The first system of the musical score consists of eight staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The middle four staves are a mix of treble and bass clefs. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings such as *(sf)* and *f* are used throughout. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score consists of eight staves, similar in layout to the first system. It features a variety of dynamic markings, including *(sf)*, *(p)*, and *f*. The music continues with complex rhythmic patterns and melodic lines. The system concludes with a double bar line.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are for the vocal line, with dynamics *(p)* and *(f)* indicated. The next two staves are for the first piano part, with dynamics *(p)* and *(f)*. The bottom two staves are for the second piano part, with dynamics *(p)* and *(f)*. The system concludes with a grand staff for the piano accompaniment, also marked with *(p)* and *(f)*. The music features a mix of melodic lines and rhythmic patterns.

The second system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are for the vocal line, showing a transition to a more melodic passage. The next two staves are for the first piano part, with dynamics *(p)* and *(f)*. The bottom two staves are for the second piano part, with dynamics *(p)* and *(f)*. The system concludes with a grand staff for the piano accompaniment, also marked with *(p)* and *(f)*. The music features a mix of melodic lines and rhythmic patterns.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The middle four staves are in a grand staff format (treble and bass clefs). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including *p* (piano) and *f* (forte), scattered throughout the system.

The second system of the musical score continues the composition with ten staves. It features more complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The dynamic markings *p* and *f* are used to indicate changes in volume. The notation includes various clefs and musical symbols, such as slurs and accents, to guide the performer.

Atto Primo.

Scena I.

(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 arder fa dei profumi, incorona di marmo, e sparge fiori intorno alla tomba, intuona 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.

Erster Aufzug.

Szene 1.

(Orpheus und Chor.)

Beim Aufgehen des Vorhangs unter den Klängen der Trauermusik sieht man die Szene von einer Schar von Hirten und Nymphen erfüllt, Gefolge des Orpheus, mit Blumenkränzen und Myrthenwinden in der Hand. Während ein Teil von ihnen das Grab streut, den Marmor bekränzt und Blumen um das Grab streut, stimmt der andere den folgenden Chor an, unterbrochen von den Klagerufen des Orpheus, der horne auf einem Felsen ausgestreckt von Zeit zu Zeit immer wieder leidenschaftlich den Namen Euridices anruft.

Moderato.

Cornetto. *p*

Trombone 1. *p*

Trombone 2. *p*

Trombone basso. *p*

Violini. *p*

Viola. *p*

Orfeo.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Violoncello e Basso. *p*

Cembalo. *p*

Moderato.

A musical score for voice and piano. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It consists of several systems of staves. The first system includes a vocal line and three piano accompaniment staves. The second system includes a vocal line and three piano accompaniment staves. The third system includes a vocal line and three piano accompaniment staves. The fourth system includes a vocal line and three piano accompaniment staves. The fifth system includes a vocal line and three piano accompaniment staves. The sixth system includes a vocal line and three piano accompaniment staves. The seventh system includes a vocal line and three piano accompaniment staves. The eighth system includes a vocal line and three piano accompaniment staves. The ninth system includes a vocal line and three piano accompaniment staves. The tenth system includes a vocal line and three piano accompaniment staves. The lyrics are: "Ah, se in - tor - no a quest' ur - na fu - Wan = delst Du — mit lei = fem Ah, se in - tor - no a quest' ur - na fu - Wan = delst Du — mit lei = fem". The score includes dynamic markings such as *(p)* and *p*.

The first system consists of four staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto), and the bottom two are piano accompaniment (Right and Left Hand). The music is in a minor key and 3/4 time.

The second system continues the musical score with four staves, maintaining the vocal and piano parts from the first system.

Eu - ri - di - ce!
Eu - ry - di - ce!

The third system includes German lyrics for the vocal parts. The lyrics are: "ne - sta, Eu - ri - di - ce, om - bra bel - la, om - bra bel - la, tag - gi - ri, o - di i / Schrit - te, Eu - ry - di - ce, hol - der Schat - ten, noch durch die - fen Hain, - nei - ge".

The fourth system continues the musical score with four staves, including the vocal and piano parts.

pian - ti i la - men - ti, i so - spi - ri, che do - len - ti, che do - len - ti si
 hold Dich uns = rem Seh = nen, hör' die Seuf = zer, sieh die Trä = nen, die wir gram = ge =
 pian - ti i la - men - ti, i so - spi - ri, che do - len - ti, che do - len - ti si
 hold Dich uns = rem Seh = nen, hör' die Seuf = zer, die wir gram = ge =

p *(p)*
p *(p)*
p *(p)*
p

p *(p)*
p *(p)*
p *(p)*

p *(p)*
 Eu-ri - di - cel! Eu-ri -
 Eu-ry = di = te! Eu = ry =

p *(p)*
 spar - gon per te, et a - scol-ta il tuo spo-so in-fe - li - ce, che pian - gen - do ti chia - ma,
 beugt Dir weihn. Hö = re des Gat = ten gram = vol = le Kla = ge! Schluch-zend und stöh = nend be = jam = mert
p *(p)*
 spar - gon per te, et a - scol-ta il tuo spo-so in-fe - li - ce, che pian - gen - do ti chia - ma,
 beugt Dir weihn. Hö = re des Gat = ten gram = vol = le Kla = ge!

p *(p)*

Musical score for the first system, featuring four staves with various notes and rests. Dynamics include (f) and (p).

Musical score for the second system, featuring four staves with various notes and rests. Dynamics include (f) and (p).

Musical score for the third system, featuring a single staff with a few notes and rests.

di - ce!
di = te!

Musical score for the fourth system, featuring four staves with lyrics in German and Italian. Dynamics include (f) and (p).

e si la - gna. Co - me quando la dol - ce com - pa - gna den tor - to -
 Arm - ste Dein teu = res Haupt! So klagt die Lau = be in fehn - sücht = gem Lie = de den Ge =
 er Dein teu = res Haupt! So klagt die Lau = be in fehn - sücht = gem Lie = de den Ge =
 e si la - gna. Co - me quan - do la dol - ce com - pa - gna tor - to -

So klagt die Lau = be in fehn = sücht - gem Lie = de den Ge =

Musical score for the fifth system, featuring four staves with various notes and rests. Dynamics include p and f.

rel - la	a - mo - ro - sa	tor - to - rel - la a - mo - ro - sa per - dè.
den	trau = ten Ge = fähr = ten,	
fähr = ten,	den Ge = fähr = ten,	den ein feind = lich Ge = schid ihr ge = raubt.
rel - la	a - mo - ro - sa	tor - to - rel - la a - mo - ro - sa per - dè.
fähr = ten,	den Ge = fähr = ten,	den ein feind = lich Ge = schid ihr ge = raubt.

Violini. *(p)*

Viola. *(p)*

Orfeo.

Violoncello e Basso. *(p)*

Cembalo. *p*

Ba-sta, ba-sta, o com-pa-gni! Il vostro duo-lo ag-grava il mio! Spar-ge-te pur-
 Laßt die Kla-ge, ihr Ge = nos-sen! Ach, sie ber = meh-ren nur mei-ne Pein! Wohl-an, streut

pu-re-i fio-ri, in-ghir-lan-da-te il marmo, par-ti-te-vi da-me! Re-star vogl'-
 purpur-ne Blu-men, schmüct mit Krän-zen den Marmor und scheidet dann von mir! Laßt mich al =

io so-lo fra quest' om-bre fu-ne-bri e o-scu-re coll'empia compa-gnia di mie sven-tu-re!
 lein an die-ser Stätte des Todes und der Trauer noch ber-weilen, al-lein mit meiner Qual und mei-nem Unglück!

f

Ballo.

Ballet.

Larghetto.

Violini. *p*

Viola. *p*

Violoncello e Basso. *p*

Cembalo. *Larghetto.* *p*

f *p*

f *p*

f *p*

f *tr*

f *tr*

f

Tempo primo.

Cornetti.

Trombone I.

Trombone II.

Trombone basso.

Violini.

Viola.

Coro.

Fagotti,
Violoncello
e Basso.

Cembalo.

Ah, se in - tor - no a quest' ur - na fu - ne - sta, Eu - ri - di - ce, om - bra
 Wan = delst Du mit lei = sem Schrit = te, Eu = ry = di = te, teu = rer
 Ah, se in - tor - no a quest' ur - na fu - ne - sta, Eu - ri - di - ce, om - bra
 Wan = delst Du mit lei = sem Schrit = te, Eu = ry = di = te, teu = rer

bel - la, om - bra bel - la t'ag - gi - ri, o dii pian - ti, i la -
 Schat = ten, noch durch die = sen Hain, nei = ge hold Dich unj' = rem
 bel - la, om - bra bel - la t'ag - gi - ri, o dii pian - ti,
 Schat = ten, noch durch die = sen Hain, nei = ge hold Dich unj' = rem

men - ti, i so - spi ri, che do - len - ti, che do - len - ti si
 Seh = nen, hör' die Seuf = zer, fieh die Trä = nen, die wir gram = ge =
 i la - men - ti, i so - spi - ri, che do - len - ti si
 Seh = nen, hör' die Seuf = zer, fieh die Trä = nen, die wir gram = ge =

spar-gon per te, che do - len - ti si spar-gon per te!
 beugt Dir weih'n, Die wir gram = ge = beugt Dir weih'n.
 spar-gon per te, che do - len - ti si spar-gon per te!
 beugt Dir weih'n, die wir gram = ge = beugt Dir weih'n. *)

*) Seguita il Ballo, terminato il quale tutti partono.

*) Es folgt der Tanz, nach dessen Beendigung alle abgehen.

System 1: A complex musical score for a string quartet. It consists of four staves: Violin I (top), Violin II, Viola, and Violoncello (bottom). The music is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The first staff features a melodic line with many slurs and ties. The other staves provide harmonic support with various rhythmic patterns.

System 2: A system of four empty musical staves, corresponding to the Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello parts, indicating a section where the instruments are silent.

System 3: A system of two staves. The top staff is a bass line (likely for the Violoncello) with a steady eighth-note rhythm. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and a walking bass line.

System 4: A system of four staves for the string quartet. The music resumes with active parts for all instruments, featuring a mix of eighth and sixteenth notes.

System 5: A system of four staves for the string quartet. The Violin I part has a prominent melodic line with slurs. The other parts continue with their respective rhythmic and harmonic roles.

System 6: A system of four empty musical staves, indicating another section of silence for the string quartet.

System 7: A system of two staves. The top staff is a bass line with a steady eighth-note rhythm. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and a walking bass line.

(Andante moderato.)

Flauti. *p* *f p*

Chalumeaux.

Violini. *f p f p*

Viola. *p f p*

Orfeo.

Chia-moil mio ben - co - si. quan-do si mo - strail di, quan-do s'as -
 Kla = gend ge = dent ich - Dein, früh, wenn der Mor = gen blintt, spät, wenn die

Fagotti,
 Violoncello
 e Basso. *p f p*

Cembalo. *p f p*

*) Eco. II. Orch. I. Orch.

f p *(p)*

f p *(pp)* *(p)*

f p *(pp)* *(p)*

f p *(pp)* *(p)*

con - de, quan - do s'as - con - de! Ma oh va - no
 Dämm = rung finit, spät, wenn die Dämm = rung finit. Doch stumm ber =

f p *(pp)* *(p)*

Eco. II. Orch. I. Orch.

pp *(p)*

*) Das Echo wird hinter der Bühne gespielt.

mio - do - lor! — L'i - dol del mio — cor non mi ri - spon - de, non mi ri - spon -
 hält mein Ruf, fie, die die Qual mir schuf, ant = wor = tet nim = mer = mehr, ant = wor = tet nim = mer =

de, non mi ri - spon - de!
 mehr, ant = wor = tet — nim = mer = mehr!

Eco. II. Orch. Echo. I. Orch. II. Orch. II. Orch.

Violini. II. Orch. Chal. VI. I. I. Orch. VI. II.

Viola. VI. II.

Orfeo. Eu-ri - di - ce, Eu-ri - di - ce, om - bra ca - ra, o - ve se - i?
Eu-ry = di = te, Eu-ry = di = te, teu = rer Schatten! Ach, wo weilst Du?

Violoncello e Basso.

Cembalo.

II. Orch. VI. I. Chal. I. Orch. VI. II.

piange il tuo spo-so, ti do-man-da a - gli De - i, a' mor-ta - li ti chie - de e spar - sea
Sich meine Zähren! Von den Men-schen und den Göt-tern fordr' ich Dich zu = rück; doch ein Spiel nur der

II. Orch. I. Orch. II. Orch. I. Chal. VI. II.

ven - - - ti son le la - grime sue, i suoi la - men - ti!
Win = = = de ist mein kla = gen = der Ruf, umsonst mein Wei = nen.

(Andante moderato.)

Chalumeaux.

Corno - Solo
(in F.)

Violini.

Viola.

Orfeo.

Fagotti,
Violoncello
e Basso.

Cembalo.

f *p* *f* *p* *p*

Cer-coil mio ben - co - si, in que - ste, o - ve mo - ri, fu - ne - ste
 Fol - gen will ich Dei - ner Spur, wo Du im dü - stern Hain gingst zu den

Andante moderato.

II. Orch. I. Orch.

(pp) *(p)*

f *p* *(pp)* *(p)*

f *p* *(pp)* *(p)*

f *p* *(pp)* *(p)*

f *p* *(pp)* *(p)*

II. Orch. I. Orch.

(pp) *(pp)*

f *p* *(pp)* *(p)*

II. Orch. I. Orch.

(pp) *(pp)*

spon - de, fu - ne - ste spon - de. Ma so - lo al
 Schat - ten ein, gingst zu den Schat - ten ein. Nur Es - tho, die

mio do - lor, — per - che co - nob - be a - mor, le - co ri - spon - de, le - co ri - spon -
 selbst Du ge = fühlt, was mei = ne See = le durch = wühlt, gibst mei = nen Ruf zu = rüd, gibst mei = nen Ruf zu =

de, le - co ri - spon - - - - - de.
 rüd, gibst mei = nen Ruf zu = rüd.

Violini. *(p)* *(pp)* *(p)* *(pp)* *(p)* *(pp)*

Viola. *(p)* *(pp)* *(p)* *(pp)* *(p)* *(pp)*

Orfeo. *(p)* *(pp)* *(p)* *(pp)* *(p)* *(pp)*

Violoncello e Basso. *(p)* *(pp)* *(p)* *(pp)* *(p)* *(pp)*

Cembalo. *(p)* *(pp)* *(p)* *(pp)* *(p)* *(pp)*

II.Orch. VI.I.u.Chal. I.Orch. II.Orch. I.Orch. VI.II. VII.I. *(pp)*

Eu-ri-di-ce, Eu-ri-di-ce! Ah,questo no-me san le spag-gie, e le sel-ve,l'ap-pre-se-ro da-me!
 Eu-ry-di-ce, Eu-ry-di-ce! Bran-den-de Wogen, dun-ke Hai-ne, ach wie oft habt die-sen Na-men i-ht ge-hört!

I.Orch. II.Orch. Chal.u.VI.I. VI.II. *(p)* *(p)* *(p)*

u.Chal. I.Orch. VI.II. *(p)* *(p)* *(p)*

Vla. *(pp)* *(p)* *(p)*

In o-gni val-le Eu-ri-di-ce ri-suona, in o-gni tron-co scrisse il mi-se-ro Or-
 Es tönt sein Wie-der-hall durch al-le Tä-ler da-hin, in je-den Stamm grub die Trau-er-ku-n-de ich

II.Orch. VI.I.u.Chal. I.Orch. I.Orch. II.Orch. VII.I. Chal. VI.II. *(pp)* *(p)* *(p)* *(p)* *(pp)* *(p)*

fe-o: Or-fe-o in-fe-li-ce, Eu-ri-di-ce, I-dol mi-o, ca-ra Eu-ri-di-ce!
 ein: Un-se-li-ger Orpheus, Eu-ry-di-ce, Du mein Le-ben,hol-de Eu-ry-di-ce!

(Andante moderato.)

Corni Inglesi.

Chalumeaux. (II.Orch.)

Fagotto.

Violini.

Viola.

Orfeo.

Violoncello e Basso.

Cembalo.

Piango il mio ben co - sì, se il so - le in - do - ra il di, se va nell'
 Wei - nend ge - dent ich Dein, früh wenn die Son - ne steigt, wenn sie zum

on - de, se va nell' on - de. Pie - to - so al pian - to
 Meer sich neigt, wenn sie zum Meer sich neigt. Boll Mit - leid mit mei - ner

II.Orch. I.Orch.

mi - o và mor - mo - ran - do il ri - o e mi ri - spon - de, e mi ri - spon -

Qual rau - schet der Strom durchs Tal, gibt mei - nen Ruf zu - rüd, gibt mei - nen Ruf zu -

I. Orch. (p)

II. Orch. (pp)

II. Orch. (pp) I. Orch. (p) II. Orch. (pp) II. Orch. (pp) I. Orch. (p) II. Orch. (pp) II. Orch. (pp) I. Orch. (p)

de, e mi ris - pon - - - - de.
rüd, gibst mei - nen Ruf zu - rüd.

II. Orch. (pp) I. Orch. (p) II. Orch. (pp)

Violini. *fp* *poco f*

Viola. *f* *poco f*

Orfeo. *f* *poco f*

Nu - mi! bar - ba - ri Nu - mi d'A - che - ron - te, e d'A - ver - no
 Göt = ter, grau = sa = me Göt = ter A = che = rons! Und Du, des

Violoncello e Basso. *f*

Cembalo. *f* *poco f*

pal - - li - do a - bi - ta - tor, la di cui ma - no a - vi - da del - le mor - ti
 Ga = = des un = nah = ba = rer Fürst, des = sen Ge = müt in un = er = sätt = li = cher Gier

mai di - sar - mò mai trat - te - ner non sep - pe bel - tà nè gio - ven - tù,
 Una = de nicht kennt, noch Mit = leid je ge = fühlt mit Schön = heit und hol = der Jugend,

ten. *fp* *f*

fp *f*

fp *f*

fp *f*

Voi mi ra-pi - ste la mi a bel - la Euri - di - ce_ oh me - mo - ria cru - del!_ sul
 Ihr stahl't sie mir, mei - ne frau = te Ge = fähr = tin, - o w elch ein schred = li = cher Ge = dan = te!_ in des

fior degli an - ni! La ri - vo - glio da voi, Nu - mi Ti - ran - ni!
 Le = bens Blü = te! Un - barm - herz = ge, von Euch fordr ich sie wie = der!

poco f *poco f* *simile* *poco f*
 Ho core anchio per ri - cer - car sull'or - me de' più in - tre - pi - di E - ro - i, nel
 Ich fühl die Kraft, zu Euch hin - ab = zu - drin - gen, auf den Spu = ren mut' = ger Hel = den, und

Scena II. | Szene 2.
Amore, e detto. | Amor und der Vorige.

vo - stro or - ro - re la mio spo - sa, il mio ben! Tas - si - ste A - mo - re!
Eu - ren fin - stern Hän - den die Ge - lieb - te zu ent - rei - ßen! Die Lie - be steht dir bei!

f *p* *f* *f*

Amor.

Or - feo del - la tua pe - na Gio - ve sen - te pie - tà. Ti si con - ce - de le pi - gre on - de di
Mein Held, Dei - ne Be - dräng - nis rühr - te den höch - sten Zeus. Dir ist ge - stat - tet, der Le - the trä - ges Ge -

p *poco f* *poco f* *poco f*

Le - te vi - vo var - car! Del te - ne - bro - so a - bis - so sei sul - la via:
wäf - fer le - bend zu kreuz - en! Den Weg in das Dun - tel des Ha - des weiß' ich Dir hier.

p *p* *p* *p*

Se pla-car puoi col can-to le fu-rie, i mo-stri, e l'em-pia mor-te, al
 Rührt Du mit Dei = nem Ge = san = ge die Fu-rien, die Ge = spen = ster, den Gott des Lo = des, fo

Orfeo.
 gior-no la di-let-ta Eu-ri-di-ce fa-rà te-co ri-tor-no. Ah co-me? Ah
 folgt Dir die ge-lieb-te Eu-ry-di-le an des Ta-ges Licht zu-rück. Was sagst Du? Wär es

Amor.
 quan-do? E pos-si-bil sa-rà? Spie-ga-ti! A-vrai va-lor che
 mög-lich? Raum ber-mag ich's zu-fas-sen! Er-flä-re Dich! Sag an: Hast Du den

ba - sti a que - sta pro - va e - stre - ma? Mi pro - met - ti Eu - ri - di - ce, e vuoi chio
 Mut der här - te - sten Prü - fung zu trot - zen? Du ber - sprichst mir Eu - ry - di - ce, und zwi - felst an

Orfeo.

te - ma? Sai pe - ro con qual pat - to l'im - pre - sa hai da com - pir. Par - la! Eu - ri -
 mir? So ber - nimm die Be - din - gung die Dir zu er - fül - len bleibt. Re - de! Nicht darfft den

Amor. **Orfeo.** **Amor.**

di - ce ti si vie - ta il mi - rar fin - chè non sei fuor da - gli an - tri di Sti - ge!
 Blick nach Eu - ry - di - ce Du wen - den, be - vor Du nicht die Klust der Styx ü - ber - schrit - ten!

