

Gluck-Studien

Band 8

Gluck,
der
Reformer?



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha



Gluck-Studien

Im Auftrag der Internationalen
Gluck-Gesellschaft

herausgegeben von
Gerhard Croll (†)

Band 8

Symposiumsbericht
Gluck, der Reformier?
Nürnberg 2014



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

Symposiumsbericht

Gluck, der Reformer?

Kontexte, Kontroversen, Rezeption

Nürnberg, 18.–20. Juli 2014

Herausgegeben

von Daniel Brandenburg



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

Redaktion und Drucklegung des vorliegenden Bandes wurden unterstützt von der Gluck-Forschungsstelle an der Universität Salzburg.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2020

© 2020 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Satz: Katharina Jach, Hamburg

ISBN: 978-3-7618-7216-1

www.baerenreiter.com

Inhalt

Vorwort	7
BRUCE ALAN BROWN	
Opera in France, Italy, and on the Moon, as Viewed by a Frenchman, Financier, and Philosophe	9
DANIEL BRANDENBURG	
Gluck, der italienische Opernbetrieb und die Reform	35
FRANCESCO COTTICELLI	
Zu den »Reformen« des Settecento: Metastasio, Calzabigi, Goldoni	45
DANIELA PHILIPPI	
Klavierauszüge als Dokumente der Musikrezeption – betrachtet am Beispiel von Glucks <i>Iphigénie en Tauride</i>	55
LAURINE QUETIN	
»Ce diable d’Allemand ensorcelle Paris«. M.P.G. de Chabanon justifie la dramaturgie musicale de Gluck	69
MARIE-THÉRÈSE MOUREY	
Bühnentanz, Ballett und Pantomime im Europa des 18. Jahrhunderts: eine Landschaft im Umbruch	79
FRIEDER REININGHAUS	
Gluck – in Bewegung? Die Arbeiten des alten Meisters, neu produziert	93

Anhang

Abbildungsverzeichnis	103
Abkürzungsverzeichnis	105

Vorwort

Der vorliegende Band enthält Beiträge des internationalen Symposiums »Gluck, der Reform? Kontexte, Kontroversen, Rezeption«, das vom 18. bis 20. Juli 2014 im Rahmen der Internationalen Gluck Opern-Festspiele Nürnberg zum 300. Geburtstag Christoph Willibald Glucks im Marmorsaal der Nürnberger Akademie stattgefunden hat. Veranstalter waren die Gluck-Forschungsstelle Salzburg und die Internationale Gluck-Gesellschaft (Wien/Berching). Besonderer Dank gebührt der Deutschen Forschungsgemeinschaft und der NÜRNBERGER Versicherung, ohne deren großzügige Unterstützung die Tagung nicht möglich gewesen wäre.

Dank zahlreicher Initiativen, nicht zuletzt der Internationalen Gluck-Opern-Festspiele Nürnberg, hat in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren das Interesse an Christoph Willibald Glucks Œuvre erfreulicherweise kontinuierlich zugenommen. Gleichwohl richtet sich die Aufmerksamkeit der Opernbühnen nach wie vor in erster Linie auf die sogenannten »Reformwerke« und lässt andere Schaffensbereiche weitgehend außer Acht. Das Jubiläumsjahr 2014 bot deshalb die willkommene Gelegenheit, unter Beteiligung von internationalen Spezialistinnen und Spezialisten die Rolle Glucks als Opernreformer zu hinterfragen und eine Standortbestimmung der wissenschaftlichen Erkenntnisse zu den Opernreformbestrebungen des mittleren 18. Jahrhunderts vorzunehmen. Darüber hinaus setzte sich die Tagung zum Ziel herauszuarbeiten, auf welche Weise Gluck die künstlerische Prägung erfuhr, die ihn für die Gedanken des Wiener Reformkreises empfänglich machten, und mit dem Ballett auch einen Bereich seines Schaffens näher auszuleuchten, der über seine Opernwerke hinaus wesentlichen Anteil an seinem künstlerischen Erfolg hatten. Im letzten Teil der Tagung wurde deshalb Glucks Beiträgen zur »Ballettreform« ein eigener thematischer Schwerpunkt gewidmet. Ein Vortrag und eine sich anschließende Lecture demonstration von Claudia Jeschke und Sibylle Dahms unter dem Titel »Experiment BALLETT in Glucks Reform« mit dem international renommierten Tänzer Rainer Krenstetter zeigten auf, welche Bedeutung in Glucks ästhetischem Konzept das dramatische Handlungsballett als Experimentierfeld für die Oper hatte. Bedauerlicherweise lassen sich solche Beiträge aufgrund ihrer praktischen Anteile nicht sinnvoll schriftlich wiedergeben, weshalb auch diese sehr inspirierende Lecture demonstration in diesem Band fehlen muss. Die Brücke zur Gluck-Rezeption heutiger Tage schlägt deshalb ein kontrovers diskutiertes Beispiel einer Inszenierung aus jüngerer Zeit.

Tagungsberichte brauchen bis zu ihrem Erscheinen manchmal länger als ursprünglich beabsichtigt, weshalb ich den Autorinnen und Autoren dieses Bandes für ihre Geduld zu besonderem Dank verpflichtet bin. Die Drucklegung des Bandes wurde von der Gluck-Forschungsstelle der Universität Salzburg möglich gemacht, weshalb an dieser Stelle – last but not least – auch deren Leiter Nils Grosch herzlich gedankt sei.

Salzburg, Herbst 2019

Daniel Brandenburg

Opera in France, Italy, and on the Moon, as Viewed by a Frenchman, Financier, and *Philosophe*

Bruce Alan Brown

There is a long history of interest on the part of opera historians – Gluck scholars among them – in the *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien* (see Figure 1), a pseudonymous pamphlet from 1756,¹ signed simply »D***. / Florence le 1. mars 1756.«. (see Figure 2). The reason for this interest is not difficult to guess, as the main thrust of the pamphlet is to propose a form of »opera that will be neither French nor Italian, but a composite of the one and the other, purged of the defects of both [...].«² In 1924 Robert Haas, at that time head of the Music Collection of the Österreichische Nationalbibliothek, published a complete German translation of the *Lettre*, with commentary,³ and in 1933 Henri Bédarida, who devoted several studies to the diffusion of French culture in Italy,⁴ published an article in which he compared the *Lettre* to better-known analyses and parodies of Italian opera such as Benedetto Marcello's *Il teatro alla moda* (1720), the *Lettres d'Italie* of the Président de Brosses (originally written 1739–40), and Francesco Algarotti's *Saggio sopra l'opera in musica* (1755).⁵ Both Haas and Bédarida signaled the significance of the *Lettre* for the future Gluckian reform of

1 On the various types of ruse used by eighteenth-century French authors to disguise their identities, see Antoine-Alexandre Barbier, *Dictionnaire des ouvrages anonymes*, 3rd edition, Olivier Barbier, René Billard, and Paul Billard (eds.), 4 vols, Paris: Paul Daffis, 1872–1874, vol. 1, p. XXX.

2 *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien*, »Naples« and Paris: Duchesne, Lambert, 1756, pp. viii–ix: »...ce n'est que par le parallèle de ces deux Opéra, & l'analyse des parties qui les composent, qu'on peut tirer des conséquences justes, & parvenir à la construction d'un Opéra, qui ne sera ni François ni Italien, mais un composé de l'un & de l'autre, purgé des défauts de tous les deux, dont le résultat sera UN OPERA NATIONAL.« The pamphlet also contains a tantalizing (though scoffing) reference (p. 16) to *Les Pèlerins de la Mecque* and *Le Monde renversé* – classic opéra-comique texts that Gluck would set to new music a few years hence. Some other writings from the *Querelle des Bouffons* are no less prophetic: the *Lettre critique et historique sur la musique française, la musique italienne, & sur les Bouffons*, anonymously published but attributed early on to Jean-Baptiste Jourdan, asked »Quel Compositeur oseroit... remettre Armide en musique?«; [Jourdan], *Lettre critique*, [Paris, 1752], repr. in: Denise Launay (ed.), *La Querelle des Bouffons*, 3 vols., Geneva 1973, vol. 1, pp. 451–468: 457. The attribution to Jourdan was initially made in Jean-Henri-Samuel Formey, *La France littéraire ou dictionnaire des auteurs français vivans corrigé et aubmenté par M. Formey* (Berlin: Haude et Spener, 1757), p. 210.

3 Robert Haas, *Josse de Villeneuve's Brief über den Mechanismus der italienischen Oper von 1756*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 7 (1924), pp. 129–163.

4 See, for instance, Bédarida's book, with Paul Hazard, *L'Influence française en Italie au dix-huitième siècle*, Paris 1935.

5 Bédarida, *L'Opéra italien jugé par un amateur français en 1756*, in: *Mélanges de musicologie offerts à M. Lionel de la Laurencie*, Publications de la Société Française de Musicologie, 2de. série, tomes 3 et 4 (exercices 1932 et 1933, Paris 1933, pp. 185–200.

opera,⁶ and both authors accepted the early attribution of the work to a M. de Villeneuve (or Josse de Villeneuve), though neither scholar was too clear on just who this person was. In succeeding decades most scholars writing about the *Lettre* sought not to find out more about its purported author Villeneuve, but rather, to reattribute the pamphlet to other, more famous operatic personalities, in particular Count Giacomo Durazzo, head of the Viennese court theaters during Gluck's time, and the poet Ranieri de' Calzabigi, Gluck's future collaborator. These reattributions are not entirely without foundation, but their proponents, in trying to reconcile the pamphlet's contents with the known views of their proposed authors (whether French or Italian), sweep more than a few inconvenient facts under the rug. In re-examining the original attribution to Villeneuve, I am endeavoring to avoid that particular pitfall, and also to bring new archival and literary evidence to bear on the question.

The *Lettre* was a late contribution to the *Querelle des Bouffons*, the pamphlet war over the relative merits and faults of French and Italian opera, provoked by performances by the opera buffa company of Eustachio Bambini at the Paris Opéra, starting in August of 1752, but also symptomatic of deeper fractures in French society and politics.⁷ Whereas most contributors to the *Querelle*, which had essentially ended by early 1754, incongruously compared Italian comic opera with French tragédie-lyrique, the author of the *Lettre* was concerned with Italian opera seria, which he knew first-hand from performances throughout Italy. At 122 pages, the *Lettre* is longer than most pamphlets from the *Querelle*, and though digressive and disorderly, it covers virtually all aspects of the Italian spectacle – literary, dramaturgical, musical, performative, and social. The pamphlet's author takes delight in relating various anecdotes from Italian operatic practice – as when claiming that during the sometimes lengthy orchestral interludes in their arias Italian singers were wont to gesticulate and to mumble »a stream of filth and obscenities«, or to promenade around the stage inspecting the décors.⁸ More seriously, our author seeks to remedy the French public's basic lack of information, declaring that:

»Among those who are pained to see the decline of the Paris Opéra, some desire the establishment of an Italian opera, without knowing what they are wishing for; the others fear this same establishment, and would be hard pressed to say why. Neither the ones nor the others have an exact knowledge of that which constitutes the object of their fear or their desire.«⁹

6 Bédarida, in doing so, cites his own earlier study *Parme et la France de 1478 à 1789*, Paris 1928, as well as Haas's short monograph *Gluck und Durazzo im Burgtheater. Die Opéra comique in Wien*, Zurich, Vienna, Leipzig 1925.

