

A son ami Ludovic Halévy

Répertoire des Bouffes-Parisiens

ORPHEE AUX ENFERS

Opéra-bouffon en deux actes et quatre tableaux
Paroles de M. Hector Crémieux [et Ludovic Halévy]
Musique de Jacques Offenbach

Représenté pour la première fois, à Paris, le jeudi 21 octobre 1858,
sur le Théâtre des Bouffes-Parisiens



Les personnages et leurs créateurs

Aristée/Pluton (ténor) ¹	M. Léonce
Jupiter (ténor grave ou baryton aigu)	M. Désiré
Orphée (ténor, si possible violoniste)	M. Tayau
John Styx (ténor ou baryton aigu)	M. Bache
Mercure (ténor)	M. Jean-Paul
Bacchus (figurant) ²	M. Antognini
Mars (basse) ³	M. Floquet
Eurydice (soprano)	M ^{me} Tautin
Diane (soprano)	M ^{me} Chabert
L'Opinion publique (mezzo-soprano)	M ^{me} Macé
Vénus (soprano)	M ^{me} Garnier
Cupidon (soprano)	M ^{me} Geoffroy
Junon (soprano ou mezzo-soprano)	M ^{me} Enjalbert
Minerve (soprano)	M ^{me} Cico

Dieux, déesses, etc. etc.

Catalogue des morceaux

Acte I – 1^{er} tableau

Introduction et Mélodrame

N° 1	Chanson (Couplets d'Eurydice) – Eurydice
N° 2	Duo (avec solo de violon) – Orphée, Eurydice
N° 3	Chanson pastorale – Aristée
N° 3 bis	Mélodrame
N° 4	Couplets (La mort d'Eurydice) – Eurydice
N° 4 bis	Mélodrame
N° 5	Mélodrame et Duettino – Orphée, l'Opinion publique



Acte I – 2^e tableau

N° 6	Entracte, chœur du sommeil et couplets de Diane – dieux et déesses de l'Olympe, chœur
N° 6 bis	Entrée de Pluton et des Furies
N° 7	Chœur de la révolte – dieux et déesses de l'Olympe, Pluton, chœur
N° 8	Couplets (Rondeau des Métamorphoses) – dieux et déesses de l'Olympe, Pluton, chœur
N° 9	Final du 1 ^{er} acte – dieux et déesses de l'Olympe, Pluton, Orphée, l'Opinion publique, chœur

Acte II – 3^e tableau

- N° 10 Entracte
 N° 11 Couplet du Roi de Béotie – John Styx
 N° 12 Duo de la Mouche – Jupiter, Eurydice
 N° 13 Scène Finale – Eurydice, Pluton, John Styx

Acte II – 4^e tableau

- N° 14 Chœur Infernal – Eurydice, dieux et déesses de l'Olympe, Pluton, John Styx, chœur
 N° 14 bis Hymne à Bacchus – Eurydice, dieux et déesses de l'Olympe, Pluton, John Styx, chœur
 N° 15 Menuet et Galop Infernal (avec chœur) – Eurydice, dieux et déesses de l'Olympe, Pluton, John Styx, chœur
 N° 15 bis Mélodrame
 N° 16 Final – Orphée, l'Opinion publique, Eurydice, dieux et déesses de l'Olympe, Pluton, John Styx, chœur

Avertissement⁴

Voici enfin publié dans une édition musicologique l'un des ouvrages les plus populaires de la musique française du XIX^e siècle : *Orphée aux Enfers*, de Jacques Offenbach. Cette œuvre, composée sur un livret d'Hector Crémieux (et de Ludovic Halévy⁵), fut créée à Paris sur le Théâtre des Bouffes-Parisiens, le 21 octobre 1858, sous la forme d'un opéra-bouffon en 2 actes et 4 tableaux. Bien qu'il ne fut pas immédiat, le succès finalement remporté par *Orphée aux Enfers* poussa Offenbach à reprendre très souvent son ouvrage devenu « fétiche », apportant à celui-ci de nombreuses modifications. Les plus importantes figurent dans la grande reprise donnée sur le Théâtre de la Gaîté, le 7 février 1874, Offenbach ayant transformé son petit opéra-bouffon en un grand opéra-féerie en 4 actes et 12 tableaux. Autant cette dernière version est restée celle la plus jouée en France jusqu'à nos jours, autant elle ne fut guère représentée dans les pays de langue allemande, ceux-ci lui préférant la petite version de 1858.

Contrairement à certaines œuvres pour lesquelles Offenbach fit publier plusieurs éditions légèrement différentes (*Les Braconniers*, *La Jolie Parfumeuse*, *La boulangère a des écus*, etc.), les deux versions d'*Orphée aux Enfers* doivent être considérées comme deux ouvrages bien distincts. Elles possèdent chacune leur équilibre musical et dramatique. Pratiquer des coupures ou faire un mélange de ces deux partitions équivaldrait à rompre celui-ci. Comme le fit en France au siècle dernier l'éditeur Heugel, nous avons donc tenu à publier séparément les deux partitions chant-piano (ainsi que les deux matériels et partitions d'orchestre). Par ailleurs, nous avons voulu indiquer dans ceux-ci les quelques rares coupures et autres divergences qui existent entre la version française de 1858 et la version allemande publiée quelques années plus tard par l'éditeur berlinois d'Offenbach, Bote & Bock.

A ce jour, nous ne disposons pas du manuscrit autographe complet d'*Orphée aux Enfers*, ce dernier n'étant pas actuellement « localisé ». Quelques numéros supprimés par le compositeur lors de la création ou ajoutés de façon circonstancielle au cours des premières représentations ne sont toujours pas accessibles. Mais comme nous l'avons dit dans la préface générale de l'Offenbach Edition Keck, les manuscrits autographes d'Offenbach réapparaissent maintenant peu à peu, et dans le cas où nous pourrions découvrir ou accéder à de nouvelles sources, celles-ci feraient automatiquement l'objet d'une publication supplémentaire.



Notre travail le plus important a été consacré à la restitution d'un matériel d'orchestre correct et à la première publication d'une partition d'orchestre, et ce pour chaque version d'*Orphée aux Enfers*. En premier lieu, il était regrettable de constater que jusqu'à ce jour il n'existait aucune partition d'orchestre publiée des ouvrages lyriques d'Offenbach (à part *Les Contes d'Hoffmann*). Au siècle dernier, la tradition française voulait qu'après avoir utilisé le manuscrit autographe pour diriger la création et les premières représentations, le compositeur confiait celui-ci à un bureau de copie ainsi qu'à son éditeur. Ces derniers réalisaient alors manuellement une ou plusieurs partitions d'orchestre, d'après lesquelles étaient soit gravées, soit copiées, les parties séparées instrumentales. Ces partitions n'étaient donc pas destinées à la publication, les chefs d'or-

chestre devant se contenter de diriger d'après un conducteur chant-piano annoté de nombreux départs instrumentaux. En Allemagne, la tradition de diriger sur un conducteur étant beaucoup moins systématique, il arrivait couramment que l'éditeur mette à la disposition des théâtres des partitions d'orchestre manuscrites. Mais celles-ci étaient la plupart du temps difficilement lisibles et particulièrement « codées », rendant ces documents quasiment inutilisables. En revanche, à défaut de pouvoir utiliser le manuscrit autographe, ces partitions nous ont été d'un grand secours pour la réalisation de notre nouvelle édition.

Nous avons pu utiliser quatre partitions de la version de 1858, une partition de la version apocryphe allemande (sûrement la version Binder de 1860, dont le seul intérêt reste documentaire) et une partition de la version de 1874. Le contenu de l'ensemble correspond à celui des différents matériels d'orchestre publiés naguère par les éditeurs traditionnels d'Offenbach (Heugel et Bote & Bock). En ce qui concerne les partitions de 1858, leur authenticité tend à être prouvée par leur concordance mutuelle.



Sans prendre en considération les morceaux de circonstance ajoutés puis retirés par Offenbach au fil des représentations, notre édition est donc exactement conforme aux désirs du compositeur. Ce dernier a confirmé ses volontés en donnant son *imprimatur* à ses éditeurs et au bureau de copie de son théâtre, les Bouffes-Parisiens, permettant ainsi la diffusion de son œuvre sous la forme fixée dans les documents de référence que sont les trois partitions chant-piano originales (gravées par Heugel et Bote & Bock), ainsi que les partitions d'orchestre de copiste.

Certes, nous pensons que les pages ne figurant pas dans la partition chant-piano (parce que délibérément supprimées par Offenbach) peuvent être d'un intérêt musical avéré. En revanche, nous restons persuadés que leur restitution peut être nuisible à la représentation scénique d'une œuvre dont l'équilibre dramatique a justement été rendu possible par leur suppression. Le grand homme de théâtre qu'est Offenbach reste le seul à pouvoir juger ce qu'il est bon de supprimer pour le succès de sa pièce. Nombre de manuscrits se sont ainsi vus amputés par le compositeur de plusieurs dizaines de pages magnifiques. Mais c'est peut-être à de tels sacrifices qu'Offenbach doit son immortalité.

Outre le fait de publier pour la première fois une partition d'orchestre d'*Orphée aux Enfers*, nous sommes particulièrement heureux de pouvoir enfin offrir aux musiciens un matériel d'orchestre de qualité, autant en ce qui concerne le graphisme que le contenu musical. En effet, il était déplorable de constater que les matériels proposés jusqu'alors restaient d'une médiocrité inadmissible. Copiés manuellement et parfois difficilement lisibles, le nombre de fautes rencontrées était énorme : erreurs de notes, erreurs de transpositions, mesures manquantes, etc. Ces matériels « traditionnels » faisaient perdre un temps considérable aux musiciens scrupuleux, et malgré les efforts et la patience de ces derniers, certains enregistrements discographiques se voient à jamais maculés de nombreuses bourdes. Certains marchands parisiens, s'affublant du nom d'éditeurs (spécialisés dans la musique d'Offenbach !), ont tout simplement pris soin de recopier *in texto* les matériels traditionnels (ainsi que les nombreuses fautes qui s'y trouvaient) et proposent maintenant de nouvelles éditions qui prêteraient à sourire si elles ne nuisaient pas à l'œuvre d'Offenbach.

De l'orchestration chez Offenbach

Malgré les nombreuses sources auxquelles nous avons eu accès, un élément essentiel nous a manqué pour une restitution exhaustive de l'orchestration originale : le manuscrit autographe de la partition. Il semble que celui-ci ait disparu, ou du moins ne soit plus localisé depuis de nombreuses années.



Contrairement à certaines œuvres pour lesquelles les différences entre les partitions chant-piano et les matériels orchestraux sont nombreuses, il n'existe, par bonheur, que quelques mesures qui divergent radicalement entre les différentes sources d'*Orphée aux Enfers*, et ce seulement pour la version de 1874. Il s'agit en premier lieu du début de l'ouverture de l'acte IV (nous avons seulement retrouvé la trace de quelques parties instrumentales). Il en va de même en ce qui concerne la scène de la *Transformation de Jupiter*. Autant la partition chant-piano nous présente un petit intermède symphonique aux harmonies des plus riches, autant la partition et le matériel d'orchestre (en ce qui concerne certaines parties instrumentales) réduisent celui-ci à quelques accords modulant brutalement⁶.

Nous avons dû nous résoudre à compléter nous-mêmes l'orchestration de ces quelques mesures. La sobriété et l'homogénéité furent nos principaux soucis. Loin de nous l'idée d'ajouter à celle du maître la moindre empreinte personnelle – ce que se sont déjà permis nombre d'« arrangeurs » irrespectueux.

Ceci nous amène à préciser, une fois pour toutes, le point suivant : c'est bien Offenbach qui orchestra lui-même toutes ses partitions, à l'exception de deux œuvres posthumes, *Belle Lurette*, achevée par son ami Léo Delibes, et *Les Contes d'Hoffmann*, achevée par Auguste Bazille et Ernest Guiraud. S'il lui est arrivé de confier à Maurand (le directeur de la copie des Bouffes-Parisiens) quelques travaux de réorchestration, il s'agit simplement d'une tâche d'amplification instrumentale, basée sur l'orchestration originelle. La méthode de travail du compositeur nous est maintenant familière : en premier lieu, Offenbach note les nombreuses mélodies que lui inspire son nouveau livret sur de grands carnets dont il ne se sépare guère - certaines ébauches quasiment illisibles de *La Haine* ont même été notées dans sa calèche, où il s'était fait installer une table de travail. Il lui arrive aussi souvent de porter directement des annotations (musicales ou littéraires) sur les manuscrits de ses librettistes. Prenant ensuite un feuillet de papier à musique destiné à recevoir l'instrumentation, il écrit tout d'abord au centre de celui-ci les parties vocales, puis ajoute sur les deux dernières lignes un accompagnement piano, parfois restreint, parfois très développé. Il lui arrive aussi de jeter sur le papier quelques essais d'orchestration. Enfin, dès qu'il a la certitude que la pièce sera représentée, il se met à orchestrer. Pour gagner du temps, il emploie également un système codifié, facile à comprendre avec un peu d'expérience.

Oek

L'effectif minimum employé par Offenbach dans son premier Théâtre des Bouffes-Parisiens est de seize musiciens⁷ et ne concerne que ses toutes premières œuvres⁸. Il s'agit donc d'une formation « Mozart » des plus réduites. Rapidement, Offenbach pourra profiter d'une fosse d'orchestre plus grande (dès qu'il sera installé au passage Choiseul en décembre 1855), qui hébergera trente instrumentistes⁹. Il existe généralement deux grands types d'orchestration pour les œuvres théâtrales d'Offenbach. La première se compose de deux grandes flûtes (dont la seconde joue aussi la petite flûte¹⁰), un hautbois, deux clarinettes, un basson, deux cors, deux cornets à pistons, un trombone, une partie de timbales, une partie de percussions (pouvant la plupart du temps être exécutée par le même instrumentiste) et des cordes tant que la fosse peut en contenir. C'est le type d'orchestration destiné à la quasi-totalité des ouvrages d'Offenbach représentés en France avant 1874, et pour quelques ouvrages postérieurs. La première version d'*Orphée aux Enfers* (1858) entre dans cette première catégorie. Mais le compositeur aime à s'adapter aux moyens que lui offrent les théâtres et n'hésite pas à enrichir son orchestration s'il en a la possibilité. Comme en témoigne une partition d'orchestre (provenant sûrement du bureau de copie des Bouffes-Parisiens) sur laquelle figurent deux trombones supplémentaires. Il est possible que ceux-ci aient été ajoutés lors d'une des premières grandes reprises, en 1862.