Eil gran di - vie - to ri - ve - lar - le non dei; se nò, la per - di e di
 Und dies Ber = bot darfst Du ihr nicht ent = hül = len; wo nicht, ver = lierst Du fie bon

nuo - vo e per sem - pre; ein ab - ban - do - no al tuo fie - ro de - si - o sven - tu -
 Neu = em und für im = mer; und Du bleibst zu = rüd ein Op = fer Dei = nes Drän = gens, ein ge =

ra - to vi - vrai! Pen - sa - ci ad - di - o!
 schla = ge = ner Mann! Denf dar = an, leb wohl!

Segue l'Aria.

Sostenuto.

Oboi. *f*

Fagotto.

Violini. *f* *pizz.* *p*

Viola. *f* *pizz.* *p*

Amore.

Violoncelli e Bassi. *f* *pizz.* *p*

Cembalo. *f* *Sostenuto.* *p*

Gli sguardi trat - tie - ni, af -
Der Au - gen Ber - lan - gen, des

f

f

f *arco*

fre - nagliac - cen - ti, ram - men - ta, se pe - ni, che po - chi mo - men - ti hai più da pe - nar! Non
Her - zens Bangen halt stand - haft Du zu - rüd! Nur kurz ist die Prüfung, dann lacht Dir das Glück! Du

Andante.

mf *p* *f* *p*
mf *p* *f* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*
pizz. *p* *pizz.*
arco

sai che ta - lo-rasma - ri-ti, tre-man-ti con chig'l'in-na - mo-ra son cie-chi gli a-man-ti, non san-no par-
 tennst ja die Lie-be, ihr Hof-fen und Sehnen hat oft schon die Men-schen beim An-blick der Schö-nen der Spra-che be-

Andante.

mf *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

(pp) *(p)*
(pp) *(p)*
(pp) *(p)*
(pp) *(p)*
(pp) *(p)*
(pp) *(p)*

lar, sma - ri-ti, tre-man-ti son cie-chi gli a-man-ti, con chig'l'in-na - mo - ra non san - no par - lar, con
 raubt, ihr Hof-fen und Sehnen hat oft schon die Men-schen beim An-blick der Schö-nen der Spra-che be - raubt, hat

pp *p*

chigli in-na - mo-ra non san-no par - lar, non san-no par - lar!
oft-mals die Menschen beim An-blick der Schö-nen der Spra-che be - raubt!

Sostenuto.

pizz.
p

Gli sguar-di trat - tie - ni, af - fre - nagli ac - cen - ti, ram - men - ta, se pe - ni, che
Der Au - gen Ver - lan-gen, des Her - zens Ban-gen halt stand - haft Du zu - rüd. Nur

pizz.
p

Sostenuto.
p

Andante.

po - chi mo - men - ti hai più da pe - nar! Non sai che ta - lo - ra smar - ri - ti, tre -
 kurz ist die Prü - fung, dann lachst Dir das Glück! Du kennst ja die Lie - be, ihr Hof - fen und

arco
 mf p
 pizz. mf p mf p
 pizz.

Andante.
 mf p mf p mf p

man - ti con chi gl' in - na - mo - ra son cie - chi gli a - man - ti, non san - no par - lar. Smar - ri - ti, tre - man - ti son
 Seh - nen hat oft - mals die Men - schen beim An - blick der Schö - nen der Spra - che be - raubt, ihr Hof - fen und Seh - nen hat

mf p mf p mf p

(pp) *(p)* *(pp)* *(p)* *(pp)* *(p)* *(pp)* *(p)*

cie-chiglia-manti, con chigl'in-na - mo-ra non san - no par - lar, con chi gl'in-na - mo-ra non
 oft schon die Menschen beim An-blick der Schö-nen der Spra-che be = raubt, hat oft schon die Men-schen beim

Tempo I.

pizz. *f* *p* *f* *pizz.* *f* *p* *f* *pizz.* *f* *p*

san - no par - lar, non san - no par - lar. Gli sguar-di trat - tie - ni,
 An - blick der Schö-nen der Spra-che be = raubt. Der Au - gen Ver = lan - gen

Tempo I.

af - fre - na gli ac - cen - ti, che po - chi mo - men - ti hai più da pe - nar, che
 halt stand - haft zu - rüd! — Nur kurz ist die Prü - fung, dann lacht Dir das Glück, nur

col' arco

p

f

p

Andante.

po - chi mo - men - ti hai più da pe - nar!
 kurz ist die Prü - fung, dann lacht Dir das Glück.

(p)

f

(p)

f

pizz.

f

Andante.

Violini.

Viola.

Orfeo.

Violoncello e Basso.

Cembalo.

Che dis - se?
Was sprach er?
Che a - scol - tai?
Was ber - nahm ich?
Dun - que Eu - ri - di - ce viv - rà,
Eu - ry - di - ce lehr - te zu - rüd,

O.

l'av - rò pren - sen - te?
wür wie = der mein?
E dop - poi tan - ti af - fan - ni mi - ei in quel mo -
Und doch soll jetzt nach all den Qua - len in die = fer

O.

men - to in quel - la guer - ra d'af - fet - ti, io non dov - rò mi - rar - la, non strin - ger - la al mio
Stun - de in die = fem Dampf der Ge = fühl = le mein Au = ge sie nicht se = hen, mein Arm sie nicht um =

Adagio un poco.

sen! Spo - sa in - fe - li - cet Che di - rà mai? Che pen - se - rà? Pre -
 faj - fen? Un = glüch = sel = ge Gat - tin! Wirft Du's be = grei - fen? Wirft Du's er = tra = gen? Schon

Adagio un poco.

veg - go le sma - nie sue com - pren - do le an - gu - stie mie! Nel fi - gu - rar - lo so - lo
 ich ich ih = re Ver - zweif - lung, schon föhl ich den Mut mir wan = ten! Weh, der Ge - dan = te al = lein

Allegro legato.

sen - to ge - lar - mi il san - gue, tre - mar - mi il cor!
 macht mein Blut er = star = ren und zü - tern mein Herz.

(mf) Allegro legato.

Ma lo po-trò! Lo vo-glio! Hò ri-so-lu-to! Il gran-de l'in- sof - fri - bi - le de' ma-li
 Doch ich ver-mags, ich will es! Fort mit dem Zaudern! Ver-mag der Mensch doch al - les zu er - tra - gen,

è l'es - ser pri - vo dell' u - ni - co dell' al - ma a - ma - to og - get - to.
 nur nicht das Ei - ne: zu schei - den von der, die ihm das Lieb - ste war.

Si vede un lampo, si sente un tuono, e parte Orfeo.
 Man sieht einen Blitz und hört den Donner. Orpheus ab.

As - si - ste - te - mi, o Dei! La leg - ge ac - cet - to.
 Ver - leiht, Ihr Göt - ter, mir die Kraft - wohl - an, ich bin be - reit!

Presto.

Violini. *f*

Viola. *f*

Violoncello e Basso. *f*

Cembalo. *f*

Atto secondo.

Scena I.

(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 comparendo poi sulla scena, tutta quella turba infernale intuona il seguente.

Zweiter Aufzug.

Szene 1.

(Orpheus und Chor.)

Gleich nachdem unter dem Klang der düsteren Sinfonie die Szene sich geöffnet hat, beginnt der Tanz der Furien und Gespenster, der dann durch den Klang von Orpheus Leier unterbrochen wird. Orpheus erscheint darauf auf der Szene und während dessen stimmt die ganze Unterweltsschar das Folgende an.

Maestoso.

Oboi.

Corni (in Es.)

Violini.

Viola.

Fagotti,
Violoncello
e Basso.

Cembalo.

Piano accompaniment for the first system, featuring multiple staves with dynamic markings like *f* and *p*.

II. Orch.
pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p

Violini.
 Viola.
 Harpa.
 Violoncello e Basso

Coro.

Chor.

I. Orch.
 Marcato. Andante un poco.

Oboi.
 Violini.
 Viola.
 Soprano.
 Alto.
 Tenore.
 Basso.
 Fagotti, Violoncello e Basso.
 Cembalo.

Chi mai dell' E - re - bo fral - le ca -
 Wer naht dem näch = ti = gen Dun = tel des
 Chi mai dell' E - re - bo fral - le ca -
 Wer naht dem näch = ti = gen Dun = tel des

li - gi - ni sull' or - me d'Er - co - le
 = re = bos? Wer stieg gleich Ge = ra = fles
 li - gi - ni sull' or - me d'Er - co - le
 = re = bos? Wer stieg gleich Ge = ra = fles

e di Pi - ri - to - o con - du - ce il piè?
 und gleich Bei = ri = tho = os nie = der zu uns?
 e di Pi - ri - to - o con - du - ce il piè?
 und gleich Bei = ri = tho = os nie = der zu uns?

Ballo.

Ballet.

Presto.

Violini.

Viola.

Violoncello e Basso.

Cembalo.

Andante.

Oboi.

Violini.

Viola.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Fagotti,
Violoncelli
e Basso.

Cembalo.

Chi mai dell' E - re - bo frat - le ca -
 Wer naht dem näch = ti = gen Dun = tel des
 Chi mai dell' E - re - bo frat - le ca -
 Wer naht dem näch = ti = gen Dun = tel des

li - gi - ni sull' or - me d'Er - co - le e di Pi -
 = re = bos? Wer stieg gleich He = ra = kles und gleich Bei =
 li - gi - ni sull' or - me d'Er - co - le e di Pi -
 = re = bos? Wer stieg gleich He = ra = kles und gleich Bei =

ri - to - o con - du - ce il piè? D'or - ror l'in -
 ri = tho = os nie = der zu uns? Sper = re die
 ri - to - o con - du - ce il piè? D'or - ror l'in -
 ri = tho = os nie = der zu uns? Sper = re die

gom - bri - no le fie - re Eu - me - ni - de, e lo spa -
 Bfa = de ihm, furcht = ba = re Zu = rien = schar, schreck = lich er =
 gom - bri - no le fie - re Eu - me - ni - de, e lo spa -
 Bfa = de ihm, furcht = ba = re Zu = rien = schar, schreck = lich er =

poco f

ven - ti - no gli ur - li di Cer - be - ro, se un dio non
 tö = ne des Ker = be = ros Heu = len dem fterb = li = chen
 ven - ti - no gli ur - li di Cer - be - ro, se un dio non
 tö = ne des Ker = be = ros Heu = len dem fterb = li = chen

è! E lo spa - ven - ti - no gli ur - li di
 Dhr! Schreck = lich er = tö = ne des Ker = be = ros
 è! E lo spa - ven - ti - no gli ur - li di
 Dhr! Schreck = lich er = tö = ne des Ker = be = ros

Cer - be - ro, se un dio non è!

Heu = len dem sterb = li = chen Dhr!

Cer - be - ro, se un dio non è!

Heu = len dem sterb = li = chen Dhr!

ff

D'or - ror l'in -

Sper = re die

D'or - ror l'in -

Sper = re die

mf

gom - bri - no le fie - re Eu - me - ni - di, e lo spa-

Pfa = de ihm, furcht = ba = re Fu = rien = schär! Schred = lich er =

gom - bri - no le fie - re Eu - me - ni - di, e lo spa-

Pfa = de ihm, furcht = ba = re Fu = rien = schär! Schred = lich er =

ven - ti - no gli ur - li di Cer - be - ro, se un dio non è! *)

tö = ne des Ker = be = ros Heu = len dem sterb = li = chen Ohr!

ven - ti - no gli ur - li di Cer - be - ro, se un dio non è!

tö = ne des Ker = be = ros Heu = len dem sterb = li = chen Ohr!

*) Segue il Ballo, girando intorno ad Orfeo, per spaventarlo.

*) Es folgt der Tanz, der sich um Orpheus dreht, um ihn zu schrecken.

(Ballo da capo.)

II. Orchestra.

Harpa.

Violini 1. 2.

Viola.

Violoncello e Basso.

I. Orchestra.

Violini, Tromboni e Cornetto.

Orfeo.

Soprano e Alto.

Tenore.

Basso.

Viola col Basso, Fagotti, Violoncelli.

Cembalo.

Deh pla-ca - te - vi con me,
Ach er-barnt, er - barnt Euch mein,

Fu - rie, Lar - ve, Om - bre sde - gno - se! Vi ren-da al-men pie - to - se il mio
Fu - rien, Schat - ten, furcht = ba - re Mäch - te! Er = hört mein hei - ßes Fle - hen, feid

Nò! Nò! Nò!

Nein! Nein! Nein!

Nò! Nò! Nò!

f I. Orch. *f* I. Orch. *f* I. Orch.

bar - ba-ro do - lor, vi ren-da al-men pie - to - se il mio bar - ba-ro do -
 gnä = dig mei = ner Pein! Er = hört mein hei = ßes Fle = hen, feid gnä = dig mei = ner

I. Orch. Viol. Cornetto e Tromb. Viol. II. Orch. Cornetto e Tromb.

lor! Pein! Deh, Ah, pla - er =

Nò! Nò! Nò!

Nein! Nein! Nein!

Nò! Nò! Nò!

ca-te-vi, pla-ca-te-vi con me! Fu-rie, Lar-ve,
 barmt Euch, er = barmt Euch, erbarmt Euch mein, Fu-rien, Schat-ten,

Nò! Nò!
 Nein! Nein!
 Nò! Nò!

f I. Orch. *f* I. Orch.

Om-bre sde-gno-se! Vi-ren-da al-men pie-to-se il mio bar-ba-ro do-
 furcht = ba-re Mäch-te! Er-hört mein hei-ßes Fle-hen, feid gnä-dig mei-ner

Nò! Nò!
 Nein! Nein!
 Nò! Nò!

f I. Orch. *f* I. Orch.

lor! Fu - rie, Lar - ve, om - bresdegn - se! Vi ren - da al - men pie
 Pein! Fu - rien, Schat - ten, furcht = ba - re Mäch - te! Er = hört mein hei = ßes

Nò! Nò! Nò! Nò!
 Nein! Nein! Nein! Nein!
 Nò! Nò! Nò! Nò!

f 1. Orch. *f* 1. Orch. *f* 1. Orch. *f* 1. Orch.

to - se il mio bar - ba - ro do - lor, il mio bar - ba - ro do - lor!
 Fle - hen, seid gnä - dig mei - ner Pein! Ach, er = barmt Euch mei - ner Pein!

Andante. Più mosso.

Oboi e Cornetti. *(p)* *(f)*

Violini. *(p)* *(f)*

Viola. *(p)* *(f)*

Soprano. *(p)* *(f)*

Alto. *(p)* *(f)*

Tenore. *(p)* *(f)*

Basso. *(p)* *(f)*

Fagotti, Violoncelli e Bassi. *(p)* *(f)*

Cembalo. *(p)* *(f)*

Mi - se - ro gio - va - ne, che vuoi, che me - di - ti? Al - tro non a - bi - ta che lut - to e ge - mi - to in que - ste or -

Kla - gen - der Jüng - ling, was suchst, was ver - langst Du hier? Trau - er und Seuf - zen nur haltst durch die ö - de Flur, schwebt um die

Mi - se - ro gio - va - ne, che vuoi, che me - di - ti? Al - tro non a - bi - ta che lut - to e ge - mi - to in que - ste or -

Kla - gen - der Jüng - ling, was suchst, was ver - langst Du hier? Trau - er und Seuf - zen nur haltst durch die ö - de Flur, schwebt um die

ri - bi - li so - glie fu - ne - ste! Che vuo - i, mi - se - ro gio - va - ne? Che?

fin - ste - re Schwel - le des To - des. Was suchst Du, Kla - gen - der Jüng - ling? Sprich!

ri - bi - li so - glie fu - ne - ste! Che vuo - i, mi - se - ro gio - va - ne? Che?

fin - ste - re Schwel - le des To - des. Was suchst Du, Kla - gen - der Jüng - ling? Sprich!

^{a)} Raddolcito, e con espressione di qualche compatimento.
^{a)} Milder getimmt und mit einem Ausdruck des Mitleids.

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of two flats. Below it are two staves for piano accompaniment, with a grand staff (treble and bass clefs). The bottom two staves are another vocal line, with a bass clef and a key signature of two flats. The music features a mix of quarter and eighth notes, with some rests.

Al - tro non a - bi-ta che lut - to e ge - mi-to, che lut - to e ge - mi-to, che lut - to e

Trau - er und Seuf - zen nur haltt durch die ö = de Flur, Trau - er und Seuf - zen nur haltt durch die

Al - tro non a - bi-ta che lut - to e ge - mi-to, che lut - to e ge - mi-to, che lut - to e

Trau - er und Seuf - zen nur haltt durch die ö = de Flur, Trau - er und Seuf - zen nur haltt durch die

The second system continues the musical score with five staves. It includes the same vocal and piano parts as the first system, with the same lyrics and musical notation.

ge - mi-to in que - ste or - ri - bi - li so - glie fu - ne - - - - - ste.

ö = de Flur, schwebt um die fin = ste = re Schwel = le des Lo = = = = = des.

ge - mi-to in que - ste or - ri - bi - li so - glie fu - ne - - - - - ste.

ö = de Flur, schwebt um die fin = ste = re Schwel = le des Lo = = = = = des.

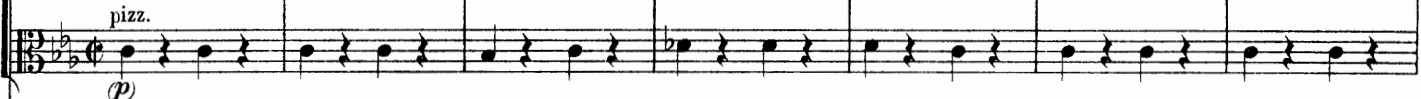
The third system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of two flats. Below it are two staves for piano accompaniment, with a grand staff (treble and bass clefs). The bottom two staves are another vocal line, with a bass clef and a key signature of two flats. The music features a mix of quarter and eighth notes, with some rests.

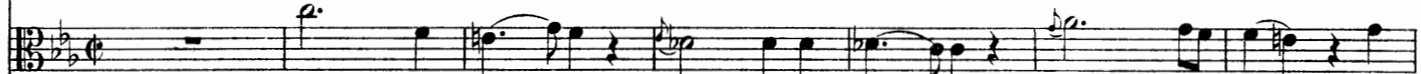
II. Orchestra.

Moderato.

Harpa. 

Violini. 



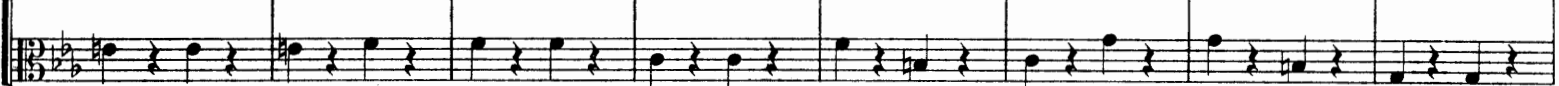

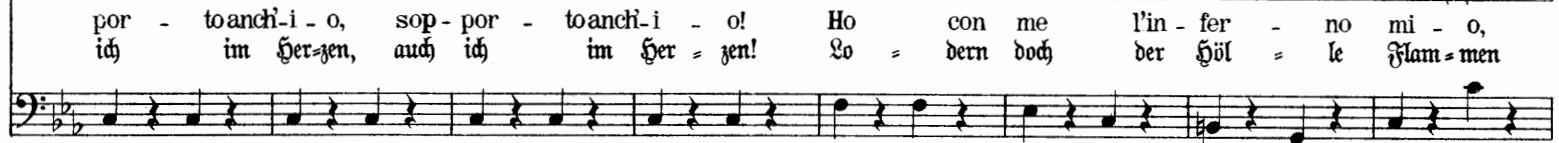
Viola. 

Orfeo. 

Violoncello e Basso. 

(p) pizz. *(p)* pizz. *(p)* pizz. *(p)* pizz.

Mil - le pe - ne, om - bre mo - le - ste, co - me voi - sop -
 Lau = fend Qua = len, dro = hen = de Schat = ten, trag - gleich Euch auch

por - toanchi - o, sop - por - toanchi - o! Ho con me l'in - fer - no mi - o,
 ich im Her - zen, auch ich im Her - zen! Lo = dern doch der Höl = le Flam = men







me lo sen - to in mez - zoal cor, me lo sen - to, lo sen - to in mez - zoal cor.
 auch in mei = ner eig = nen - Brust, ach, fie lo = dern in mei = ner eig = nen Brust.

Coro.

Chor.

I. Orchestra.
Andante.

Oboi e Cornetti. *(p)*

Violini. *(p)*

Viola. *(p)*

Soprano. *(p)* ^{a)}
Ah, qua-le in-co-gni-to af-fet-to fle-bi-le dol-ce a so-spen-de-re vien l'im-pla-

Alto. *(p)*
Ha, welch ein un-be-kannt lieb-li-ches Hoch-ge-fühl zar-ter Barm-her-zig-keit bannt uns-ren

Tenore. *(p)*
Ah, qua-le in-co-gni-to af-fet-to fle-bi-le dol-ce a so-spen-de-re vien l'im-pla-

Basso. *(p)*
Ha, welch ein un-be-kannt lieb-li-ches Hoch-ge-fühl zar-ter Barm-her-zig-keit bannt uns-ren

Fagotto, Violoncello e Basso. *(p)*

Cembalo. *(p)* Andante.

ca-bi-le no-stro fu-ror? Ah, qua-le in-co-gni-to af-fet-to fle-bi-le

star-ren, un-nah-ba-ren Troß? Ha, welch ein un-be-kannt lieb-li-ches Hoch-ge-fühl

ca-bi-le no-stro fu-ror? Ah, qua-le in-co-gni-to af-fet-to fle-bi-le

star-ren, un-nah-ba-ren Troß? Ha, welch ein un-be-kannt lieb-li-ches Hoch-ge-fühl

a) Con maggior dolcezza.

a) Mit größerer Weichheit.

dol - ce a so - spen - de - re vien l'im - pla - ca - bi - le no - - - stro fu - ror?
 jar = ter Barm = her = zig = leit bannt uns = ren star = ren, un = nah = = = ba = ren Troß?
 dol - ce a so - spen - de - re vien l'im - pla - ca - bi - le no - - - stro fu - ror?
 jar = ter Barm = her = zig = leit bannt uns = ren star = ren, un = nah = = = ba = ren Troß?