7 For an insightful overview, see Andrea Fabiano, *Introduction*, in: *La "Querelle des Bouffons" dans la vie culturelle française du xviii^e siècle*, Andrea Fabiano (ed.), Paris 2005, pp. 11–22.

8 *Lettre sur le mécanisme*, pp. 31–32: »[...] les discours que se tiennent les Acteurs dans ces momens où on ne les voit que gesticuler; ce n'est qu'un tissu d'ordures & d'obscénités [...]; quand malheureusement ils se trouvent seuls, leur unique ressource est dans un tour de promenade cadencée, où leurs yeux, après avoir parcouru en mesure tous les points de la décoration, reviennent se fixer sur l'Orchestre au moment précis où ils doivent reprendre l'Air.«

9 *Lettre sur le mécanisme*, pp. vi: »Dans le nombre de ceux qui voyent avec douleur la décadence de l'Opéra de Paris, les uns desirent l'établissement d'un Opéra Italien, & ils ne sçavent pas ce qu'ils souhaitent; les autres craignent le même établissement, & ils auroient bien de la peine à dire pourquoi. C'est que ni les uns ni les autres n'ont une connoissance exacte de ce qui fait l'objet de leur crainte ou de leur désir.« As David Charlton notes, this was one of only a few known

This impression of impartiality is reinforced by various means throughout the pamphlet. The work's partly fictional imprint pairs Naples with Paris, and is complemented by the motto »*Ni Guelfe, ni Gibelin; / Ni Wigh, ni Thoris*« (see Figure 1, above). Later in the text the author paraphrases a line from Voltaire's *La Henriade* (Chant II, verse 5), declaring »Je ne décide point entre Paris & Naples« (originally »entre Genève et Rome«), adding »I think [...] that the time is not far off when we will arrive at the revolution that will put all of Europe in unison with regard to both music and philosophy.«¹⁰

The *Lettre* itself offers a few details on its author. The purported ›editor‹ – in all likelihood the author himself – describes the pamphlet as the work of »a friend« who »travels in order to instruct and enlighten himself [...]«¹¹; near the beginning of the main text, in his own voice, the author admits to being a partisan of Italian music, explaining that »a stay of two years in Italy would suffice to justify my defection« from French opera.¹² He describes himself as a (French) ›citizen‹, and is familiar with the most recent French architectural projects (the Grand-Théâtre de Lyons, begun in 1754; the Parisian church of Sainte-Geneviève, whose architect, Soufflot, was chosen in January 1755; and the Place Louis XV, the designs for which were approved in December 1755), and with the latest news from the Parisian operatic world (the 1755 retirement of the star *haute-contre* Pierre Jélyotte, and the publication in the same year of the singing manual *L'Art du chant* by Jean-Antoine Bérard)¹³ – which suggests that he was writing from Paris, despite the ›Naples‹ imprint at the start of the pamphlet and the ›Florence‹ reference at its end. The immediate provocation for the *Lettre*, we read, was the appearance in the *Journal étranger* of extracts from an essay – in the main laudatory, but also slyly critical – on the works of the imperial court poet and librettist Pietro Metastasio, at the head of a complete edition of the same, by the Tuscan poet Ranieri de' Calzabigi, at that time secretary to the Marquis de l'Hôpital in Paris.¹⁴ While a copy of the *Journal étranger* for June 1755 might have reached Florence by March 1756, a close reading of the *Lettre* suggests that our author was back in Paris well before then.

mentions of a plan at this time to establish in Paris a company for Italian serious opera; see Charlton, *Opera in the Age of Rousseau. Music, Confrontation, Realism*, Cambridge 2012, p. 221.

- 10 *Lettre sur le mécanisme*, p. 17: »[...] je pense [...] qu'il n'est pas fort éloigné ce tems, & que nous touchons à la révolution qui doit mettre à l'unisson toute l'Europe en Musique, comme en Philosophie.«
- 11 *Lettre sur le mécanisme*, p. iii: »J'AI cru faire plaisir au Public en lui livrant ce petit Ouvrage, fruit des loisirs d'un ami. Il voyage pour s'instruire & pour s'éclairer [...]«. The pagination of the main text of the *Lettre* continues from where the roman numerals of the preface leave off, as if hinting that the entire work is of one piece.
- 12 *Lettre sur le mécanisme*, p. 19: »[...] au moins deux années de séjour en Italie justifieroient ma défection.« (It is not clear whether two years constituted the full extent of his stay, or just the amount of time necessary for a conversion.)
- 13 Our author's familiarity with Bérard's treatise (Paris: Dessaint & Sailant, Prault, Lambert, 1755) is suggested by his complaint (p. 100), complete with example, about French singers' tendency to double consonants, which is specifically recommended in chapters XII and XIII of Bérard's book.
- 14 »CRITIQUE. / DISSERTATION de M. de Calzabigi [sic] de l'Académie de Cortone, sur les Poésies dramatiques de M. l'Abbé Metastasio. 1755«, in: *Journal étranger*, June 1755, pp. 177–222. Calzabigi had prepared his edition with the cooperation of the poet, which engendered a lively, if also sometimes testy, exchange of letters between Paris and Vienna; see *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, Bruno Brunelli (ed.), 5 vols, Milan., 1943–1954, passim.

In their studies of the *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien* Haas and Bédarida relied on attributions in nineteenth- and early twentieth-century reference works. Haas cites an entry in Robert Eitner's *Quellen-Lexikon*,¹⁵ which, however, falsely states that the dedication of the *Lettre* names a Josse de Villeneuve as author. (There is, in fact, no dedication.) Compounding this error, Haas speculates that another Villeneuve, »the French envoy in Constantinople, whose mission ended in 1741«, was the same person as the author named by Eitner. Haas was apparently unaware that this envoy, Louis-Sauveur, Marquis de Villeneuve, had died already in 1745.¹⁶ Bédarida consulted earlier sources, Joseph-Marie Quérard's *La France littéraire* of 1839 and Antoine-Alexandre Barbier's *Dictionnaire des ouvrages anonymes*, of which Bédarida cites the third edition of 1872–74; both sources name as author a M. de Villeneuve, but give a garbled version of the imprint as »Florence et Paris.«¹⁷ Quérard lists several other works by our author, whom he describes as »directeur des finances de la Toscane; né à Paris«. In stating that »This was apparently one of the Frenchmen whom the ministers of Charles of Lorraine liked to surround themselves in the administration of the grand-duchy [of Tuscany] after the 1738 Treaty of Vienna had given it to the husband of Maria Theresa of Austria«¹⁸, Bédarida was mostly correct – except in mistaking Francis Stephen of Lorraine for his brother Charles Alexander (governor of the Austrian Netherlands). But lacking further information, Bédarida characterized Villeneuve as »un homme resté obscur«, and there matters stood for several decades.

Villeneuve's obscurity has tempted subsequent scholars to see a more prominent author behind the 1756 *Lettre*. In 1969 Gabriella Gentili Verona suggested that the writer was none other than Count Giacomo Durazzo,¹⁹ citing his family name starting with D, his desire for a *rapprochement* between French and Italian opera (consonant with goals espoused in the *Lettre*), the presence of a copy of the pamphlet among the count's papers,²⁰ and Durazzo's payment in May of 1756 of a large sum of money to the publisher Duchesne, one of the two Parisian firms listed on the title page of the

15 Haas, *Josse de Villeneuves Brief*, p. 130, citing (without exact reference) Robert Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig 1900–1904, pp. 10–89.

16 Haas, *Josse de Villeneuves Brief*, p. 130: »[...] der französische Gesandte in Konstantinopel, dessen Mission 1741 beendetigt war [...]«. On this Villeneuve see Théophile Lavallée, *Histoire de la Turquie*, 2 vols., Brussels 1859, vol. 2, pp. 171–172.; and Albert Vandal, *Une ambassade française en Orient sous Louis XV. La mission du Marquis de Villeneuve, 1728–1741*, Paris 1887.

17 Antoine-Alexandre Barbier, *Dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonymes composés, traduits ou publiés en français et en latin, avec les noms des auteurs, traducteurs et éditeurs; accompagné de notes historiques et critiques* (Paris: Imprimerie Bibliographique, 1806–1809), 3rd edition, vol. 2, col. 1211; Joseph-Marie Quérard, *La France littéraire, ou Dictionnaire biographique des savants, historiens et gens de lettres de la France, ainsi que des littérateurs étrangers qui ont écrit en français, plus particulièrement pendant les XVIIIe et XIXe siècles*, vol. 10, Paris 1839), p. 190.

18 Bédarida, *L'Opéra italien*, p. 187: »C'était vraisemblablement un de ces Français dont les ministres de Charles [sic] de Lorraine aimaient à s'entourer pour l'administration du grand-duché que le traité de Vienne de 1738 avait donné en partage à l'époux de Marie-Thérèse d'Autriche [...]«.

19 Gabriella Gentili Verona, *Le collezioni Foà e Giordano della Biblioteca Nazionale di Torino*, in: *Vivaldiana* 1 (1969): pp. 31–55.