Pour les ouvrages plus consistants, telles que les œuvres composées pour l'Opéra-Comique, les ballets et surtout les féeries et autres grands spectacles donnés au Théâtre de la Gaîté à partir de 1872, Offenbach amplifie cette formation orchestrale. En plus d'un grand nombre de cordes, il y ajoute un second hautbois, un second basson, deux nouveaux cors¹¹, deux autres trombones, une nouvelle partie de percussions. Moins systématique est l'emploi d'une partie de troisième flûte (*Die Rheinnixen*), du cor anglais (*Robinson Crusoe*, etc.), d'une ou de plusieurs harpes (*Die Rheinnixen*, *Fantasio*, etc.), de l'ophicléide (*Le Papillon*, etc.), des timbres (*Le Carnaval des Revues*), et même de l'éoliphone (*Le Voyage dans la Lune*). Il en est de même pour les versions viennoises de la plupart de ses œuvres. Une légende tenace a longtemps véhiculé une idée fausse, laissant croire que les reprises viennoises des ouvrages d'Offenbach échappaient totalement au compositeur, les orchestrations et autres aménagements des partitions étant le fruit d'arrangeurs anonymes attachés au théâtre. Nous savons maintenant qu'il n'en est rien. Les nombreuses différences, ajouts et coupures, entre les versions de Paris et celles de Vienne ont bien été décidées par le maître lui-même. Quant à l'enrichissement de l'orchestration, les manuscrits récemment découverts nous prouvent qu'il provient généralement de la main du compositeur. Une fois de plus, Offenbach sait adapter sa plume aux circonstances artistiques. Ne va-t-il pas jusqu'à déclarer : « J'écris ma musique pour Paris, mais c'est à Vienne que je l'entends jouer. »¹²

Oek

N.B. : dans notre fascicule consacré aux principes éditoriaux de l'Oek, nous évoquons évidemment les différents problèmes se rapportant à l'interprétation instrumentale (instruments transpositeurs, instruments anciens, etc.). Il en est un qui concerne spécialement l'interprétation d'*Orphée aux Enfers*, et plus particu-

lièrement la partie de batterie. La grosse caisse doit être impérativement frappée par une mailloche. Se servir d'une batterie moderne est une aberration dont le résultat sonore a aidé à perpétuer une image déplorable de cette musique. Il en va de même pour les cymbales qui doivent impérativement être frappées l'une contre l'autre, et non pas suspendues et percutées par une baguette¹³. A l'époque d'Offenbach, on utilisait la grosse caisse militaire, une des cymbales étant fixée horizontalement au-dessus de celle-ci. Ainsi, un seul instrumentiste pouvait exécuter la partie de grosse caisse de la main droite et tenir en même temps la partie des cymbales – ainsi que toutes les autres parties de percussion (timbales comprises), celles-ci, la plupart du temps, n'étant pas jouées au même moment. Lorsqu'il est parfaitement maîtrisé, le système ancien de la grosse caisse militaire est de loin le meilleur de par sa synchronisation rythmique. Mais s'il s'avère impossible d'utiliser un pareil instrument, il est alors indispensable de solliciter le concours de deux percussionnistes. Nous avons tenu à bien préciser ce détail, car il nous paraît capital – une telle erreur d'interprétation pouvant transformer la plus réussie des orchestrations en une parodie grossière.



Des différentes orchestrations d'*Orphée aux Enfers*

Orphée aux Enfers est l'un des opéras d'Offenbach qui a subi le plus de modifications durant sa brillante carrière, et ce du vivant du compositeur. Nous en parlons de façon plus détaillée dans notre [rapport analytique](#). Deux principales moutures (1858 et 1874) sont arrivées jusqu'à nous grâce aux Editions Heugel. En revanche, nous connaissons à ce jour trois orchestrations authentiques, mais légèrement différentes, de cet ouvrage, deux se rapportant à la version de 1858 et une à la version de 1874 :

- opéra-bouffon en 2 actes et 4 tableaux (1858) - 2121 2210 TP cordes
- opéra-bouffon en 2 actes et 4 tableaux (1862 ?) - 2121 2230 TP cordes
- opéra-féerie en 4 actes et 12 tableaux (1874) - 2222 2230 TP cordes
(+ orchestre de scène et de coulisses)

Désireux de présenter aux interprètes contemporains toutes les possibilités qu'offrent ces différentes orchestrations, nous avons pris le parti de publier l'intégralité de celles-ci. Les deux premières versions figurent dans un seul volume – nous avons pris soin de rajouter en petits caractères les parties de deuxième et troisième trombones à l'orchestration originelle. L'orchestration de la version de 1874 fait l'objet d'un volume distinct. Il semble que la version germanique d'*Orphée aux Enfers*, publiée par Bote & Bock en 1859, n'ait pas subi d'amplification orchestrale de la main d'Offenbach, comme tend à le prouver la partition de copiste retrouvée dans les archives de l'éditeur berlinois. Il existe cependant des matériels et partitions d'orchestre présentant une orchestration plus étoffée. Mais tout porte à croire que cette dernière est apocryphe. Dans le doute, nous avons tout de même tenu à proposer celle-ci aux théâtres, seulement en location.

Il existe, de plus, une kyrielle d'orchestrations apocryphes et autres arrangements d'*Orphée aux Enfers* plus ou moins éloignés de la version originale. La première (et la plus célèbre) étant la version « pirate » créée par Johann Nestroy au Carl-Theater de Vienne, le 17 mars 1860¹⁴. Bien que possédant dans notre collection une partition manuscrite de cette version, elle ne peut en aucun cas faire l'objet d'un travail éditorial dans le cadre de cette publication. Nous avons tout de même tenu à la citer ici, simplement à titre d'information.

Des différents livrets

Concernant le livret d'*Orphée aux Enfers*, nous avons pu utiliser différentes sources manuscrites ou imprimées, françaises, autrichiennes ou allemandes.



Pour la toute première version de 1858, nous avons retrouvé seulement une partie du livret manuscrit de copiste, déposé au bureau de la censure parisienne, le 6 octobre 1858. Sa consultation nous permet d'imaginer à quoi pouvaient ressembler les deux premiers tableaux d'*Orphée aux Enfers*, le soir de la création, et avant les importantes modifications apportées par le compositeur. Pour ce qui est de l'édification de notre présente édition critique, nous avons utilisé comme principale source la première publication du livret, paru en 1860 aux Editions A. Bourdilliat et C^{ie}, à Paris. Plus particulièrement en ce qui concerne les dialogues, car il arrive souvent que, par négligence de l'éditeur, les textes chantés qui figurent dans le livret ne correspondent pas à ceux imprimés dans la partition chant-piano. Nous avons systématiquement indiqué entre crochets les différentes singularités provenant des toutes premières esquisses du livret ; ces quelques vers ayant

été éliminés par Offenbach avant même de recevoir la moindre musique, ou bien supprimés lors des dernières modifications de la pièce.

A titre consultatif, nous nous sommes aussi penchés sur le livret de copiste déposé au bureau de la censure parisienne le 22 janvier 1867, se rapportant à l'une des premières grandes reprises d'*Orphée aux Enfers*. Celui-ci n'apporte aucune révélation en ce qui concernerait de nouveaux numéros musicaux. On y découvre cependant que certains couplets de circonstance ajoutés au lendemain de la création pour M^{lle} Maréchal ou M^{lle} Cico n'y figurent déjà plus. En revanche, on peut y noter un grand nombre de petites répliques dites de « tradition », bons mots d'acteurs et autres cascades faisant référence à des événements contemporains, totalement oubliés aujourd'hui. Notons que les différents [livrets de censure d'*Orphée aux Enfers*](#) figurent dans le présent supplément et font l'objet d'une publication parallèle à la présente édition, dans une série de volumes intitulée : « Offenbach : Livrets déposés au bureau de la censure parisienne¹⁵ ».



Concernant la version en langue allemande, nous nous sommes servis du livret publié par les Editions Bote & Bock en 1859 à l'issue des premières représentations allemandes données à Breslau. Il s'agit de la traduction de Ludwig Kalisch.

Pour la version de 1874, le livret publié par Calmann-Lévy est une source des plus fiables. Les différences relevées entre ce dernier et le livret manuscrit déposé au bureau de la censure parisienne, le 17 janvier 1874, sont vraiment minimes.

Les dernières modifications apportées provisoirement par Offenbach à *Orphée aux Enfers* nous sont parvenues grâce au livret manuscrit déposé au bureau de la censure parisienne, le 7 août 1874. A ce sujet, nous renvoyons nos lecteurs aux chapitres suivants : [Historique de l'œuvre](#) et [Des sources relatives au tout dernier *Orphée aux Enfers* de 1874](#).

Des sources relatives au tout premier *Orphée aux Enfers* de 1858

Comme il est dit dans le chapitre consacré à la genèse d'*Orphée aux Enfers*, Offenbach jugea bon de remanier sa partition au lendemain de la création. C'est en fait cette version refondue que l'éditeur Heugel grava en 1859 sous différentes formes : partitions chant-piano, chant seul, piano seul et morceaux détachés. Cela explique pourquoi figure la mention : « nouvelle édition » sur la couverture de ces derniers. Tout porte à croire que Bertin (le premier éditeur d'*Orphée aux Enfers*) ait réalisé une première impression de la partition chant-piano (voir dans notre [galerie](#) photographique la lettre d'Offenbach à Heugel concernant l'édition Bertin), fidèle reflet de la création de la pièce (comme cela était de tradition en France) ; mais il semble qu'elle ne fut jamais commercialisée. En revanche, des morceaux détachés de cette première mouture furent bel et bien publiés. Quelques-uns de ces numéros nous sont parvenus. Il s'agit de documents particulièrement intéressants puisque figure sur chacun en couverture une table thématique des morceaux. Parmi les quatorze numéros mentionnés, on peut découvrir au premier tableau une version primitive de l'air d'Eurydice : « La femme dont le cœur rêve », un duo entre l'Opinion publique (chantée par le baryton Guyot) et Orphée : « Arrête, téméraire impie ». Au troisième tableau figure un quatuor inédit entre Eurydice, John Styx, Caron et Cerbère : « Aujourd'hui grande fête ». On retrouve d'ailleurs certains de ces thèmes dans les pages d'esquisses qu'Offenbach jeta sur le papier en 1858¹⁶. Par ailleurs, notre récente découverte des manuscrits complets de différents numéros abandonnés ou remplacés par Offenbach (dont ces derniers) nous a permis d'apporter quelques précisions supplémentaires à leur sujet dans notre chapitre [Rapport analytique](#). C'est dans ce même chapitre que nous présentons aussi les deux numéros de circonstance ajoutés par Offenbach (de façon épisodique) pour M^{lle} Maréchal, lors des premières représentations.



Des sources relatives au tout dernier *Orphée aux Enfers* de 1874

Alors qu'il est maintenant directeur d'une des plus importantes scènes parisiennes, le Théâtre de la Gaîté, Offenbach veut exploiter au maximum toutes les ressources que lui offre sa machinerie. Au début de l'année 1874, il vient d'émouvoir les Parisiens par une somptueuse reprise d'*Orphée aux Enfers*, où se multiplient les décors et les effets grandioses. Pourtant, il n'est pas encore satisfait et entreprend bientôt la composition d'un nouveau tableau en 10 scènes, *Le Royaume de Neptune* (cf. notre chapitre [Historique de l'œuvre](#)). Bien que

représenté dès le 14 août 1874, celui-ci ne fera pas l'objet d'une publication nouvelle. Nous ne disposons donc à ce jour d'aucune source musicale sûre relative au *Royaume de Neptune*. Dans l'ensemble des manuscrits inédits parvenus jusqu'à nous se trouvent de nombreuses musiques de ballet non identifiées. Peut-être y figurent même des fragments de ce fameux tableau. Ayant tout de même retrouvé le livret de celui-ci (déposé au bureau de la censure parisienne le 7 août 1874), il serait possible d'en faire une reconstitution à partir d'autres ballets d'Offenbach. Mais ce travail apocryphe ne peut en aucun cas être mené dans le cadre de la présente édition. De plus, il paraît aujourd'hui d'un apport déplacé, risquant de rendre la pièce démesurément longue et nécessitant des moyens aussi considérables que dramatiquement superflus.

L'ouverture symphonique de Carl Binder

Pour compléter notre édition, il nous a paru intéressant d'ajouter cette ouverture apocryphe en appendice de notre édition de la version de Vienne¹⁷ (uniquement disponible à la location). Le travail du « Kapellmeister » autrichien est d'une qualité certaine et d'un grand respect envers l'esprit originel de l'œuvre, contrairement aux différents arrangements produits ultérieurement. De plus, cette ouverture rhapsodique permet aux chefs d'orchestre de prouver leur talent dans un morceau aussi brillant qu'expressif. Offenbach ne s'est jamais opposé à l'exécution de ce prélude, qui peut naturellement être interprété avant l'introduction originale (sans pour autant se substituer à cette dernière). Mais rappelons tout de même que l'important effectif orchestral de cette ouverture correspond à la version apocryphe de Binder¹⁸ et non à la version officielle d'Offenbach jouée à Berlin et publiée par Bote & Bock.

En guise de conclusion

L'œuvre d'Offenbach représente pour les musicologues contemporains un véritable dédale. Les découvertes faites tout au long de nos travaux prouvent que pour ce compositeur une partition est loin de demeurer lettre morte, figée une fois pour toutes, puisqu'il y apporte des modifications de manière incessante. Lui seul est d'ailleurs habilité à le faire.

Autant *Les Contes d'Hoffmann* restent à l'évidence un problème insoluble de par leur inachèvement, autant il en va de même pour bon nombre d'autres partitions, constamment révisées par leur auteur. De surcroît, la dispersion mercantile des manuscrits dans le monde entier, parfois même feuille à feuille (!), ne rend pas notre tâche facile. Cela dit sans compter les matériels d'orchestre laissés à l'abandon, lorsqu'il n'ont pas tout simplement été détruits.

Mais la passion engendre la ténacité, et nous espérons que vous prendrez autant de plaisir à utiliser cette édition que nous en avons eu à la réaliser.



Sources

Manuscrits autographes

Notes et esquisses (1858)

4 pages (27 cm x 35 cm)

Collection Jean-Christophe Keck, Paris

Historisches Archiv der Stadt Köln (n° 1425)



Oek

Orphée aux Enfers (1858) : esquisses pour le 2^e tableau. Historisches Archiv der Stadt Köln n° 1425.

Notes et esquisses (1874)

In Cahier grand format à la française

127 pages (26,7 cm x 35,5 cm)

Historisches Archiv der Stadt Köln (n° 1766)

Oek

Notes et esquisses (1874)

In Cahier grand format à la française

142 pages (26,5 cm x 34 cm)

Historisches Archiv der Stadt Köln (n° 1603)

Version primitive de la Chanson d'Eurydice (n°1)

5 pages : voix et orchestre

Collection privée

[Couplets de la 1^{re} Nymph, et chœur] (pièce de circonstance ajoutée lors des premières représentations)

6 pages : voix et orchestre

Collection privée

Chant des Nymphes de Prométhée [sic] (pièce de circonstance ajoutée lors des premières représentations)

6 pages : voix et orchestre

Collection privée

Esquisse du Rondeau des Métamorphoses (version primitive)

3 pages : voix et piano

Collection privée

Esquisse de la Barcarolle [des divinités]

2 pages : voix et quelques mesures de piano

Collection privée

Version primitive de l'Entracte du 3^e tableau

2 pages : orchestre

Collection privée

Esquisses du couplets du Roi de Béotie

3 pages (27 cm x 35 cm) : voix

Historisches Archiv der Stadt Köln (n° 1751)

Quatuor (primitif supprimé)

23 pages : voix et orchestre

Collection privée

Esquisse des couplets de la Barque à Caron

1 page : voix et piano

Collection Laurent Fraison, Paris



Esquisse du Duo de la Mouche (version primitive)

4 pages : voix et piano

Collection Laurent Fraison, Paris



Oek

Orphée aux Enfers (1858) : esquisse pour le Duo de la Mouche (version primitive). Collection Laurent Fraison, Paris.