II. Orchestra.
Andante.

Harpa.
 Violini.
 Viola.
 Orfeo.
 Violoncello e Basso.

Menti - ranne, ah! voi sa - re - ste al mio pianto, al mio la - mento, se pro - va - ste un sol mo - mento co - sa
 Ach es hätten mei - ne Tränen Eu - er Herz schon längst ge - wandt, wär der Lie - be hei - ßes Sehnen Eu - erem

sia languir da - mor, se pro - va - ste un sol mo - mento co - sa sia lan - guir da - mor, co - sa sia languir da - mor!
 star - ren Sinn be - kannt, wär der Lie - be hei - ßes Sehnen Eu - erem star - ren Sinn be - kannt, Eu - erem star - ren Sinn be - kannt.

I. Orchestra.

Andante.

Oboi. *p*

Violini. *p*

Viola. *p*

Coro. *p*

Fagotti Violoncello e Basso. *p*

Cembalo. *p*

Sempre più raddolcito.
Mehr und mehr sich erweichend.

Ah qua-le in-co-gni-to af-fet-to fle-bi-le dol-ce a so-spen-de-re vien l'im-pla-

O, welch ein un-be-kannt lieb-li-ches Hoch-ge-fühl zar-ter Barm-her-zig-keit bannt uns'ren

Ah qua-le in-co-gni-to af-fet-to fle-bi-le dol-ce a so-spen-de-re vien l'im-pla-

O, welch ein un-be-kannt lieb-li-ches Hoch-ge-fühl zar-ter Barm-her-zig-keit bannt uns'ren

Allegro.

f

ca-bi-le no-stro fu-ror? Le por-te stri-da-no sui ne-ri car-di-ni e

star-ren, un-nah-ba-ren Trost? Öff-net die äch-zen-den To-re der Un-ter-welt!

ca-bi-le no-stro fu-ror? Le por-te stri-da-no sui ne-ri car-di-ni e

star-ren, un-nah-ba-ren Trost? Öff-net die äch-zen-den To-re der Un-ter-welt!

Allegro.

il pas - so la - sci - no si - cu - ro e li - be - ro al vin - ci -

Gebt ihm die Stra - ße frei, fieg = reich be = zwang er uns, laß = set ihn

il pas - so la - sci - no si - cu - ro e li - be - ro al vin - ci -

Gebt ihm die Stra - ße frei, fieg = reich be = zwang er uns, laß = set ihn

(dim. poco a poco)

(dim. poco a poco)

(dim. poco a poco)

(dim. poco a poco)

(dim. poco a poco)

tor! E il pas - so la - sci - no si - cu - ro e li - be - ro

ein! Gebt ihm die Stra - ße frei, fieg = reich be = zwang er uns,

tor! E il pas - so la - sci - no si - cu - ro e li - be - ro

ein! Gebt ihm die Stra - ße frei, fieg = reich be = zwang er uns,

(dim. poco a poco)

(dim. poco a poco)

al vin - ci - tor! Le por - te stri - da - no sui ne - ri car - di - ni
 laf = set ihn ein! Öff = net die äch = zen = den To = re der Un = terwelt!
 al vin - ci - tor! Le por - te stri - da - no sui ne - ri car - di - ni
 laf = set ihn ein! Öff = net die äch = zen = den To = re der Un = terwelt!

il pas - so la - sci - no si - cu - ro e li - be - ro al vin - ci - tor!
 Gebt ihm die Stra = ße frei, sieg = reich be = zwang er uns, laf = set ihn ein!
 il pas - so la - sci - no si - cu - ro e li - be - ro al vin - ci - tor!
 Gebt ihm die Stra = ße frei, sieg = reich be = zwang er uns, laf = set ihn ein!

E il pas - so la - sci - no si - cu - ro e li - be - ro al vin - ci -
 Gebt ihm die Stra - ße frei, sieg - reich be - zwang er uns, laß - fet ihn
 E il pas - so la - sci - no si - cu - ro e li - be - ro al vin - ci - tor,
 Gebt ihm die Stra - ße frei, sieg - reich be - zwang er uns, laß - fet ihn ein,

p *un poco p* *(un poco p)* *(un poco p)*

tor,
 ein, laß - fet ihn ein!
 al vin - ci - tor!
 laß - fet ihn ein, laß - fet ihn ein!

(un poco p) *più p* *più p* *(un poco p)* *più p* *(un poco p)* *più p* *(un poco p)* *più p* *(un poco p)* *più p*

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 i Mostri Orfeo s'avanza nell'inferno.

Die Furien und Gespenster beginnen sich zurückzuziehen und wiederholen, sich nach hinten entfernend, die letzte Strophe des Chores, die während ihres Zurückweichens weiter gesungen wird und schließlich in undeutlichem Gemurmur endet. Nach dem Verschwinden der Furien und Gespenster schreitet Orpheus in der Richtung der Unterwelt weiter.

Scena II.

Orfeo, e indi Coro di Eroi ed Eroine, poi Euridice.

Szene 2.

Orpheus, später Chor der Heroen und Heroinen, hernach Eurydike.

(Andante.)

Flauti. *(p)*

Fagotti. *(p)*

Violini. *(p)*

Viola. *(p)*

Violoncelli e Basso. *(p)* **Violoncelli.** **Tutti.**

Cembalo. *p*

f *(p)*

f *(p)*

f *(p)*

f *(p)*

f *(p)*

Violoncelli. Tutti.

This section of the score features a string quartet and piano accompaniment. The strings (Violoncelli) are marked with *cresc.* and *p*. The piano part includes a *p* dynamic marking. The score is written in a key with one flat and a common time signature. The strings play a melodic line with some slurs, while the piano provides harmonic support with chords and moving lines.

(Andante.)

Traverso Solo. *p*

Oboe Solo. *p*

Fagotto Solo.

Corno Solo. (in C.) *p*

Violini. *p*

Viola. *p*

Orfeo.

Violoncello Solo. *p*

Violoncello e Basso. *p* pizz.

Cembalo. *p* Andante.

This section is marked *(Andante.)* and features a variety of instruments. The woodwinds (Traverso, Oboe, Fagotto, Corno) and strings (Violini, Viola, Violoncello Solo, Violoncello e Basso) are marked with *p*. The piano part is marked *p* and includes a *pizz.* (pizzicato) marking. The score is written in a key with one flat and a common time signature. The woodwinds play melodic lines, while the strings and piano provide harmonic support.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top staff is a treble clef with a melodic line featuring eighth-note patterns and rests. The second staff is a treble clef with a melodic line that includes a long, sweeping slur. The third staff is a treble clef with a melodic line of eighth notes. The fourth staff is a treble clef with a melodic line of eighth notes and rests. The fifth staff is a bass clef with a melodic line of eighth notes. The sixth staff is a bass clef with a melodic line of eighth notes. The seventh staff is a bass clef with a melodic line of eighth notes. The eighth staff is a bass clef with a melodic line of eighth notes. The ninth staff is a bass clef with a melodic line of eighth notes. The tenth staff is a bass clef with a melodic line of eighth notes.

The second system of the musical score consists of ten staves. The top staff is a treble clef with a melodic line featuring eighth-note patterns and rests. The second staff is a treble clef with a melodic line that includes a long, sweeping slur. The third staff is a treble clef with a melodic line of eighth notes. The fourth staff is a treble clef with a melodic line of eighth notes and rests. The fifth staff is a bass clef with a melodic line of eighth notes. The sixth staff is a bass clef with a melodic line of eighth notes. The seventh staff is a bass clef with a melodic line of eighth notes. The eighth staff is a bass clef with a melodic line of eighth notes. The ninth staff is a bass clef with a melodic line of eighth notes. The tenth staff is a bass clef with a melodic line of eighth notes.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top staff is a treble clef with a melodic line starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a half note B4, all under a slur. The second staff is a treble clef with a melodic line starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a half note B4, all under a slur. The third staff is a bass clef with a melodic line starting with a half note G3, followed by a quarter note A3, and a half note B3, all under a slur. The fourth staff is a treble clef with a melodic line starting with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4, all under a slur. The fifth staff is a bass clef with a melodic line starting with a quarter note G3, followed by a quarter note A3, and a quarter note B3, all under a slur. The sixth staff is a treble clef with a melodic line starting with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4, all under a slur. The seventh staff is a bass clef with a melodic line starting with a quarter note G3, followed by a quarter note A3, and a quarter note B3, all under a slur. The eighth staff is a treble clef with a melodic line starting with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4, all under a slur. The ninth staff is a bass clef with a melodic line starting with a quarter note G3, followed by a quarter note A3, and a quarter note B3, all under a slur. The tenth staff is a treble clef with a melodic line starting with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4, all under a slur.

The second system of the musical score consists of ten staves. The top staff is a treble clef with a melodic line starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a half note B4, all under a slur. The second staff is a treble clef with a melodic line starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a half note B4, all under a slur. The third staff is a bass clef with a melodic line starting with a half note G3, followed by a quarter note A3, and a half note B3, all under a slur. The fourth staff is a treble clef with a melodic line starting with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4, all under a slur. The fifth staff is a bass clef with a melodic line starting with a quarter note G3, followed by a quarter note A3, and a quarter note B3, all under a slur. The sixth staff is a treble clef with a melodic line starting with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4, all under a slur. The seventh staff is a bass clef with a melodic line starting with a quarter note G3, followed by a quarter note A3, and a quarter note B3, all under a slur. The eighth staff is a treble clef with a melodic line starting with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4, all under a slur. The ninth staff is a bass clef with a melodic line starting with a quarter note G3, followed by a quarter note A3, and a quarter note B3, all under a slur. The tenth staff is a treble clef with a melodic line starting with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4, all under a slur.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are vocal lines in treble and bass clefs. The piano accompaniment is spread across the remaining eight staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and two additional bass clef staves. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

The second system of the musical score continues the composition. It includes the same vocal and piano parts as the first system. The lyrics are written in both Italian and German below the vocal line.

Che pu - ro ciel, che chia - ro
 Welch rei - ner Him - mel, melch hel - le

sol, che nuo - - va se - re - na
 Son = ne, weldch neu = = er ü = ber = itd' = fcher

lu - - ce que - sta ma - - i! Che dol - ce
 Schim = = mer leuch = = tet mir hier! Zu wel = chem

lu - - sin - ghie - ra ar - mo - nia for - ma - no in -
 füß hat = mo = ni = schen Ge = tön ber = ei = nigt sich hier

sie - - me il can - tar de - gli au - gel - - li,
 al = = les, der hol = den Bög = = lein Ge = fan = = ge,

il cor - rer de ru - scel - li, dell'
 das Mur = meln der Bä = che das

au - re il su - sur - rar.
 Glü = fern der lau = en Lüf = te!

Que - sto è il sog - gior - no de' for - tu - na - ti E - roi!
Hier ist der Wohn - sig der Je = li = gen He = roen!

Qui tut-to spi - ra untranquil-lo con-ten-to, ma non per
 Se - li-ger Frie - den ist hier al - len be - schie-den, ach nur nicht

me.
 mir.

Se li - dol mio non tro-vo,
Soll Teu-re ich Dich nicht fin-den,

spe-rar nol pos - so!
muß ich ber = ja = gen!

The first system of the musical score consists of seven staves. The top staff is a vocal line in treble clef, starting with a trill (t) on a dotted quarter note. The second staff is the piano accompaniment in treble clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff is the piano accompaniment in bass clef, with a long note and a trill (t) on a dotted quarter note. The fourth staff is the piano accompaniment in treble clef, with a rhythmic pattern of eighth notes. The fifth staff is the piano accompaniment in bass clef, with a long note and a trill (t) on a dotted quarter note. The sixth staff is the piano accompaniment in bass clef, with a long note and a trill (t) on a dotted quarter note. The seventh staff is the piano accompaniment in bass clef, with a long note and a trill (t) on a dotted quarter note. The word "I" is written above the sixth staff, and "Nur" is written below it.

The second system of the musical score consists of seven staves. The top staff is a vocal line in treble clef, starting with a trill (t) on a dotted quarter note. The second staff is the piano accompaniment in treble clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff is the piano accompaniment in bass clef, with a long note and a trill (t) on a dotted quarter note. The fourth staff is the piano accompaniment in treble clef, with a rhythmic pattern of eighth notes. The fifth staff is the piano accompaniment in bass clef, with a long note and a trill (t) on a dotted quarter note. The sixth staff is the piano accompaniment in bass clef, with a long note and a trill (t) on a dotted quarter note. The seventh staff is the piano accompaniment in bass clef, with a long note and a trill (t) on a dotted quarter note. The lyrics "suoi soa - vi ac - cen - ti, Iher" are written below the sixth staff, and "Iher" is written below the seventh staff.

gli a - - mo - ro - si suoi sguar - - di,
 Au = = gen schmei = = cheln = des Ro = = fen,

il suo bel ri - - so,
 Ihr jü = = bes Läu = = cheln,

so - - no il mio so - - lo, il mio di-let - to E - li - so!
fie nur al = lein ge = wahren mir E = ih = fi = sche Won-ne!

Guardando per la Scena.
Auf der Scene umherpähend.

Mà inqual parte ei sa - rà?
Doch womag nur die Hol-de wei - len?

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are vocal lines, with the upper staff containing a melodic line and the lower staff containing a bass line. The middle two staves are piano accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bottom two staves are a grand staff for the piano, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. The lyrics are written in Italian and German, with the Italian text above the German text.

The second system of the musical score consists of six staves, continuing the vocal and piano parts from the first system. The vocal lines continue with melodic and bass lines. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern. The grand staff at the bottom continues with chords and a bass line. The system concludes with a final cadence in the piano part.

Inoltrandosi verso il Coro.
Er wendet sich an den Chor.

Chie-da si a questo che mi vie-nea in - con-trar tuo-lo fe-li - ce.
Sieh hier naht ei-ne Schar ber - klär-ter Geis-ter sich mir; sie will ich fra - gen.

Eu - ri - di - ce dov' è?
Sprecht, wo weilt Eu = ri = di = ce?

Giun-ge Eu - ri - di - ce!
Na-hen sieh sie hier!
Giun-ge Eu - ri - di - ce!
Na-hen sieh sie hier!

Andantino.

Fagotti. *(p dolce)* *p*

Corni in F. *(p dolce)* *p*

Violini. *(p dolce)* *p*

Viola. *(p dolce)* *p*

Chor.

Vie - nia re - gni del ri - po - so, grand' e -
Komm ins Reich der sel - gen Schat - ten, füh - ner
Vie - nia re - gni del ri - po - so, grand' e -
Komm ins Reich der sel - gen Schat - ten, füh - ner

Violoncello e Basso. *(p dolce)* *p*

Cembalo. *(p dolce)* *p*

Andantino.

ro - e, te - ne - ro spo - so, ra - ro e - sempio in o - gnie - tà! Eu - ri - di - cea -

Sie = ger, treu = ster der Gat = ten, al = ler Zei = ten Ruhm und Preis! Eu = rh = di = te

ro e, te - ne - ro spo - so, ra - ro e - sempio in o - gnie - tà! Eu - ri - di - cea -

Sie = ger, treu = ster der Gat = ten, al = ler Zei = ten Ruhm und Preis! Eu = rh = di = te

f *poco f*

mor ti ren - de, già ri - sor - ge, già ri - pren - de tut - to il fior di sua bel - tà. Eu - ri -

lehrt Dir wie = der, neu = es Le = ben schwellt die Gli = der, neu er = blüht der An = mut Reiz. (mf)

mor ti ren - de, già ri - sor - ge, già ri - pren - de tut - to il fior di sua = bel - tà. Eu - ri -

lehrt Dir wie = der, neu = es Le = ben schwellt die Gli = der, neu er = blüht der An = mut Reiz. (mf)

mf *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Violoncello.

di - ce a - mor ti ren - de, già ri - sor - ge, già ri - pren -
 kehrt Dir wie = der, neu = es Le = ben schwellt die Glie =

Eu - ri - di - ce kehrt Dir wie = der, neu = es Le = ben schwellt die Glie =
 Eu = ry = di = te

di - ce a mor ti ren - de, già ri - sor - ge, già ri - pren - de, già ri - sor - ge, già ri - pren -
 di = te kehrt Dir wie = der, neu = es Le = ben schwellt die Glie = der, neu = es Le = ben schwellt die Glie =

de tut - to il fior di sua bel - tà, tutto il fior di sua bel - tà.
 der, neu er = blüht der An = mut Reiz, neu er = blüht der An = mut Reiz.

de tut - to il fior di sua bel - tà, tut - to il fior di sua bel - tà.
 der, neu er = blüht der An = mut Reiz, neu er = blüht der An = mut Reiz.

Ballo.

Ballet.

Andante.

Fagotto.

Flauti con Violini.

Violini.

Viola.

Violoncello e Basso.

Cembalo.

First system of musical notation, consisting of five staves. The top staff is a bass clef with a melodic line. The second staff is a treble clef with a melodic line. The third staff is an alto clef with a melodic line. The fourth staff is a bass clef with a melodic line. The fifth staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature.

Second system of musical notation, consisting of five staves. The notation is similar to the first system. A 'pizz.' (pizzicato) marking is present in the third staff. The music continues with various melodic and harmonic developments.

Third system of musical notation, consisting of five staves. This system features dynamic markings: *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The piano accompaniment in the fifth staff shows a rhythmic pattern of chords and single notes. The melodic lines continue with grace notes and slurs.

Violini. *mf*

Viola. *mf*

Orfeo.

Violoncello e Basso. *mf*

Cembalo. *mf*

A - ni-me av-ven-tu-ro-se, ah tol-le-ra-te in pa-ce le im-pa-zi-en-ze mie! Se foste a-manti, co-
 Schat-ten im fel-gen Rei-che, ach nehmt mein stür-mi-sches Drängen gnä-di-gen Sinnes auf! Fühltet Ihr Lie-be, so

no-sce-rete a pro-va quel fo-co-so de-sio, che mitor-mentia, che per tut-to è con me. Nem-me-no in que-sto
 kenn-tet Ihr sie selbst die ver-zeh-ren-de Glut, die un-ab-läf-sig mei-ne See-le durch-loht. Ach, nim-mer-mehr gibt selbst

pla-ci-do al-ber-go es-ser poss'io fe-li-ce se non tro-vo il mio be-ne.
 die-ser Ort des Frie-dens Ru-he und Glück mir zu-rück, bleibt die Lieb-ste mir fern!

Coro.

Ec-ce Eu-ri-di-ce!
 Steh hier Gu-ry-di-te!

Ec-ce Eu-ri-di-ce!
 Steh hier Gu-ry-di-te!

Allegretto.

Fagotti.

Corni. (in F)

Violini.

Viola.

Coro.

Violoncello e Basso.

Cembalo.

Tor-na, o bel-la, al tuo con-sor-te,
 Nimm ihn auf in Dei-nen Ar-men,
 Tor-na, o bel-la, al tuo con-sor-te,
 Nimm ihn auf in Dei-nen Ar-men,

che non vuol che più di-vi-so sia da te pie-to-so il ciel.
 den der Göt-ter huld-reich Er-bar-men gnä-dig führt zu Dir zu-rüd.
 che non vuol che più di-vi-so sia da te pie-to-so il ciel.
 den der Göt-ter huld-reich Er-bar-men gnä-dig führt zu Dir zu-rüd.

p

Non la - gnar - ti di tua sor - te, che può dir - si un al - tro E - li - so u - no
 Maggt & = ly = fiums Glück ber = schmer = zen! An - des treu = en Gat = ten Her = zen blüht Dir

Non la - gnar - ti di tua sor - te, che può dir - si un al - tro E - li - so u - no
 Maggt & = ly = fiums Glück ber = schmer = zen! An - des treu = en Gat = ten Her = zen blüht Dir

(mf) *(p)*

spo - so si - fe - del. Non. la - gnar - ti di tua sor - te,
 Maggt & = ly = fiums Glück ber = schmerzen!

neu = es Him = mels = glüd. *(mf)* Non la - gnar - ti *(p)*
 Maggt & = ly = fiums.

spo - so si - fe - del. Non la - gnar - ti di tua sor - te, che può dir - si un
 neu = es Him = mels = glüd. Maggt & = ly = fiums Glück ber = schmer = zen! An - des treu = en

(mf) Violoncelli. *(p)*

Soli. che può dir - si un al - tro E - li - so u - no spo - so
 di - tua sor - te an des treu = en Gat = ten Her = jen, blüht Dir neu = es
 Glück ver = schmerzen,
 al - tro E - li - so, che può dir - si un al - tro E - li - so u - no spo - so
 Gat = ten Her = jen, an des treu = en Gat = ten Her = jen, blüht Dir neu = es

si fe - del, u - no sposo. u - no spo - so si fe - del!
 blüht Dir neu = es, blüht Dir
 Him - mels - glück, blüht Dir neu = es Him - mels - glück!
 si fe - del, u - no spo - so si fe - del!
 Him - mels = glück, blüht Dir neu = es Him - mels = glück!