20 Biblioteca nazionale universitaria di Torino, shelf mark A-27327.

pamphlet. (The amount was larger than could be explained by an order of opera libretti, according to Gentili Verona.²¹) Durazzo is known to have harbored journalistic ambitions,²² though no prose works from his pen are known to have been published. But in other respects, this attribution to Durazzo is problematic. For Gentili Verona, it was highly suggestive that the (future) Imperial Chancellor Wenzel Kaunitz, in a 1750 memorandum advising Empress Maria Theresia on the Italian opera company at her court, had mentioned as a suitable candidate for director an unnamed Florentine gentleman – possibly the »D***« in Florence named in the *Lettre*, she reasoned.²³ But it is hardly credible that Kaunitz, Durazzo’s main patron in Vienna, would have forgotten that the count was from one of the most distinguished families of Genoa. Furthermore, Durazzo had not visited Paris since the late 1740s, and would not have been as *au courant* on Parisian architecture as was the author of the *Lettre*; nor, as a Genoan, would he have had any particular motivation to pen a lavish *éloge* of the Marquis de Marigny, the director of the *Bâtimens du roi*, such as appears in the pages of the *Lettre*.²⁴ Additionally, the manner in which Gentili Verona dismisses the attribution to Villeneuve hardly inspires confidence in her scholarship. Though she uses the 1806–9 first edition of Barbier’s *Dictionnaire*,²⁵ rather than the third, she erroneously states that Barbier attributes the *Lettre* to a Josse de Villeneuve, »a French diplomat charged with a mission to Turkey that ended in 1741.«²⁶ Here she not only misrepresents this reference source, but also plagiarizes from Haas’s 1924 article, like him confusing Villeneuve the financier in Tuscany with the aforementioned Marquis de Villeneuve. In claiming that the novel *Le Voyageur philosophe dans un pais inconnu aux habitans de la terre* of 1761 was likewise »signed« by Josse de Villeneuve, she is following not Barbier, but (without saying so) the fourth volume (published in 1830) of Quérard’s *La France littéraire, ou Dictionnaire bibliographique*; this source does name as author »JOSSE DE VILLENEUVE (Dan.)«, but this is in conflict with Quérard’s citation of the same novel in volume 10 (1839) of the same reference work, which also gives the pseudonym under which it appeared.²⁷

21 Gentili Verona, *Le collezioni Foà*, p. 43.

22 See the count’s letter of 12 December 1761 to Charles-Simon Favart, in Favart, *Mémoires et correspondances historiques, dramatiques et anecdotiques*, A.-P.-C. Favart (ed.), with a historical introduction by H.-F. Dumolard, 3 vols (Paris: Léopold Collin, 1808), vol. 1, p. 213.

23 Gentili Verona, *Le collezioni Foà*, p. 44. The *Mémoire sur l’Entreprise des Spectacles dans la ville de Vienne, dressé par le Comte de Kaunitz-Rittberg par ordre de S. M. et présenté le 2. Mars 1750* is quoted and discussed in Haas, *Gluck und Durazzo im Burgtheater*, pp. 5–6.

24 *Lettre sur la mécanique*, pp. 59–61.

25 Barbier, *Dictionnaire*, vol. 3, p. 140.

26 Gentili Verona, *Le collezioni Foà*, p. 46: »[...] si attribuisce la »Lettre« ad un certo Josse de Villeneuve, un diplomato francese incaricato di una missione in Turchia finita nel 1741.«

27 Quérard, *La France littéraire*, vol. 4 (Paris: Firmin Didot Frères, 1830), p. 246. The error has been propagated in later reference works and catalogues, to this day, e.g., in Bibliothèque Royale de Belgique, *Catalogue de la bibliothèque de F. J. Féris* (Paris: Firmin-Didot, 1877), p. 456, which also attributes the 1756 *Lettre* to Josse de Villeneuve – although in the index he is called “Villeneuve (Joseph de).” Though the basis for Quérard’s attributions of the novel to Josse de Villeneuve is not clear, there was an Abbé Jean Josse de Villeneuve who died in 1772 and was buried in the abbey church of Saint-Gildas-de-Rhuys in Brittany; see the *Bulletin de la Société Polymathique du Morbihan, premier semestre, année 1871* (Vannes: L. Galles, 1871), p. 132: »III. – TOMBES ISOLÉES. / N° 18. – Tombe de l’Abbé de Villeneuve. / HIC

Despite its problematic argumentation, Gentili Verona's reattribution of the *Lettre* to Durazzo was accepted by at least some scholars.²⁸ I myself weighed in on the question in 1991, arguing that the pamphlet's Parisian frame of reference excluded Durazzo as its author.²⁹ In 1995 Daniel Hertz proposed a different solution, asserting that the author of the *Lettre* was

»someone who had an intimate knowledge of what had been going on in Tuscan theaters for the past twenty years, [...] [and] was well acquainted with Italian opera all over the peninsula, [...] At the same time, this author was intimately acquainted with the latest events of the 1750s in Paris, right up through late 1755. Only one person can fill all these specifications: Calzabigi himself.«³⁰

Calzabigi, Hertz suggests, wrote the *Lettre*, pseudonymously, in order to publicize his dissertation on the works of Metastasio and to criticize the imperial poet more easily than under his own name. Such a strategy was certainly in character: in 1769 Calzabigi would lavish praise on his own libretto for Gluck's opera *Alceste*, in a preface to the published score of the work that he wrote but that was signed with the composer's name. Accounting for the signature »D***«, Hertz pointed out that Calzabigi's Arcadian name was Liburno *Drepanio*.

But as Andrea Chegai has noted, Arcadian names were never abbreviated in this manner.³¹ There

JACET / JOANNES JOSSE / DE VILLENEUVE / ABBAS HUIUS LOCI / OBIIT IN DOMNO / DIE 2^a JULII / 1772.« Subsequent to Quérard's attribution of the novel, other writings by other Villeneuves started being attributed to Josse (or Jost) de Villeneuve, including (according to the catalogue of the Bibliothèque nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31582960v/PUBLIC>, accessed 27 February 2019) the parody *Zéphir et Fleurette* (1745, written by Panard, Favart, and Laujon for the Comédie Italienne, but not performed there). But in the *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres* by Antoine de Lérès ([Paris: C. A. Jombert, 1763], p. 460), one reads »Une copie de cette parodie étant tombée entre les mains du sieur de Villeneuve, comédien de province, il ajouta quelques couplets, la fit jouer à Besançon et ailleurs, et la fit imprimer sans nom de lieu ni d'imprimeur« (»A copy of this parody having fallen into the hands of Monsieur de Villeneuve, a provincial actor, he added a few couplets, had it performed in Besançon and elsewhere, and had it printed without naming either place or publisher«). This »comédien de province« can hardly have been the same person as the financier Villeneuve.

28 Those supporting her attribution include Françoise Karro (*De la Querelle des Bouffons à la réforme de Gluck. Les lettres du comte Giacomo Durazzo à Charles-Simon Favart conservées à la Bibliothèque de l'Opéra*, in: Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs 38 [1985], pp. 163–196, especially "Annexe II," pp. 195–196), Paolo Gallarati (*La Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien e il progetto riformatore di Giacomo Durazzo*, in: Paolo Gallarati (ed.), *L'Europa del Melodramma. Da Calzabigi a Rossini*, Alessandria 1999, pp. 135–158), Andrea Chegai (*Une Médiation difficile. L'opéra métastasien et l'opéra français dans les écrits de Calzabigi et dans la »Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien«*, in: Andrea Fabiano (ed.), *La »Querelle des Bouffons« dans la vie culturelle française du xviii^e siècle*, Paris 2005, pp. 229–241, especially pp. 237–239), and Andrea Lanzola (*Melodramma e spettacolo a Vienna. Vita e carriera teatrale di Giacomo Durazzo [1717-1794]* [Manziana: Vecchiarelli Editore, 2013], *passim*). The attribution to Durazzo has been doubted or disputed by, among others, Bianca Maria Antolini (*L'opera italiana in Francia: Intorno all' »Essai sur l'union de la poésie et de la musique« di François-Jean de Chastellux [1765]*, in: *Napoli e il teatro musicale*, Bianca Maria Antolini and Wolfgang Witzemann (ed.) [Florence: Olschki, 1993], pp. 69–96), and Thomas Betzwieser (»Villeneuve, Daniel Jost, Josse, de; Pseud. Listonai«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Ludwig Finscher (ed.), Personenteil, vol. 16, Kassel etc. 2006, cols. 1605–1606).

29 Bruce Alan Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Oxford 1991, pp. 53–57.

30 Daniel Hertz, *Haydn, Mozart and the Viennese School, 1740–1780*, New York and London, 1995, p. 162.

31 Andrea Chegai, *Une Médiation difficile*, p. 237, note 40. In referring to each other, Chegai notes, Arcadians used first rather than second names; in one of his later writings the poet calls himself »P.A.L.D.« (Pastore Arcade Liburno Drepanio). I am grateful to Lucio Tufano for this reference. Even while refuting the attribution of the *Lettre* to

are other problems, too, with the attribution to Calzabigi. Even writing under a pseudonym, the Livorno-born poet would hardly have called himself »M. Calzabigi de Cortone« rather than »de l'Académie de Cortone« (as he is correctly called in the *Journal étranger*). Though Calzabigi may still have been in Paris in 1756, he was certainly not there for the Opéra's revival of Lully's *Thésée* »in 1728 or '30«, as the author of the *Lettre* claims to have been.³² Equally problematic are numerous statements in the *Lettre* that directly contradict views firmly held by Calzabigi throughout his career.³³ For instance, the author of the *Lettre* endorses just the sort of improvisation and ornamentation by Italian singers that Calzabigi deplors in his signed or firmly attributed writings. Compare this statement in the *Lettre*:

»In France, there is but one manner of singing well, which is notated with the greatest precision. The singer is so enslaved to it that he cannot give free rein to the talent that these bonds restrict. A fatal custom teaches him that he must merely execute and imitate, and never create...«³⁴

with this one from Calzabigi's preface to the score of *Alceste*:

»[...] nor did I wish to make the orchestra stop in order to permit the singer to catch his breath for a cadenza. I did not allow myself to hurry through the second part of an aria [...] in order to repeat the first part four times, according to the rule [...], with the aim of indulging a singer desirous of showing off by varying a passage in different ways, as capriciously as possible.«³⁵

And in the *Lettre* the French operatic plan is repeatedly held up as a model, despite its lax handling of verisimilitude, as when the author states that »one offends verisimilitude only by presenting a fiction as a truth. All spectacle is an illusion by convention, which amuses the mind without seducing one's judgment«.³⁶

Calzabigi, Chegai holds that the earlier attribution to Durazzo is »plus probable« (p. 237), though without adducing additional evidence.

32 *Lettre sur la mécanique*, pp. 76–77. The opera's revival in fact began on 29 November 1729; see Louis-César de La-Beaume-le-Blanc Lavallière, *Ballets, opéra, et autres ouvrages lyriques, par ordre chronologique depuis leur origine; avec une table alphabétique des ouvrages et des auteurs* (Paris: Cl. J. Baptiste Bauche, 1760; reprint London: H. Baron, 1967), p. 89. (There had also been a revival of *Thésée* in 1754, which may well have prompted this mention of the earlier revival.) This problem of chronology in the *Lettre* regarding the performance of *Thésée* is raised also by Bruno Forment, in *La terra, il cielo e l'inferno. The Representation and Reception of Greco-Roman Mythology in Opera Seria*, PhD diss. University of Ghent, 2007, p. 185, note 61.