Version primitive du Final du 3^e tableau

4 pages : voix et orchestre

Collection privée

Esquisse du Menuet

4 pages : voix et piano

Collection Laurent Fraison, Paris

Manuscrits de copistes (partitions d'orchestre)

Oek

Partition complète de la seconde version de 1858

« Orphée aux Enfers

Opéra-bouffon en deux actes et quatre tableaux

Paroles de M. Hector Crémieux

Musique de Jacques Offenbach

Partitur »

Texte du livret et indications en français

480 pages – grand format à l'italienne

Collection Jean-Christophe Keck, Paris

Partition complète de la seconde version de 1858

Texte du livret en français et en allemand

Indications en français (avec annotations de chefs d'orchestre en allemand)

« Orphée aux Enfers

Opéra-bouffon en deux actes et quatre tableaux

Paroles de M. Hector Crémieux

Musique de Jacques Offenbach »

Tampon : Ed. Bote & G. Bock – Königl. Hof-Musikalienhändler

Leipzigerstrasse 37 – Berlin W. 8

236 pages – grand format (22 portées)

Archives Bote & Bock, Berlin 9298



Orphée aux Enfers (1858) : partition d'orchestre (Introduction et N° 1). Archives Bote & Bock, Berlin 9298.

Partition complète de la seconde version de 1858

Version avec 3 trombones

« Orphée aux Enfers

Opéra-bouffon en deux actes et quatre tableaux

Paroles de MM. Hector Crémieux et L. Halévy

Musique de Jacques Offenbach

Grande partition orchestre »

Provient certainement du bureau de copie du Théâtre des Bouffes-Parisiens

190 pages – grand format à la française (22 portées)

Bibliothèque nationale de France, Paris (Rés. 2265)

Partition complète de la version allemande de 1859

« Orpheus in der Hölle

Musik von J. Offenbach

Ausschliessliches Eigenthum von Ed. Bote & G. Bock, Berlin

N° 195 a »

236 pages – grand format

Texte du livret et indications en allemand

Archives Bote & Bock, Berlin



Orpheus in der Hölle (1859) : partition d'orchestre
(page de titre). Archives Bote & Bock, Berlin.

Oek

Partition complète de la version apocryphe de Nestroy/Binder (1860)

Texte du livret et indication en allemand¹⁹

Sans couverture

1^{re} page : I^{er} Akt – I^{er} Tableau : Der Tod der Eurydice

567 pages – grand format à l'italienne

(à titre consultatif)

Collection Jean-Christophe Keck, Paris

Il existe aussi dans les archives Bote & Bock un manuscrit ainsi qu'une édition gravée (1^{re} édition) de l'ouverture de Carl Binder.

Différentes partitions complètes de versions allemandes et autrichiennes postérieures à 1859 (à titre consultatif)

Archives de la WDR, Cologne

Österreichische Nationalbibliothek, Vienne

Oek

Partition complète de la version de 1874

Recopiée au XX^e siècle (d'après un matériel d'orchestre original)

1117 pages (4 volumes) – grand format à l'italienne

Archives des Editions Heugel, Paris

Il existe, par ailleurs, de nombreuses partitions de copistes, dans différentes bibliothèques et théâtres, ainsi que dans les archives de la famille Offenbach.

Matériels d'orchestre

Matériel d'orchestre copié manuellement (seconde version de 1858)

Archives des Editions Heugel, Paris

Matériel d'orchestre copié manuellement (première version de 1874)

Archives des Editions Heugel, Paris

Flûtes

Orphée aux Enfers.

Ouverture J. Offenbach

(Promenade autour d'Orphée)

vès large (à 2 temps)

Allegro

Solo

diminuendo

allegro vivo

Soli.

Orphée aux Enfers (1874) : matériel d'orchestre, partie de flûtes (ouverture). Archives Heugel, Paris.

Différents matériels apocryphes (à titre consultatif)

Collection Jean-Christophe Keck, Paris

Archives Bote & Bock, Berlin

Partitions chant et piano

Seconde version de 1858 (1^{re} édition)

« A son ami Ludovic Halévy

Répertoire des Bouffes-Parisiens.

Orphée aux Enfers,

Opéra-bouffon en deux actes et quatre tableaux,

Paroles de Mr. Hector Crémieux,

Musique de J. Offenbach.

Partition chant et piano

Paris, au Ménestrel, rue Vivienne, 2 bis

Heugel et Cie.

Editeurs Libraires pour la France et l'Etranger – Berlin Bote et Bock

H.2772 »

Figurent ensuite dans certains retirages de luxe, après la table des morceaux, trois pages d'illustrations représentant différents interprètes.

147 pages

Collection Jean-Christophe Keck, Paris

ORPHÉE AUX ENFERS	
Opéra-bouffon en 2 actes et 4 Tableaux,	
Paroles de M. HECTOR CRÉMIEUX, Musique de JACQUES OFFENBACH.	
Représenté pour la première fois, à Paris, le Jeudi 21 Octobre 1858, sur le théâtre des	
BOUFFES PARISIENS	
PERSONNAGES.	
ARISTÉE { MM. LÉONCE.	EURYDICE M ^{lle} TARTIN.
PLUTON {	DIANE CHARENT.
JUPITER DESIRE.	L'OPINION PUBLIQUE MACÉ.
ORPHEE TATAI.	VENUS GARNIER.
JOHN STYX RACHE.	CUPIDON GÉOFFROY.
MERCURE J. PAUL.	JUNON ENJALBERT.
BACCHUS ANTOINETTE.	MINERVE CHOU.
MARS FLOQUET.	DIÈRE, DÉESSES, etc.
CATALOGUE THÉMATIQUE DES MORCEAUX.	
ACTE I – 1 ^{er} TABLEAU.	Page
N ^o 1. INTRODUCTION INSTRUMENTALE	1.
N ^o 2 ^{me} . MÉLHODIE et COUPLETS d'EURYDICE, Chantés par M ^{lle} Léon-Tartin	5.
N ^o 3. DU (avec Solo de Violon), Chanté par M ^{lle} Léon-Tartin et M. Tegen	6.
N ^o 4. GRANDS PASTORALE, Chanté par M. Léon-Tartin	21.
N ^o 5 ^{me} . MÉLHODIE	25.
N ^o 6. LA MORT d'EURYDICE, (Completo), Chanté par M ^{lle} Léon-Tartin	25.
N ^o 7 ^{me} . MÉLHODIE	28.
N ^o 8. MÉLHODIE et DUTTEIN, Chanté par M ^{lle} M. Léon et M. Tegen	29.
2 nd TABLEAU.	
N ^o 9. ENTR'ACTE, CHORUS DU SORCERER et COUPLETS DE DIANE avec Chœur, Chanté par M ^{lle} Charent	33.
N ^o 10. CHORUS DE LA RÉVOLTE	36.
N ^o 11. ROSEBUD, Chanté par M ^{lle} Charent, Garnier, Geoffroy, Chou et M. Léon	39.
N ^o 12. FINAL	45.
ACTE II – 3 rd TABLEAU.	
N ^o 13. ENTR'ACTE	50.
N ^o 14. COUPLETS DU RUC DE RÉOTIE, Chanté par M. Roche	54.
N ^o 15. DU DE LA RÉOLTE, Chanté par M ^{lle} Léon-Tartin et M. Desiré	57.
N ^o 16. SCÈNE FINALE	1-8.
ENTR'ACTE – 4 th TABLEAU.	
N ^o 17. CHORUS INFERNAL	62.
N ^o 18 ^{me} . ERYDIE A EURYDICE, Chanté par M ^{lle} Léon-Tartin et le Chœur	1-5.
N ^o 19. RENDEZ-VOUS INFERNAL avec Chœur	67.
N ^o 20. FINAL	1-8.

Orphée aux Enfers (1858) : partition chant-piano Heugel (1859),
catalogue thématique des morceaux. Collection Jean-Christophe Keck, Paris.

Version allemande de 1859 (1ère édition)

« Seinem Freunde Ludovic Halévy.

Répertoire des Bouffes-Parisiens.

Orpheus in der Hölle

(Orphée aux enfers)

Burleske Oper in 2 Akten und 4 Bildern

Nach dem Französischen des Hector Crémieux

Musik von J. Offenbach.

Klavierauszug mit deutsch. und franz. Text

B. & B. 4614 »

Texte du livret et indications en allemand et en français

145 pages

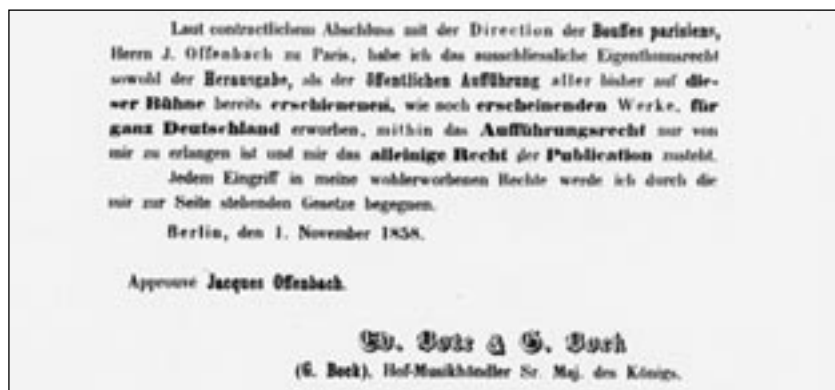
Collection Jean-Christophe Keck, Paris

Oek



Oek

Orpheus in der Hölle (1859) : partition chant-piano Bote & Bock (page de titre).
Collection Jean-Christophe Keck, Paris.



*Orpheus in der Hölle (1859) : partition chant-piano Bote & Bock
(avertissement des éditeurs et du compositeur).
Collection Jean-Christophe Keck, Paris.*

Version allemande de 1858 (réédition)

« Orpheus in der Unterwelt

(Orphée aux Enfers)

Burleske Oper in 2 Akten und 4 Bildern

Nach dem Französischen des Hector Crémieux

Musik von J. Offenbach

Klavierauszug mit deutsch. und franz. Text.

B.&B. 10879 »

Texte du livret et indications en allemand et en français

134 pages

Archives Bote & Bock, Berlin



Première version de 1874 (1^{re} édition)

« Théâtre de la Gaîté

Orphée aux Enfers

Opéra-féerie en quatre actes et douze tableaux

Paroles de Hector Crémieux

Musique de J. Offenbach

Nouvelle partition illustrée pour chant et piano avec musique de ballet

Paris Au Ménestrel, 2 bis rue Vivienne

Heugel et C^{ie}.

Propriété pour tous pays sauf l'Allemagne – Boosey, Londres

H. 4425 »

Figurent ensuite quatre pages d'illustrations représentant les créateurs de cette nouvelle version.

301 pages

Collection Jean-Christophe Keck, Paris

Oek

196

PRET ORCH:
Chorus L.A.
Cora en L.A.
Piano L.A.

N° 18

COUPLETS DES REGRETS.

EURYDICE.

PIANO.

ser: Je m'ennuie épou -
vantagelement ici.

1^{er} COUPLET. - Ah!

quel le tris - te des - ti - né Me fait i - ci le Dieu Ple - ton! Me

Fl est ena -

lais - ser seule a - bandon - née! Que veut di - re cet a - ban - don! Lors.

2^e V^{er} est ena -

- qu'a - vec lui je suis ve - nu, e, De tendresse il é - tait pé - tri! ah!

Oh!

Cl:

Oek

Orphée aux Enfers (1874) : partition chant-piano Heugel
(Couplets des Regrets). Collection Jean-Christophe Keck, Paris.

Différentes éditions apocryphes arrangées (à titre consultatif)

Archives Bote & Bock, Berlin

Partition piano seul

Version allemande de 1859 (deuxième édition)

« Orpheus in der Unterwelt

(Orphée aux Enfers)

Burleske Oper in 2 Akten und 4 Bildern

Nach dem Französischen des Hector Crémieux

Musik von J. Offenbach

Vollständiger Auszug für Klavier allein

Ed. Bote & G. Bock, Berlin

B. & B. 10780 »

68 pages

Collection The Rokahr Family Library, USA

Oek

Partition chant seul

Seconde version de 1858

« Orphée aux Enfers

Opéra-bouffe d'Hector Crémieux

Musique de J. Offenbach

Avec morceaux intercalés pour les représentations du Théâtre de la Gaîté

Paris, Au Ménestrel – 2 bis rue Vivienne – Heugel et Fils Editeurs

H. 5687 »

125 pages – petit format

Collection Jean-Christophe Keck

RONDO DE MERCURE

Allegro vivace

MERCURE

Eh! hop, eh! hop, place

à Mercure! Ses pieds ne touchent pas le sol, Un bleu nuage est

sa voiture, Rien ne l'arrê - te dans son vol. Eh! hop, eh! hop, place

à Mercure! Ses pieds ne touchent pas le sol, Un bleu nuage est

sa voiture, Rien ne l'arrê - te dans son vol. Bouillottes, dans son dieu.

« ti - enu, re, Vous di - ra mes ti - tres nombreux de vous le com - mis -

si - enu, re Et des Dieux - ses et des Déeses, Pour leurs amours, moi

je travail, le Ar - gents, a - gi - les, in - tel - ligent; Mon ca - cha - cre est

ma médaille, U - ne mé - daille en vil argent. Eh! hop, eh! hop, place

à Mercure! Ses pieds ne touchent pas le sol, Un bleu nuage est

Oek

Orphée aux Enfers (1874) : partition chant seul (Rondo de Mercure).
Collection Jean-Christophe Keck, Paris.

Airs séparés

Première version de 1858 (première édition)

N° 8 Couplets « Pour séduire Alcène »

N° 10 Couplets « Quand j'étais roi de Béotie »

N° 13 Hymne à Bacchus « J'ai vu le Dieu Bacchus »

« A Paris, chez E. Bertin, éditeur, 65, passage Choiseul, sous le péristyle du théâtre.

Répertoire général des Bouffes-Parisiens

1858 (tampon de la Bibliothèque Impériale) »

Collection Laurent Fraison

Bibliothèque nationale de France, Paris (Vm5 1986)



*Orphée aux Enfers (1858) : air séparé Bertin (1858),
Table thématique des Morceaux.
Collection Laurent Fraison, Paris.*

Seconde version de 1858 (première édition)

Ensemble des numéros (dont certains illustrés)

« Théâtre des Bouffes-Parisiens

(Nouvelle Edition)

Orphée aux Enfers

Opéra-bouffe de J. Offenbach

Paroles de Hector Crémieux

Editeurs Heugel & Cie

Table thématique des morceaux détachés avec accompagnement de piano

Paris, Au Ménestrel, 2 bis, rue Vivienne, Heugel & Cie

Editeurs-Libraires pour la France et l'Etranger – Berlin Bote et Bock »

(Numéros 1 à 14 bis)

Collection Jean-Christophe Keck, Paris

Collection Laurent Fraison, Paris

Bibliothèque nationale de France, Paris

Oek



Oek

Orphée aux Enfers (1858) : frontispice du Rondo des Métamorphoses (N° 1), par Bertrand.
Collection Laurent Fraison, Paris.