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 che Orfeo ed Euridice non sono affatto fuora degli Elisi.

Von einer Schar von Heroinen wird Eurhile in die Nähe des Orpheus gebracht, der sie, ohne sie anzusehen und mit der Geberde höchster Eile, bei der Hand nimmt und rasch wegführt. Darauf folgt der Tanz der Heroen und Heroinen; und der Chorgefang wird wiederholt, der solange währt, als Orpheus und Eurhile sich noch innerhalb des Elysiums befinden.

Atto Terzo.

Dritter Aufzug.

Scena I.

(Orfeo ed Euridice.)

1. Szene.

(Orpheus und Eurydike.)

Larghetto.

Violini. *f*

Viola. *f*

Orfeo.

Violoncello e Basso. *f*

Cembalo. *f*

Larghetto.

Orfeo.

Vic - ni, sie - gui i mie - i pas - si, u - ni - co, a -
 Komm denn, und fol = ge mei = nen Schrit - ten, Lieb = ste, Du

(ad Euridice, che conduce per ma - zu Euridice, die er an der Hand führt, *p*)

no sempre senza guardarla) ohne sie anzublicken)

ma - to og - get - to del fe - de - lea - mor mi - o! Sei tu? Min - gan - no? So - gno?
 ein = ji = ge Her = rin mei = nes lie = ben = den Her = zens! Bist du's wirt = lich? Ist's Täuschung? Traum ich?

Eurid. (con sorpresa) (überrascht)

Orfeo. (con fretta) (drängend)

Ve-glio? O de-li-ro? A-ma-ta spo-sa, Or-feo son io, e vi-vo an-cor! Ti
 Was ich? Bin ich von Sin-nen? Ge-lieb-te Gat-tin, Dein Dr- pheus lebt und steht bor Dir! Er

ven-ni fin negli E-li-si a ri-cer-car; Fra po-co il no-stro cie-lo, il no-stro so-le, il mondo, di bel nuo-vo ve-
 drang bis ins Reich der Sel-gen, um Dich zu su-chen. In kur-zem wirst un-fern Him-mel, un-sre Son-ne, die Er-de Du be-glückt wie-de-

Eurid. (sospesa) (unschlüssig) **Orfeo.**

drai! Tu vi-vi? Io vi-vo? Co-me! Mà con qual ar-te? Mà per qual via? Sa-pra-i tut-to da me. Per
 sehn. Du lebft und ich! Ach, wie soll ich fas-sen und wie ber-stehn? Das al-les sollst Du er-fah-ren. Doch

(con premura)
(zur Eile drängend)

o - ra non chie - der più! Me - co taf - fret - ta, e il va - no im - por - tu - no ti - mor dall' al - ma sgombra!
 jetzt frag mich nicht wei - ter! Folg mir in Ei - le! Hin - weg mit der grund - lo - sen Angst aus Dei - ner See - le!

(f) *(p)* *(f)* *(p)*

Eurid.

Om - bra tu più non sei, io non son ombra. Che ascolto? Sa - rà ver? Pie - to - si Nu - mi qual con -
 Schatten bist Du nicht mehr, bist Fleisch und Blut gleich mir. Was hör ich? Ists wirk - lich wahr? Ihr gü - ten Göt - ter, welch ein

ten - to è mai que - stol Io dun - que in brac - cio all' i - dol mi - o fra' più so - a - vi
 Glück ward mir be - schie - den! In Dei - nen treu - en Ar - men, Du mein Ge - lieb - ter, aufs neu mit Dir ver -

Orfeo.

lac-ci d'A-mo-re e d'I-me ne-o nuo-va vi - ta vi-vrò! Sì, mia speran-za! Mà tron-chiam le di-mo-re, mà se-
 bunden in Lie-be und in Treu-e lehr ins Le-ben ich zu-rück! Ja, Du Ge-lieb-te! A-ber fäu-men wir nicht län-ger und ber-

gua - mo il cam-min. Tan - to è cru - de - le la for - tu - na con me, che ap - pe - na io cre - do di pos - se -
 fol - gen un - re - ten Pfad. Ach das har - te Ge - schick hat so schwer mich ge - schla - gen, daß kaum ich es glau - be, Dich zu be -

Eurid.

(Nesta, e risentita, ritirando la mano da Orfeo.)
 (Traurig und unwillig die Hand von Orpheus zurückziehend.)

der-ti, ap - pe - na sò dar fe - de a me stes - so. E un dol - ce sfo - go del te - ne - ro a - mor
 fit - zen; kaum trau ich mei - nen ei - ge - nen Sin - nen. Und mei - ner Lie - be zärt - li - ches Ge -

mio nel pri - mo i - stan - te che tu ri - tro - vi me, ch'io ti ri - veg - go, fan - no - ja, Or -
 ständ - nis läßt Dich in die - ser Stun - de, da Du mich wie - der - fandst, da ich Dich wie - der = se = he, so falt und so

Orfeo.
 feo! Ah non è ver, mà... sap - pi... sen - ti... (Oh leg - ge cru - dell!) Bel - la Eu - ri - di - ce in -
 stumm? Nein, glau - be mir! Doch... wis - se... hö - re... (O grau - sam Ge - seg!) Hol - de Eu = rh = di = te, ber =

Euryd. **Orfeo.**
 ol - tra i pas - si tuoi! Che mai taf - fan - na in si lie - to mo - men - to (Che di - rò? Lo pre -
 dop - ple Dei - nen Schritt! Was schaffst Dir Kum - mer in die - sem Au - gen - blick des Glük - kes? (Was er - widr' ich? Ach, ich

f *p* *poco f* *f*

f *p* *poco f* *f*

f *p* *poco f* *f*

Euryd. *f* (tirandolo, perchè la guardi)
(ihn zu sich herziehend, damit er sie ansieht)

vid-di! Ec-co il ci-men-to!) Non m'ab-brac-ci? Non par-li? Guar-da-mi al-men. Di, son
ahnt'es! Furcht-ba-re Prü-fung!) Du ver-stößt mich? Du sprichst nicht? Sieh mir nur ein-mal ins Antlitz! Sag, ist

f *p* *poco f* *f*

f *p* *mf*

f *p* *f* *p*

f *p*

f *p*

p *f* *p*

i-o bel-la an-co-ra, qual e-ra un di? Ve-di, che for-se è spento il ro-seo del mio
al-ler Reiz da-hin, der einst mich ge-schmückt? Sieh nur, ist denn das Rot mei-ner Wan-gen schon ver-

f *p*

f *p*

f *p* *f* *p*

f *p*

f *p*

vol-to? O-di, che for-se s'o-scu-rò quel che a-ma-sti e so-a-ve chia-ma-sti, splen-
bli-chen? Hü-re doch! Schwand mei-ner Au-gen Glanz, da einst Du lieb-test, des-sen Reiz Dich be-glück-te, nun

f *p*

f *p*

Orfeo.

dor de' sguardi miei? (Piu che l'as-col-to, me - no re - si - sto. Or - feo, co - rag - gio!) An - dia - mo, mia di -
 trüb und matt da - hin? (Fleht sie noch län - ger, er - lahmt mei - ne Kraft. Sei stand - haft, mein Herz!) Ge - lieb - te, laß nicht

let - ta Eu - ri - di - ce! Or non è tem - po di que - ste te - ne - rez - ze, o - gni di - mo - ra è fa - ta - le per
 län - ger uns hier ver - wei - len! Jetzt ist nicht Zeit, zu lo - sen und zu tün - deln. Je - der Ver - zug be - schwört das Ver - häng - nis her -

Euryd. **Orfeo.** **Euryd.**

noi. Ma u - no sguardo so - lo È sven - tu - ra il mi - rar - ti. Ah, in - fi - do! E que - ste
 auf. Ein Blick nur aus Dei - nem Au - ge... Stürzte uns Bei - de ins Ver - der - ben. Treu - lo - ser Mann! Mi - fo ge -

son lac-co-glien-ze tue! Mi nie - ghi un sguardo, quan-do dal ca-ro a - man-te e dal
 fühl = los be = geg = neßt Du mir, ent = ziehst mir Dei = ne Blit = te? Rima-ner hielt ichs für mög-lich, daß der

te - ne-ro spo-so a-spet-tar-mi io do-vea gli am - ples-si ei ba-ci (Che bar-ba-ro martir!) Mä
 zärt = li = che Gat-te sei = nen Arm mir ver-schließ = se und ach, sei = nen Mund! (O na = men = lo = se Qual!) Ach

Orfeo.

(Sentendola vicina prende la sua mano e vuol condurla.)
 (Da er sie sich nahe fühlt, faßt er ihre Hand und will sie wegführen.)

Euryd.

vie - ni e ta - cil! Ch'io tac-cia! E questo an-co-ra mi re-sta-va à sof-frir? Dun-que hai per-
 folg mir und schwei-ge! Ich schwei-gen? Muß ich auch dies zu al-lem noch er = dul-den? Schwand'rdenn al-les da =

du - ta la me - mo - ria, l'a - mo - re, la co - stan - za, la fe - de? Ea che svegliar - mi dal mio
hin, die Er - inn - rung, die Lie - be, die Treu - e, der Glau - be? Du er - weckst mich aus der

dol - ce ri - po - so or ch'hai pur spen - te quelle a en - tram - bi si ca - re d'A - mo - re e d'I - me -
Ku - he der Sel - gen, und trittst mit Fü - ßen die hei - li - gen Fat - teln der Lie - be und Ge - he, die einst uns

f
neo pu - di - che fa - ci! Ri - spon - di, tra - di - tor! Ma vie - ni, e ta - ci!
bei - den so hold ge - strahlt! So sprich doch, Du Ver - rü - ter! Ach komm doch, und schwei - ge!

f Orfeo.

Oboe. *Andante.*

Fagotto. *(mf)* *f*

Violini. *(mf)* *f*

Viola. *(mf)* *f*

Euridice.

Orfeo.

Violoncello e Basso. *(mf)* *f*

Cembalo. *(mf)* *f*

Vie - ni, Hö - re mich! ap - und

p *f*

p *f* *p* *f* *p* *f*

E.

O.

pa - gail tuo con - sor - te, ap - pa - gail tuo con - sor - te!
 fol = ge - Dei = nem Gat = ten, und fol = ge - Dei = nem Gat = ten!

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

Nò, più ca-raè a me la
 & = her mill ich zu den

S. *p* *p* *p* *f*
 A. *p* *p* *p* *f*
 E. *p* *p* *p* *f*
 O. *p* *p* *p* *f*

S. morte, che di vi - ve - re con te! La - scia - mi in pa - ce!
 Schatten, als mit Dir zum Lieb = te - gehn! Laß mich in Frie - den!

A. Ah cru - del! - Nò, mia vi - ta, om - bra se
 Ach hab Mit - leid! Nein, mein Lieb, in Tod und

S. *p* *p* *p* *f*
 A. *p* *p* *p* *f*
 E. *p* *p* *p* *f*
 O. *p* *p* *p* *f*

S. Ma per - chè sei si ti -
 Doch wo = zu dies eig' = ge

A. gua - ce ver - rò sem - pre in - tor - no a te!
 Le - ben will e = wig - ich Dir zur Sei = te stehn!

S.
 ran-no, per-chè sei si ti-ran-no?
 Schwei-gen? Wo-zu dies eif'-ge Schwei-gen?

A.
 Ben po-trò mo-rir d'af-fan-no, mà giammai di-rò per-
 Nur die Gott-heit kann be-zeu-gen, wel-che Pein mein Herz durch-

S.
 Gran-de, o Nu-mi, è il dono vo-stro! Lo co-
 Göt-ter, groß ist Eu-re Gna-de, feid be-

A.
 chè, giam-mai di-rò per-chè! Gran-de, o Nu-mi, è il do-no
 wühlt, wel-che Pein mein Herz durch-wühlt! Göt-ter, groß ist Eu-re

no - sco e gra - ta io so - no! M à il do - lor che un - i - te al
 dankt aus Her = zens Grun = de! Doch die Ihr mir schlägt, die

vo - stro! Lo co - no - sco e gra - to io so - no! M à il do - lor che un - i - te al
 Gna = de, seid be = dankt aus Her = zens Grun = de! Doch die Ihr mir schlägt, die

do - no, m à il do - lor che u - ni - te al do - no, è in - sof - fri - bi - le, è in - sof -
 Wun = de, doch die Ihr mir schlägt die Wun = de, trag ich län = ger nicht, trag ich

do - no, m à il do - lor che u - ni - te al do - no, è in - sof - fri - bi - le, è in - sof -
 Wun = de, doch die Ihr mir schlägt die Wun = de, trag ich län = ger nicht, trag ich

f

E. fri - bi - le per mè è in - sof - fri - bi - le per me!
 Ärm - ste län - ger nicht, trag ich Ärm - ste län - ger nicht.

O. fri - bi - le per me è in - sof - fri - bi - le per me!
 Ärm - ster län - ger nicht, trag ich Ärm - ster län - ger nicht.

f

p

E. Mà per - chè, per - chè sei si ti - ran - no, per - chè sei si ti -
 Ach, wo = zu, wo = zu dies eif' = ge Schweigen, wo = zu dies eif' = ge

O.

p

ran-no? Schweigen? Mà per-chè? —
Ach, wo-zu? —

Ben po-trò mo-ri-ri d'af-fan-no mà giam-mai di-rò per-chè. Giam-
Nur die Gott-heit kann be-zeu-gen, wel-che Pein mein Herz durch-wühlt! Wel-che

Gran-de, o Numi, è il do-no vo-stro! Lo co-no-sco e gra-ta io
Göt-ter, groß ist Eu-re Gna-de, feid be-dankt aus Her-zens-

mai di-rò per-chè. Gran-de, o Nu-mi è il dono vo-stro! Lo co-
Pein mein Herz durch-wühlt. Göt-ter, groß ist Eu-re Gna-de, feid be-

so - no!
grun = de!

Ma il do - lor, che u - ni - te al do - no,
Doch die Ihr mir schlägt, die Bun = de,

no - sco e gra - to io so - no!
danft aus Her = zens = grun = de!

Ma il do - lor, che u - ni - te al do - no, ma il do -
Doch die Ihr mir schlägt, die Bun = de, doch die

mf p mf p mf p

mà il do-lor che u - ni - te al do - no, è in - sof - fri - bi - le, è in - sof - fri - bi - le per
doch die Ihr mir schlägt die Bun = de, trag ich län = ger nicht, trag ich Arm = fte län = ger

lor — che u - ni - te al do - no, è in - sof - fri - bi - le, è in - sof - fri - bi - le per
Ihr — mir schlägt die Bun = de, trag ich län = ger nicht, trag ich Arm = fter län = ger

cresc. mf cresc. Passai Passai Passai

mf cresc. pp

me! Gran - de, o Nu - mi, è il do - no vo - stro! Ma il do -
 nicht! Groß, Ihr Göt - ter, ist Eu - re Gna - de, doch die

me! Gran - de, o Nu - mi, è il do - no vo - stro! Ma il do -
 nicht! Groß, Ihr Göt - ter, ist Eu - re Gna - de, doch die

mf *p* *(mf)* *p* *p assai*

lor, che u - ni - te al do - no, mà il do - lor che u - ni - te al do - no, è in - sof - fri - bi - le per
 Ihr 'mir schlägt, die Wun - de, doch die Ihr 'mir schlägt, die Wun - de, trag ich Arm - ste län - ger

lor, che u - ni - te al do - no, mà il do - lor che u - ni - te al do - no, è in - sof - fri - bi - le per
 Ihr 'mir schlägt, die Wun - de, doch die Ihr 'mir schlägt, die Wun - de, trag ich Arm - fter län - ger

mf *p* *(mf)* *p* *p assai*

me, è in - sof - fri - bi - le, è in - sof - fri - bi - le per me, è in - sof - fri -
 nicht, trag ich Arm = ste, trag ich Arm = ste län = ger nicht, trag ich Arm =

me, è in - sof - fri - bi - le, è in - sof - fri - bi - le per me, è in - sof - fri -
 nicht, trag ich Arm = ster, trag ich Arm = ster län = ger nicht, trag ich Arm =

- bi - le per me! (Nel terminare il duetto ambedue, ciascuno dalla sua parte si appoggiano ad un albero.)
 = ste län = ger nicht! (Beim Ende des Duettts lehnen sich Beide an einen Baum.)

- bi - le per me!
 = ster län = ger nicht!

Segue Subito.

Violini.

Viola.

Euridice.

Violoncello e Basso.

Cembalo.

Qual vi-ta è que-sta ma-i che a vi-vere in-co-min-ci-o!
 Ihr Göt-ter, ach welch ein Le-ben ist mir fort = an be = schie-den!

E qual fu - ne-sto, ter-ri-bi-le se - gre - to Or-feo m'ascon-de! Per-chè pian-ge,
 Und welch Ge = heimsais ver = häng = nis = boll und schreck = lich, liegt hier ver = bor = gen! Wa = rum weint er,

e saf-flig-ge? Ah, non an-cho-ra troppo avvez-za a-gli affan - ni, che soff-ro-no i vi-ven-ti! A si gran
 und be-trübt sich? Ach, mei-ne See-le faßt noch nicht das Maß der Lei = den, daß die Le = benden dro-ben er-dulden! In solchem

f *f* *p* *f* *p* *f* *p*

col-po man-ca la mia cos-tan-za; a-gli oc-chi mi-ei si smar-ri-sce la lu-ce, op-presso in
 Un-glück ber-fa-gen mei-ne Kräf-te. Vor mei-nem Au-ge trübt sich das hel-le Licht und mein

se-no mi di-ven-ta af-fan-no-so il re-spi-rar. Tre-mo, va-cil-lo, e
 A-tem stockt, das U-ber-maß des E-lends sprengt mir die Brust, ich zit-tre, ich wan-ke, mein

cresc. *f* *f* *f* *f* *f* *f*

sen-to fra Pan-gui-scia e il ter-ro-re daun pal-pi-to crudel vi-brarmi il co-re.
 Herz pocht in fie-ber-haf-ten Schlägen und al-le Pul-se ja-gen in tö-t-lich-er Angst.

Allegro.

Oboi. *(mf)*

Violini. *(mf)* con sord.

Viola. *(mf)*

Euridice.

Fagotto, Violoncello e Basso. *(mf)*

Cembalo. *mf*

(cresc.) *(f)*

(cresc.) *(f)*

(cresc.) *(f)*

(cresc.) *(f)*

(cresc.) *(f)*

(cresc.) *(f)*

Che fie - ro mo - men - to, che bar - ba - ra sor - te pas -
 D mar = ter = boll Ge = schick, was riefft Du mich zu = rüd bom

Lento. Allegro.

sar del - la mor - te a tan - to do - lor! Che fie - ro mo - men - to, che
 Frie = den des Lo = des ins Le = ben boll Bein? D mar = ter = boll Ge = schick, was

bar - ba-ra sor - te, pas - sar del-la mor - te a tan - to do - lor, pas - sar del-la
 riefft Du mich zu = rüd vom Frie = den des Lo = des ins Le = ben voll Pein, vom Frie = den des

poco f *(cresc.)*

mor - te a tan - to do - lor a tan - to do - lor!
 Lo = des ins Le = ben voll Pein, ins Le = ben voll Pein!

f

Andante.

Av - vez-zoal con - ten - to d'un pla - ci-do ob - li - o, d'un pla - ci-do ob - li o fra
 Schon fühlt ich vor Sor-gen mich fi - cher ge = bor-gen, vor Sor-gen mich fi - cher ge = bor-gen, rum

que - ste tem - pe - ste si per - de il mio cor, si per - de il mio cor, av - vez-zoal con -
 ſwel - len die Wel - len des Un - heils aufs neu, des Un - heils aufs neu, ſchon fühlt ich vor

ten - to d'un pla - ci-do ob - li - o, d'un pla - ci-do ob li - o fra que - ste tem-
 Sor - gen mich fi = cher ge = bor = gen, mich fi = cher ge = bor = gen, nun schwel = len die

mf *p* *p* *mf* *p*

pe - ste si per - de il mio cor. si per de il mio cor il mio cor!
 Wel = len des Un = heils aufs neu, die Wel = len des Un = heils aufs neu!

pp *pp* *poco f* *poco f* *pp* *poco f* *pp* *poco f*

Il tempo di 1°

poco f
p
f *(p)* *f* *(p)* *(fp)*
f *(p)* *f* *(p)* *f* *(p)*
f *(p)* *f* *(p)* *f* *(p)*
f *(p)* *f* *(p)* *f* *(p)*
 Va - cil - lo, tre - mo, va - cil - lo, tre - mo... Che fie - ro mo -
 Ich wan = te, be = be, ich wan = te, be = be... D mar = ter = voll Ge =

(fp)
f *(p)* *f* *(p)* *(fp)* *(fp)* *f*
f *(p)* *f* *f* *p* *f* *p* *f* *(p)* *f* *(p)* *(mf)*
f *(p)* *f* *f* *(p)* *f* *(p)* *f* *p* *f* *p* *f*
f *(p)* *f* *f* *(p)* *f* *(p)* *f* *(p)* *f* *(p)* *f*
 men - to, che bar - ba - ra sor - te, pas - sar dal - la mor - te a tan - to do - lor! che
 schid, was riefft Du mich zu = rüed vom Frie - den des To = des ins Le = ben voll Pein? D

(mf) *senza sord.*
 (mf)
 (mf)

fie - ro mo - men - to, che bar - ba - ra sor - te, pas - sar dal - la mor - te a
 mar - ter = boll Ge = schid, was riefft Du mich zu = rüd bom Frie = den des Lo = des ins

(mf)

mf

(p cresc.) mf poco f
 (p cresc.) mf poco f
 (p cresc.) mf poco f

tan - to do - lor, pas - sar dal - la mor - te a tan - to do - lor, a tan -
 Le = ben voll Pein, bom Frie = den des Lo = des ins Le = ben voll Pein, ins

(p cresc.) mf poco f

p cresc. mf poco f

- - to do - lor!
 = = ben boll Pein!