33 This criticism of Heartz's argument was also made by Chegai in his essay *Une Médiation difficile*, pp. 237–238.

34 *Lettre sur la mécanique*, p. 92: »En France, il n'y a qu'une façon de chanter bien, elle est notée dans la plus grande exactitude. Le Chanteur y est asservi au point de ne pouvoir donner l'essor au talent que ces entraves resserrent. Une fatale coutume lui apprend, qu'il ne doit qu'exécuter, & jamais créer [...]«

35 [Calzabigi], preface to *Alceste, tragedia* (Vienna: Trattner, 1769): »[...] né mai volli imporre una pausa all'orchestra affine di permettere al cantante di accumulare il respiro per una cadenza. Non mi permisi di trascurare la seconda parte di un'aria [...] affine di ripetere, secondo la regola, quattro volte quelle della prima parte [...], allo scopo di indulgere al cantante che desidera sfoggiare quanto capricciosamente sa variare il passaggio in diverse guise.«

36 *Lettre sur la mécanique*, p. 85: »On ne choque la vraisemblance qu'en présentant une fiction pour une vérité. Tout Spectacle est une illusion de convention, qui amuse l'esprit sans séduire le jugement.«

In his *Dissertazione*, in contrast, Calzabigi derides the frequent recourse in tragédies-lyriques to »Witches, spirits, sylphs mixed in with gods and with demons; rivers, winds, nymphs, flying dragons, Pegasuses, hippogryphs, all of them things that are derided these days even by children [...]«. ³⁷ Believing the attributions of the *Lettre* to Durazzo and Calzabigi to be untenable, as I do, I have re-examined the evidence for the original attribution to Villeneuve. Hertz complained that Barbier had offered »insufficient proof« for his attribution, ³⁸ but in the »Discours préliminaire« of his *Dictionnaire*, Barbier in fact lays out his methods and his sources; the latter include a 1758 dictionary of anonymous and pseudonymous writings, *La France littéraire*, by the Abbé Joseph de La Porte (see Figure 3a), which attributes our *Lettre* to a M. de Villeneuve, »ci-devant Intéressé dans les Fermes de la Toscane« ³⁹ – that is, »formerly a partner in the Tuscan *ferme générale* [tax farm]« (see Figures 3b and 3c). This volume was published by Duchesne, one of the two Parisian presses that had issued the *Lettre*, so presumably La Porte could simply have asked his publisher who had written the pamphlet from just two years before. Interestingly, the other firm named on the title page, Lambert, was the publisher also of a largely negative review of the *Lettre*, in 1756 – the same year in which the *Lettre* itself had appeared – in the *Année littéraire*, a journal edited by the anti-Encyclopedist writer Élie Fréron. The reviewer – likely Fréron himself – dismissed the pamphlet as »a sort of manifesto for the *Bouffoniste* party, aiming to reignite this almost extinguished war.« ⁴⁰ In a typically gallic move, the author presented the latter half of (presumably) his review in a different persona, in a »Lettre de M. Intéressé dans la Ferme de Poissy, à l'auteur de la Lettre sur le Mécanisme de l'Opéra Italien« (see Figure 4). This trivializing reference to the »tax farm of Poissy« (a suburb of Paris) is a strong hint that our »Florentine« author's true profession was known already at the time his *Lettre* was published. The *fermier de Poissy* drops other clues, as well: he criticizes his antagonist's clumsy handling of the French language and his feeble knowledge of French literature, for instance, commenting knowingly, »He has been in Florence a long time [...]«. ⁴¹ And momentarily pretending to take the pamphlet's author into his confidence, he describes the two of

37 Ranieri de' Calzabigi, *Dissertazione di Ranieri de' Calzabigi, dell'Accademia di Cortona, su le poesie drammatiche del Signore Abate Pietro Metastasio*, in: *Poesie del Signore Abate Pietro Metastasio*, 9 vols (Paris: Vedova Quillau, 1755), vol. 1, xix–cciv; modern edition in Calzabigi, *Scritti teatrali e letterati*, Anna Laura Bellina (ed.), 2 vols, Rome, 1994), vol. 1, pp. 22–146: 140: »Maghe, geni, silfi mescolati co' Numi e co' demoni, fiumi, venti, ninfe, draghi volanti, Pegasi, Ippogrifi, cose tutte oggimai derise fin da' fanciulli vi compariscono a vicenda.«

38 Hertz, *Haydn, Mozart and the Viennese School*, p. 162.

39 Joseph de La Porte, *La France littéraire, contenant les noms & les ouvrages des gens de lettres, des sçavans & des artistes célèbres françois, qui vivent actuellement: augmentée du catalogue des académies établies tant à Paris, que dans les différentes villes du royaume, & d'un autre catalogue alphabétique des titres de chaque ouvrage, suivi du nom de son auteur. Pour l'année M. DCC. LVIII.* (Paris: Duchesne, 1758), part 2, p. 146, and part 3, p. 102.

40 LETTRE X. »Lettre sur le Mécanisme de l'Opéra Italien«, in: Fréron, *L'Année littéraire, Année M. DCC. LVI.*, 8 vols., vol. 4, pp. 217–237: 217: »[...] une espèce de manifeste du Parti Bouffoniste pour rallumer une guerre presque éteinte.» Fréron had weighed in repeatedly on the French side of the *Querelle des Bouffons*, but was far from being a monolithic critic of Italian opera seria. On his views concerning both nations' spectacles see Charlton, *Opera in the Age of Rousseau*, pp. 210, 219, and *passim*.

41 LETTRE X, p. 235: »Il y a long-temps qu'il est à Florence [...].«

them together as »nous autres gens devenus riches« (i.e., »we *nouveaux riches*«). Implicit is the idea that our (retired?) financier, in embarking on a literary career of sorts, was aiming too high. Presumably Fréron expected that at least some readers of his review would pick up on these hints and recognize the author of the *Lettre*.⁴²

It is not only in the Parisian press that one finds traces of our financier Villeneuve; in the Archivio di Stato in Florence there is a large trove of documents pertaining not just to Villeneuve, but also to the whole cohort of Parisian »fermiers généraux« (tax farmers) who were installed in Tuscany after the demise of the Medici dynasty, and the transfer of the territory to Francis Stephen of Lorraine, husband of Maria Theresia of Austria and from 1745 Holy Roman Emperor. In a book published in 1990, Jean-Claude Waquet laid out in detail the history of the Tuscan *ferme*, and among its personnel is a Daniel de Villeneuve, »customs officer in Livorno (1741), then director [of finances] in Pistoia (1742), and finally in Siena (1743) [...]«⁴³ The *ferme*'s surviving documents in Florence include the register in which his appointments and those of other officials are recorded.

»Registro di Patenti, di Cariche e spedite nella Camera Granducale à Nomina dei SS: Appaltatori Genti à tenore del Bando de 31. Xbre 1740; da tenersi appresso l'Ill:mo Sig: Auditor Pompeo Neri deputato alla Soprintendenza di detta Camera«⁴⁴

6r Num:º 79 / Livorno / a di 8. Maggio 1741 / Ill:mo Sig: Francesco Daniele de Villeneuve Doganiere della Dogana di Livorno, faccia il contenuto nelle sue Istruzioni

25r N:º 312 / Camera / di / Pistoia / a di d= [4 October 1742] / Il Sig: Daniel de Villeneuve p[er] fare il direttore, e Dogan:º di Pistoia abbia l'incumbenza di amministrare tutti i diritti, e rendite regie comprese nell'Appalto d'attinenza d[e]lla Camera Reale, e Dogana di Pistoia

30v N:º 341 / Siena Sig:º / Canc:º d[e]l S:º / Aud:º Fiscale / a di 26. d= [June 1743] / Il Sig: Daniel de Villeneuve p[er] fare il Direttore d[e]lle Dogane, ed altri Ufizi tanto d[e]lla Città che d[e]llo stato di Siena dipendente dall'appalto Gente

42 *LETTRE X*, p. 230: »Nous voyons de temps en temps, nous autres gens devenus riches, des gens de Lettres qui ont de la politesse et même de l'esprit. Cela fait toujours passer quelques quarts d'heure; nous n'écoutons guères, mais nous attrapons toujours quelque chose, & »le peu à peu« nous fournit dans l'occasion de quoi paroître avoir étudié.« (»Those of us who have become rich occasionally see men of letters who are polite and even witty. That always makes a few quarter-hours pass; we hardly listen at all, but we always catch something of it, and this »bit by bit« furnishes us with material with which, in the event, to appear to have studied.«)

43 Jean-Claude Waquet, *Le Grand-Duché de Toscane sous les derniers Médicis: Essai sur le système des finances et la stabilité des institutions dans les anciens états italiens*, Rome 1990), p. 557, note 45: »En feuilletant le registre des »patenti d'impieghi« délivrées par les fermiers à partir de 1740 (App. gen. 74), on note la nomination d'un grand nombre d'étrangers, français pour la plupart. Certains occupaient des postes de direction: ainsi de Villeneuve, douanier à Livourne (1741), puis directeur à Pistoia (1742) et enfin à Sienne (1743) [...]« I am grateful to Dr. Orsola Gori of the Archivio di Stato for alerting me to the existence of Waquet's monograph.

44 Archivio di Stato di Firenze, Appalti generali delle regie rendite 1740-1768, 74.

There are also copies of letters to and from Villeneuve, from two of which we learn that he remained in Italy at least through November of 1749.⁴⁵ One early letter (from Livorno, 25 September 1741), preserved in copy,⁴⁶ reveals something of the probity and zeal that brought him to the attention of his superiors in Florence and Paris: Villeneuve describes rumors he has heard, repeated in Florentine newspapers the next day, suggesting that the *ferme*'s lease was about to be revoked and that its bills of exchange from Amsterdam were being refused, and tells of the actions he had taken to quash the rumors. His directors in Florence replied, »vous avez parfaitement bien fait [...]«. ⁴⁷ Most illuminating of all is a group of autograph letters,⁴⁸ 23 in all, from Villeneuve's time in Pistoia. In these Villeneuve invariably signs his name »Devilleneuve«, which of course is consistent with the signature »D***« in the 1756 *Lettre* (see Figures 5a and 5b). In his initial letter from early October 1742 Villeneuve reports on the disorder and corruption he found upon arriving in the Pistoia customs office⁴⁹; in the next, he informs his superiors that he will be able to meet with them in Florence the following week, as he had to go there »to move out of and return the house I had been living in«. ⁵⁰ During the 1740s Villeneuve had thus lived in three of the four Tuscan cities with whose opera houses the author of the *Lettre* claimed to have been familiar, namely, Livorno, Florence, and Siena⁵¹ (plus Pistoia⁵²). In another letter from 1742 he complains that he and an assistant, Nicolas Aubert, had erroneously been charged a tax on residents of Pistoia:

-
- 45 ASF, Miscellanea di finanze A, 176, »Extrait de la lettre de M.^r De Villeneuve Directeur à Sienne du 15. 9^{bre} 1749«, »Copia di Capitolo di Lettera scritta da Monsieur de Villeneuve agl'Ill-mi: SSig.ⁿⁱ Appaltatori Generali gli 12: no-bre 1749«.
- 46 ASF, Miscellanea di finanze A, 176, »Copie d'une Lettre de M de Villeneuve de Livourne le 25. septembre 1741. a M.^{rs} les fermiers generaux«.
- 47 ASF, Miscellanea di finanze A, 176, »Copie de la reponse des M.^{rs} les fermiers generaux a M de Villeneuve de florence le 26. 7.^{bre} 1741«.
- 48 ASF, Appalti generali delle regie rendite 1740–1768, 152, »Lettere del Doganiere di Pistoja, 1741–1749« second *filza*: »A. L. / Fil: 562: / Pistoja, / Lettere / del / 1742. / N.º 2«.
- 49 Ibid., no. 1, 8 October 1742.
- 50 Ibid., no. 2, 12 October 1742: »[...] la semaine prochaine lorsque j'irai a florence pour y demenager et rendre la maison que j'occupois«.
- 51 *Lettre sur la mécanique*, p. 97: »[...] qu'il y a peu de villes un peu peuplés qui n'en ait pas un [Opéra]...; qu'en Toscane, Etat moins étendu que le Languedoc, j'en ai vû cinq, dont deux à Florence, un à Sienne, un à Pise, & un à Livourne [...]« (»[...] that there are few cities of any size that do not have one [...]; that in Tuscany, a state less extensive than Languedoc, I have seen five, of which two are in Florence, one in Siena, one in Pisa, and one in Livorno [...])«. Villeneuve's mention of having lived in Florence lends credibility to the claim by the author of the *Lettre* to have witnessed the Florence début of the French dancer Denis in 1746 (*Lettre*, p. 70). A Jean Denis is indeed credited as choreographer in the librettos of two operas presented at the Teatro di Via del Cocomero during Carnival of 1747: *La semplice spiritosa* (anonymous, premiere on 26 December 1746) and *Il giocatore* (Giuseppe Scarlatti, premiere on 24 January 1747); see the website *Corago* (Università di Bologna), <http://corago.unibo.it/libretto/DRT0039507> and <http://corago.unibo.it/libretto/DRT0021657>
- 52 Operas both comic and serious were presented at various times in Pistoia, in the Teatro dei Risvegliati, which was under the aegis of the noble academy of that name. But performances were few during the time of Villeneuve's residence in the city, due to construction in the theater and other factors; the only dramma per musica staged during this time was an *Olimpiade* performed in August of 1743, after Villeneuve's appointment to the customs office in Siena. See Maria Fedi, *Tuo lumine: L'Accademia dei Risvegliati e lo spettacolo a Pistoia tra Sei e Settecento*, 2 vols, Florence 2011, vol. 1, pp. 172–174.

»[...] I beg you to please obtain from Count de Richecourt an order cancelling this tax bill, as we are not liable to contribute any fees to the city, not being subjects of the prince [Francis Stephen] and being in this country only for the administration of the rights of the *ferme générale*, which is exempt from all taxes.«⁵³

Emmanuel François, Comte de Richecourt, was a member and eventually the head of the Consiglio di Reggenza in Florence, through which Francis Stephen governed his newly acquired territory. Richecourt makes an appearance also in the *Lettre*, in a footnote about a Carnival ball he had given in Florence on the nameday of his sovereign.⁵⁴

Given his bureaucratic functions, Villeneuve's fluency in Italian can be presumed, but it is also demonstrated by a note in his hand (see Figures 6a and 6b), which he left at the door of the Cavaliere Tommaso Amati, from whom he sought information on the financial affairs of one of the *ferme's* debtors.⁵⁵ Though the salutation reads »Villanuova riverisce devotamente l'Ill.^{mo} Sig Cav.^{re} Tommaso Amati suo Sig p[adro]ne river[itissi]mo«, Villeneuve signs »Devilleeneuve«, as usual.

These letters are purely administrative, and one looks in vain in them for any mention of opera. For that, we turn instead to a novel attributed to Villeneuve: *Le Voyageur philosophe dans un pais inconnu aux habitans de la terre*, of 1761 (see Figure 7) As we have seen, this novel, inspired in part by Fontenelle's *Entretien sur la pluralité des mondes* of 1686, appeared under the pseudonym »Listonai«; critics initially thought it resembled the utopian novels of the *Docteur* Charles-François Tiphaigne de La Roche,⁵⁶ but it was attributed to Villeneuve in the 1769 edition of La Porte's *La France littéraire*.⁵⁷ Soon after publication the book was added to the *Index librorum prohibitorum* – unsurprisingly, in view of the motto on its title page – »Multa incredibilia vera. Multa credibilia falsa.« (»Many incredible true things. Many credible false things.«), not to mention its many contradictions of Church doctrine.⁵⁸ As Thomas Betzwieser has noted, *Le Voyageur philosophe* has

53 ASF, »Lettre del Doganiere di Pistoja, 1741-1749[...], Lettère del 1742«, no. 16, 10 December 1742: »[...] je vous supplie de vouloir bien obtenir de M^r Le Comte de Richecourt un ordre pour que l'on nous raie de cette imposition, n'étant tenus a contribuer a aucune charge de la ville comme n'étant point sujets du prince et netant en ce pay's que pour l'administration des droits pour la ferme generale qui est Exemte de tous impots«.

54 *Lettre sur la mécanique*, pp. 63–64 (note): »Le Comte de Richecourt, Ministre & Représentant de l'Empereur en Toscane, à l'occasion de la fête de son Maître, donna l'année dernière un Bal où il y eut cinq cens vingt-deux Dames d'invitées«. (»Count Richecourt, minister and representative of the emperor in Tuscany, on the occasion of the nameday of his master, gave a ball last year to which five hundred twenty-two ladies were invited«).

55 ASF, Appalti generali delle regie rendite 1740-1768, 152, second *filza*, no. 64 (numbered by a different hand; the item follows letter no. 22), 23 December 1742.

56 See the reviews in the *Journal encyclopédique*, 1 February 1762, pp. 49–67; and the *Annales typographiques, ou notice du progrès des connoissances humaines, pour l'année mil sept cent soixante-un. Dédiées à Mgr le Comte de Provence. Par une société de gens de lettres. Juillet 1762. Tome II.* (Paris: Vincent, [1762]), pp. 162–163, where it is stated that this work resembled a recent novel by the *médecin* (Charles-François) Tiphaigne de La Roche, which had been reviewed in the first volume of the 1760 edition of the *Annales typographiques*. That review (*Janvier. Tome I*, 355-356) is of *Gyphantie*, which is an anagram of Tiphaigne's name.

57 La Porte, *La France littéraire* (Paris: Duchesne, 1769), vol. 1, p. 418, and vol. 2, p. 578.

58 *Index librorum prohibitorum SS.mi D. N. Benedicti XIV Pontificis Maximi jussu recognitus, atquae etidus. Cum appendicibus.* (Rome: Ex Typographia Rev. Cameræ Apostolicæ, 1770), p. 305: »de Listonai. Le Voyageur philosophe dans pais inconnu aux habiians [sic] de la Terre. Multa incredibilia vera. Multa credibilia falsa. Vol. 2. A Amsterdam aux depens de l'Editeur 1761. *Decr. ejusd.* 17. Jan. 1763«.

much in common with the 1756 *Lettre*.⁵⁹ In the novel's extraordinary opening »Épître à moi-même« (»Epistle to myself«) the philosophically inclined protagonist states his belief in

»[...] the necessity of travel in order to become acquainted with mankind, compare the morals of different countries, analyze their customs, investigate the spirit of their laws, weigh their national prejudices, [and] distinguish the truth from the appearance of truth [...]«.⁶⁰

We find essentially the same sentiment as at the beginning of the *Lettre*:

»It is only away from home that one gets to know one's own country. With a docile intellect on guard against preconceptions, a moderate curiosity, a reflective judgment, and finally a reasonable scepticism, every thinking being is provoked, away from home, to be aware of his ridiculous habits, to recognize his prejudices, and what is more, to correct them [...]«.⁶¹

On one of his voyages our *philosophe* stops at Niagara Falls, where he chances upon an aerial sailing vessel; his curiosity aroused, he joins in a departure whose verbal description almost seems inspired by Watteau's *Embarquement pour Cythère*:

»A large number of persons, the greater part of them of the fair sex, were merrily embarking for that country which benignly supplements sometimes for the absence of the sun on the earth, and which one calls in astronomical and common language THE MOON.«⁶²

Upon arrival, our traveler finds a society with all the ills of earth. But he soon meets an old sage named Arzame, from the ideal realm of Sélénopolis, on the far side of the moon; Arzame offers to take him there, and they both plunge into a volcano (wearing protective clothing, to be sure) for the voyage through the core of the moon. The rest of the novel, largely plotless, treats different aspects of life in Sélénopolis (see Figure 8). Several of the chapters consist entirely of lists of things that the Selenites believe (see Figure 9). There are also shorter lists – of European inventions (vol. 1, p. 23), persons for whom our author is *not* writing (vol. 1, p. 33), physical properties of nature (vol. 1, p. 110), and so forth. The author's Hebrew-inflected pseudonym Listonai (the -onai

59 Betzwieser, »Villeneuve«, col. 1606.

60 *Voyageur*, vol. 1, pp. XVI–XVII: »[...] la nécessité de voyager, pour apprendre à connoître les hommes, comparer les mœurs des différens pays, analyser leurs coutumes, rechercher l'esprit de leurs loix, peser leurs préjugés nationaux, distinguer la vérité de la vraisemblance [...]«.

61 *Lettre sur la mécanique*, p. iv: »Ce n'est que hors de chez soi qu'on apprend à bien connoître son propre pays. Avec un esprit docile en garde contre la prévention, une curiosité modérée, un jugement réfléchi, enfin un scepticisme raisonné, tout Etre pensant est excité, hors de chez soi, à sentir ses ridicules, reconnoître ses préjugés, &, qui plus est, à s'en corriger [...]«.

62 *Voyageur*, vol. 1, pp. 69–70: »Un nombre considérable de personnes, la plus grande partie du beau sexe, s'embarquoient gaiement pour ce païs, qui supplée bénévolement quelquefois à l'absence du Soleil sur la terre, & qu'on nomme en langage astronomique & vulgaire LA LUNE«. As does a similar novel by Marie Anne de Roumier Robert, *Voyages de milord Céton dans les sept planètes, ou le nouveau mentor* (The Hague and Paris, 1765–1766), *Le Voyageur philosophe* takes inspiration from Fontenelle's *Entretien sur la pluralité des mondes* of 1686. See Erica Harth, *Cartesian Women: Versions and Subversions of Rational Discourse in the Old Regime*, Ithaca 1992), pp. 150–152.

ending meaning ›my‹ or ›mine‹, in as in ›Adonai‹ – ›my Lord‹) may even be an allusion to his listmania.⁶³ Early on the author specifically mentions his ›taste for enumeration‹⁶⁴ and his weakness for questions,⁶⁵ which dominate the latter part of volume two (see Figure 10). In the 1756 *Lettre* the author's question ›Why is a [French] opera [libretto] set to music only once?‹ similarly prompts a long list of questions, which soon stray far beyond the subject of music (see Figure 11).