Première version de 1874 (première édition)

Ensemble des numéros (dont certains illustrés)

« Orphée aux Enfers

Opéra-Féerie

Théâtre de la Gaîté

Musique de J. Offenbach

Paroles de Hector Crémieux

Catalogue thématique des morceaux détachés avec accompagnement de piano

Paris, Au Ménestrel, 2 bis, rue Vivienne

Heugel & C^{ie} Editeurs – France et Etranger (sauf l'Allemagne) »

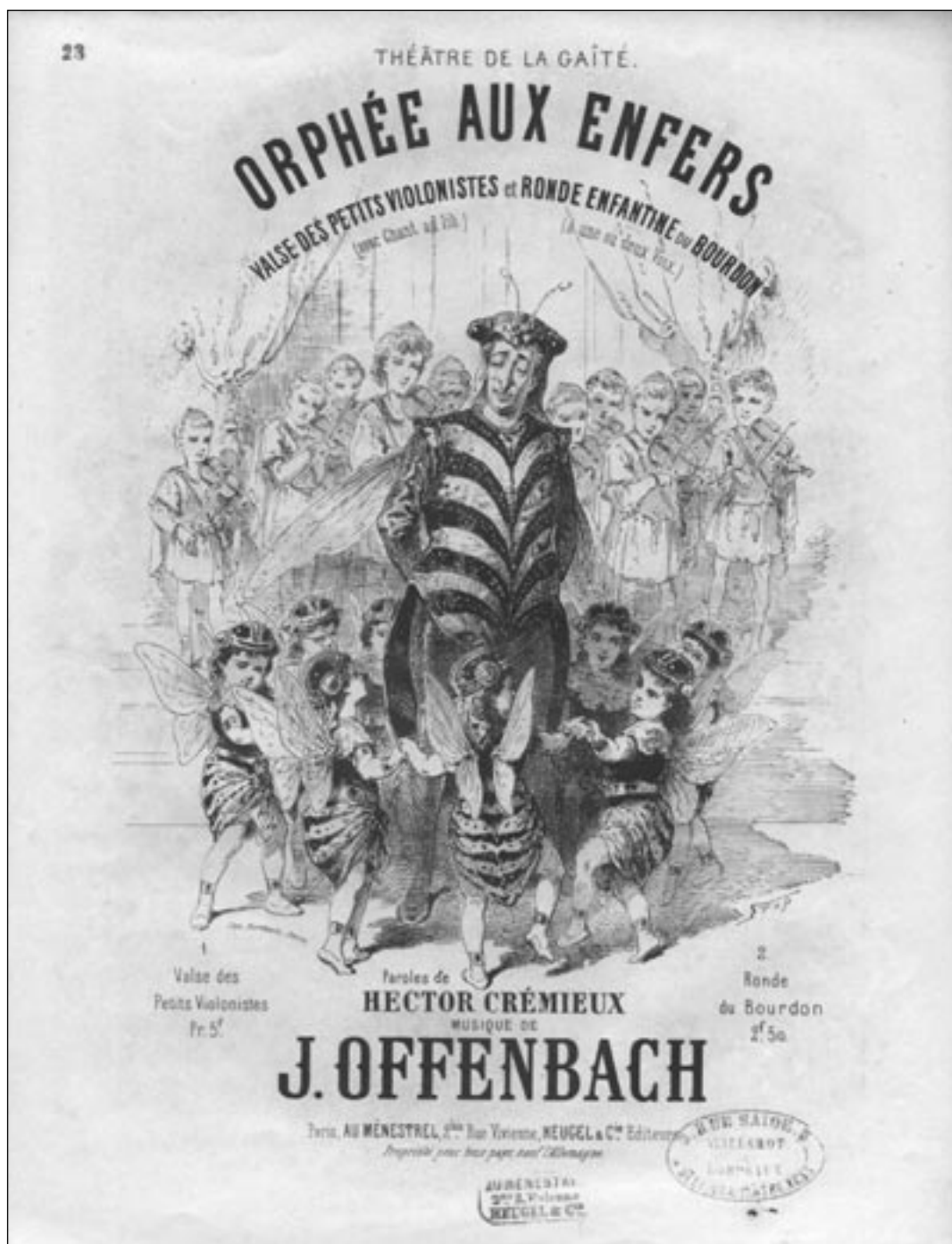
(Numéros 1 à 30)

Collection Jean-Christophe Keck, Paris

Collection Laurent Fraison, Paris

Bibliothèque nationale de France, Paris

Oek



Oek

Orphée aux Enfers (1874) : frontispice de la Valse des petits violonistes et Ronde enfantine du bourdon (N° 23), par Stop (Louis Morel-Retz, dit). Collection Laurent Fraison, Paris.

Partitions diverses

Divers arrangements pour piano, contemporains d'Offenbach

Quadrilles, valse, polkas, fantaisies, etc.

Collection Jean-Christophe Keck, Paris

Collection Laurent Fraison, Paris

Archives Bote & Bock, Berlin

Bibliothèque nationale de France, Paris



Orphée aux Enfers (1858) : frontispice du « Potpourri af Orpheus i Underverdenen » (J. Cohen) [Kjöbenhavn], Collection Laurent Fraison, Paris.

Livrets

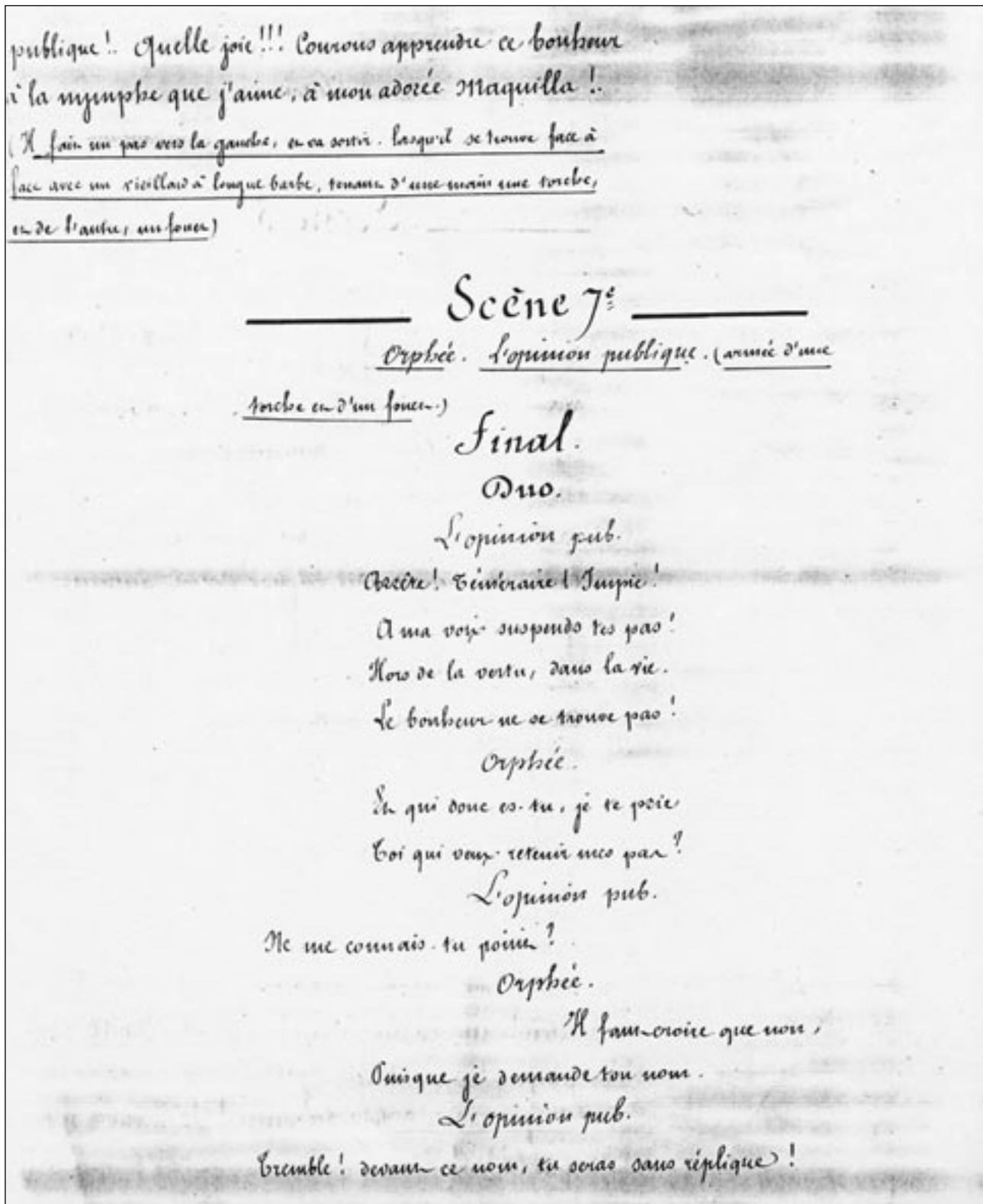
Manuscrit de copiste déposé au bureau de la censure parisienne, le 6 octobre 1858

1^{re} version de 1858

Premier et deuxième tableaux

Incomplet (les troisième et quatrième tableaux manquent) – format à la française

Archives nationales, Paris (F.18/08 1150)



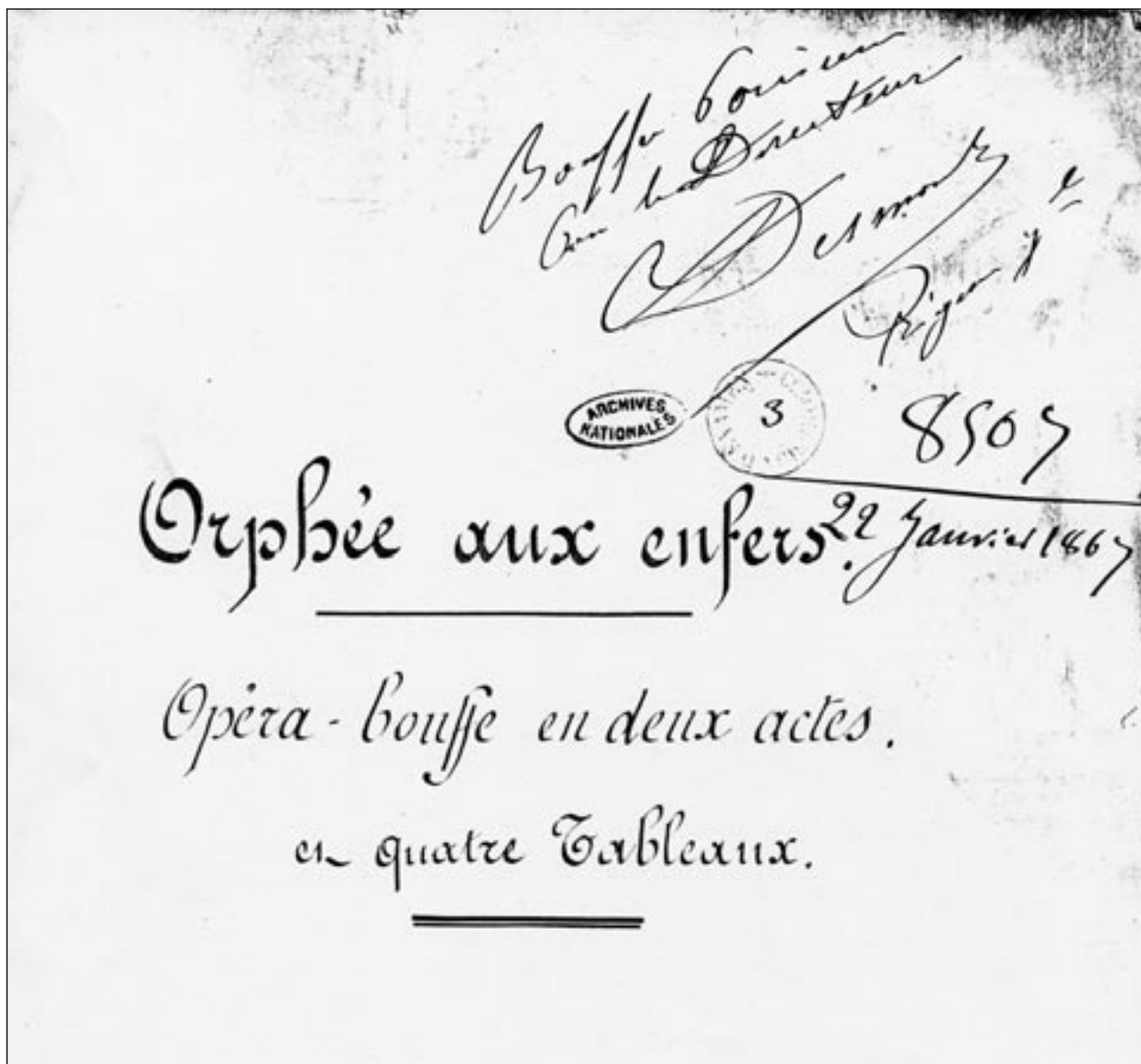
Orphée aux Enfers (1858): livret copié et déposé au bureau de la censure parisienne. Scène 7^e.

Archives nationales, Paris.

Manuscrit de copiste déposé au bureau de la censure parisienne, le 22 janvier 1867

101 pages

Archives nationales, Paris (F.18/08 1152)



Oek

Orphée aux Enfers (1867) :

livret copié et déposé au bureau de la censure parisienne (page de titre).

Archives nationales, Paris.

Manuscrit de copiste déposé au bureau de la censure parisienne, le 17 janvier 1874

Première version de 1874

118 pages

Archives nationales, Paris (F.18/08 931)

Oek

Manuscrit de copiste déposé au bureau de la censure parisienne, le 7 août 1874
 Supplément pour la seconde version de 1874 (Le Royaume de Neptune)
 11 pages
 Archives nationales, Paris (F.18/08 931)

Le Royaume de Neptune

Eurydice

L'Olympe.. Tu m'aurais fait voir l'Olympe
 et quitter cet affreux séjour.. Fuyons.. Emmène
 moi..

Jupiter

Oui, ma biche.. mais le Monde a ses devoirs..
 Cet idiot de Pluton donne ce soir une grande fête
 en mon honneur.. Je ne puis y manquer.. Rejoins-
 m'y

Eurydice

Hein..

Jupiter

Je dis : rejoins m'y.. sous un déguisement
 et cette nuit, après la fête, à la faveur
 de la sortie générale de mes collègues je
 t'emmène dans le tas

Eurydice

Pour me conduire?