This system contains the first system of music. It includes a vocal line with lyrics, a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand, and a grand piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* (forte) and *f* (forte).

This system contains the second system of music. It includes a vocal line with lyrics, a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand, and a grand piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *cresc.* (crescendo), *ff* (fortissimo), and *ff* (fortissimo).

Violini.

Viola.

Orfeo.

Eurid.

Ec - co un nuo-vo tor-men-to. A - ma-to spo-so, m'ab-ban-do-ni co - si? Mi strug - go in
 Weh, welch ei-ne neu-e Mar-ter! Ge-lieb-ter Gat-te, kannst Du so mich ver - las-sen? Für mei-ne hei-ßen

Violoncello e Basso.

Cembalo.

pian-to; non mi con - so - li? Il duol m'op-pri-me i sen-si, non mi soc-cor-ri? Una al-tra vol-ta, oh stel-le,
 Trä-nen hast Du kein Wort des Tro-stes? Vor Schmerz ver-gehn mir die Sin-ne und Du bleibst kalt? So muß ich, grau-sa-me Ster-ne,

Orfeo.

dun-que mo-rir degg'i - o sen-za un amples-so tuo, sen-za un ad-di-o? Più fre-nar-mi non
 ster-ben zum zwei-ten Mal oh - ne Hän-de-druck von Dir, oh - ne ein Wort des Ab-schieds? Län-ger be-herrsch' ich mich

pos-so, a po-co a po-co la ra-gion mab-ban-do-na ob-lio la leg-ge, Eu-ri-di-ce, e me
nim-mer, schon schwin-det da-hin aus mei-nem Ge-dächtnis das Wort des Got-tes, Eu-ry-di-te, mein eig-nes

(In atto di voltarsi, e poi pentito.) (Si getta a sedere sopra un sasso.)
(Im Begriff sich umzusehen, aber sich eines Besseren beinnend.) (Sie wirft sich auf ein Felsstück nieder.)

Eurid. **Orfeo.**

stes-so! E... Or-feo, con-sor-te! Ah... mi sen-to... lan-guir. Nò, spo-sa! A-
Glück! Und... Mein Dr-phem! Mein Gat-te! Ach, mir schwin-den die Sin-ne! Ge-lieb-te, ach

(Allegro.)

(In atto di voltarsi a guardarla, e con impeto.)
(Im Begriff, sich nach ihr umzuwenden, und mit Leidenschaft.)

scol-ta! Se sa-pes-si... Ah che fò? Mä fi-no a quan-do in questo or-ri-do in-
hör mich, wenn Du ah-nest... weh, was tu ich? Nimmt denn mein Lei-den in die-ser fürch-ter-li-chen

(Allegro.)

Eurid.

Orfeo.

fer-no dov-rò pe-nar? Ben mio, ri - cor-da-ti... di... me! Che af-fan-no! Oh, co-me mi si
 Höl-le nie-mals ein En-de? Mein Lieb, o ver-giß nicht mein! O Jammer! O Qual, die mir den

(Lento.)

Eurid.

Giu - sti
 Güt = ge
 (Si volta con impeto e la guarda)
 (Er wendet sich leidenschaftlich nach ihr um.)

la-ce-ra il cor! Più non re - si - sto... Sma-nio... fre - mo... de - li - ro... Ah! Mio te - so - ro!
 Bu = sen zer-reißt! Ich trags nicht län-ger! Wahn-sinn um = nach = tet den Geist! Komm an mein Herz!

Lento.

(Alzandosi con forza e tornando a cadere.)
 (Sich mit Gewalt erhebend und wieder zurücksinkend.)

Orfeo.

Dei, che ma-ven-ne? Io man-co Io mo-ro Ahi-mè! Do-ve tras-cor-si? O - ve mi
 Göt = ter, wie wird mir? Ich sin = te, ich ster = be. Weh mir! Was hab ich ge = tan? Wo-hin riß die

Lento.

Allegro.

p *simile* *cresc.*

(Le s'accosta con fretta.) (Er nähert sich ihr eilig.) (La scuote.) (Er rüttelt sie.)

spinse un de-li-rio d'a-mor? Spo-sa! Eu-ri-di-ce!
 Lie-be mich Ver-blen-de=ten fort? Gat=tin! Eu-ry=di=fe!

p *cresc.*

Allegro *p* *cresc.*

f *(fp)*

Eu-ri-di-ce! Con-sor-te! Ah più non vi-ve, la
 Eu-ry=di=fe! Mein Al=les! Weh, sie ist tot, ist

f *(fp)*

f *(fp)*

cresc. *piùf*

cresc. *piùf*

cresc. *piùf*

chia-mo in van! Mi-se-ro me! La per-do, e la
 ru=fe sie um=sonst. Weh mir Arm-stem! Da-hin, da =

cresc. *piùf*

cresc.

per - do per sem-pre! Oh Leg-ge! Oh mor-te! Oh ri - cor - do cru - del! Non hò soc-
hin ist sie auf e = wig! Un = se = li = ges Ge = bot! Wel = che Wein schufft Du mir! Mir winkt fein

cor-so, non m'a-van - za con-siglio! Io veg-go so-lo (Ah— fie-ra vi-sta!) il lut-tu - o - so as-pet-to dell'
Ausweg, winkt kein Trost in meinem G = lend. Nur Du al-lein, qual = voll Gefühl mei-nes na-men-lo = sen Jammers, nur

or - ri-do mio sta-to! Sa-zia-ti, sor-te rea! Son dis-pe-ra-to!
Du bist mir ge = blie=ben! Wei = de Dich, grau = sam Ge = schid, an mei = ner Ver = zweif = lung!

Andante espressivo.

Violini. *(mf)* *spiccato assai*

Viola. *(mf)*

Orfeo.

Violoncello e Basso. *(mf)*

Cembalo. *mf*

p

Che fa - rò sen - za Eu - ri di - ce? Do - ve an - drò sen - za il mio ben? Che fa -
 Dh - ne Dich, Du Heiß = ge lieb = te, ist die Welt mir öd und leer! Dh - ne

f p

rò, — dove an - drò, che fa - rò sen - za il mio ben, do - ve an - drò sen - za il mio
 Dich, — Heiß = ge lieb = te, ist die Welt mir öd und leer, ist die Welt mir öd und

ben? leer! Eu-ri - di - ce, Eu-ri - di - ce! Oh Di - o! Ri - gib
 Eu-ry = di = te, Eu-ry = di = te, nur ein = mal

(p)

spon-di! Ri - spon - di! Io son pu - reil tuo fe -
 Ant = wort, gib Ant = wort! Schent des Gat = ten Flehn Ge =

(f) *p* *f* *p* *f* *p* *un poco lento*

del, io son pu - reil tuo fe - del, il tuo fe - del! Che fa - rò senza Eu-ri - di - ce? Do-ve an-
 hör, schent des Gat = ten, schent des Gat = ten Flehn Ge = hör! Oh-ne Dich, Du Heiß = ge = lieb = te, ist die

Tempo I.

drò sen-za il mio ben? Che fa - rò, do - ve an - drò, che fa - rò sen - za il mio
Welt mir öd und leer, oh = ne Dich, Heiß = ge = lieb = te, ist die Welt mir öd und

ben? Do - ve an - drò sen - za il mio ben? Eu - ri - di - ce! Eu - ri - di - ce! Ah non mà -
leer, ist die Welt mir öd und leer. Eu - ry = di = te! Eu - ry = di = te! Kein Hoff - nungs -

(Piu lento.) (Adagio.)

van - za, più soc - cor - so, più spe - ran - za, ne dal mon - do, ne dal ciel! Che fa -
schim = mer dringt zu mir her, des Herzens Frie = den, ich find ihn nim = mer, nim = mer = mehr! Oh = ne

(Tempo I.)

rò senza Eu-ri - di - ce? Do-ve an-drò sen-za il mio ben? Che fa - rò, do - ve an-drò, che fa -
 Dich, Du Heiß-ge = lieb = te, ist die Welt mir öd und leer, oh = ne Dich, Heiß-ge = lieb = te, ist die

rò sen-za il mio ben, do - ve an - drò, che fa - rò, do - ve an - drò sen-za il mio ben?
 Welt mir öd und leer, oh = ne Dich, Heiß-ge = lieb = te, ist die Welt mir öd und leer.

Fagotto.

Violini.

Viola.

Orfeo.

Violoncello e Basso.

Cembalo.

Ah fi - ni - sca u - na vol - ta con la vi - ta il do - lor! Del ne - ro A -
 Nun wohl - an, mit mei - nem Le - ben end' ich hier mei - nen Schmerz! Ist dies doch schon die

ver - no già so - no in - sù la via! Lun - go cammi - no non è quel che di - vi - de il mio
 Stra - ße hin - ab in's Reich der To - ten; nicht lan - ge brauch' ich zu wan - dern, bis ich das Ziel mei - ner

(Adagio.)

be - ne da me. Sì, a - spet - ta, o ca - ra om - bra dell' I - dol
 Sehnsucht er - reicht. Ja, ich kom - me, hol = der Schat - ten der Heiß = ge =

pizzicato

pizzicato

Adagio.

mi - o! A - spet - ta, a - spet - ta! Nò, que - sta vol - ta sen - za lo spo - so tuo
 lieb = ten! Ich kom = me, ich kom = me! Nicht sollst Du dies - mal al - lein oh = ne Dei - nen Ge = mahl

coll' arco
 coll' arco
 p
 p

Scena II. | Szene 2.
 Amore e detti. | Amor und die Vorigen.

(vuol ferirsi)
 (will sich töten)

Amor. (lo disarmo)
 (er entwaffnet ihn)

Orfeo.

non var - che - ra - i l'on - de len - te di Le - te Or - feo, che fa - i? E chi sei tu,
 die trä = gen Flu = ten des Le = the = stro = mes freu = zen. Halt ein, was tust Du? Und wer bist Du,

(con impeto e fuori dise)
 (außer sich vor Erregung)

Amor.

che trat - te - ne - reardis - ci le do - vu - te a mi - ei ca - si ul - ti - me fu - rie mie? Que - sto fu - ro - re cal - ma,
 der Du Dich er - lühnst, dem Drän - gen mei - ner Sehnsucht Ein - halt zu ge = bie = ten? Zäh - me Dein wil - des Drängen!

de - po - ni, e ri - co - nos - ci A - mo - re! Ah sei tu? Ti rav - vi - so! Il duol fi - no - ra.
Sei ru - hig, kennst Du Gott E - ros nicht mehr? E - ros, Du? Ich er - kenn Dich, der her - be Schmerz

Orfeo.

tut - ti i sen - si m'op - pres - se. A che ve - ni - sti in si fie - ro mo - men - to? Che vuoi da
um - ne - bel - te all mei - ne Sin - ne. Doch wo - zu kamst Du zu solch bit - te - rer Stun - de? Was willst Du von

Amor.
me? Far - ti fe - li - ce! As - sa - i per glo - ria mia sof - fri - sti, Or - feo, ti
mir? En - den Dein Leid! Ge - nug schon hast Du, mein Or - pheus, zu mei - nem Ruhm er - dul - det, zu =

ren - do Eu - ri - di - ce il tuo ben. Di tua co - stan - za maggior pro - va non chie - do.
 rüd geb ich die hol - de Gat - tin Dir. Wei - te = re Pro - ben Dei - ner Treu = e brauch ich nicht.

(Si alza Euridice come svegliandosi da un profondo sonno.)
 (Euridice erhebt sich, als erwachte sie aus einem tiefen Schlaf.)

Orfeo.

Ec - co: ri - sor - ge a ri - u - nir - si con - te. Che veg - go! Oh Nu - mi!
 Sieh' sie er - hebt sich um neu sich mit Dir zu ber = ei = nen. Was seh ich! Ihr Göt - ter!

(con sorpresa, e corre ad abbracciare Euridice)
 (überrascht eilt er um Euridice zu umarmen)

Eurid. **Orfeo.** **Eurid.** **Orfeo (ad Amore.) (zu Eros.)**

Spo - sa! Con - sor - te! E pur fab - brac - cio? E pu - re al sen ti strin - go! Ah qua - le
 Lieb = ste! Mein Gat = te! Halt ich Dich wirt = lich? Du hältst mich an Dei - nem Bu = sen! Gott E = ros!

Amor.

ri - co - nos - cen - za mia... Ba - sta! Ve - ni - te, av - ven - tu - ro - si a - man - ti, u -
 Wie soll ich Dir nur dan = ken. Nicht wei = ter! So komm denn und folg mir, Du hoch = be = glück = tes Paar em =

Orfeo. **Eurid.**

scia - mo al mon - do, ri - tor - na - tea go - de - re! Oh fau - sto gior - no, oh A - mor pie - to - so! Oh
 por zum Licht der Son = ne! Kehrt zur Freu = de zu = rüd! O Tag des Glük = tes! Schuld = rei = cher Gott! O

Amor. **(Partono.)**
(Alle ab.)

lie - to, for - tu - na - to mo - men - to! Com - pen - sa mil - le pe - ne un mio con - ten - to!
 fel = ge, ge = be = ne = dei = te Stun = del! Es flie = hen Gram und Sor = gen vor mei - ner Macht!

Scena III e ultima.

3. und letzte Szene.

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

Prächtiger Tempel, Amor geweiht. Amor, Orpheus und Euridike, geleitet von einer zahlreichen Schar Hirten und Hirtinnen, die die Rückkehr der Euridike zu feiern herbeiströmen und einen heiteren Tanz beginnen, der dann von Orpheus unterbrochen wird, wenn er den folgenden Chor anstimmt.

Maestoso.

Oboi.

Corni (in D).

Violini.

Viola.

Fagotti Violoncelli e Bassi.

Cembalo.

Maestoso.

Segue Ballo.

Ballo.

Ballet.

(Grazioso.)

Fagotto. *(mf)*

Violini. *(mf) dolce*

Viola. *(mf) dolce*

Basso. *(mf)*

Cembalo. *(mf)* Grazioso.

First system of piano score. It consists of five staves: Bass, Treble, Middle C, Bass, and Treble. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Second system of piano score, continuing from the first. It features dynamic markings such as *(p)* (piano) and *p* (piano) in several measures. The musical notation continues with similar rhythmic and melodic patterns.

2.

Orchestra score system for measures 1 through 8. The instruments and their parts are:

- Oboi:** Two staves, mostly rests.
- Corni (in D):** Two staves, playing a melodic line with a dynamic marking of *(mf)*.
- Violini:** Two staves, playing a rhythmic pattern with a dynamic marking of *(mf)*.
- Viola:** One staff, playing a rhythmic pattern with a dynamic marking of *(mf)*.
- Violoncello e Basso:** One staff, playing a rhythmic pattern with a dynamic marking of *(mf)*.
- Cembalo:** Two staves, playing a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *(mf)*.

 The tempo is marked **Allegro.** The key signature has three sharps and the time signature is 2/4.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are grand staves (treble and bass clefs) with rests. The middle two staves are piano staves (treble and bass clefs) with a melodic line. The bottom staff is a bass line. Dynamics include *(p)* and *(mf)* throughout the system.

Maggiore.

The second system of the musical score, marked "Maggiore", consists of five staves. The top two staves are grand staves with rests. The middle two staves are piano staves with a melodic line. The bottom staff is a bass line. Dynamics include *(p)*, *f*, and *(f)*. The system includes first and second endings, indicated by "1." and "2." above the notes.

Minore.

Musical score for the first system, featuring piano and bass staves. The score includes various dynamics and articulations:

- Staff 1 (Piano): *mf*
- Staff 2 (Piano): *mf*
- Staff 3 (Piano): *mf*
- Staff 4 (Piano): *mf*
- Staff 5 (Piano): *mf*
- Staff 6 (Piano): *mf*
- Staff 7 (Piano): *mf*
- Staff 8 (Piano): *mf*
- Staff 9 (Piano): *mf*
- Staff 10 (Piano): *mf*
- Staff 11 (Piano): *mf*
- Staff 12 (Piano): *mf*
- Staff 13 (Piano): *mf*
- Staff 14 (Piano): *mf*
- Staff 15 (Piano): *mf*
- Staff 16 (Piano): *mf*
- Staff 17 (Piano): *mf*
- Staff 18 (Piano): *mf*
- Staff 19 (Piano): *mf*
- Staff 20 (Piano): *mf*
- Staff 21 (Piano): *mf*
- Staff 22 (Piano): *mf*
- Staff 23 (Piano): *mf*
- Staff 24 (Piano): *mf*
- Staff 25 (Piano): *mf*
- Staff 26 (Piano): *mf*
- Staff 27 (Piano): *mf*
- Staff 28 (Piano): *mf*
- Staff 29 (Piano): *mf*
- Staff 30 (Piano): *mf*
- Staff 31 (Piano): *mf*
- Staff 32 (Piano): *mf*
- Staff 33 (Piano): *mf*
- Staff 34 (Piano): *mf*
- Staff 35 (Piano): *mf*
- Staff 36 (Piano): *mf*
- Staff 37 (Piano): *mf*
- Staff 38 (Piano): *mf*
- Staff 39 (Piano): *mf*
- Staff 40 (Piano): *mf*
- Staff 41 (Piano): *mf*
- Staff 42 (Piano): *mf*
- Staff 43 (Piano): *mf*
- Staff 44 (Piano): *mf*
- Staff 45 (Piano): *mf*
- Staff 46 (Piano): *mf*
- Staff 47 (Piano): *mf*
- Staff 48 (Piano): *mf*
- Staff 49 (Piano): *mf*
- Staff 50 (Piano): *mf*
- Staff 51 (Piano): *mf*
- Staff 52 (Piano): *mf*
- Staff 53 (Piano): *mf*
- Staff 54 (Piano): *mf*
- Staff 55 (Piano): *mf*
- Staff 56 (Piano): *mf*
- Staff 57 (Piano): *mf*
- Staff 58 (Piano): *mf*
- Staff 59 (Piano): *mf*
- Staff 60 (Piano): *mf*
- Staff 61 (Piano): *mf*
- Staff 62 (Piano): *mf*
- Staff 63 (Piano): *mf*
- Staff 64 (Piano): *mf*
- Staff 65 (Piano): *mf*
- Staff 66 (Piano): *mf*
- Staff 67 (Piano): *mf*
- Staff 68 (Piano): *mf*
- Staff 69 (Piano): *mf*
- Staff 70 (Piano): *mf*
- Staff 71 (Piano): *mf*
- Staff 72 (Piano): *mf*
- Staff 73 (Piano): *mf*
- Staff 74 (Piano): *mf*
- Staff 75 (Piano): *mf*
- Staff 76 (Piano): *mf*
- Staff 77 (Piano): *mf*
- Staff 78 (Piano): *mf*
- Staff 79 (Piano): *mf*
- Staff 80 (Piano): *mf*
- Staff 81 (Piano): *mf*
- Staff 82 (Piano): *mf*
- Staff 83 (Piano): *mf*
- Staff 84 (Piano): *mf*
- Staff 85 (Piano): *mf*
- Staff 86 (Piano): *mf*
- Staff 87 (Piano): *mf*
- Staff 88 (Piano): *mf*
- Staff 89 (Piano): *mf*
- Staff 90 (Piano): *mf*
- Staff 91 (Piano): *mf*
- Staff 92 (Piano): *mf*
- Staff 93 (Piano): *mf*
- Staff 94 (Piano): *mf*
- Staff 95 (Piano): *mf*
- Staff 96 (Piano): *mf*
- Staff 97 (Piano): *mf*
- Staff 98 (Piano): *mf*
- Staff 99 (Piano): *mf*
- Staff 100 (Piano): *mf*

Musical score for the second system, featuring piano and bass staves. The score includes various dynamics and articulations:

- Staff 1 (Piano): *p*
- Staff 2 (Piano): *p*
- Staff 3 (Piano): *p*
- Staff 4 (Piano): *p*
- Staff 5 (Piano): *p*
- Staff 6 (Piano): *p*
- Staff 7 (Piano): *p*
- Staff 8 (Piano): *p*
- Staff 9 (Piano): *p*
- Staff 10 (Piano): *p*
- Staff 11 (Piano): *p*
- Staff 12 (Piano): *p*
- Staff 13 (Piano): *p*
- Staff 14 (Piano): *p*
- Staff 15 (Piano): *p*
- Staff 16 (Piano): *p*
- Staff 17 (Piano): *p*
- Staff 18 (Piano): *p*
- Staff 19 (Piano): *p*
- Staff 20 (Piano): *p*
- Staff 21 (Piano): *p*
- Staff 22 (Piano): *p*
- Staff 23 (Piano): *p*
- Staff 24 (Piano): *p*
- Staff 25 (Piano): *p*
- Staff 26 (Piano): *p*
- Staff 27 (Piano): *p*
- Staff 28 (Piano): *p*
- Staff 29 (Piano): *p*
- Staff 30 (Piano): *p*
- Staff 31 (Piano): *p*
- Staff 32 (Piano): *p*
- Staff 33 (Piano): *p*
- Staff 34 (Piano): *p*
- Staff 35 (Piano): *p*
- Staff 36 (Piano): *p*
- Staff 37 (Piano): *p*
- Staff 38 (Piano): *p*
- Staff 39 (Piano): *p*
- Staff 40 (Piano): *p*
- Staff 41 (Piano): *p*
- Staff 42 (Piano): *p*
- Staff 43 (Piano): *p*
- Staff 44 (Piano): *p*
- Staff 45 (Piano): *p*
- Staff 46 (Piano): *p*
- Staff 47 (Piano): *p*
- Staff 48 (Piano): *p*
- Staff 49 (Piano): *p*
- Staff 50 (Piano): *p*
- Staff 51 (Piano): *p*
- Staff 52 (Piano): *p*
- Staff 53 (Piano): *p*
- Staff 54 (Piano): *p*
- Staff 55 (Piano): *p*
- Staff 56 (Piano): *p*
- Staff 57 (Piano): *p*
- Staff 58 (Piano): *p*
- Staff 59 (Piano): *p*
- Staff 60 (Piano): *p*
- Staff 61 (Piano): *p*
- Staff 62 (Piano): *p*
- Staff 63 (Piano): *p*
- Staff 64 (Piano): *p*
- Staff 65 (Piano): *p*
- Staff 66 (Piano): *p*
- Staff 67 (Piano): *p*
- Staff 68 (Piano): *p*
- Staff 69 (Piano): *p*
- Staff 70 (Piano): *p*
- Staff 71 (Piano): *p*
- Staff 72 (Piano): *p*
- Staff 73 (Piano): *p*
- Staff 74 (Piano): *p*
- Staff 75 (Piano): *p*
- Staff 76 (Piano): *p*
- Staff 77 (Piano): *p*
- Staff 78 (Piano): *p*
- Staff 79 (Piano): *p*
- Staff 80 (Piano): *p*
- Staff 81 (Piano): *p*
- Staff 82 (Piano): *p*
- Staff 83 (Piano): *p*
- Staff 84 (Piano): *p*
- Staff 85 (Piano): *p*
- Staff 86 (Piano): *p*
- Staff 87 (Piano): *p*
- Staff 88 (Piano): *p*
- Staff 89 (Piano): *p*
- Staff 90 (Piano): *p*
- Staff 91 (Piano): *p*
- Staff 92 (Piano): *p*
- Staff 93 (Piano): *p*
- Staff 94 (Piano): *p*
- Staff 95 (Piano): *p*
- Staff 96 (Piano): *p*
- Staff 97 (Piano): *p*
- Staff 98 (Piano): *p*
- Staff 99 (Piano): *p*
- Staff 100 (Piano): *p*

Musical score system 1, consisting of five staves. The top two staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. The music features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *(p)* and *(f)* throughout the system.