Various other features of *Le Voyageur philosophe* resonate strongly with the 1756 *Lettre*, and vice versa. The editor's preface in the pamphlet ends novelistically with an allegory of two African nations (with fictitious geographical coordinates), each of which envies the other's fruits – obvious stand-ins for different forms of opera. Though not ostensibly about opera, the novel includes an early mention (in a footnote) of the librettist Metastasio's many plagiarisms from French dramatists,⁶⁶ a topic that is discussed also in the *Lettre*.⁶⁷ In both works, such appropriations are excused by way of metaphor – as an importation of delicious foreign foodstuffs, in the pamphlet, as a gardener's useful practice of grafting, in the novel. Most remarkably – though unmentioned in discussions of either the *Lettre* or of the novel,⁶⁸ the second volume of *Le Voyageur philosophe* devotes an entire chapter to theater and opera in the lunar city of Séléropolis (see Figure 12), in which the opinions expressed are largely congruent with those in the *Lettre*. Our author begins by describing a commodious, ideal theater, ›in which every spectator can enjoy the illusion, without encumbrance [...]‹.⁶⁹ The *Voyageur* is as scornful of parodies, farces, and burlesques as the *Lettre* is of the offerings of the Parisian fairground theaters, and in general his repertory preferences, which include the *comédie larmoyante* and the *drame*, reflect those of enlightened French spectators.⁷⁰

63 I am grateful to Prof. Rotem Gilbert of the University of Southern California for this interpretation. ›Listonai‹ is also an anagram for ›insolita‹ (unusual).

64 *Lettre*, p. x: ›Votre goût pour l'énumération [...]‹

65 *Voyageur*, vol. 1, pp. 52–53: ›On sera peut-être effrayé du nombre considérable de questions tant morales que physiques & métaphisiques, qu'on trouvera dans cet ouvrage. J'avoue que mon foible est d'en faire, & d'en proposer [...]‹

66 *Voyageur*, vol. 1, p. 48 (note): ›Métastasio s'est couvert de gloire dans ses pièces dramatiques, en copiant servilement Corneille, Racine, Crébillon, Campistron, Voltaire &c‹ (›Metastasio has covered himself in glory in his dramatic pieces, while slavishly copying Corneille, Racine, Crébillon, Campistron, Voltaire‹).

67 *Lettre*, pp. 53–54: ›Que m'importe qu'on m'apporte pour Moka ce fruit délicieux qui croît au Royaume d'Yemen en Arabie, si sa liqueur est agréable & salutaire? Le reçois-je pour cela avec moins de gratitude & de sensibilité? Metastasio a-t'il moins mérité des Italiens, en leur communiquant les beautés de nos Poètes tragiques, que n'à de droit à notre reconnaissance l'Orphée de nos jours [Rameau], qui en décomposant habilement les productions d'Italie, a changé la face de notre Musique, & préparé la révolution qui doit multiplier nos plaisirs?‹ (›Has Metastasio merited gratitude any less, in communicating to the Italians the beauties of our tragic poets, than has the Orpheus of our day [Rameau], who by ably pillaging the productions of Italy has changed the face of our music and prepared the revolution that will multiply our pleasures?‹).

68 Among the latter is Carmelina Imbroscio, ›Le voyageur philosophe‹ (1761). *Alterità e specularità nel viaggio lunare di Listonai* (Daniel de Villeneuve), in: *La luna allo specchio: Rappresentazioni, simbologie e metafore seleniche nella letteratura e nell'immaginario*, Nadia Minerva (ed.), Bologna 1990, pp. 55–67.

69 *Voyageur*, vol. 2, p. 49: ›[...] où chaque spectateur jouit, sans gêne, de l'illusion [...]‹.

70 *Ibid.*, vol. 2, pp. 53, 70–71; *Lettre sur la mécanique*, p. 16.

In the discussion of opera specifically, we learn that Selenite operas are always on mythological subjects, these being the most conducive to »pomp and *le merveilleux*, which are the essence of this spectacle«⁷¹ – an argument made repeatedly in the *Lettre*.⁷² As if responding to the *Lettre*'s question as to why French librettos were set to music just once, the *Voyageur* states that, although the Selenites »had few poems« [librettos], »they compensated for this sterility by producing the same dramas with different musical settings«. ⁷³ And though some of these works were French, the Selenites »did not neglect to perform Italian operas from time to time, on account of their music and the sweetness of the language«. ⁷⁴ As if recapitulating a principal recommendation of the 1756 *Lettre*, the *Voyageur* described an ideal situation in which »the Selenites, ridding themselves of a stupid pride and of national prejudices, had the good sense to take from the earth everything that could contribute to their pleasures or to their advantage«. ⁷⁵

The *Voyageur*'s equipose between French and Italian opera is impressive, and reminiscent of the that in the 1756 *Lettre*. But it goes further still: the book exists also in an Italian edition of 1771 (see Figure 13), »translated into Italian by the author, with additions and corrections«. The imprint of »Selenopoli« is of course fictitious; the book was actually published in Florence, by Bonducci, a firm with strong ties to local Freemasons. ⁷⁶ The Florentine imprint would seem to point to Villeneuve; one imagines him still wishing to entertain friends in that city, despite his presumed long absence. And indeed, an anonymous, mostly laudatory review of the translation that appeared in the *Novelle letterarie pubblicate in Firenze* ended by explicitly naming Villeneuve as the presumed author:

71 *Voyageur*, vol. 2, pp. 76–77: »Le Poëme, toujours tiré de la fable & traité, à l'égard des passions, dans toute la vérité, fournoissoit à la pompe & au merveilleux, qui sont l'essence de ce spectacle«.

72 *Lettre sur la mécanique*, p. 20: »Le Poëme de l'Opéra Italien étoit autrefois composé sur un sujet de la Fable, comme aujourd'hui en France, & quoiqu'il semble infiniment plus propre à la Musique que l'Histoire, les Italiens l'abandonnerent peu de tems après l'établissement des Opéra en France, dont le premier fut représenté en 1669« (»The poem of Italian opera was formerly composed on a mythological subject, as today in France, and though it seems infinitely more suited to music than history, the Italians abandoned it not long after the establishment of opera in France, of which the first was performed in 1669«).

73 *Voyageur*, vol. 2, p. 79: »[...] ils avoient peu de poëmes: mais ils suppléoiert à cette stérilité en faisant paroître les mêmes drames sous des musiques différentes. Ils employoient de cette maniere la plûpart des poëmes de Quinault & de La Motte [...]«.

74 *Voyageur*, vol. 2, p. 79: »[...] ils ne laissoient pas de représenter de tems en tems des Opéra Italiens en faveur de la musique & de la douceur de la langue«.

75 *Voyageur*, vol. 2, p. 80: »Dégagés d'un orgueil stupide & de préjugés nationaux, les Sélérites avoient le bon esprit de prendre sur la terre tout ce qui pouvoit contribuer à leurs plaisirs ou à leur avantage«.

76 *Il filosofo viaggiatore in un paese ignoto alli abitanti della terra, scritto in francese e dall'autore trasportato in italiano con aggiunte e correzioni. Multa incredibilia vera, Multa credibilia falsa. Parte. I [-II]*. (Selenopoli, si vende in Firenze dalla stamperia Bonducciana, 1771). The copy from Duke University (both volumes) is available digitally at <https://archive.org/stream/ilfilosofoviaggi00vill#page/n3/mode/2up> (accessed 27 February 2019). (The erroneous date »1771« for Quéraud's citation – followed by Bédarida – of the French original in 1839 suggests that he was aware of the Italian edition of the novel.) On the publisher Bonducci, see Maria Augusta Timpanaro Morelli, *Per una storia di Andrea Bonducci (Firenze, 1715-1766). Lo stampatore, gli amici, le loro esperienze culturali e massoniche*, Rome 1996; and Gianfranco Folena, *Un piccolo poeta grande traduttore*, in: *Atti del Convegno Tommaso Crudeli nel 250° anniversario della prigionia svoltosi nel Castello dei Guidi in Poppi il 28-10-1989*, Udine and Firenze 1998, pp. 23–36: 29.

»Although in the form of a novel, it is nevertheless instructive, and provides material for discussion and for thought. In French it had three editions in a short space of time, of which the last gives *Amsterdam* as its place of publication. The author shows himself to be a simultaneously very learned and bizarre talent; and we have it on firm authority that he may be Sig. *De Villeneuve*, who is known in *Tuscany*, and especially in *Siena*, where in the past he respectably held the office of Director of Finances.«⁷⁷

The section on opera is only very slightly updated with respect to the original French edition: a typographical error in Lully's name is corrected, and a work by Terradellas is added to the list of admirable earthly operas the *viaggiatore* has heard on the moon. Oddly, neither Lully nor Terradellas had actually set the texts in question (*Bérénice* and *Demofonte*, respectively)⁷⁸; perhaps our author was hinting, rather too obliquely, that these are subjects he would have *liked* these composers to have treated. It is also worth noting that the latest opera mentioned in the 1771 *Filosofo viaggiatore*, Bernasconi's setting for Munich of *Adriano in Siria*, dates from 1755. Villeneuve, whose taste in Italian opera had been formed during the 1740s, was evidently not in a position to comment on the current Italian repertory, in the translation of his novel.⁷⁹

The operatic discussion in *Le Voyageur philosophe* suggests that other writings from the *Querelle des Bouffons* might also productively be viewed as works of utopian fiction: for example, Grimm's *Petit Prophète de Boehmischbroda*, who is magically transported from his attic in Prague to the Paris Opéra.⁸⁰ If the attributions to Villeneuve of both the *Lettre* and the novel can indeed be trusted, the pamphlet especially gains valuable context, with Villeneuve combatting abuses in operatic practice as also in Tuscan customs houses.⁸¹

77 Anon., review of [Villeneuve], *Il filosofo viaggiatore in un paese ignoto alli abitanti della terra*, in *Novelle letterarie pubblicate in Firenze*, vol. 3 (1772), col. 59-62 (62): »Quantunque in apparato di Romanzo, nonostante istruisce, dà da discorrere, e da pensare. In lingua Francese ha avute in non molto tempo tre edizioni, delle quali l'ultima porta la data di *Amsterdam*. L'Autore mostra di essere un talento molto dotto, e bizzarro insieme, e si crede per sicuri riscontri che possa essere il Sig. *De Villeneuve*, cognito in *Toscana*, e specialmente in *Siena*, dove già esercitò decorosamente l'impiego di Direttore delle Finanze.«

78 The first was a spoken tragedy by Racine (1670), not adapted for operatic purposes at the time; the second was one of Metastasio's most touching and beloved librettos (1733). One possible reason for the mention of Terradellas here is that the Catalan composer's opera *Sofonisba* had had its premiere at the Teatro in via della Pergola in Florence in 1746, during Villeneuve's sojourn in Tuscany.

79 The other two operas mentioned (in both editions: vol. 2, p. 79, and vol. 2, p. 58, respectively), both on texts by Metastasio, are Pergolesi's *Olimpiade* (Rome, 1735) and Vinci's *Artaserse* (Rome, 1730).