Livret imprimé

Seconde version de 1858 (première édition illustrée)
108 pages, petit format
Editions A. Bourdilliat et C^{ie}, Editeurs, Paris 1860
Université de Coblenz
Collection Laurent Fraison, Paris

Livret imprimé

Seconde version de 1858 (réédition)
85 pages, petit format
Editions Michel Lévy Frères, Paris
Collection Laurent Fraison, Paris



Livret imprimé

Version allemande de 1859
Traduction de Ludwig Kalisch
46 pages, format à la française
Archives Bote & Bock, Berlin

Livret imprimé

Première version de 1874 (première édition)
20 pages, grand format
Editions Calmann-Lévy, Paris 1874
Collection Laurent Fraison, Paris

Autres sources

Iconographie et différents documents

Affiches, gravures, photographies, programmes, articles de presse, documents sonores, etc.
Collection Jean-Christophe Keck, Paris
Collection Laurent Fraison, Paris
Archives Bote & Bock, Berlin
Bibliothèque nationale de France, Paris



Rapport analytique

Comme nous l'avons déjà signalé, le manuscrit autographe complet d'*Orphée aux Enfers* est à ce jour égaré. Nous avons dû nous résigner à utiliser seulement des sources dites (à tort) de second ordre, provenant de différents copistes ou de documents imprimés lors des premières représentations de l'œuvre. Autant l'instrumentation est quasiment identique dans le matériel et les trois partitions d'orchestre qui ont servi de support à nos travaux, autant les indications de phrasé et de dynamique y diffèrent souvent. Il en va de même entre les partitions d'orchestre et les partitions gravées pour chant et piano. La majorité des « variations » instrumentales sont dues à de simples erreurs ou oublis de copistes et il nous a été facile de les corriger. En revanche, nous avons dû faire des choix en ce qui concerne les indications de phrasé et de dynamique. Ceux-ci ont été guidés par analogies, ainsi que par notre connaissance globale de l'œuvre d'Offenbach. De toute manière, ces décisions restent sans grande influence sur l'interprétation générale de l'œuvre. Offenbach était souvent avare de ce type d'indications et la plupart de celles qui figurent dans les documents imprimés ont été relevées par l'assistant d'Offenbach chargé de réaliser la réduction pour chant et piano, attentif aux souhaits du Maître pendant les répétitions. En l'absence de sources primaires, il nous a paru inutile de rédiger un rapport critique détaillé. Seules sont indiquées dans le présent cadre les différences les plus notables pouvant susciter des variations importantes. Par ailleurs, comme nous l'avons fait pour nos éditions précédentes, nous avons tenu à exposer brièvement quelques observations personnelles et autres renseignements pratiques quant à l'interprétation de chaque numéro, celles-ci débouchant parfois sur des considérations plus générales concernant la musique d'Offenbach et la méthode employée par celui-ci.

Oek

ACTE I

1^{er} tableau

Introduction instrumentale et Mélodrame

Offenbach ne jugeait pas utile d'introduire systématiquement ses ouvrages par de grandes ouvertures rhapsodiques. Certains de ses plus grands opéras-bouffes, tels *Orphée aux Enfers* (version de 1858), *La Belle Hélène* ou encore *La Vie parisienne* commencent par une pièce instrumentale assez courte, qui, du fait qu'elle s'enchaîne directement avec le numéro suivant, ne permet pas d'être jouée en concert. Offenbach privilégie donc la dramaturgie plutôt que l'exécution d'une brillante pièce symphonique, qui apportera les applaudissements tant attendus par les chefs d'orchestre. C'est pourquoi le Kapellmeister autrichien Carl Binder jugea bon de composer une véritable ouverture de concert. Celle-ci fut jouée à Vienne dès 1860, sans désapprobation de la part d'Offenbach. Il faut dire que la pièce de Binder reste très fidèle à l'esprit du Maître, autant dans son orchestration que dans sa conception globale. Elle devint très célèbre dans le monde entier et fut finalement beaucoup plus jouée que la grande ouverture qu'Offenbach écrivit quatorze ans plus tard pour la reprise au Théâtre de la Gaîté. Cette célébrité fut aussi facilitée par une politique éditoriale beaucoup plus soutenue en Allemagne qu'en France. Nous avons souhaité voir figurer cette ouverture de concert dans notre édition en tant que supplément (disponible à la location).

Le prélude originel d'Offenbach se compose de deux thèmes : l'introduction du numéro 3 (la Chanson pastorale d'Aristée) et la première partie du numéro 15 (le Menuet). L'*Orphée* d'Offenbach sera donc conçu dans un esprit de « Pastorale », cher aux compositeurs du Siècle des lumières. Et ce n'est pas parce qu'Offenbach fait souvent référence à la musique du XVIII^e siècle qu'il est dans ses intentions de la parodier. Bien au contraire. Celui-ci voue une véritable admiration pour les grands maîtres du passé. Vouloir systématiquement faire une caricature des thèmes musicaux bucoliques ou de facture classique équivaldrait à ignorer toute la dimension sentimentale de cet ouvrage.

Oek

N° 1 Chanson (Couplets d'Eurydice)

Dès ce premier numéro, l'orchestration originale d'Offenbach nous apparaît comme légère et aérienne. Pourtant, celle-ci a souvent été alourdie par de simples erreurs de copie dans les matériels d'orchestre. En effet, on peut constater dans les partitions de copiste (tout comme dans les manuscrits originaux d'Offenbach) que la distribution exacte dans les parties doubles (clarinettes, cors, pistons) n'est pas toujours clairement définie. Par exemple, lorsque le premier cor est seul à jouer, les silences relatifs à la partie de second cor ne sont pas systématiquement notés. Ce qui a pu faire croire à certains copistes que les deux cors jouaient alors à l'unisson. En fait, il nous est rapidement apparu que les cors jouaient à l'unisson seule-

ment dans les *tutti* (sauf rares exceptions clairement indiquées par le compositeur). Nous avons donc été très vigilants sur ce problème concernant les cors, mais aussi les clarinettes et les pistons. Il s'avère que l'orchestration a été considérablement allégée et a ainsi retrouvé sa couleur originelle.

Signalons qu'Offenbach avait tout d'abord composé une première version de cette Chanson. Elle fut interprétée par Lise Tautin lors de la création de la pièce. Mais, probablement devant son insuccès, le compositeur la remplaça rapidement par la présente version. La version originelle de cet air fut pourtant publiée par les Editions Bertin, sous forme de morceau détaché. Il semble avoir été immédiatement retiré de la vente. Nous connaissons cependant cette version primitive (de façon partielle) grâce à la table thématique des premiers morceaux détachés publiés par Bertin, mais surtout par les esquisses d'Offenbach conservées aux Archives de la ville de Cologne. Pourtant, le manuscrit complet (50 mesures) et orchestré existe. Il fut la propriété de la famille Offenbach jusque dans les années 1970. Malheureusement, ayant été vendu, il est maintenant introuvable.

Oek

Incipit de la chanson d'Eurydice (première version) :

Couplets
d'Eurydice

La fem - me dont le cœur rê - ve n'a pas de som - meil

N° 2 Duo (avec solo de violon)

Notons tout d'abord que le créateur du rôle d'Orphée, M. Tayau, était autant violoniste que chanteur, ce qui lui permettait d'interpréter lui-même son « concerto pour violon ».

En ce qui concerne certaines indications de tempo, celles-ci varient entre les différences sources. Mesure 16 : *animato* ou *poco animato* – Mesure 68 : *très animé* ou *allegro*.

De façon générale, les partitions pour chant et piano augmentent souvent les nuances *forte* en *fortissimo*.

En ce qui concerne la partie de violon solo, aucune des sources consultées ne présente les mêmes articulations de phrasé. Nous avons donc fait des choix délibérés, mais il est certain que le violoniste peut rester relativement libre dans son interprétation.

La dernière croche de toutes les parties jouant la mélodie (mesure 203) diffère selon les sources entre *la bécarré* et *la dièse*.

Il s'agit d'un des numéros les plus brillants de la pièce, dans lequel il est nécessaire de trouver un juste équilibre entre romantisme et bouffonnerie, sans tomber dans une charge grotesque qui nuirait à l'esprit musical d'Offenbach.

N° 3 Chanson pastorale

Alors que le thème d'introduction de cette chanson est exposé *moderato* dès l'ouverture de la pièce, Offenbach donne ici comme indication de tempo : *allegretto*. Il ne faut pas pour autant en déduire que le compositeur souhaite interpréter de façon différente ce même motif. Et, une fois de plus, nous nous trouvons confrontés à l'imprécision des indications du compositeur. Certaines partitions pour chant et piano comportent heureusement des indications métronomiques rapportées par les assistants d'Offenbach, mais ce n'est malheureusement pas le cas pour *Orphée aux Enfers*. Pourtant, tout porte à croire que cette Chanson pastorale ne doit pas être interprétée de façon rapide et sautillante : son style bucolique, son orchestration, la ligne, mais aussi l'existence d'archives sonores (véritables témoins d'une certaine tradition).

Oek

Concernant les vocalises d'Aristée, il existe au moins deux versions de celles-ci. Elles figurent toutes deux dans notre édition. Il faut savoir que le créateur du rôle d'Aristée, Léonce, était doué d'une incroyable facilité dans le registre de voix de tête ou de voix mixte, puisque Offenbach lui écrira toujours des rôles assez périlleux, exigeant un suraigu certain (Vert-Panné de *Tromb-Al-Ca-Zar*, Antonio le caissier des *Brigands*, etc.).

Par ailleurs, il est fort probable que l'interprète usait d'une certaine liberté dans l'émission de ces vocalises, alternant les différents registres vocaux.

La Chanson pastorale d'Aristée est une réussite orchestrale. Sur un *ostinato* des cordes et du cor, Offenbach laisse dialoguer les bois. Il en résulte une couleur des plus chaleureuses qu'il serait funeste d'anéantir par une interprétation parodique, « décharnée » et inconsistante.

N° 3 bis Mélodrame

Il semble qu'Offenbach affectionnait tout particulièrement la forme du mélodrame, y laissant s'exprimer un véritable talent de symphoniste. Il est vrai qu'il en composa un grand nombre à l'époque où il était directeur de la musique à la Comédie-Française. C'est souvent dans ces courtes pièces que sa musique présente toute sa richesse, par des harmonies recherchées et une orchestration des plus raffinées. De surcroît, elles épousent parfaitement l'action dramatique. Selon les sources, les 12 dernières mesures (*lento*) sont jouées par les violons et les altos avec ou sans sourdine.



N° 4 Couplets (La mort d'Eurydice)

Cette page est certainement l'un des chefs-d'œuvre d'Offenbach. La ligne vocale conférée à Eurydice prouve, une fois de plus, que ce dernier écrivait ses opéras-bouffes pour d'excellents chanteurs (doublés de très bons comédiens). C'est le critique Paul Smith qui écrivait dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* du 24 octobre 1858 que « M^{lle} Tautin [la créatrice du rôle d'Eurydice] est plus que jamais la Sontag, la Cabel de cette bonbonnière lyrique [qu'étaient les Bouffes-Parisiens] ». Les sources consultées sont quasiment identiques, si ce n'est certaines différences mineures provenant sans conteste de quelques erreurs de copie.

N° 4 bis Mélodrame

Ce numéro nous pose une fois de plus le problème de l'imprécision des indications de tempo chez Offenbach. Certes, le compositeur indique celle-ci comme étant un *andante*. Cependant, il n'est pas rare qu'Offenbach écrive 4/4 comme unité de mesure, alors qu'il souhaitait une impulsion à 2/2. Dans certaines œuvres, ce « sous-entendu » peut paraître évident, mais ce n'est pas le cas ici, où les deux interprétations peuvent se justifier ; une étant des plus espiègles, l'autre beaucoup plus posée. Seule la tradition aurait pu nous éclairer si elle avait été ininterrompue. L'interprétation de ce petit mélodrame aux accents mozartiens reste donc à l'appréciation de son interprète. Celle-ci se doit aussi d'être guidée par des impératifs temporels, imposés par la déclamation du dialogue entre Pluton et Eurydice. Enfin, Offenbach ne signale aucun changement de tempo lors de la « dégringolade infernale » des dernières mesures. Celles-ci se devant d'être relativement vives, on peut en déduire qu'un tempo assez presto s'impose dès le début du mélodrame. Nous serons confrontés au même problème en ce qui concerne le final du deuxième tableau.

N° 5 Duettino

Celui-ci est à nouveau introduit par un long mélodrame aux tournures surprenantes, voire lugubres, dans le cadre d'un opéra-bouffon. En consultant le livret de censure, on découvre que ce numéro est en fait une seconde mouture du final du premier tableau. On sait peu de choses sur la version originelle, si ce n'est que le texte de son livret était totalement différent (ne pouvant en aucun cas être accompagné par la musique de la version définitive), et que ce final s'enchaînait avec le tableau suivant, l'Olympe²⁰. Nous connaissons cependant la mélodie des trois premières mesures de ce duetto primitif, grâce à la table thématique des premiers morceaux détachés publiés par l'éditeur Bertin. Malheureusement, seuls les morceaux conservés définitivement par Offenbach furent commercialisés ; à savoir les numéros 2 (duo), 3 (chanson pastorale), 4 (invocation à la mort), 6 (couplets de Diane), 7 (chœur de la révolte), 8 (rondeau des métamorphoses), 10 (couplets du Roi de Béotie), 11 (duo de la Mouche), 12 (Hymne à Bacchus) et 13 (menuet et galop). Par ailleurs, nous savons qu'une seule page, arrachée au manuscrit orchestré (27 mesures) de la version primitive du duetto final, est encore conservée dans les archives familiales. Le rôle de l'Opinion publique (écrit en clef de *fa*) y chante : « Viens dans l'Olympe aux pieds de Jupiter – Viens demander à sa justice – d'arracher à l'Enfer – Ta femme adorée Eury[dice] ».



Ar - rê-te té-mé-rai-re im - pi - - e

Oek

2^e tableau

Oek

Remarquons aussi qu'apparaissent de nombreuses indications nouvelles (tempo, dynamique, etc.) dans la partition imprimée en 1874. Etant donné qu'*Orphée aux Enfers* a été constamment joué entre sa création en 1858 et sa reprise à la Gaîté, il est difficile de savoir à quel moment Offenbach a ajouté de telles indications, et si celles-ci peuvent être prises en considération pour l'interprétation de la version de 1858. Lorsque ceci nous paraissait indispensable, nous en avons fait apparaître certaines dans la présente édition, en mentionnant clairement leur provenance. Nous ne pouvons que conseiller aux interprètes de consulter notre édition de la seconde version d'*Orphée aux Enfers* (1874) et de faire eux-même leurs choix d'interprétation.

[Couplets d'Amphitrite et chœurs]

Chant des Nymphes de Prométhée [sic]

C'est à l'occasion de la cinquantième représentation qu'Offenbach décida d'ajouter un numéro nouveau pour l'arrivée de M^{lle} Maréchal dans le rôle d'Amphitrite. Ces couplets avec chœurs furent insérés « entre le[s] numéros] 6 et 6 bis », chantés durant quelques représentations, puis supprimés définitivement. Ils ne figurent donc dans aucune édition ancienne, pas plus d'ailleurs que le Chant des Nymphes de Prométhée [sic] (certainement offert à Marie Cico²¹), aussi rapidement abandonné. Offenbach n'avait aucun attachement à ces pages de circonstance, composées en hâte pour illustrer l'arrivée d'une nouvelle interprète aux « talents » reconnus. D'ailleurs, il n'en est déjà plus trace dans le livret manuscrit déposé à la censure pour la reprise de 1867. Les manuscrits complets de ces deux numéros sont aujourd'hui conservés dans une bibliothèque privée et encore inaccessibles. Nous en connaissons cependant quelques détails.