Musical score system 2, consisting of five staves. The top two staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. The music features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *(mf)* throughout the system.

3.

Andante.

Oboi.

Corni(in D)

Violini.

Viola.

Violoncello e Basso.

Cembalo.

Da Capo.

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* (*p*)

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* (*p*)

p *fp* *fp* *fp* (*p*)

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* (*p*)

fp *fp* *fp* (*p*)

fp *p* *p*

fp *p* *p*

Da Capo.

4.

Allegro.

Oboe.

Violini. (*mf*)

Viola. (*mf*)

Violoncello e Basso. (*mf*)

Allegro.

Cembalo. (*mf*)

First system of musical notation, featuring a grand staff with five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef. The middle three staves are for piano accompaniment, with two treble clefs and one bass clef. The bottom staff is for piano accompaniment with a bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8. Dynamics include *(p)* and *p*.

Second system of musical notation, featuring a grand staff with five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef. The middle three staves are for piano accompaniment, with two treble clefs and one bass clef. The bottom staff is for piano accompaniment with a bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8. Dynamics include *p*.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef. The middle three staves are for piano accompaniment, with two treble clefs and one bass clef. The bottom staff is for piano accompaniment with a bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8. Dynamics include *f*.

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The second and third staves are also treble clefs, with the second staff containing a piano (*p*) dynamic marking. The fourth staff is a bass clef, also containing a piano (*p*) dynamic marking. The fifth staff is a grand staff (treble and bass clefs). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like slurs and accents.

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps. The second and third staves are also treble clefs. The fourth staff is a bass clef. The fifth staff is a grand staff. The music continues with similar rhythmic complexity and includes slurs and accents.

The third system of the musical score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps. The second and third staves are also treble clefs. The fourth staff is a bass clef. The fifth staff is a grand staff. The music continues with similar rhythmic complexity and includes slurs and accents.

Da capo.

Coro.

Chor.

(Maestoso.)

Oboi.

Corni (in D).

Violini.

Viola.

Orfeo.

Tri - on - fi A - mo - re, e il mon - do in - tie - ro ser va all' im - pe - ro del - la bel -
 Tri = umph sei Gott & = ros, die Wel = ten, sie prei = sen in e = mi = gen Wei = sen der Schön = heit

Chor.

Violoncello e Basso.

Cembalo.

tà! Di sua ca - te - na tal - vol - ta a - ma - ra mai fù più ca - ra la li - ber - tà!
 Macht! Ihr will ich die - nen mit dank = ba = ren Sin = nen, führt auch ihr Pfad oft durch Dun = kel und Nacht!

Tutti.
 Tri - on - fi A - mo - re, e il mon - do in - tie - ro ser - va all' im -
 Tri - umph sei Gott & = ros, die Wel = ten, sie prei = sen in e = wi = gen
 Tri - on - fi A - mo - re, e il mon - do in - tie - ro ser - va all' im -
 Tri - umph sei Gott & = ros, die Wel = ten, sie prei = sen in e = wi = gen

p
tr *p* *p* *p*

pe - ro del - la bel - tà, e il mon - do in - tie - ro ser - va all' im - pe - ro,
 Wei = sen der Schön = heit Macht, die Wel = ten, sie prei = sen in e = wi = gen Wei = sen, in e = wi = gen
 pe - ro del - la bel - tà, e il mon - do in - tie - ro ser - va all' im - pe - ro, ser - va all' im -
 Wei = sen der Schön = heit Macht, die Wel = ten, sie prei = sen in e = wi = gen Wei = sen,
p

Wei = sen der Schön = heit Macht,
 pe - ro del - la bel - tà,
 ser - va all' im pe - ro del - la bel - tà!
 Wel = ten sie prei = sen der Schön = heit Macht!
 ser - va all' im pe - ro del - la bel - tà!
 Wel = ten sie prei = sen der Schön = heit Macht!

Ta - lor di - spe - ra, ta - lo - ra af - fan - na d'u - na ti - ran - na la cru - del - tà!
 Hat oft sie auch grau = sam dem lie = ben = den Her = zen bit = te = re Qua = len und Kum = mer ge = bracht!

Ma poi la pe - na ob - bli - al' a - man - te nel dol - ce i - stan - te del - la pie - tà!
 Da - hin ist das Leid und ber - ges - sen die Wun - de, so bald ihm die Stun - de des Glücks wie - der lacht!

Tri - on - fi A - mo - re e il mon - do in - tie - ro ser - va all' im -
 Tri - umph sei Gott Er - ros, die Wel - ten, sie prei - sen in e - wi - gen
 Tri - on - fi A - mo - re e il mon - do in - tie - ro ser - va all' im -
 Tri - umph sei Gott Er - ros, die Wel - ten, sie prei - sen in e - wi - gen

pe - ro del - la bel - tà, e il mon - do in - te - ro ser - va all'im - pe - ro,
 Wei - sen der Schön - heit Macht, die Wel = ten, sie prei = sen in e = wi = gen Wei = sen, in e = wi = gen
 pe - ro del - la bel - tà, e il mon - do in - te - ro ser - va all'im - pe - ro, ser - va all'im -
 Wei - sen der Schön - heit Macht, die Wel = ten, sie prei = sen in e = wi = gen Wei = sen,

Ser - va all'im - pe - ro del - la bel - tà.
 Wei = sen der Schön = heit Macht, Wel = ten, sie prei = sen der Schön = heit Macht!
 pe - ro del - la bel - tà, Ser - va all'im - pe - ro del - la bel - tà.
 Wel = ten, sie prei = sen der Schön = heit Macht!

Fagotto.
p

p *pligato* *p*

Euridice.
La ge - lo - si - a strugge e di - vo - ra, ma poi ri - sto - ra, la fe - del - tà... E quel so - spet - to che il
Ei - fer = sucht schlägt uns mit Kummer und Neu = e, a = ber die Treu = e hält gu = te Wacht; fie weiß die Gei = ster des

cor tor - men - ta al fin di - ven - ta fe - li - ci - tà!
Arg = wohns zu ban = nen, scheu = chet von dan = nen den schwarzen Ver = dacht.

Tri - on - fi A -
Tri - umph sei Gott
Tri - on - fi A -
Tri - umph sei Gott

First system of the musical score, featuring vocal lines and piano accompaniment. The piano part includes a *p* (piano) dynamic marking.

Second system of the musical score with lyrics in Italian and German. The lyrics are: *mo-re, e il mon-do in-te-ro ser-va all'im-pe-ro del-la bel-tà, e il mon-do in-te-ro* and *E-ros, die Wel-ten, sie prei-sen in e-wi-gen Wei-sen der Schön-heit Macht, die Wel-ten, sie prei-sen in*.

Third system of the musical score, including piano accompaniment with dynamic markings *p* and *f*.

Fourth system of the musical score with lyrics in Italian and German. The lyrics are: *ser-va all'im-pe-ro, e-wi-gen Wei-sen, in e-wi-gen Wei-sen der Schön-heit Macht, Wel-ten, sie prei-sen der* and *ser-va all'im-pe-ro, ser-va all'im-pe-ro del-la bel-tà, ser-va all'im-pe-ro* and *e-wi-gen Wei-sen, Wel-ten, sie prei-sen der*.

del - la bel - tà! Tri - on - fi A - mo - re e il mon - do in - te - ro ser - va all'im - pe - ro del - la bel -
 Schön = heit Macht! Tri - umph sei Gott & = ros, die Wel = ten, sie prei = fen in e = wi = gen Wei = sen der Schön = heit
 del - la bel - tà! Tri - on - fi A - mo - re e il mon - do in - te - ro ser - va all'im - pe - ro del - la bel -
 Schön = heit Macht! Tri - umph sei Gott & = ros, die Wel = ten, sie prei = fen in e = wi = gen Wei = sen der Schön = heit

tà, ser - va all'im - pe - ro del - la bel - tà, ser - va all'im - pe - ro del - la bel - tà!
 Macht, Wel = ten, sie prei = fen der Schön = heit Macht, Wel = ten, sie prei = fen der Schön = heit Macht!
 tà, ser - va all'im - pe - ro del - la bel - tà, ser - va all'im - pe - ro del - la bel - tà!
 Macht, Wel = ten, sie prei = fen der Schön = heit Macht, Wel = ten, sie prei = fen der Schön = heit Macht!

Revisionsbericht.

Der neuen Ausgabe liegen als Vorlagen zugrunde:

1. Die handschriftliche Partitur, anscheinend eine Kopie des Autographs, die sich unter der Signatur Ms. 17783 auf der Wiener k. k. Hofbibliothek befindet. Sie enthält von anderer Hand mit Bleistift nachträglich gemachte Zusätze, die sich namentlich auf Instrumentation und Vortragszeichen beziehen. Offenbar sind sie für eine spätere Aufführung bestimmt gewesen, was sich allein schon in dem Zusatz »Clarinetta« in einzelnen Stücken zeigt.

2. Die erste gestochene Partitur mit dem Titel: *Orfeo / ed / Euridice / Azione Teatrale / Per Musica / del Signr. Cav. Cristofano / Gluck / Al servizio delle MM. LL. FF. RR. / Rappresentata in Vienna / nell' anno 1764¹⁾. Te dulcis conjux, te solo in littore secum / Te veniente die, te descendente canebat. Virgil. / Gravé par Chambon. / In Parigi. /*

Die beiden Vorlagen sind im folgenden durch H (Handschrift) und S (Stich) bezeichnet. Die eigenen Zusätze des Herausgebers sind durch Einschließung in Klammern kenntlich gemacht. Die szenischen Angaben stammen durchweg aus der gestochenen Partitur.

3. Zwei handschriftliche Partituren aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die sich unter der Signatur Add. mss. 31672 und 31673 im Britischen Museum zu London befinden²⁾. Sie sind im folgenden mit *E*¹ und *E*² bezeichnet. Während *E*¹ im wesentlichen mit der Wiener Fassung und der gestochenen Partitur übereinstimmt, ist *E*² offenbar eine für eine spätere, nicht szenische Aufführung angefertigte Bearbeitung, die gelegentlich, wie bei dem Duett: »*Vieni appaga il tuo consorte*«, auch vor der Übernahme fremden, unglückschen Gutes nicht zurückschreckt.

Für die Kollation der beiden Londoner Handschriften sei Miss Cecie Stainer in London, die in liebenswürdigster Weise diese Arbeit besorgte, auch an dieser Stelle verbindlichst gedankt, ebenso Herrn W. Barclay Squire für seine freundlichen Mitteilungen über das Alter der Handschriften.


S. 3, T. 4—5 in S keine Bogen.

S. 3, T. 1 fehlt in H die Bezeichnung »Basso«, in S die Bezeichnung »Violoncello«, in beiden Vorlagen die Vortragszeichen, sowie die Angabe des Tempos.

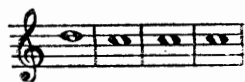
S. 3, T. 5, Syst. 3 und 4 v. o. erstes Sechzehntel in H: *c*¹ (unisono).


S. 3, T. 7, Syst. 2 v. o. in S: *col violino II*.

S. 3, T. 7, Syst. 3 und 4 v. o. fehlen in S die Bogen.

S. 3, T. 1, Syst. 4 v. o. in *E*¹, Trombe 

S. 3, T. 6, 7, 8, 9, Syst. 1 v. o. in *E*², Oboe I



S. 4, T. 2, Syst. 4 v. o. in S 

S. 4, T. 6—8, Syst. 6 v. o. in S keine Phrasierung.

S. 4, T. 6, Syst. 9 v. o. in H nicht ausgefüllt, in S: *c. B.*

S. 4, T. 3, Syst. 3 v. o. in *E*¹, Corni




S. 4, T. 1, Syst. 1 v. o. in *E*², Oboe I

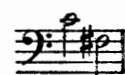


S. 5, T. 1, Syst. 10 v. o. beginnt das Tremolo in S einen Takt später.

S. 5, T. 4, Syst. 6 v. o. schreibt H *dolce*, S *p* vor. In S steht außerdem von T. 4—6 auf jedem Viertel ein †.

Die Phrasierung  hat nur H im ersten Takte.

S. 5, T. 7, Syst. 6 v. o. fehlt in S der Bindebogen.

S. 5, T. 1, Syst. 10 v. o. in *E*¹ u. *E*², Basso 

S. 5, T. 4, 5, 6, Syst. 6 v. o. in *E*¹ u. *E*², Viol. I. Die Viertelnoten haben Triller.

¹⁾ Diese unrichtige Angabe (statt 1762) hängt mit dem Eingreifen Philidors in Paris zusammen. Vgl. das Vorwort der französischen (Pelletan-) Ausgabe p. LXXXI.

²⁾ Vgl. A. Hughes-Hughes, *Catalogue of Manuscript Music in the British Museum*, Vol. II p. 361.

S. 13, T. 5 fehlt in S das *p*.

S. 13, T. 10, Syst. 4 v. o. in S:



S. 13, T. 4, in E^1 u. E^2 , Fagotto con basso.

S. 13, T. 5, 6, Syst. 6, 7 in E^1 u. E^2 , Violini



S. 13, T. 6, Syst. 1, 2 in E^1 u. E^2 , Oboi



S. 14 bis 20 in E^2 :

con Violini

Oboi

Coni

Pause 5 bars

Pause 7 bars

(Orfeo)

(Tutti)

Pause 6

(Tutti)

bars

Fagotto

Fagotto

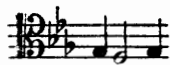
(Coro)

p

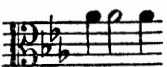
S. 14, T. 4, S. 1, 5, 6 v. o. hat S das Trillerzeichen †.

S. 14. In E^2 : „Scena 1^{ma}: Ameno Boschetto di ripressi e di Allori che ad arte dividato racchiude nel piano. Il Sepolcro di Euridice“.

S. 14, T. 1, Syst. 3 v. o. in E^1 , Trombone II

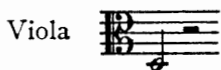
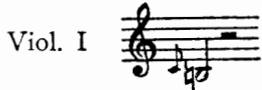
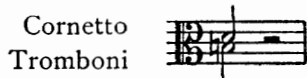


S. 14, T. 8, Syst. 7 v. o. in E^1 u. E^2 , Viola



S. 15, T. 2, Syst. 7 v. o. fehlt in S der Bogen.

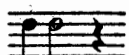
S. 15, T. 6, Syst. 1, 2, 3, 5, 6, 7 v. o. in E^1 u. E^2 ,



S. 16, T. 1, vgl. S. 14, T. 4.

S. 16, T. 1, Syst. 9 v. o. fehlt in H der Vorschlag.

S. 16, T. 8, Syst. 5 v. o. in S:



S. 16, T. 8, Syst. 7 v. o. in H mit Rotstift über einer Rasur.

S. 16, T. 8, Syst. 10 v. o. in H erste Note *d*, Syst. 11 v. u. *as*.

S. 16, T. 8, Syst. 5, 10 v. o. in E^1 u. E^2 ,



S. 16, T. 6, Syst. 10, 11 v. o. in E^2 , Alto Tenore

S. 17, T. 1, Syst. 12 v. o. fehlt in S das Pausenzeichen.

S. 17, T. 2 stehen vor der ersten Note in den Bässen in S †.

S. 17, T. 3, Syst. 5 u. 6 v. o. fehlen in S die Bogen.

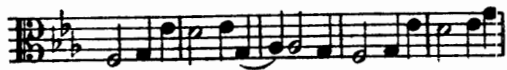
S. 17, T. 2, Syst. 12, 13 v. o. in E^1 , Bass Basso

S. 18, T. 1, hat S in Sopran und Tenor keine Punktierung.

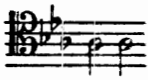
S. 19, T. 1, Syst. 6 v. o. in S letztes Viertel *es*.

Zu bemerken ist noch, daß S in diesem ganzen ersten Stück keine dynamischen Vorschriften bringt.

S. 20, T. 1, 2, 3, 4, 5, Syst. 7 v. o. in E^2 , Viola



S. 20, T. 6, Syst. 11 v. o. in E^2 , Tenore



S. 20, T. 8, Syst. 7, 11. v. o. in E^2 Viola Tenore

S. 21, T. 3, in *S lutto* statt *duolo*.

S. 21, T. 7, Syst. 3 v. o. in $S \flat$ statt \natural .

S. 21, T. 11, Syst. 1 v. o. hat *S* und *H*

S. 21, in E^2 :

Violini.

Viola.

Orfeo.

Rec.

Ba-sta ba-sta o com - pa-gni il vo-stro lut - te ag-grava il mi - o: spar-ge-te pur-pur-ei

6 b

p f p ten.

fi-ori: in-ghirlan - da-te il marmo par - ti - te-vi da ma re-star vogl' i - o so - lo fra quest'

5 b *f p ten.*

om - bre fu - ne-ste e os - cu - re coll em - pi - a com - pa-gnia di mie sven - tu - re.

b7

S. 22, T. 3 in *S* letztes Viertel

S. 22, T. 12, Syst. 4 v. o. letztes Viertel in *H e*.

S. 22, T. 21, Syst. 1 v. o. das Sechzehntel in *S d*

S. 22, T. 6, Syst. 3 v. o. letztes Viertel in *S: f*.

S. 22, in E^2 :

Ballo. Pause 12 bars

Oboe. *f* *rinf.* *rinf.* *p*

Pause 4 bars

S. 22, T. 10, 11, Syst. 6 v. o. in E^1 , Viol. II

S. 22, T. 19, Syst. 3 v. o. in E^1 , Basso

S. 22, T. 23, Syst. 2 v. o. in E^1 u. E^2 , Viol. II



S. 22, T. 25, Syst. 3 v. o. in E^1 u. E^2 , Viola

S. 23, T. 4, Syst. 8 v. o. der Vorschlag in S: *g*.

S. 23, T. 8, Syst. 5 v. o. in H erstes Achtel c'' .

S. 23, T. 13, erste Halbe in H mit Bleistift eine Oktav höher, ebenso in den folgenden Parallelstellen.

S. 23, in E^2 :

10 bars con Violini

Oboe. *solito voce unis.* *f*

Pause con Violini 8 bars 8 bars

unis.

S. 23, T. 11, Syst. 7 v. o. in E^1 u. E^2 , Viola

S. 23, T. 13, Syst. 5 v. o. in E^1 u. E^2 , V. I

S. 24, T. 3, Syst. 5 v. o. in E^1 u. E^2 , Viol. I

S. 24, T. 11, Syst. 11 v. o. in E^1 u. E^2 , Basso

S. 24, T. 13, Syst. 3, in E^1 u. E^2 , Tromb. 2

S. 24, T. 13. Coro: (in E^1 u. E^2)

S. 25, T. 6, Syst. 5 v. o. in H letztes Viertel eine Pause.

S. 25, T. 11 ff, Syst. 4 v. o. in S statt der Synkopen einfache Viertel

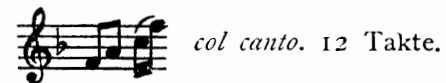
S. 25, T. 16, Syst. 7 v. o. zweite Note in H *d* statt *c*.