80 [Friedrich Melchior von Grimm], *Le Petit Prophète de Boehmischbroda* (n.p., 1753), reprinted in Denise Launay, ed., *La Querelle des Bouffons. Texte des pamphlets*, 3 vols, Geneva, 1973, vol. 1, pp. 133-192. For a trenchant analysis of Grimm's pamphlet, of Suard's (?) *Lettre écrite de l'autre monde* (?Paris, 1753), and other pamphlets of the *Querelle*, see Elisabeth Cook, *Challenging the Ancien Régime: The Hidden Politics of the Querelle des Bouffons*, in: Fabiano (ed.), *La Querelle des Bouffons*, pp. 141-160.

81 Villeneuve's directors in Florence are explicit on this point, in their reply of 13 October 1742 to his initial report from Pistoia (ASF, Appalti generali delle regie rendite 1740-1768, 152, »Lettere del Doganiere di Pistoja, 1741-1749, [...] Lettere del 1742«): »Nous ne sommes Point surpris Monsieur du desordre que vous avez remarqué sur les Registres de la douane de Pistoia, nous sommes persuadés au contraire qu'à mesure que vous vous mettés au fait de ce qui soit passé tant a cette douane qu[']aux portes de la ville vous decouvrirez de nouveaux abus. nous vous prions de travailler avec assés dexactitude que [sic] et dactivité quil vous soit possible et de ne rien negliger pour l'établissement dune bonne et solide regie« (»We are not at all surprised, sir, by the disorder that you have noticed in the records of the customs

With the *Voyageur philosophe* also assigned to him, we see his recommendations for operatic reform as part of a wider pro-Enlightenment agenda.

The evidence presented here of Villeneuve's authorship of the *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien* is at best circumstantial, but surely we are on safer ground when we refrain from assuming that an interesting anonymous or pseudonymous text is necessarily the work of an already or subsequently famous author. Taking Durazzo and Calzabigi out of the picture, in terms of authorship, allows us better to see the *Lettre* for what it is: a proposal for the reform of French opera, not Italian,⁸² and the work not of a theatrical professional but of an amateur – as one sees, for instance, from his naïve suggestion that feminine rhymes be banned from French operatic texts.⁸³ But even if Villeneuve was the author of the *Lettre*, we can be fairly certain that the pamphlet would have come to the attention of Durazzo, Calzabigi, and possibly even Gluck, on account of the work's discussion of Calzabigi's *Dissertazione* and Durazzo's interest (already) in collecting writings on Parisian theatrical life. Whatever oddities or inadequacies the *Lettre* may have exhibited, the future reformers of Viennese opera could only have taken encouragement from its bold vision of a more rational and cosmopolitan spectacle.

office in Pistoia; on the contrary, we are persuaded that as you apprise yourself of what has been taking place both in this customs office and at the city gates you will uncover additional abuses. We would ask that you work with as much exactitude and energy as you can summon and to neglect nothing in establishing a good and solid governance».

82 Speaking as a Frenchman (pp. 79–80), the author of the *Lettre* defines his goal as «une Musique nationale à laquelle les Etrangers, qui sont nos juges en cette matiere, ne refuseront pas le nom de Musique» («a national music to which foreigners, who are our judges in such matters, will not refuse the name of »music«). More specifically still at the very end of the *Lettre*, our author declares (p. 122) «Notre destin est de suivre lentement les Italiens dans tous les Arts. Nous les avons atteints dans la Musique Instrumentale; franchissons la barriere pour nous approprier encore la Vocale; & si nous parvenons à naturaliser leurs richesses, nous pourrons nous flatter de surpasser nos Maîtres par un mélange [sic] raisonné de notre Poëme avec leur Musique, & d'avoir, je le répète, sur toutes les autres nations de l'Europe, l'avantage d'un OPERA NATIONAL» («Our fate is to slowly follow the Italians in all the arts. We have equaled them in instrumental music; let us break through the barrier in order to conquer vocal music as well, and if we manage to naturalize their riches, we will be able to surpass our masters through a reasoned mixture of our poem and their music, and to have, I repeat, the advantage over all the other nations of Europe of having a NATIONAL OPERA»).

83 Ibid., p. 121: «[...] qu'on doit essayer d'adapter la Musique Italienne à notre Langue, sauf à en bannir les rimes féminines, jusqu'à ce que l'expérience en ait démontré l'impossibilité [...]» («[...] on should try to adapt Italian music to our language, apart from banning from it all feminine rhymes, insofar as experience demonstrates its possibility [...]») The chapter «Etat de la Littérature chez les Sélénites» in *Le Voyageur philosophe* begins (vol. 1, pp. 240–241) with a lengthy denunciation of rhyme, which «ainsi que les fiefs & les duels, a dû son origine à la barbarie» («along with fiefdoms and duels, has owed its origins to barbarity»).

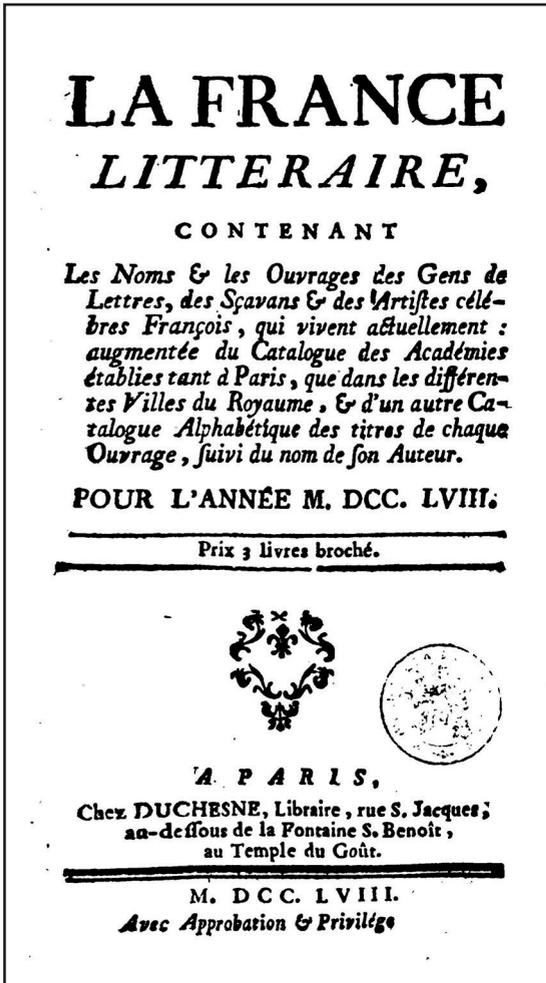


Figure 3a: La Porte, *La France littéraire* (1758), title page

VILLENEUVE (de) ci-devant Intéressé dans les Fermes de la Toscane. Lettre sur le mécanisme de l'Opéra Italien.

Figure 3b: *La France littéraire* (1758), attribution of *Lettre* to Villeneuve (Seconde partie, p. 146)

Lettre sur le mécanisme de l'Opéra Italien, par M. de Villeneuve, 1756. in-12.

Figure 3c: *La France littéraire* (1758), attribution of *Lettre* to Villeneuve (Troisième partie, p. 102)

LITTÉRAIRE. 117

voile tombe & laisse à découvert un chef-d'œuvre d'architecture connu de toute la terre, ignoré seulement de ceux qui le possédoient.

A cet article près, des principes contradictoires, des préceptes sans motifs, des sophismes rebutans, manière distinctive de l'école de nos novateurs, une ignorance complete de la langue Françoise, des prédictions équivoques, des décisions énigmatiques, un enchaînement de propositions fausses; voilà quel est le composé singulier de cette conjuration nouvelle contre le goût & les plaisirs de notre nation. J'aurois laissé cette production bizarre dans l'obscurité où le décri de ces sortes d'ouvrages l'avoit déjà plongée; j'en ai été détourné par la lettre suivante que je vous envoie telle que je la reçois, & sans y rien changer. Celle qui y a donné lieu se vend chez *Lambert*, rue & à côté de la Comédie Françoise.

Lettre de M..... Intéressé dans la Ferme de Poissy, à l'auteur de la Lettre sur le Méchanisme de l'Opéra Italien.

J'ai reçu, mon cher ami, votre lettre avec cette sensibilité que donne une

K vj

Figure 4: *L'Année littéraire* (1756, vol. 4), «Lettre de M..... Intéressé dans la Ferme de Poissy, à l'auteur de la Lettre sur le Méchanisme de l'Opéra Italien»

L E
V O Y A G E U R
PHILOSOPHE
D A N S U N P A I S
I N C O N N U A U X H A B I T A N S
D E L A
T E R R E.

*Multi incredibilia vera.
Multi credibilia falsa.*

P A R M R. D E L I S T O N A I.
T O M E P R E M I E R.

A A M S T E R D A M,
A U X D E P E N S D E L ' E D I T E U R.
M. DCC. LXI.

Figure 7: [Villeneuve]: *Le Voyageur philosophe dans un pays inconnu aux habitans de la terre*, title page

<p>T A B L E D E S C H A P I T R E S DU PREMIER TÔME</p> <hr/> <p>DISCOURS PRELIMINAIRE. - - page 1</p> <p>CHAPITRE I. Relation du Voyage. - - 63</p> <p>CHAP. II. Description succincte de Sélénopolis. 82</p> <p>CHAP. III. Connoissances Physiques à la portée du Peuple. - - 110</p> <p>CHAP. IV. Connoissances Métaphysiques à la portée du Peuple. - - 170</p> <p style="text-align: right;">CHAP.</p>	<p>XXIV TABLE DES CHAPITRES.</p> <p>CHAP. V. Vanité des Nations. - - page 186</p> <p>CHAP. VI. De l'Education Sélénite. - - 207</p> <p>CHAP. VII. Etat de la Littérature chez les Sélénites. - - 240</p> <p>CHAP. VIII. Coutumes, Usages & Opinions des Sélénites. - - 267</p>
---	---