Incipit des Couplets de la 1^{re} Nymph et chœur :

Moderato

1^e
Nymph

Pour l'O-lym - pe ché - ri des Dieux j'ai quit - té ma grot - te pro - fon - de

Incipit du Chant des Nymphes de Prométhée :

Pour nous voir sur ta ci - - me gé - ant ou - vre tes yeux

N° 6 bis Entrée de Pluton et des Furies

Que ce soit dans ce numéro ou bien dans l'entracte du 3^e tableau (où est repris le même thème), certains détails concernant la partie de batterie ne sont pas clairement définis. A la consultation des différentes sources relatives à la version de 1858, il semble que les cymbales doivent être simplement frappées l'une contre l'autre. En revanche, il est clairement indiqué dans des partitions d'orchestre allemandes et dans les matériels de la version de 1874 qu'une des deux cymbales doit être frappée avec une baguette métallique (une batte de triangle). Il est difficile de définir exactement à quel moment Offenbach décida de ce changement. C'est pourquoi nous proposons les deux possibilités dans notre édition.

N° 7 Chœur de la révolte

Avec le Chœur infernal (n° 14), le Chœur de la révolte, est la preuve, si besoin est, qu'Offenbach avait un sens dramatique tout à fait verdien, en ce qui concerne l'emploi des masses chorales. On sait que pour *Orphée aux Enfers*, il avait considérablement renforcé les chœurs de son Théâtre des Bouffes-Parisiens dès la cinquantième représentation. Signalons la citation de *La Marseillaise* (quatre fois de suite, dans des tons différents), l'hymne révolutionnaire alors interdit par Napoléon III et remplacé par *Partant pour la Syrie* qu'Offenbach avait orchestré et dirigé quelques années auparavant, alors qu'il était directeur de la musique à la Comédie-Française.



En ce qui concerne nos travaux éditoriaux, nous avons été confrontés à un problème qui se retrouve souvent chez Offenbach. Aux mesures 10, 12, 65 et 67, les enchaînements harmoniques (échanges dominante – tonique) diffèrent entre la version orchestrale et la version piano. Sans même disposer du manuscrit autographe, nous pouvons expliquer ce manque de coordination, à la lueur des manuscrits d'autres œuvres. Offenbach travaillait extrêmement vite. De plus, il arrivait que s'écoule un certain temps entre le moment où il écrivait sa partition pour chant et piano, et le moment où il réalisait l'orchestration de celle-ci. Il arrivait que, lorsqu'il instrumentait sa partition, il ne suive pas exactement ses premières intentions harmoniques, et ce, particulièrement dans la résolution des cadences. Ce genre de « négligence » a eu deux conséquences funestes. La première, qui nous intéresse plus particulièrement dans le cas du Chœur de la révolte,

est que l'assistant d'Offenbach qui était chargé de préparer la réduction pour chant et piano destinée à la publication, a recopié la partie de piano que le compositeur écrivait dans un premier temps au bas de ses pages d'orchestre en attendant d'être certain de réaliser l'instrumentation des numéros finalement conservés. Ne prenant pas en considération les changements du Maître, il s'avère que la partition chant-piano diffère des partitions d'orchestre. La seconde conséquence est encore plus gênante. De par le manque de coordination entre le premier jet et la phase finale de la composition d'une pièce, il arrive que l'harmonie diffère entre les parties vocales et instrumentales. Il en résulte une certaine cacophonie – ces fautes n'ayant jamais été corrigées par les éditeurs. Dans les deux cas, nous avons choisi d'unifier les différences harmoniques, en nous basant sur la musique des parties orchestrales. Elles reflètent, en effet, les dernières intentions du compositeur. Il arrivait aussi qu'Offenbach décide de modifier des harmonies lors des répétitions. Témoin l'ouverture de *La Vie parisienne* (mesure 4) où l'on peut découvrir des modifications dans les parties d'orchestre utilisées à la création, alors que le manuscrit autographe est resté vierge de toutes corrections. Cela nous prouve, une fois de plus, que les manuscrits autographes d'Offenbach ne sont surtout pas les seules sources à prendre en considération pour réaliser une édition critique sérieuse et qu'il peut être préjudiciable de recopier ceux-ci à la lettre.

OeK

N° 8 Couplets (Rondeau des Métamorphoses)

Ces couplets sont, avec le Galop infernal, le numéro le plus célèbre d'*Orphée aux Enfers*. Pourtant, la version que nous connaissons aujourd'hui n'est pas la première mouture de ce rondeau. L'ensemble originel, chanté par Diane, Cupidon et Vénus, était totalement différent. Dans le refrain, Jupiter était accusé de prendre « des airs de capucin ». La censure s'en émut et demanda aux auteurs de pratiquer certains aménagements. Est-ce seulement à cause de la censure qu'Offenbach décida de composer une version entièrement nouvelle de ce numéro ? Il semble que le compositeur n'était pas très content de son travail, et c'est sans regret qu'il composa quelque temps avant la première la version définitive de son Rondeau des métamorphoses, qui eut un immense succès dès la création. Notons que le texte de la version primitive se trouve dans le livret déposé au bureau de la censure parisienne, alors que le manuscrit musical complet est toujours conservé dans une collection privée, malheureusement inaccessible à ce jour.



Le seul problème éditorial que nous avons rencontré se rapporte au point d'orgue qui figure sur la note culminante des mesures 11 et 36. Certaines sources en sont totalement démunies ; dans d'autres, celui-ci apparaît une fois sur deux, etc. Étant donné qu'il figure dans les documents les plus fiables, nous avons décidé de l'intégrer dans notre édition.

Notons pour finir que le tempo de ce Rondeau est *allegretto*. La langue allemande demandant une articulation verbale plus marquée que la langue française, il est regrettable que les interprétations germaniques, dans un désir légitime de compréhension, souffrent généralement d'une lourdeur préjudiciable à l'esprit espiègle de ces couplets.

N° 9 Final du 1^{er} acte

Nous avons dû ajouter différentes indications de tempo dans ce long final, dans le seul but de pourvoir aux oublis des copistes (et peut-être même d'Offenbach). Certaines proviennent de la version de 1874. D'autres sont l'application d'un raisonnement logique. Par exemple, de nombreux passages *ritenuto* ne sont pas suivis de l'indication *a tempo*.

OeK

Vu la longueur de ce numéro, nous y avons trouvé de nombreuses fautes de copie. Les plus significatives sont le manque d'indications dynamiques pour certains instruments, l'oubli de barres transversales sur des notes de valeur longue (omettant ainsi la transformation de celles-ci en plusieurs notes de valeur courte), l'oubli d'indications de doublures de certaines parties (violoncelles et contrebasses en particulier), etc. Par chance, la comparaison systématique des différentes sources nous permet toujours de déjouer ce genre de piège. De façon générale, lorsqu'un doute subsiste, nous l'indiquons clairement dans la partition.

Devant les changements fréquents de tonalité – ceci étant particulièrement notable dans ce final – nous avons opté pour la notation moderne des instruments transpositeurs : clarinettes en *si bémol* et en *la*, cors en *fa*, cornets à pistons en *si bémol*. Mais, dans un but d'authenticité, nous avons tenu à indiquer systématiquement les tons originels de chacune de ces parties. Par ailleurs, notre édition dispose d'un matériel d'orchestre où les parties de clarinettes, cors et cornets sont écrites dans les tons indiqués par Offenbach, ainsi que dans le système moderne.

L'un des problèmes que nous avons rencontré dans tous les grands ensembles se rapporte à la distribution des différents rôles solistes lors des *tutti* avec chœur. Celle-ci n'est jamais très claire dans toute la partition d'*Orphée aux Enfers*, mais c'est dans ce final, ainsi que dans tout le quatrième tableau, que l'on atteint le paroxysme de l'anarchie : certains rôles sont oubliés, d'autres changent de clef entre deux numéros, etc. Il est possible que les copistes n'aient pas repris les intentions précises du compositeur, mais, connaissant la rapidité d'écriture d'Offenbach, il est encore plus probable que lui-même ait négligé cet aspect de son travail, attendant la mise en répétition pour régler de tels problèmes jugés mineurs. N'oublions pas aussi qu'*Orphée aux Enfers* est la première grande partition d'Offenbach à être publiée, et il est évident qu'Heugel n'a pas fait son travail avec grand soin. De plus, on ne peut vraiment s'appuyer sur la version de 1874 concernant les grands ensembles, car, même si elle est beaucoup plus claire et logique, elle diffère considérablement de la version originelle – Offenbach ayant repensé l'équilibre de certains chœurs par rapport aux nouveaux moyens qu'il possédait au Théâtre de la Gaîté, et ayant profité de cette occasion pour corriger les « faiblesses » évidentes de sa première mouture. Nous avons donc dû faire un important travail d'unification des sources. En voici les grandes lignes :

- le rôle de Jupiter a été entièrement réécrit en clef de *sol*. Il est certain que son créateur, Désiré, était doté d'une tessiture intermédiaire entre le baryton et le ténor (ce que l'on nomme en France un baryton-martin). Ainsi, on trouvait son rôle écrit en clef de *sol* lorsqu'il est traité comme soliste à part entière, mais dans certains ensembles, il était indiqué : « Jupiter avec les 1^{res} basses » !
- nous avons supprimé des ensembles les rôles de Hébé, Cybèle et Morphée, puisque Offenbach les biffa lui-même lors des premières représentations. Ils n'apparaissent ni dans la première édition du livret ni dans la table des interprètes du chant-piano Heugel.
- la partie vocale du dieu Mars n'apparaît que dans le numéro 15 (Menuet et Galop infernal). En toute logique, nous avons choisi de lui offrir une partie facultative dans tous les ensembles des deuxième et quatrième tableaux (chantant avec les basses).
- de même, nous avons pensé que le rôle de Bacchus (qui figure dans la table des interprètes principaux) pouvait chanter avec les ténors du chœur.
- nous avons systématiquement fait figurer les parties vocales des dieux et déesses solistes, lorsque ceux-ci étaient oubliés : Minerve, Junon, Mercure, etc.

Signalons un autre problème rencontré dans ce numéro : il existe deux versions du grand ensemble « Gloire, Gloire à Jupiter » (mesures 140 à 158). Elles diffèrent seulement en ce qui concerne les parties vocales. L'une d'elles figure dans les premières éditions des partitions chant-piano Heugel et Bote & Bock, ainsi que dans différentes partitions d'orchestre. De toute évidence, elle n'est guère logique, la ligne mélodique étant totalement submergée par les autres parties. À la lumière de la partition de 1874 (où est gravée une version correcte), il est aisé de comprendre qu'il s'agit d'une simple erreur d'inattention d'un copiste (ou peut-être bien d'Offenbach lui-même) : les parties de ténors (solistes et chœurs) ont été copiées malencontreusement deux fois, à leur place légitime, mais aussi à la place des parties de sopranos. Il s'agit d'une petite maladresse graphique qui bouleverse totalement l'équilibre vocal de ce grand ensemble ! Notons pour finir que cette bétise fut rapidement rectifiée, puisque qu'on retrouve une version corrigée (malheureusement de façon partielle) dans la seconde édition du chant-piano Bote & Bock.

N° 10 Entracte

Cette page reprend simplement deux des principaux thèmes entendus dans le tableau précédent : l'entrée de Pluton et des Furies, ainsi que le Rondeau des Métamorphoses. De nombreuses différences figuraient entre la partition chant-piano de la version de 1858 et les partitions d'orchestre (mesures 29 à 36). Il s'agissait, en fait, d'erreurs de gravure. Celles-ci ont été corrigées du vivant d'Offenbach et n'apparaissent déjà plus dans la partition pour chant et piano de la version de 1874.

Nous avons aussi retrouvé la version primitive de cet entracte, jouée le soir de la création. Lors des premières modifications apportées à la pièce, Offenbach jugea bon de remplacer aussi ce bref épisode symphonique (32 mesures seulement) par une page plus conséquente où l'on pouvait réentendre l'un des « tubes » de son opéra. Le thème de la version originelle anticipait peut-être celui d'un numéro supprimé et Offenbach aurait jugé inutile d'en conserver la moindre trace. En voici les toutes premières mesures :

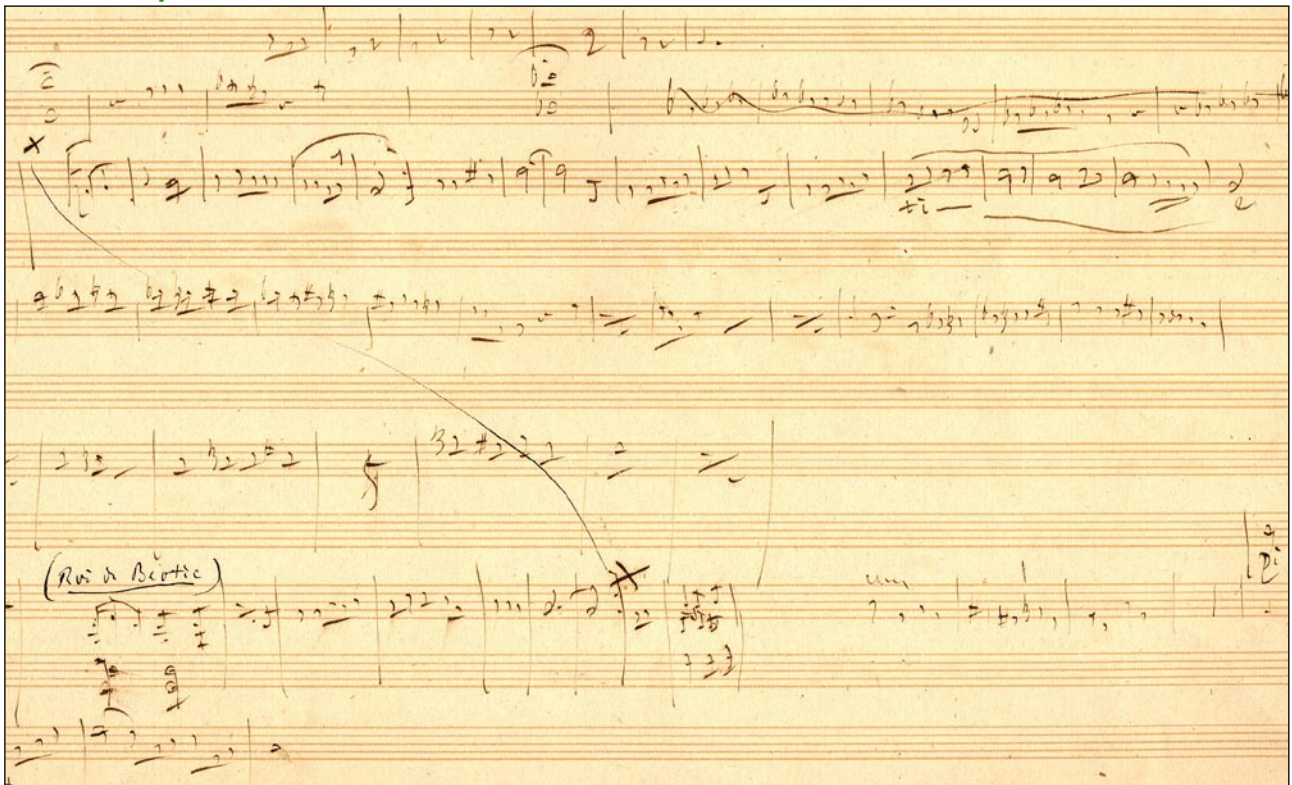


ACTE II

3^e tableau

Oek

N° II Couplets du Roi de Béotie



Couplet du Roi de Béotie : premières esquisses. Collection Jean-Christophe Keck, Paris.