S. 25, T. 2, Syst. 5 v. o. in E^1 u. E^2 , Viol. I

S. 25, T. 3, Syst. 1 v. o. in E^1 u. E^2 , Tromb. I



S. 26, T. 1, Syst. 2 v. o. in E^1 , Chalmcaux



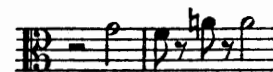
S. 27, T. 6, Syst. 6 v. o. letztes Achtel in S *g*.

S. 28, in diesem Rezitativ fehlt in H das ganze zweite Orchester.

S. 28, T. 11, Syst. 1 v. o. in E^1 u. E^2 , Viol. I



S. 28, T. 13, Syst. 3 v. o. in E^1 u. E^2 , Viola



S. 29, die Bezeichnung *Corno solo* nur in H.

S. 29, T. 3, Syst. 3 u. 4 v. o. hat S *legato*-Bogen.

S. 29, T. 14 ff, Syst. 1-4 v. o. Hier lautet das Echo in S:

Viol.

Chal.

S. 29, T. 13, Syst. 6 v. o. in E^1 u. E^2 , Stimme



S. 30, T. 10 ff, Syst. 1 v. o. sind als Echo in S nur die beiden Violinen notiert.

S. 30, T. 16 f, Syst. 5 v. o. fehlt in S im zweiten Orchester wieder die Bratschenstimme.

S. 31, fehlt in H wiederum das zweite Orchester.

S. 31, T. 3, Syst. 5 v. o. in H

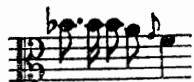
S. 31, T. 6, Syst. 4 v. o. fehlt in H der Vorschlag.

S. 31, T. 7, Syst. 3 v. o. fehlt in S die Viola des zweiten Orchesters.

S. 31, T. 5, Syst. 4 v. o. in E^1 u. E^2 , Stimme



S. 31, T. 7, Syst. 4 v. o. in E^1 u. E^2 , Stimme



S. 31, T. 7, Syst. 3 v. o. in E^1 u. E^2 , Viola

S. 31, T. 8, Syst. 1 u. 2 v. o. in E^1 u. E^2 , Violini



S. 32, T. 14, Syst. 3 v. o. fehlen in S die *chalmesaux*.

S. 32, T. 6, Syst. 1 u. 5 v. o. in S

S. 32, T. 16, Syst. 3 v. o. in H , da in allen

drei Strophen das zweite Orchester nicht extra notiert ist.

S. 33, T. 9 f. fehlt in S das *chalmesau*.

S. 33, T. 14, 15 f, fehlt in Syst. 7 v. o. in S die Notation überhaupt.

S. 33, T. 7, Syst. 1, 6, 7, v. o. in E^1 u. E^2 ,



S. 33, T. 9, 10, Syst. 5 v. o. in E^1 u. E^2 , Viol. I



S. 33, T. 11, Syst. 1 v. o. in E^1 u. E^2 , Corno I



S. 34, T. 4, Syst. 2 v. o. zweite Takthälfte in S »*unisono*«.

S. 34, T. 9, Syst. 1 v. o. fehlt in H der Bogen.

S. 35, T. 3, Syst. 1 v. o. fehlt in S der Bogen.

S. 35, T. 7, Syst. 2 v. o. fehlen in H die Bogen.

S. 36, T. 3, hat S in der zweiten Hälfte, um den Szenenschluß zu markieren, durchweg statt . Trotzdem beginnt die zweite Szene mit einer Viertelpause als Auftakt.

S. 36, T. 6, Syst. 3 v. o. in E^1 u. E^2 , Viola

S. 36, T. 10, Syst. 4 v. o. in E^1 u. E^2 , Voce



S. 37, T. 2, Syst. 1 u. 2 v. o. in S vertauscht.

S. 37, T. 3, Syst. 1 v. o. in E^1 , Viol. I

S. 38, T. 3, Syst. 3 u. 5 v. o. fehlt in S das *b*.

S. 39, T. 4, Syst. 3 v. o. in H *c* statt *es*.

S. 39, T. 3, Syst. 4 v. o. fehlt in S der Vorschlag.

S. 40, die Vorschrift *sostenuto* nur in S.

S. 40, T. 4, Syst. 3 v. o. haben H und S im ersten Viertel *e* statt *d*, ebenso S im 7. Takt darauf.

S. 40, T. 9, Syst. 4 v. o. in E^1 u. E^2 , Viol. I

S. 40, T. 18, 19, 20, Syst. 8 v. o. in E^1 u. E^2 , Basso



S. 41, T. 1, die Vorschrift *Andante* nur in S. H hat als späteren Zusatz »*Allegro*«.

S. 41, T. 1—3 in S S. *Sai pur che talora confusi*.

S. 41, T. 10, Syst. 3 v. o. zweites Achtel in S *d* statt *e*.

S. 41, T. 9—10, Syst. 1 v. o. in S

S. 41. In E^1 u. E^2 Pause für Oboe 2.

S. 41, T. 9, Syst. 1 v. o. in E^1 u. E^2 , Oboe I

S. 41, T. 10, Syst. 4 v. o. in E^1 u. E^2 , Viol. I

S. 41, T. 18, Syst. 1 v. o. in E^1 u. E^2 , Oboe

Text: »*Sei pur che talora confusi tremanti*«.


S. 42, Syst. 3 v. o. fehlen in S die Trillerzeichen.

S. 42, T. 15, Syst. 4 v. o. vgl. S. 40.

S. 43, T. 4, Syst. 1 v. o. in S letztes Viertel *fis* statt *a*.

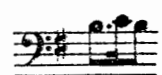
- S. 43, T. 7, Syst. 6 v. o. fehlt in S die Bezeichnung *con il Violino secondo*.
- S. 43, T. 16, Syst. 1 v. o. fehlt in S die Fermate.
- S. 43. In E^1 u. E^2 Pause für Oboe 2.
- S. 43, T. 4, Syst. 8 v. o. in E^1 u. E^2 , Basso




- S. 44, T. 14, Syst. 4 u. 5 v. o. in S: 
- S. 45, T. 4, Syst. 4 v. o. vgl. S. 40.
- S. 45, T. 4, Syst. 7 v. o. letztes Viertel in S *e'*.

- S. 45, T. 1 u. 3, Syst. 4 u. 5 v. o. in E^1 , Violini

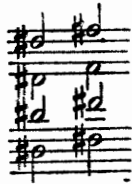


- S. 45, T. 12, Syst. 3 v. o. in E^1 , Fagotto 

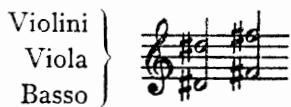
Voce (Amore) Parte


- S. 45, Andante. In E^1 Pause für Oboe 2 und Viola.
- S. 46, T. 5, Viol. II fehlt in S der Vorschlag.
- S. 47, T. 2, Syst. erste Takthälfte in S 

- S. 47, T. 8, hat das gesamte Streichorchester in S



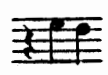
- S. 47, T. 8, Syst. 1, 2, 3, 5 v. o. in E^1 u. E^2 ,

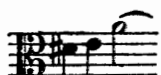



- S. 47, T. 10, Syst. 4 v. o. in E^1 u. E^2 , Voce 

- S. 47, T. 12, Syst. 1 u. 2 v. o. in E^1 u. E^2 , Violini




- S. 48, letzter Takt in S in Viol. II  etc., es schließt das folgende unmittelbar an.

- S. 48, T. 3, Syst. 3 v. o. in E^1 , Viola 

- S. 48, T. 9, Syst. 3 v. o. in E^1 , Viola 

- S. 48, T. 10, Syst. 1 u. 2 v. o. in E^1 , Violini



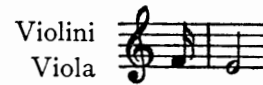
- S. 48, T. 10, Syst 5 v. o. in E^1 , Basso 

- S. 49, T. 2 beginnt in H die Bratsche schon zwei Sechzehntel früher (*unisono*), verwendet also das tiefe *h*.

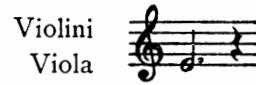
- S. 50, T. 2, Syst. 5 v. o. fehlt in S das letzte Sechzehntel.


- S. 50, T. 4—5, Syst. 5 v. o. ist in H durch Bogen verbunden.

- S. 50. Ballo. T. 1, Syst. 5, 6, 7 v. o. in E^1 u. E^2 ,

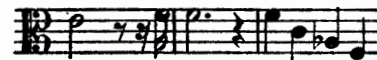


- S. 50, T. 3, Syst. 5, 6, 7 v. o. in E^1 u. E^2 ,





- S. 50, T. 4, Syst. 7 v. o. in E^1 u. E^2 , Viola 

- S. 50, T. 7, 8, 9, Syst. 7 v. o. in E^1 , Viola

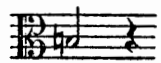


Scena III »Orrida caverna, con veduta del Fiume Cocito, offuscata da tenebroso fumo e oscura fiamma. Appena etc.«

- S. 51, Coro T. 1, Viol. II in S: 

- S. 51, Coro, E^1 u. E^2 , T. 1, Viol. 2 

- S. 52, T. 4, 5, 6, Syst. 3 v. o. in E^1 u. E^2 , Viola col primo Violino.

- S. 52, T. 7, Syst. 3 v. o. in E^1 u. E^2 , Viola 


»Le Furie ripigliano il ballo girando intorno ad Orfeo.«


- S. 53, T. 1 Taktvorzeichnung in S: 3.

- S. 53, T. 2 fehlt in S bei der Viola die obere Oktave.

- S. 53, T. 1, Syst. 2 v. o. in E^1 u. E^2 , Viol. II: Pause.

- S. 53, T. 11, Syst. 3 v. o. in E^1 u. E^2 , Viola col Violino I.

- S. 54, T. 1, Syst. 3 v. o. in E^1 u. E^2 , Viol. II 

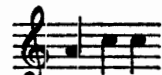
S. 54, T. 7, Syst. 4 v. o. in E^1 u. E^2 , Viola 


S. 55, T. 4—6 (Viola) in S ohne Tremolo.

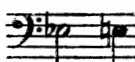
S. 55, T. 3 (Ob.) in H: *a* statt *h*.

S. 55, T. 4—9 hat S keine Punktierung im Chorsopran.

S. 55, T. 1, 2, Syst. 4 v. o. in E^1 u. E^2 , Viola col primo Violino.

S. 55, T. 2, Syst. 1 v. o. in E^1 u. E^2 , Oboe 

S. 55, T. 3, Syst. 2 v. o. in E^1 u. E^2 , Violino I 

S. 55, T. 4, in E^1 u. E^2 , Basso 

S. 57, T. 1—3 in S ohne Tremolo.

S. 57, T. 5 haben in S Viola und Bässe *a* statt *as*.

S. 57, T. 4—7 ist in H die Oboe irrtümlicherweise zwei Tonstufen nach oben gerückt.

S. 58, T. 4 fehlt im Chorbaß in S das \sharp vor *a*.

S. 58, letzter Takt in S durchweg als \downarrow \downarrow notiert.

S. 61 f, der Neudruck gibt hier die einfache, in S enthaltene Fassung des Schlusses. H bringt statt ihrer zwei ausführlichere, mit Koloraturen versehene Fassungen:

Viol.  *a)* *(sic.)*

Vla. 

Harpa. 

Orf.  *bar - - - - - ba - ro do - - - - - lor.*

Bassi. 

Viol.  *b)*

Vla.  *arco* *pizz.*

Harpa.  *arco* *pizz.*

Orf.  *bar - - - - - ba - ro do - - - - - lor, il mio bar-ba-ro do - - - - - lor.*

Bassi. 


^{*)}Diese Note ist nur mit Bleistift notiert.

Die zweite Version ist mit der der französischen Partitur identisch.


S. 58, der Tanz, die Wiederholung des Anfangsstückes des Aktes, ist nur in S notiert, während H gleich zu dem Gesang des Orpheus übergeht.

S. 58. »Segue il Ballo« in E^1 . The music again written out, see p. 50 and 8 bars of p. 51.


S. 59, fehlt in S die Bezeichnung *pizzicato*, dagegen in H die Bezeichnung der *Tromboni* und des *Cornetto*.

S. 59, T. 8 in Viol. in H letztes Viertel , in S in der


Harfe 

S. 60, T. 1, in den Violinen in S erste Takthälfte:  Singstimme Vorschlag *g* in S.


S. 60, T. 4 steht in S vor dem ersten Viertel der Violinen ein \sharp , im letzten Viertel hat ebenda H *c* statt *b* (S außerdem noch in Viol. II *es* statt *d*) und die

Harfe in S und H im dritten Viertel 

S. 60, T. 3 letztes Viertel der Sgst. in S: *e f*.

S. 61, T. 2 in der Harfe in S letztes Viertel: 

S. 62, T. 4 letztes Viertel von Viol. II in S: *f* statt *es*,
Takt 3 in der Harfe, drittes und viertes Viertel *f* statt *g*.


S. 62, T. 8 in der Viola in H: 

S. 63, Taktvorzeichnung in S: 3.

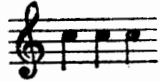
S. 63, T. 4 Viola in S *es* statt *f*.

S. 63, T. 2 H *giovane*, S *giovine*.

S. 63, T. 14 hat S im Tenor das untere *es*.

S. 63, T. 15 hat H im Baß 


S. 63, T. 11, Syst. 3 v. o. in E^1 u. E^2 , Violino II



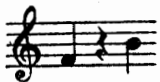
S. 64, T. 2 Sopran und Alt in H nicht punktiert.

S. 64, T. 9 drittes Viertel in Vl. I *b* statt *as*.

S. 64, T. 23 letztes Achtel der Harfe in S und H *es* statt *d*.

S. 64, T. 14, Schreibfehler, Bass  (in E^1 u. E^2).

S. 65, T. 19, Syst. 2 v. o. in E^1 u. E^2 , Violino I



»Segue subito il coro con la prima orchestra«.


S. 66, T. 12 Viola in S: *es* statt *des*.

S. 66, T. 9 zweites Achtel im Baß in S das untere *as*.

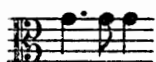
S. 67, (Orfeo), T. 8 in der Harfe in H und S letztes Viertel:



S. 67, (O.) T. 6 H *provassi*.

S. 67, (O.) T. 11 in Viol. II letztes Viertel  in S.

S. 67, (O.) T. 12 drittes Viertel in der Viola in S *d* statt *c*.

S. 68, T. 6, Syst. 6 v. o. in E^1 u. E^2 , Alto 

S. 70, T. 4 in Viol. II in S *es* statt *d*.

S. 70, letzter Takt geht in H im Streichorchester das Tremolo durch.

S. 71, T. 7 hat S zwar *a* statt *as*, aber der Baß hat durchweg *as*.

S. 71, T. 1, Syst. 3 u. 4 v. o. in E^1 u. E^2 ,



»piano, finoal pianissimo«

S. 71, in E^2 : »Si ritirano a poco a poco le Furie e i mostri ripetendo l'ultima strofa del Coro, che continuando frattanto si allontanano, finisce in un confuso mormorio. Sparite le furie e i mostri Orfeo

s'inoltra nell' Inferno. Segue subito il Ballo d'Eroi e d'Eroine negli Elisi all' aprirsi della Scena.«

Scena IV. Campi deliziosi per vaghi boschetti, che gl'ombreggino e fiori che gli adornano.

S. 72, T. 7 Syst. 2 v. o. u. S. 73, T. 9, Syst. 2 v. o. haben H und S als erstes Achtel *e*“.

S. 72. In E^1 . Scena Seconda:

Ballo: »Deliziosa per i boschetti che vi verdeggiano, i fiori che rivestono, i prati, i ritiri ombrosi che vi scuoptono, i fiumi ed i tuscelli che la bagnano«.

S. 73, Syst. 6 v. o. finden sich die Trillerzeichen, teils mit ζ , teils mit \sim geschrieben, nur in H.

S. 73, T. 2, Syst. 1 v. o. in E^1 , Andante, Traverso



S. 75, T. 1 (Viol. I) Beginn des siebenten Achtels in H mit *f*.

S. 75, T. 2 (Viol. I) erste Note in S *a*.

S. 75, T. 2, Syst. 7 v. o. in E^1 u. E^2 , Viola



S. 77, T. 3, Syst. 5 u. 6 v. o. in E^1 , Violini



S. 78 u. 79 nicht im Ms. 31673 = E^2 .


S. 79, T. 4 (Ob.) in S das *g* eine Oktave tiefer.

S. 79, T. 2 (Sgst.) letztes Viertel in S *a* statt *b*.

S. 80, T. 2 (Viol. I) erste Takthälfte in H halbe Pause.

S. 80, T. 1 (Viol. II) erstes Viertel in S



S. 80, T. 1, Syst. 6 v. o. in E^1 , Violino II 

S. 81, T. 3 (Viol. I) zweite Hälfte in H halbe Pause.

S. 82, T. 4 (Viol. I) zweiten Viertel Pause in H.

S. 84, T. 1 (Fl.) das Trillerzeichen nur in H.

S. 85, T. 3 (Vl. II) in H ersten Takthälfte halbe Pause.

S. 85, T. 1, Syst. 7 v. o. in E^1 , Viola



S. 85, T. 1, Syst. 7 v. o. in E^2 , Viola



Text: »Il suo bel viso« (p. 84).

S. 86, T. 1 (Viol. II) vor der zweiten Zweiunddreißigstelnote in H und S \sharp statt \flat .

S. 86, T. 2 (Vl. I) in H letzte Takthälfte halbe Pause.

- S. 86, T. 2 (Ob.) in S letztes Viertel \downarrow .
 S. 86, T. 3, Syst. 5 v. o., Druckfehler in E^1 , Viol. I



- S. 87, T. 5 (Vl. I) erste Note des dritten Achtels in H d statt e .
 S. 87, T. 3 (Vl. I) *cf.* S. 85, T. 3, zur Ob. vgl. S. 86, T. 2.
 S. 88, T. 4 in S halbe Schlußnote.
 S. 88, T. 3 sind Tenor und Baß des Chores nicht ausgeschrieben.
 S. 89, T. 5 (Ten.) hat S als erstes Achtel d .
 S. 89, T. 14—15 und 16—17 stehen im Baß die Bogen nur in H.
 S. 89, Text in S: *La primiera sua beltà*.
 S. 89, letzter Takt u. ff. fehlt in S die Bezeichnung Violoncello, ebenso acht Takte darauf »*Tutti*«.
 S. 89, T. 14—22, Fagotto Pause in E^1 .
 In E^1 u. E^2 Text: »*Gia riprende la primiera sua beltà*« auch Seite 90.
 S. 90, T. 14 (Vla.) letzte Note a .
 S. 90, letzter T. überall in H \downarrow .
 S. 90, T. 1, Fagotto Pause in E^1 .

- S. 90, T. 11, Syst. 8 v. o. in E^1 , Tenor

- S. 91, *Flauti* und *pizzicato* nur in S vorgeschrieben.
 S. 91, T. 15 (Vl. I) in H *legato*.
 S. 91, T. 20 (Vl. II) letztes Achtel in S b .
 S. 91. In E^2 , Ballo: Traversi col primo Violino.
 S. 92, T. 4 (Viol. II) fünftes Achtel in H d statt b .
 S. 92, T. 11 in S durchweg \downarrow .

- S. 92, T. 13, Syst. 3 v. o. in E^1 , Viol. II

- S. 93, T. 3 (Viola) in S \flat statt \natural .
 S. 93, vorletzter Takt hat S statt des Altens im Chor einen Baß.
 S. 93, letzter Takt allgemein in S \downarrow =
 S. 93. In E^1 u. E^2 , Coro: Text: »*Vieni Euridice*«.
 S. 95, T. 13 (Celli) vgl. S. 85, letzter Takt und ff.
 S. 95, T. 10—15 ist in H die Bratsche nicht notiert, ebenso das Horn in S. 95, T. 10—11.
 S. 95, T. 15—17 fehlt in H die Notation der Bratsche.
 S. 96, T. 3 bis zum Schluß des Stückes fehlt in H die Notation von Hörnern und Fagotten.
 S. 96, T. 12 hat der Chortenor in H e statt a .

- S. 97, hat S folgende Phrasierung:



- S. 97, T. 7, Syst. 3 v. o. in E^1 u. E^2 , Viola

In E^1 : Atto Terzo. Oscura spelunca che forma un tortuoso Laberinto ingombrati dimassi staccati dalle tupi che sono tutte coperte di siepi e di piante selvaggie.

In E^2 : Scena V. Oscura spelunca. Euridice ed Orfeo che la conduce per mano sempre senza guardarla.

- S. 98. In E^2 , T. 4. Violini u. Viola aufhören bis S. 104, T. 8. Orfeo: »*Vieni e tacia*«.

»*Segue subito con violini*«.

- S. 99, T. 10 Sgst. in H:
all i-dol

- S. 100, T. 9 in S:
VI. II.
VI. I.
Br.