Il arrive que, dans son empressement, Offenbach commette quelques négligences relatives aux possibilités techniques de certains instruments de l'orchestre. Il n'y attache guère d'importance, sachant qu'elles seront corrigées lors des premières répétitions. Mais pour le musicologue contemporain, certaines décisions s'imposent, à la suite d'une réflexion analytique. Outre les différents codes qu'il emploie systématiquement, Offenbach ne prend pas la peine d'écrire intégralement les parties de petite flûte ou de contrebasses, lorsque celles-ci doublent respectivement la grande flûte ou les violoncelles. Il indique seulement les doublures par un trait oblique, ne se souciant pas des impossibilités des basses et du piccolo de jouer des notes trop graves ou trop aiguës. Ce genre de négligence peut aussi provenir de l'empressement des copistes. Il est heureux que nous disposions de différentes sources, nous permettant d'établir certaines comparaisons. Ainsi, plusieurs partitions d'orchestre mentionnaient, dans ce numéro II, une doublure systématique de la partie de violoncelles (jouant une répétition de quintes graves en doubles-cordes) par les contrebasses. Vu le caractère de cette pièce, il nous paraissait singulier qu'une doublure aussi lourde fût légitime. En consultant d'autres sources, nous avons pu nous rendre compte qu'il s'agissait simplement d'une erreur de copie.

Oek

On a souvent dit que ces couplets avaient été composés assez tardivement dans la genèse de l'œuvre, lorsque Offenbach engagea l'acteur Bache et décida d'ajouter expressément pour lui un nouveau personnage à son opéra-bouffon : John Styx. Ceci paraît discutable à la lumière des toutes premières esquisses de

l'œuvre, dans lesquelles figure justement cet air. Nous avons par ailleurs découvert une version alternative de ce numéro, composée sous forme de valse. Les esquisses relativement avancées nous ont permis d'en présenter une reconstitution que nous proposons comme supplément à la partition chant-piano de notre édition. En voici les toutes premières mesures :

Allegretto

JOHN STYX

Piano

J. S.

Bé - o - ti - e, J'a-va-is des su - jets, des sol - dats Mais un jour en per -
 Bé - o - ti - e, Tu se-ra-is rei - ne sur ma foi, Je ne puis plus qu'en

Appendice dans la partition chant-piano d'*Orphée aux Enfers* (1858), p. 196.
 ISMN M-2025-3042-9

N° 12 Duo de la Mouche

Lorsque Offenbach décida de remanier totalement le troisième tableau d'*Orphée*, ce fameux duo de la Mouche fut aussi emporté dans la tourmente des coupures. Heureusement, ce ne fut que le temps de quelques représentations...

Certaines sources signalent que ce numéro doit être interprété avec les cordes jouant « avec sourdine », sans signaler précisément le moment où celle-ci doit être retirée. Ce qui pose un véritable problème pour l'éclatant *fortissimo* final... D'autres documents prescrivent que les sourdines doivent être ôtées juste avant les passages les plus brillants (à la mesure 201), mais cela est rendu difficile de par le fait que chaque pupitre de cordes est en train de jouer...

Certains passages de cordes « bourdonnants » sont indiqués comme « *sul ponticello* », ou bien « *près du chevalet* ». Nous avons opté pour la dénomination italienne, universellement connue.

De plus, il nous est apparu nécessaire d'ajouter aux présentes indications de tempo des indications supplémentaires figurant dans l'édition de 1874 (en en mentionnant clairement la provenance). En effet, celles-ci apportent des renseignements du plus grand intérêt et semblent parfois avoir été oubliées lors de la première publication de 1858 (tel l'*animato* de la mesure 17).

Les quelques pages d'esquisses (pour voix et piano) auxquelles nous avons pu avoir accès sont particulièrement intéressantes, car elles diffèrent totalement de la version définitive du duo. Les voici reproduites pour la première fois :

(elle s'en approche sur la pointe du pied) [sic]

[Eurydice] un fi - let à pa - pil - lon un fi - let à pa - pil - lon

[Jupiter]

Piano

at - ten - ti - on at - ten - ti - on at - ten - ti - on at - ten - ti - on

(lui jetant le filet)

[E.] La voi - là pri - se ! Plus de ré - sis -

tan - ce La voi - la pri - se la voi - la pri - se

(sous le voile)

[U.] La plus pri - se des deux n'est pas cel - le qu'on pen - - -

se la plus pri - se des deux n'est pas cel - le qu'on pen - - - se

[E.] 46 chan - te ta chan - son mon jo - li fre - lon

[C.] 54 Zi Zi Zi

OeK

Quatuor (ancien N° 12)

On sait qu'à la création, un quatuor entre Eurydice, Caron, John Styx et Cerbère était chanté avant la scène finale. Devant le succès plus que mitigé des premières représentations, Offenbach eut tôt fait de refondre entièrement le troisième tableau de sa pièce. C'est ainsi que ce quatuor disparut, entraînant avec lui le limogeage des rôles de Caron et Cerbère. Seul ce dernier aura droit de cité dans la version de 1874, mais seulement en tant que rôle « aboyé ». Nous connaissons les toutes premières mesures de cet ensemble grâce à la table thématique des morceaux détachés publiés par Bertin en 1858. Le manuscrit complet de ce quatuor est aujourd'hui conservé dans une collection privée, et malheureusement encore inaccessible.

Incipit du Quatuor :

Allegro Moderato

John Au - jour - d'hui gran - de fê - - te au ri - ves de Co - ry - te

[La Barque à Caron]

Quelques mesures d'esquisses des « Couplets de la Barque à Caron » nous sont parvenues. Bien que bissés le soir de la première, ces derniers ne furent finalement pas conservés dans la partition définitive, supprimés en même temps que le quatuor (cité plus haut) dont ils faisaient partie.

OeK

Esquisses de la barque à Caron :

barque Par la barque Par la barque par la barque par la barque à Ca-ron Par la barque Par la barque Par la barque par la barque à Ca

N° 13 Scène finale

Il existe une première mouture de cette scène, beaucoup plus courte et totalement différente de ce que nous connaissons maintenant. En voici les premières mesures :



Quant à la version définitive du numéro 13, notons seulement qu'en 1874, Offenbach reprendra la partie finale de l'intermède symphonique, en guise d'ouverture de l'acte IV. Bizarrement, il simplifiera l'harmonie de certains passages (mesures 68 à 76, par exemple), les rendant beaucoup moins inquiétants. 

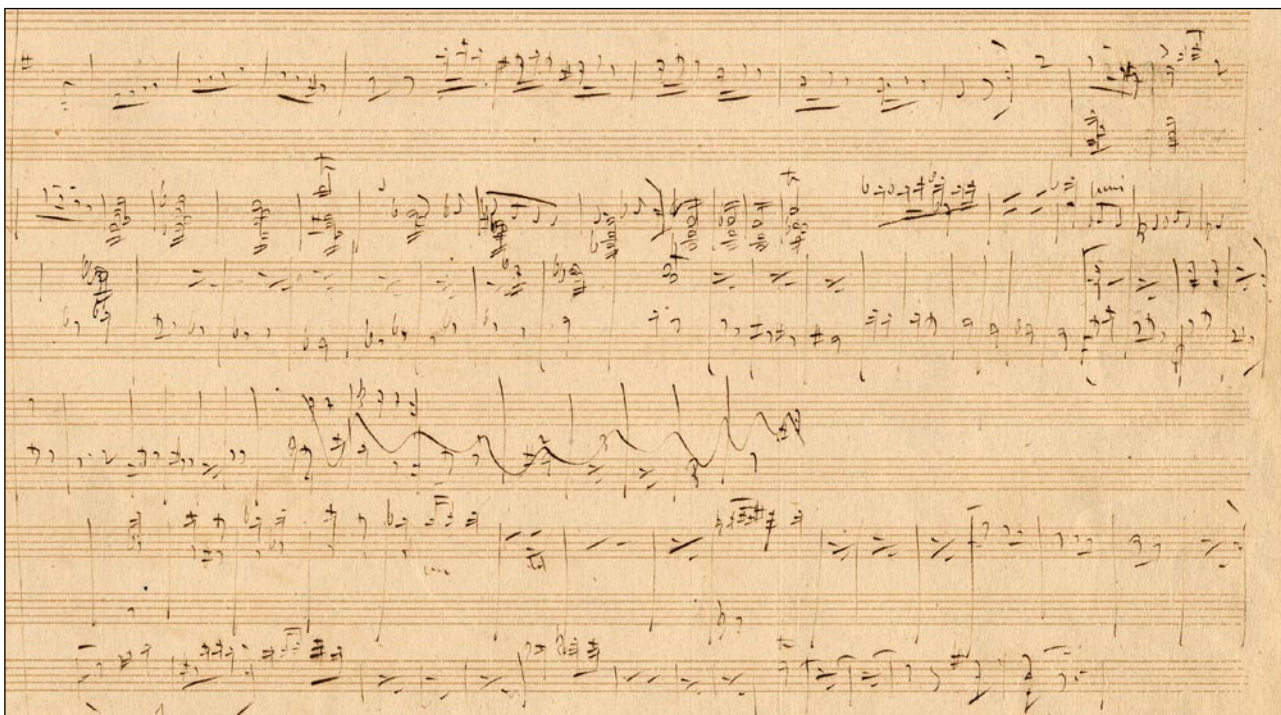
ACTE II

4^e tableau

N° 14 Chœur infernal

Nous avons pu relever quelques dissemblances remarquables entre les différentes sources utilisées. La quinzième mesure de l'introduction instrumentale ne figure dans aucune partition chant-piano (même dans la version de 1874), mais se trouve en revanche dans toutes les partitions et matériels d'orchestre. Il semble donc qu'il s'agisse d'un simple oubli de gravure. Seule la consultation du manuscrit autographe pourrait nous éclairer.

Par ailleurs, une seule partition indique que ce sont les deux piccolos (et non pas la grande flûte et le piccolo) qui sont employés dans ce numéro. Etant donné que cette source nous paraît être la plus fiable, et vu le caractère « infernal » recherché par Offenbach, nous avons opté pour les deux petites flûtes, en signalant tout de même les différentes options possibles.



Chœur infernal : premières esquisses. Collection Jean-Christophe Keck, Paris.

N° 14 bis Hymne à Bacchus

Est-ce que le compositeur ou ses librettistes se sont rappelé du chœur « Evohé ! Bacchus... » dans *Ulysse* de Gounod qu'Offenbach avait dirigé lors de sa création à la Comédie-Française, le 18 juin 1852 ? Y aurait-il un brin de parodie dans cet air devenu l'un des plus célèbres d'*Orphée aux Enfers* ou s'agit-il d'une simple coïncidence ?

La version allemande de ce numéro diffère légèrement de celle de Paris. Les mesures 200 et 201 y ont été condensées en une seule et unique mesure. Cette « variante » apparaît dans la première édition de Bote & Bock.

Une autre dissemblance se trouve aussi aux mesures 230 et 231 entre certaines partitions et matériels d'orchestre. Il s'agit d'un passage dont l'exécution orchestrale est délicate, puisque Offenbach demande à l'ensemble des cordes d'accompagner à l'unisson un périlleux septolet chanté librement par les déesses. On imagine facilement que certains chefs trouvèrent une solution radicale à ce problème, en supprimant tout bonnement la doublure en question (comme il est souvent coutume de faire dans les théâtres, avec certaines levées jugées difficiles à exécuter...). Cette modification partielle fut ensuite reprise par des copistes. Offenbach semblait pourtant tenir à ce petit trait orchestral puisqu'il apparaît toujours dans la partition chant-piano de 1874, avec une modification : l'ajout d'un point d'arrêt après le « Evohé » de la mesure 231. Cela nous permet de rappeler qu'il peut être intéressant pour chaque interprète de consulter aussi la partition de la version de 1874, où apparaissent les toutes dernières intentions du compositeur. Mais attention ! Les deux versions d'*Orphée aux Enfers* n'ont pas du tout été créées dans le même contexte et avec le même esprit. Vouloir faire un « montage » entre l'*Orphée aux Enfers* intimiste de 1858 et le grand opéra-féerie de 1874 nous paraît être une erreur. Il s'ensuit souvent une version hybride au résultat médiocre, dû à un déséquilibre musical et dramatique certain. On peut presque dire que les deux partitions sont des œuvres différentes. Seuls les « Couplets des regrets » composés en 1874 pour l'Eurydice de M^{lle} Cico semblent trouver leur juste place dans la partition primitive²². C'est pourquoi nous avons tenu à publier deux éditions bien distinctes d'*Orphée aux Enfers*.



N° 15 Menuet et Galop infernal

En ce qui concerne le quatrième tableau, il semble que l'éditeur du livret d'*Orphée aux Enfers*, Bourdilliat, ait simplement recopié le livret manuscrit originel, sans prendre soin de noter les différents remaniements apportés par les auteurs, soit lors des répétitions, soit pendant les premières représentations. Mais cette négligence nous donne de précieux renseignements sur l'aspect originel de l'œuvre. Dans ce livret, il apparaît que Pluton, Jupiter, Venus et Eurydice dansent le menuet sur une simple musique de ballet, sans aucune partie vocale. Il en va de même pour le célèbre Galop infernal, dansé par l'ensemble des dieux. Étant donné l'écriture orchestrale du menuet et du galop tels que nous les connaissons aujourd'hui, il est fort probable qu'Offenbach ait simplement ajouté des parties vocales en doublure des parties instrumentales préexistantes. Mais on ne peut être sûr de rien, et nombreuses sont les hypothèses pouvant être imaginées ; même celle selon laquelle *Orphée aux Enfers* aurait pu être créé sans son célèbre Galop infernal...

Lors de la grande reprise de 1874, Offenbach apporta des remaniements notables à certains ensembles et chœurs. Ces derniers se justifient en partie du fait que l'effectif choral du Théâtre de la Gaîté n'était pas comparable à celui présent sur la scène des Bouffes-Parisiens, lors de la création de 1858. Mais il est fort probable, en examinant les différents changements opérés, que le compositeur profita de la refonte de son chef-d'œuvre pour améliorer certaines maladresses d'écriture. N'oublions pas que, mis à part quelques petits galops d'essai esquissés dans des pièces en un acte et quelques pages de circonstances, *Orphée aux Enfers* est véritablement le premier ouvrage lyrique d'Offenbach à comporter de nombreux ensembles et chœurs. Autant les modifications sont mineures dans le Chœur infernal précédent, autant elles sont marquantes dans le Menuet²³. On peut dire que la première version de ce Menuet est un ensemble de solistes accompagné par le chœur, alors que la seconde version est un grand ensemble. La nuance est vraiment significative au regard des partitions.



Notons par ailleurs quelques incongruités entre les différentes sources. À la quatrième mesure de l'introduction instrumentale, le rythme diverge entre les partitions pour chant et piano (3 croches) et les partitions d'orchestre (croche pointée – double-croche – croche). Il s'agit certainement d'une simple erreur de gravure, corrigée dans la partition chant-piano de 1874.

A la mesure 31, il pourrait paraître étrange que les chanteurs interprètent *forte* et *legato* leurs vocalises, alors que l'accompagnement orchestral reste *piano* et *spiccato*. Il semble qu'Offenbach ait voulu utiliser l'orchestre simplement comme un discret accompagnement instrumental, évitant ainsi un probable « déraillement » des chanteurs *a cappella*.

Concernant le célèbre Galop infernal, il n'est pas inutile de rappeler ce qu'écrit Laurent Fraison²⁴ : « La connaissance [collective du Galop infernal] repose toutefois sur un malentendu universel, car il est mondialement diffusé sous un tout autre et triste aspect. Associé au *French Cancan* plus de quinze ans après la mort du compositeur, il sert encore de support à l'exploitation commerciale d'exhibitions polissonnes pour touristes. » Ajoutons que la représentation du Galop infernal que dessina Gustave Doré au lendemain de la création peut nous donner une image très parlante de ce qu'était effectivement ce galop : un déchaînement total, une danse de masse frénétique, beaucoup plus proche d'une de nos actuelles « rave-party » que des exhibitions vulgaires du Moulin Rouge ou des Folies-Bergère.



Aucune des sources consultées (de la version de 1858) ne mentionne l'association des cymbales avec la grosse caisse. Pourtant, les matériel et partition d'orchestre de la version de 1874 sont unanimes et indiquent clairement : « grosse-caisse et cymbales ». S'agit-il simplement d'un oubli dans les partitions de 1858 ou alors d'une modification apportée par Offenbach en 1874 devant l'ampleur de la masse orchestrale (l'orchestre de fosse de soixante musiciens est doublé par une fanfare sur scène...). Il nous est difficile de nous prononcer et nous préférons laisser aux chefs d'orchestre prendre la décision de leur choix.

Aux mesures 170 et 174, le *fa bécarré* qui apparaît clairement dans les partitions chant-piano (1858 et 1874) ne figure dans aucune partition ni dans aucun matériel d'orchestre de 1858. Les deux progressions harmoniques étant correctes et aussi intéressantes l'une que l'autre, il nous est difficile de savoir quelle version est authentique.

Concernant le livret pour la reprise du Galop infernal, plusieurs partitions d'orchestre, ainsi que la partition chant-piano de la version de 1874, mentionnent comme texte chanté par l'ensemble des artistes, un simple « la – la... ». La partition chant-piano Heugel de 1858 affirme ce même choix pour toutes les parties vocales, exceptée celle de Diane, qui reprend le texte : « Ce bal est original... ». Enfin, une seule partition d'orchestre confie le texte de Diane à l'ensemble des chanteurs. Cette partition (déposée à la Bibliothèque de l'Opéra de Paris, et dont l'orchestration se voit enrichie de deux trombones supplémentaires) semble avoir été réalisée vers le début des années 1860 par le bureau de la copie des Bouffes-Parisiens (sous la direction de M. Maurand). Soucieux d'exhaustivité, nous avons tenu à présenter ces différentes options dans notre édition.

N° 15 bis Mélodrame

Il s'agit de la reprise du célèbre thème de Gluck, interprété selon les sources (et les possibilités) soit en coulisse par le violon d'Orphée, soit dans la fosse par le violon solo. Les différentes sources consultées ne sont pas unanimes quant à l'emploi des sourdines aux cordes qui accompagnent le chant lointain du violon. Là encore, ce choix peut être laissé à l'appréciation des chefs d'orchestre, selon les aléas de la mise en scène ou de l'acoustique de la salle. Quelques différences minimales (*octave alte*) sont aussi à noter dans la partie de contrebasses. Nous avons délibérément choisi l'option la plus probable, celle où les contrebasses jouent *col canto* avec les violoncelles.



En comparant les nombreuses sources consultées, ce sont en fait les indications de phrasé qui diffèrent le plus dans toute la partition d'Offenbach. Ce problème est particulièrement notable dans ce mélodrame. N'ayant pas pu disposer du manuscrit autographe, et ne pouvant être certain des apports d'Offenbach lors de la carrière de l'œuvre, nous avons dû faire des choix, basés parfois sur les analogies de certaines sources, parfois sur la logique (technique d'archet pour les cordes ou bien problèmes de souffle pour l'harmonie, similitude des doublures, etc.). Il était totalement impossible, dans le cadre d'une édition qui se veut pratique avant tout, de faire apparaître toutes les différentes options de phrasé. Celles-ci, étant beaucoup trop nombreuses et quasiment présentes à chaque mesure, n'auraient pu que nuire à la lisibilité de la partition et perturber son interprétation.

Barcarolle

Nous avons retrouvé une esquisse assez développée (65 mesures) d'une « Barcarolle » chantée par Diane, Cupidon, Vénus, les dieux et les déesses. Étant donné l'entrée du violon d'Orphée au milieu de ce numéro, il semble qu'Offenbach prévoyait d'utiliser cette pièce pour illustrer l'arrivée du « violoneux » aux Enfers. Voici les premières mesures de cette « Barcarolle », qui, comme celle de *L'Île de Tulipatan* (1868), n'a vraiment rien d'une... barcarolle.



N° 16 Final

Il convient seulement de noter un « détail » qui figure uniquement dans certaines sources. Il s'agit pourtant d'une indication scénique des plus importantes. À la mesure 31, après que Jupiter ait annoncé qu'il envisageait de foudroyer Orphée pour l'obliger à se retourner, une didascalie nous indique : *Jupin prend sa foudre de la main droite, la brandit, et, au lieu de s'en servir, il administre dans le vide un vigoureux coup de pied électrique qui traverse la scène sous la forme d'une étincelle. Coup de tam-tam. Orphée se retourne brusquement, comme si le coup l'avait atteint. Eurydice disparaît à ses yeux.* Cette indication ne figurant dans aucune partition, il était regrettable que nombreux metteurs en scène passent totalement à côté de cet effet d'un comique certain, qui permet de conclure la pièce par un surcroît de parodie.

En guise de conclusion

À constater les nombreuses modifications qu'Offenbach apporta sans cesse à son opéra-bouffon, on pourrait penser qu'il n'existe pas une, deux ou même trois versions d'*Orphée aux Enfers*, mais une dizaine de versions différentes. Il s'agit en fait de nombreux stades de composition, parfois très nets, parfois très flous. En revanche, ce qui est certain, c'est qu'entre les premiers balbutiements de 1856 et la version la plus importante représentée en août 1874, Offenbach pérennisa seulement la publication de trois versions clairement définies : la version « opéra-bouffon » de 1858 imprimée par Heugel, la version allemande traduite par Kalisch et publiée par Bote & Bock (quasiment identique à la précédente), et enfin la version « opéra-féerie » de 1874, gravée à nouveau par les Editions Heugel. Vouloir analyser, commenter, comprendre les différents stades de la composition de ce chef-d'œuvre représente un exercice philologique des plus passionnants. Chercher à connaître les différentes esquisses, numéros abandonnés, couplets de circonstance et autres essais d'Offenbach, souhaiter même les porter au disque, relève d'une curiosité tout à fait légitime et nous permet de mieux comprendre la manière de travailler du grand homme. Mais vouloir à tout prix intégrer ces essais dans la structure définitive d'une des versions « officielles » de l'œuvre, c'est enfreindre les volontés du compositeur. Nous ne le répéterons jamais assez : Offenbach est avant tout un grand homme de théâtre. Lui seul a su donner à ses œuvres un équilibre parfait autant du point de vue dramatique que musical. Essayer d'insérer de la musique supplémentaire ou bien pratiquer la moindre coupure ne peut que fragiliser un édifice parfait où règne l'harmonie, l'équilibre et la mesure.

Jean-Christophe Keck



Notes

1 Les tessitures des personnages sont indiquées ici par l'éditeur d'après l'étendue vocale de chaque rôle. Elles sont rarement définies clairement par Offenbach, qui écrivait spécialement pour des chanteurs qu'il connaissait bien. Il s'agit souvent de tessitures intermédiaires (barytons-martin, dugazons, etc.).

2 Bacchus n'apparaît dans aucune source (partitions ou livrets), mais seulement dans la distribution de la première. Ce rôle peut donc faire partie des chœurs et chanter la même partie que les ténors I, dans le quatrième tableau.

3 Bien qu'il figure dans la première édition, le rôle de Morphée fut supprimé par Offenbach à l'issue des premières représentations. Les rôles d'Hébé et de Cybèle connurent le même sort peu de temps après. Le rôle de Mars n'apparaît vraiment que dans le n° 15 (Menuet et Galop infernal). Nous lui avons donc ajouté une ligne supplémentaire (et facultative) dans les ensembles où figurent tous les dieux. Celle-ci double la partie chorale des basses.

Oek

4 Cet avertissement présente l'ensemble de nos travaux concernant les différentes versions d'*Orphée aux Enfers* (1858 et 1874).

5 Bien qu'anonyme, la collaboration d'Halévy fut aussi intense qu'efficace.

6 Il n'est pas impossible que cette modification ait été décidée par Offenbach, dans un seul but d'efficacité dramatique.

7 Nous pouvons connaître cet effectif grâce à l'article de M. Lovy (in *Le Ménestrel* du 4 novembre 1855). Par ailleurs, le manuscrit autographe d'*Une nuit blanche*, créée le 5 juillet 1855 pour l'inauguration du Théâtre des Bouffes-Parisiens, nous renseigne sur la composition de l'orchestre : il comporte une flûte, un hautbois, une clarinette, un basson, deux cors, un cornet à pistons, un trombone, une partie de timbales et percussions et un petit ensemble à cordes de sept musiciens.

8 Ces œuvres sont les suivantes : *Entrez, Messieurs, Mesdames* ; *Une nuit blanche* ; *Les Deux Aveugles* ; *Arlequin barbier* ; *Le Rêve d'une nuit d'été* ; *Pierrot clown* ; *Le Violoneux* ; *Polichinelle dans le monde* ; *Madame Papillon* ; *Paimpol et Périnette*. Comme le prouve la consultation de leurs manuscrits autographes respectifs, deux œuvres ayant obtenu un succès particulièrement important ont rapidement subi une amplification orchestrale de la part d'Offenbach lui-même. Il s'agit des *Deux Aveugles* et du *Violoneux*.

9 Nous pouvons connaître cet effectif grâce à l'article de M. Lovy (in *Le Ménestrel* du 4 novembre 1855), confirmé par un inventaire d'huissier réalisé vers 1860, où apparaît clairement le nombre de pupitres répertoriés dans la fosse d'orchestre du théâtre d'Offenbach.

10 Il arrive parfois aussi que les deux grandes flûtes soit amenées à jouer chacune une partie de piccolo. C'est le cas dans certains numéros d'*Orphée aux Enfers*.

11 Il arrive qu'Offenbach utilise seulement deux cors dans ses grandes orchestrations (plus particulièrement au Théâtre de la Gaîté) ; c'est le cas pour la seconde version d'*Orphée aux Enfers*.

Oek

12 Arnold Mortier : *Les Soirées de l'orchestre* (1876), Paris, E. Dentu, 1877, p. 310.

13 Sauf dans le cas où Offenbach l'indique expressément (pour l'entrée de Pluton et des Furies, par exemple).

14 Au sujet des versions « pirates » des différentes œuvres d'Offenbach jouées au Carl-Theater, il est intéressant de noter le commentaire exprimé dans le *Monatsschrift für Theater und Musik* du mois d'octobre 1858, au sujet de la première viennoise du *Mariage aux Lanternes* : « Malheureusement, la direction s'est contenté d'acheter la partition chant-piano, au lieu de se faire envoyer la partition d'orchestre. Hormis la ques-

tion des droits, Offenbach est connu pour une instrumentation très heureuse et y apporte souvent des effets sonores nouveaux et particulièrement drôles. Naturellement, ces effets ont entièrement été perdus ici, bien que M. Binder ait rempli sa tâche tout à fait bien. »

Version originale : « Schade daß sich die Direction damit begnügte, den Clavierauszug zu kaufen, anstatt sich die Partitur zu verschreiben, denn abgesehen von der Rechtsfrage, ist bekanntlich Offenbach gerade in der Instrumentirung sehr glücklich und bringt oft neue und ganz besonders komische Klangeffecte hervor, welche natürlich hier, obgleich Hr. Binder sich seiner Aufgabe ganz gut entledigt hatte, verloren gehen mußten. » (*Monatsschrift für Theater und Musik*, 4 (1858), p. 562).

15 Publiée dans le cadre de l'Offenbach Edition Keck, Boosey & Hawkes / Bote & Bock (à paraître).

16 Pour plus de détails sur ces différents numéros abandonnés, voir notre [rapport analytique](#).



17 En ce qui concerne les représentations viennoises des œuvres d'Offenbach, nous conseillons à nos lecteurs les deux études suivantes : *Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters* (herausgegeben von Rainer Franke, Laaber 1999) et *Austriaca : L'opérette viennoise* (études réunies par Jeanne Benay – et plus particulièrement les articles de Marianne Walle, Johann Hüttner et Peter Branscombe – Université de Rouen, Centre d'études et de recherches autrichiennes, 1998).

18 L'harmonie (accompagnée de la harpe *ad libitum*) se compose de la façon suivante : les bois par deux, quatre cors, deux trompettes, trois trombones, timbales, percussions.

19 Il existe à ce jour différents études déjà publiées ou en préparation concernant les versions Nestroy – Binder des œuvres d'Offenbach. Autant ce sujet présente un intérêt évident du point de vue historique, autant l'*Orpheus in der Hölle* créé au Carl-Theater en 1859 fait partie d'une multitude d'arrangements « pirates » qui dénaturent plus ou moins l'œuvre originale du compositeur. De par son manque d'authenticité, cette version ne doit donc pas être prise en compte dans le cadre de la présente édition critique. Cela ne remettant nullement en cause les qualités dramatiques et musicales de Johann Nestroy et Carl Binder.

20 Voir : Offenbach – Livrets manuscrits soumis à la censure parisienne (à paraître dans le cadre de l'OEK).

21 Cette dernière très appréciée par Offenbach, dont elle fut l'une des maîtresses, reprendra le rôle d'Eurydice en 1874.

22 Vouloir intercaler, par exemple, les « Couplets des Baisers » ou le « Rondo de Mercure » (cf. version de 1874) en plein centre d'une action particulièrement vive et resserrée ne peut qu'être nuisible au déroulement de celle-ci. En revanche, les « Couplets des regrets » s'intègrent beaucoup mieux dans la scène beaucoup plus lente qu'est le monologue d'Eurydice au début de l'acte II.

23 Une fois de plus, nous ne pouvons qu'encourager nos lecteurs à consulter notre édition de la version « opéra-féerie » de 1874.

24 In *L'Avant-Scène Opéra* n° 185, page 68 : *Deux genèses pour un double chef-d'œuvre*.