- S. 100, T. 9, Syst. 2 u. 3 v. o. in E^1 , Viol. II u. Viola



- S. 102, T. 5 und 6 in S:
men, dim-mi: son bel-la an-co-ra

- S. 102, T. 7 in Viol. II u. Sgst. drittes Viertel in S a .
 S. 102, T. 5, Syst. 4 v. o. in E^1 u. E^2 , Euridice



men Dimmi son bella etc.

- S. 103, T. 8 Sgst. in S:



- S. 103, T. 9 Sgst. in S:
ma un sguar-do so - lo

- S. 105, T. 7, 8, Syst. 2 v. o. in E^1 , Viol. II



- S. 106, T. 9 (Viol. I) viertes Achtel in S: g .

- S. 106, T. 10 (Viol. II) in S: *col primo*.

- S. 106, T. 9 (Sgst.) der Vorschlag in S: a .

- S. 106, T. 10, Syst. 3 u. 4 v. o. in E^1 , Violini



- S. 106, T. 10, Syst. 7 v. o. in E^1 , Orfeo

Die andere Fassung von »Vieni appaga« lautet in E²:

Oboe. *f dol.*

Violini. *dol. d.*

Viole. *unis. dol. ten. d. ten.*

Fagotto. *col B⁹*

Euridice.

Orfeo. *Vie-ni ap - pa - ga il tuo Con - sor - te ap -*

Un poco larghetto. *f dol. ten. f d. ten. m. f f pof sf*

fr.

dol. d. f d. tr f d. ten. po sf

d. f tr

Nò Nò più ca - ra è a me la

pa - ga il tuo Con - sor - te

fo fo f d. ten. d. f d. f

22*

po sf *fo* *f ten* *dol*
f ten *d. ten.*
f ten.
 mo - rte, che di vi - ve - re con te La - scia - mi in
 Ah cru - del:
p *sf* *dol.* *dol. ten.*

d. ass. *d. p. sf*
 pa - ce La - scia mi in pa - ce
 Ah cru - del: nò mia vi - ta nò mia
ten.

vi - ta nò om - - - bra se - gua-ce ver-ro sem-pre in-tor - no a te.

dol. *f. d. ten.* *d. pof. f*

Ma per-

Om - - - bra se - gua-ce ver-rò sempre in-tor - no a - te

d. f. ten. d. *d.* *d.* *d.*

cop Violini

d. *f* *f stacc.* *dol.*


unis.


che? per-che sei si ti - ran-no perche? per..che?


Ben po - trei ben po- u. s. w.


S. 107, T. 7 (Viol. II), erste Takthälfte in S:



S. 107, T. 6, Syst. 2 v. o. in E^1 , Fagotti 


S. 108, T. 9 (Viol. I) phrasiert S: 


S. 109, T. 8 (Ob. II) in H: 

S. 109, T. 9, Syst. 3 u. 4 v. o. in E^1 , Violini 

S. 110, T. 6 (Viol. I) fehlt in S der Triller.


S. 110, T. 7 (Sgst.) in S zwei Viertel statt zwei Achtel.

S. 111, T. 9, Syst. 3 v. o. in E^1 , Schreibfehler, Viol. I 

S. 112, T. 4, Syst. 7 v. o. in E^1 , Orfeo 


S. 113, T. 3 (Viol. I) in H keine Doppelgriffe.


S. 113, T. 11 (Ob.) in S nur die II. Oboe notiert.

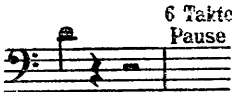
S. 113, T. 1, 2, Syst. 4 v. o. in E^1 , Viol. II 

S. 114, T. 1 (Viol. I) fehlt in H und S der Vorschlag.

S. 114, T. 5 fehlt in allen Stimmen in H die zweite Takthälfte.

S. 114, T. 3 (Euryd.) Beginn in S:  ri-bi-le

S. 114, T. 4, Syst. 7 v. o. in E^1 , Orfeo 


S. 114, T. 1—7, Syst. 2 v. o. in E^1 , Fagotto 

6 Takte

Pause

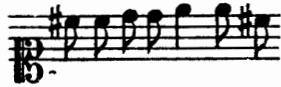
»Finito il duetto s'appoggiano ad un albero ciascuno dalla sua parte«.

S. 115, T. 7 (Baß) in S nur \downarrow .

S. 115, T. 11 f. Hier ist in S der $\frac{2}{4}$ Takt nicht eingeschoben, sondern die Singstimme geht weiter: 

a-gli af-fan-ni che

S. 115, T. 11, Syst. 4 v. o. in E^1 , Euridice



S. 115, T. 11, Syst. 1, 2, 3 v. o. in E^1 ,



S. 116, T. 9 (Sgst.) zweite Hälfte in H

S. 116, letzter T. in S

S. 117, T. 8 (Viol. II u. Viola) in H die ersten drei Achtel nicht geschrieben.

S. 117, T. 15, Syst. 4 v. o. in E^1 , Viol. II

S. 119, T. 14 (Viol. II) in H und S:

S. 119, T. 14, 15, Syst. 4 v. o. in E^1 , Viol. II



S. 120, das Tempo nur in S, ebenso die Phrasierung.

S. 120, T. 2 hat S *avvezza*.

S. 120, T. 6 (Sgst.) fehlt in H der Bogen.

S. 120, T. 7 in der Sgst.:

S. 121, T. 9, Syst. 4 v. o. in E^1 , Viol. II

S. 122, letzter T. (Viol. I) in S: in der zweiten Takt-
hälfte.

S. 123, T. 6 (Br.) in H:

S. 124, T. 6 (Viol. I) in S:

S. 124, T. 15, Syst. 3 v. o. in E^1 , Viol. I

S. 125, T. 13 (Ob.) in H c. Viol. I.

S. 125, T. 4 (Sgst.) fehlt in S das \flat .

S. 125, T. 6 (Sgst.) fünfte Note in S *c* statt *h*.

S. 126, T. 6 in H *morir* statt *languir*.

S. 126, T. 8 (Br.) hat S als drittes Viertel in den Bratschen *g* statt *e*.

S. 126, T. 8, Syst. 3 v. o. in E^1 , Viola

S. 127, T. 2—3 (Viol. II) in H *col primo*.

S. 127, T. 8 kommen die Sgst. in S nacheinander, und zwar so, daß Eur. ihr erstes Wort auf zwei Achtel singt.

S. 127, T. 4, Syst. 2 v. o. in E^1 , Viol. II

S. 127, T. 8, Syst. 4 v. o. in E^1 , Orfeo



S. 127, T. 10, Syst. 4 v. o. in E^1 , Euridice

S. 128, das ganze *Allegro* hindurch phrasiert S in den

Geigen usw.

S. 128, T. 10 (Viol. I) letztes Achtel in S *h*; (Viol. II) das-
selbe in H *es*.

S. 128, letzter T. (S. 129, T. 1) hat S im Text: *e di nuovo e per sempre*.

S. 128, T. 1, Syst. 2 v. o. in E^1 , Viol. II

S. 128, T. 10, Syst. 1 v. o. in E^1 , Viol. I



S. 128, T. 12, Syst. 4 in E^1 , Orfeo



Text: »Misero me! La perdo e di nuovo e per sempre«.

S. 129, 2 f. (Br.) fehlt in H die Notation.

S. 129, T. 8 (Viol. I) vor dem dritten Viertel in H \flat .

S. 129, T. 9 (Viol. I) drittes Viertel in H \sharp .

S. 129, T. 9 (Baß) fehlt in S das \flat .

S. 129, T. 9, Syst. 4 v. o. in E^1 , Orfeo



S. 130, T. 3—4 in S und H alle drei Viertel gestoßen.

S. 130, ist das Tempo nur in S vorgeschrieben, ebenso
findet sich nur in S die Vorschrift *spiccato assai*.

S. 130, T. 7—10 (Viol. I) in S *colla parte*.

S. 131, T. 3—4 (Viol. I) in S *colla parte*.

S. 131, T. 4 (Br.) in H:

S. 131, T. 11 (Br.) haben S und H im letzten Viertel *h*.

S. 131, T. 14 fehlen in S alle Vorschläge, außer in der Singstimme, in H lautet der Vorschlag der Singstimme *a* statt *fis*.

S. 131, T. 15, Syst. 2 v. o. in *E*¹, Viol. II



S. 131, T. 16, Syst. 3 v. o. in *E*¹, Viola



S. 132, T. 2 (Br.) hat S als zweites Achtel *f* statt *e*.

S. 132, T. 8 (Sgst.) zweites Achtel in H *a* statt *g*.

S. 132, T. 12—13 in der Sgst. in S notiert:



S. 132, T. 14 (Viol. I) fehlt in S der erste Bogen.

S. 132, T. 10, Syst. 4 v. o. in *E*¹, Orfeo



S. 133. Von T. 10 ab hat H noch folgende Variante des Schlusses der Arie:

drò che fa - ro sen - za il mio ben sen - za il mio ben sen - za il mio ben.
 lieb = te, oh = ne Dich, du Heiß = ge = lieb = te ist die Welt mit öd und leer.

S. 133, T. 10 (Sgst.) zweites Viertel in H *e'* statt *c*.

S. 134, T. 1 hat S *ma* statt *ah*.

S. 134, T. 3 Text in S: *sono ancor sulla via*.

S. 134, T. 7 (Viol. I) erste Takthälfte in S:

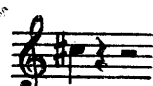


S. 134. Text: *Ma finisca e per sempre colla vita il dolor del nero auerno sono ancor sulla via* —

S. 135, T. 3 in S *ah* statt *no*.

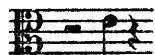
S. 135, T. 3, Syst. 4 v. o. in *E*¹, Viola




S. 135, T. 9, Syst. 3 v. o. in E^1 , Violino II 

Text: »Ah questa volta . . . non varcharai l'onda
lente di Stige«.

S. 136, letzter T. (Br.) in $S e$ statt c .

S. 136, T. 10, Syst. 4 v. o. in E^1 , Viola 


S. 137, T. 1 (VI. I) in $S d$ statt h .

S. 137, T. 1, Syst. 2 v. o. in E^1 , Viol. I 

S. 138, T. 6 (VI. II) zweites Viertel in $S g$ statt a .

S. 139, hat nur S die Bezeichnung *Maestoso*, H : *Allegro*;
in den ersten vier Takten teilt S die beiden Violinen.

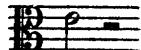
S. 139, T. 9 u. 11 hat nur H das Trillerzeichen.

S. 139, vorletzter T. (Br.) in S : 

S. 140, notiert S kein Fagott.

S. 140, T. 16 durchweg in $S \downarrow$.

S. 140. Ballo. Dolce.

S. 140, T. 4, Syst. 4 v. o. in E^1 , Viola 

S. 140, T. 13, Syst. 4 v. o. in E^1 , Viola




S. 141, T. 8—9 u. 12—13 (Br.) in $H col\ basso$.


S. 141, (VI. I) S phrasiert hier immer 4 Noten zusammen.

S. 141, vorletzter T. (Baß) letztes Viertel in $H a$.


S. 141, letzter T. (Viol. II) letztes Viertel in H nicht
notiert.

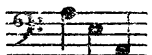
S. 142, T. 3 (Viol. II) in H : 

S. 142. T. 4 (*Maggiore*), hat S noch einen halben Secondo-

takt eingeschoben:


S. 142, T. 1 u. 3 *Maggiore* (Ob.) fehlen in S die Bogen,
T. 4 der Vorschlag.

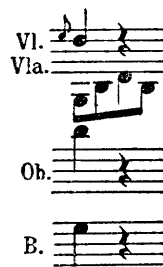
S. 142, T. 1, Syst. 3 u. 4 v. o. in E^1 , Corni 

S. 142, T. 9, Syst. 8 v. o. in E^1 , Basso 

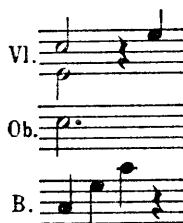
S. 143, die Bezeichnung *Maggiore* und die A dur-Vor-
zeichnung fehlen in H .

S. 143, T. 9 u. 17 wie Seite 142.

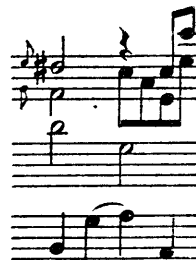
S. 144, T. 4 fehlt in H das Repetitionszeichen. S hat es
und infolgedessen auch einen halben Primotakt:



auch im fünften Takt darauf hat S einen Secondotakt,
der zum *Minore* zurückleitet:



S. 144, T. 12 Secondotakt in S :



S. 144, T. 9, Syst. 5 u. 6 v. o. in E^1 ,




(*minore da capo*) S. 143. Dann S. 144, T. 10 bis
zu Ende.

S. 145, hat S allein das Tempo *Andante*, dagegen fehlen
hier durchweg Oboen und Hörner.

S. 145, T. 5 (VI. I) lauten die Vorschläge in $H e$, im
folgenden Takt e und cis .

S. 145. In E^1 . *Andante*. Violini, Viola, Basso. Keine
Oboi, Corni.

S. 146, T. 2 (Br.) letztes Achtel in $S fis$ statt d .

S. 146, T. 5 (VI. I) phrasiert S : 

S. 146, T. 5 (Br.) fünftes Achtel in $S e$ statt cis .

S. 147, T. 8 hat S die Repetitionszeichen, dagegen am
Schluß dieses Teiles nicht.

S. 147, T. 23 (VI. I) hat S als zweites Achtel d statt fis .

S. 148, T. 13 (VI. II) zweites Viertel in $S d$ statt e .

S. 148, T. 13 (B.) fehlt der erste Vorschlag in beiden Vorlagen.

S. 148, in E^1 .

S. 148, ist in S das *Dacapo* ausgeschrieben.

S. 148. In E^1 . Nach T. 8



S. 148, T. 13, Syst. 5 v. o. in E^1 , Schreibfehler, Basso



S. 149, T. 9 (Br.) die halbe Note in S α .

S. 149, vorletzter T. (Vl. I) phrasiert H:



S. 149, T. 1, Syst. 4 v. o. in E^1 , Violino II



S. 149, T. 9, Syst. 1 v. o. in E^1 , Oboi




S. 149, T. 14, Syst. 1 v. o. in E^1 , Oboi




S. 150, T. 1—4, Syst. 5 v. o. Da beide Vorlagen dieses kleine Zwischenspiel hier und an den folgenden Parallelstellen den Bratschen geben, wurde diese Fassung auch in den Neudruck aufgenommen.


Immerhin aber ist diese solistische Verwendung der Bratschen sehr auffällig, und die Vermutung liegt außerordentlich nahe, daß dieses Zwischenspiel durch ein Versehen aus dem unmittelbar darüber stehenden Part der Hörner in den der Bratschen gelangt ist. Das wäre um so mehr zu erklären, als das äußere Notenbild in beiden Parten dasselbe ist. Die Herausgeber der französischen Partitur haben die Stelle stillschweigend ebenfalls den Bratschen zugewiesen, aber auch hier ist sehr die Frage, ob nicht ihr Vortrag durch die Hörner den Absichten Glucks besser entspricht.


S. 150, T. 4 das Wort *Tutti* nur in S.

S. 150, T. 14 (Alt u. Ten.) in S , ebenso zwei Takte darauf.

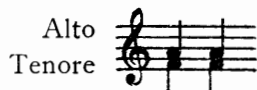
S. 150, T. 4, Syst. 1 v. o. in E^1 , Oboi Pause.

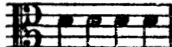
S. 150, T. 5, Syst. 5 v. o. in E^1 , Viola 

S. 150, T. 7, Syst. 2 v. o. in E^1 , Corni 


S. 150, T. 11, Syst. 7 v. o. in E^1 , Sopran 

S. 150, T. 14 u. 16, Syst. 8 u. 9 v. o. in E^1 ,



S. 151, T. 1, Syst. 5 v. o. in E^1 , Viola 

S. 151, T. 8. Stimme »Amore«.

S. 151, T. 16, Syst. 4 v. o. in E^2 , Viol. II 

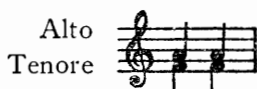
S. 152, T. 6 (Br.), hat H *cis* statt *a*.

S. 152, in H: *amante dal caro istante*.

S. 153, T. 4 ff. (Vl. II) in S gebunden.

S. 153, (Alt u. Ten.) in H *cf.* S 150, aber mit Bleistift über die Fassung von S korrigiert.

S. 153, T. 5 u. 7, Syst. 8 u. 9 v. o. in E^1



S. 154, Fagotte nur in S erwähnt. Die Zwischenstrophe der Euridice hat in H Wiederholungszeichen.

S. 154, T. 5 (Vl. I) das *p legato* nur in H.

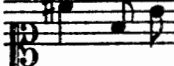
S. 154, T. 4 hat H statt *ma poi: però*.

S. 154, T. 10 (B.) hat S *H* statt *Cis*.

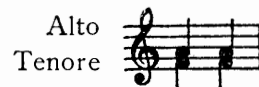
S. 154, T. 16 ff. (Corn.) in H und S irrtümlicherweise im Altschlüssel der Bratsche notiert.

S. 154. In E^1 : Stimme »Amore«; kein Fagottopart.

S. 154, T. 1, 2, 3. Oboi con violini.

S. 154, T. 4, Syst. 7 v. o. in E^1 , Euridice 

S. 154, T. 9, 11, Syst. 9, 10 v. o. in E^1 ,



S. 154, T. 20, Oboi con Violini.

S. 155, T. 8 ff. (Vl. II) *cf. p.* 153, T. 4.

S. 155, T. 9 u. 11 (Alt u. Ten.) *cf. p.* 153.

S. 156, T. 5—6 (Corn.) in S *con Violini*.

S. 156, letzter Takt in S durchweg \downarrow .

S. 156. Fine del dramma.

Anhang.

Unter den zahlreichen Spuren, die gerade der »Orfeo« in der Geschichte, und zwar nicht allein der Oper, sondern auch z. B. des Liedes hinterlassen hat, ist wohl die merkwürdigste die Aufnahme der Arie »Che farò senz' Euridice« in Bertatis und Traëtta's Buffo-Oper »Il Cavaliere errante«, die im Karneval 1778 im Teatro Giustiniani di San Moisè zu Venedig in Szene ging¹⁾. Sie ist merkwürdig, weil es sich dabei um eine Parodie handelt, die auf die von Haus aus keineswegs günstige Stellung der Italiener zur Gluckschen Kunst ein bezeichnendes Schlaglicht wirft. In der dritten Szene des 2. Aktes tritt das durch Zauberkünste dem Wahnsinn verfallene Paar, Guido und Arsinda, auf. Guido beginnt mit einem Accompagnato, dem die Glucksche Arie folgt; er hält sich in seinem Wahn für Orpheus und fällt wie von selbst in den Ton des damals sicher auch in Italien sehr bekannten Stückes. Man muß sich die Arie in einem parodistisch herunterleiernden Tone gesungen denken, um den Hieb des Italieners gegen Gluck zu verstehen: Traëtta greift aus Glucks Kunst gerade das Stück heraus, das dramatisch die meisten Bedenken erregt²⁾ und sucht sie damit als Ganzes zu treffen.

Der Text besteht aus einer den italienischen Buffonisten sehr geläufigen Mischung von ernsten und komischen Elementen, die sich selbst auch Metastasio häufig gefallen lassen mußte³⁾. Auch die Musik enthält verschiedene karikierende Abweichungen vom Original, so vor allem die Überweisung der Melodie an eine Solovioline, die der Sänger womöglich selbst gespielt hat, während die gesamten übrigen Violinen die Begleitfigur spielen und die Bratschen, statt sich ihnen, wie bei Gluck, als zweite Stimme zuzugesellen, einfach mit dem Baß gehen. Dadurch wird, zumal wenn diese Figur aufdringlich gespielt wird, der Eindruck der Monotonie, der sich schon im Original fühlbar macht, bis an die Grenze des Stumpfsinns gesteigert. Bemerkenswert ist ferner, daß der zweite Seitensatz bei Gluck, der wirklich dunklere Töne anschlägt, in der Parodie weggelassen ist. Die übrigen, kleineren Abweichungen vom Original sind nicht von Bedeutung.

¹⁾ Vgl. T. Wiel, I. Teatri musicali Veneziani 1897, S. 334 und H. Goldschmidt a. a. O. S. 17.

²⁾ S. o. S. XVIII.

³⁾ Vgl. meinen Aufsatz: Piccini als Buffokomponist im Jahrbuch Peters 1913, S. 31.

Violino solo.
Violini.
Guido.
Viola.
Bassi.

Uo - mi - ni, Don - ne e bes - tie d'o - gni sor - te,

us - cite all' ar - mo - ni - a del dol - ce suo - no!

Or - feo col - la sua li - ra ec - co ch'io so - no!

Violino solo.
Violini unis.
Guido.
Viola.
Bassi.

Che fa -

rò sen - za Eu - ri - di - ce, do - ve an - drò sen - za il mio ben? Che fa - rò, do - ve an - drò, che fa -

rò sen-za il mio ben, do - ve an - drò sen - za il mio ben? L'al - ma - nac - co non lo

Poco lento.
Violino solo tacet.

di - ce, non lo di - - - ce, e pa - zien - za a - ver con - vien, e pa -

(Tempo I.)
Viol. solo.
Violini.

zien - za a - ver con - vien, a - ver con - vien. Che fa - rò sen - za Eu - ri - di - ce, do - ve an - drò sen - za il mio

ben, che fa - rò, do - ve an - drò, che fa - rò sen - za il mio ben, do - ve an - drò sen - za il mio ben!

Hermann Abert.