<p>170 LE VOYAGEUR</p> <hr/> <p style="text-align: center;">C H A P I T R E IV.</p> <p><i>Connoissances Métaphysiques à la portée du Peuple.</i></p> <p>Le peuple savoit distinctement que les cinq sens ne font, à proprement parler, qu'un seul sens, celui du toucher qui veille continuellement à l'instruction des autres sens.</p> <p>Que les quatre autres sens, la vue, l'ouïe, le goût, l'odorat, ne font que des modifications de la sensation générale du tact, puisque nous ne pouvons sentir des impressions d'aucun objet extérieur, que cet</p> <p>(a) Nos sens font l'unique voie par laquelle nous pouvons communiquer avec toute la Nature: c'est un milieu interposé entre notre ame & le Monde physique: milieu à travers lequel passent nécessairement les images des choses ou plutôt les ombres projetées sur notre sens intérieur.</p>	<p style="text-align: center;">P H I L O S O P H E 171</p> <p>cet objet ne frappe quelque partie de notre individu, soit directement, soit par l'entremise de quelque fluide intermédiaire.</p> <p>Que l'intelligence enfin n'est qu'un toucher abstrait.</p> <p>Que rien ne parvient à l'âme que par l'entremise des sens (a).</p> <p>Que rien ne parvenant à l'âme, qui ne soit altéré par l'entremise des sens, l'âme dans une continuelle incertitude, ne peut juger sagement de rien, qu'avec une extrême circonspection.</p> <p>Que c'est de l'âme, que viennent tous les sentimens: mais que c'est par les organes, que passent tous les objets qui les excitent.</p> <p style="text-align: right;">Qu'il</p> <p>rieur. Il faut, pour épurer ce milieu, écarter tout ce qui pourroit altérer les images primitives ou les teindre de couleurs étrangères, ou du moins se mettre en état de reconnoître & même de rectifier les altérations qu'elles subissent à leur passage.</p> <p style="text-align: center;">H 2</p>
---	---

Figure 8: *Le Voyageur philosophe*, table of contents of vol. 1

Figure 9: *Le Voyageur philosophe*, beginning of Chapter 4 of vol. 1

DES CHAPITRES, ¶	¶ TABLE DES CHAPITRES:
CHAP. XV. <i>Questions frivoles en apparence, & dont il seroit curieux & même utile d'avoir la solution.</i> page 258	<i>former ou d'adopter un système pour sa propre satisfaction, convaincu qu'il n'est pas donné à l'esprit-humain de les résoudre.</i> page 373
CHAP. XVI. <i>Questions sur lesquelles il n'y a que des conjectures, la plupart vraisemblables, mais sans démonstration.</i> - 269	CHAP. XIX. & DERNIER. <i>Fin du Voyage.</i> - 382
CHAP. XVII. <i>Questions Morales & Métaphysiques.</i> - 290	
CHAP. XVIII. <i>Questions insolubles pour tout Etre borné à cinq sens, sur lesquelles il est libre à tout Philosophe de se</i>	
3	L E

66 *Lettre sur le Méchanisme*
 Outre les parties de jeu qu'on fait dans les Loges, il y a encore des Salles particulières où l'on joue aux jeux d'hazard, où chacun va jouer ou va voir jouer. Il faut nécessairement tous ces appâts pour attirer le monde, sans quoi le Spectacle seroit désert, graces au vice de sa construction. Mais, me direz-vous, pourquoi ne pas abregter ces Opéra au lieu d'épuiser les Stratagèmes pour le sauver de l'ennui qui y pleut diverse? Ma réponse est celle que j'ai reçue en ce cas comme en bien d'autres: c'est l'usage. Bien des gens seroient choqués de l'inséptie d'une semblable réponse à de justes observations, contre certaines coutumes incommodes ou nuisibles qui nous frappent chez les autres, qui se trouveroient fort embarrassés de répondre de pareilles questions sur d'autres ridicules, auxquels par habitude ou par un faux respect humain, ils s'asservissent volontairement chez eux. Un Italien pourroit, par exemple, demander à un François: Pourquoi un Opéra n'est-il mis qu'une seule fois en Musique? Seroit-ce par la facilité de composer des Poèmes nouveaux supérieurs à ceux qui existent?

de l'Opéra Italien:

67 Pourquoi des Prologues d'Opéra? Est-ce pour donner six Actes au lieu de cinq, qu'il seroit peut-être mieux de réduire à trois? Pourquoi assujettir à la rime la Poësie dramatique & lyrique? Pourquoi employer le vers heroïque pour le genre Comique? Pourquoi de si petits Théâtres pour une si grande Ville? Des Théâtres si mal construits avec de si habiles Architectes? Des Théâtres si communs pour y représenter des choses si sublimes? Pourquoi n'est-on pas assis au Parterre? Pourquoi les Femmes défigurent-elles leurs attraits par un rouge excessif, si éloigné de la belle nature? Pourquoi demander à quelqu'un qu'on a vu le matin, des nouvelles de sa fanté? Pourquoi l'embonpoint, qui peint si bien les graces & la fraîcheur des Italiennes, est-il chez les Françaises pres-que une difformité? Quelle manie de faire des noeuds qui ne sont d'aucun usage. Pourquoi des Maîtres de graces?

68 *Lettre sur le Méchanisme*
 Est-ce pour donner de l'affection aux personnes qui en ont de naturelles, ou du ridicule à celles qui en manquent? Un Musulman pourroit à son tour demander: Pourquoi gêner le corps dans ses vêtemens par tant de ligatures qui arrêtent la croissance & nuisent à la digestion? Pourquoi des chapeaux dont on ne fait point d'usage? Pourquoi tant de Bibliothèques, & si peu de Bains? Pourquoi des Ecuyers & des Valets-de-chambre aux Femmes au lieu d'Eunuques? Pourquoi tant de Satyres contre les Mœurs qui ne s'épurent ni ne se corrigent? A quoi bon cette multitude innombrable de Loix, la plupart embrouillées, & qui ne fussent pas encore? Que sont devenues ces Loix admirables de l'hospitalité? Ne subsistent-elles plus que dans le fait? Pourquoi des Cloches? A toutes ces questions & mille autres de même nature, peut-être aussi déplacées ici que la description de l'âge d'or, que fait Don Quichotte à

Figure 10: *Le Voyageur philosophe*, end of table of contents of vol. 2

Figure 11: *Lettre sur la méchanisme*, pp. 66–68

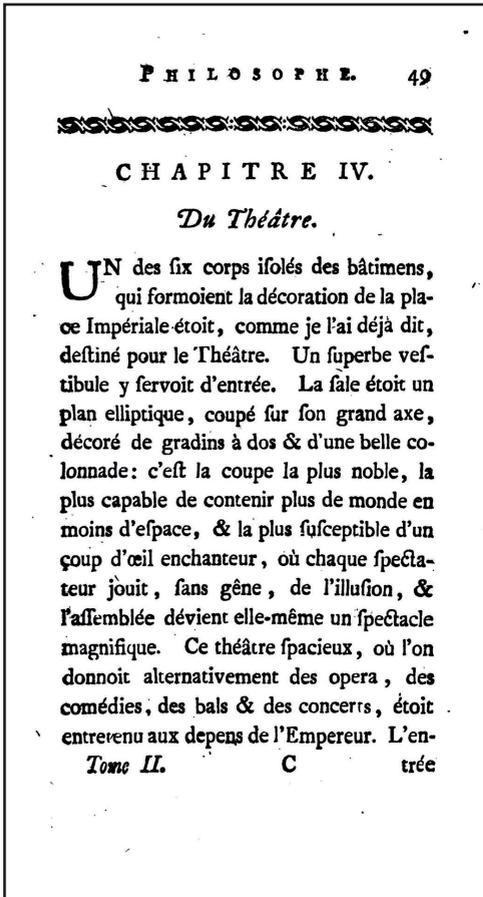


Figure 12: *Le Voyageur philosophe*, beginning of Chapter 4 of vol. 2



Figure 13: *Il filosofo viaggiatore in un paese ignoto agli abitanti della terra*, title page of vol. 1

Gluck, der italienische Opernbetrieb und die Reform

Daniel Brandenburg

Das weitverbreitete Klischee von Christoph Willibald Gluck, dem tiefempfindenden deutschen Komponisten, der gegen den Tand der welschen Oper vorging und damit als Reformator eine Mission verfolgte, die letztlich durch Wagner die Vollendung fand, fußt auf Gedanken und Werturteilen, die z. T. schon aufs 18. Jahrhundert zurückgehen.¹ Diese beförderten zum einen die Lektüre des *Alceste*-Manifests durch die ›nationale Brille‹, zum anderen aber auch das Bestreben, das Wagnersehe Gesamtkunstwerk als Gipfel einer ›deutschen Opernschule‹ durch eine Vorgeschichte zu legitimieren und damit gegenüber der italienischen Operntradition aufzuwerten. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Wagner von einem italienischen Zeitgenossen zum »Lutero della Musica«² – »Luther der Musik« stilisiert wurde, während Gluck in seiner Zeit unter seinen italienischen Opernkollegen je nach Standpunkt mal als »verrückt« (so Metastasio)³, oder auch als »in seinen tragischen Opern unübertroffen« galt (so etwa sein Kollege Giovanni Paisiello)⁴. Missionsarisches haben die beiden erwähnten Italiener in ihm nicht gesehen, weil er in ihren Augen im Opernbetrieb italienischer Prägung sozialisiert war und zunächst dort seine künstlerische Heimat hatte.⁵ Genau deshalb ist Glucks Karriere auch nicht eindimensional in der Weise zu erklären, dass er – überspitzt gesagt –, zwar zu Höherem bestimmt gewesen sei, jedoch auf dem Weg dahin durch viel Trübsal gehen müssen, weil er sich seiner Mission erst allmählich bewusst wurde und erst dadurch schließlich zum Reformator werden konnte.⁶ Nach diesem Muster wirkt seine Betätigung als Komponist von Opere serie wie eine Art Sündenfall, den er erst hinter sich lassen musste, um

1 David Gramit, *Musikinteressen und Werturteile. Zur deutschen Sicht auf fremde Kulturen (1770–1848)*, in: Daniel Brandenburg und Sebastian Werr (Hrsg.), *Das Bild der italienischen Oper in Deutschland*, Münster 2004 (= Forum Musiktheater Bd. 1), S. 48–74: 49.

2 Daniel Brandenburg, »Lutero della Musica«. *Anmerkungen zur Ring-Rezeption in Italien*, in: Isolde Schmid-Reiter (Hrsg.), *Richard Wagners »Ring des Nibelungen« – Europäische Traditionen und Paradigmen*, Regensburg 2010 (= Schriften der Europäischen Musiktheater-Akademie EMA Bd. 8), S. 101–108.

3 Pietro Metastasio an Carlo Broschi detto Farinello, Wien, 6. Nov. 1751, in: Pietro Metastasio, *Tutte le opere*, hrsg. von Bruno Brunelli, 5 Bde., Verona 1943–1954, Bd. 3, Nr. 514, S. 682.

4 Giacomo Gotifredo Ferrari, *Aneddoti piacevoli e interessanti occorsi nella vita di Giacomo Gotifredo Ferrari da Rovereto*, London 1830, Reprint Mailand o.J., S. 101.

5 Silke Leopold betont, dass Komponisten von ›Reformopern‹ nicht als Missionare einer Opernreform tätig waren, sondern sich ganz selbstverständlich den jeweiligen Produktionsgegebenheiten und Auftragsbedingungen unterwarfen, siehe Silke Leopold und Michael Zimmermann, *Opernfehden und Opernreformen*, in: Irene Brandenburg (Hrsg.), *Gluck und seine Zeit*, Laaber 2010, S. 39–62: 47.

6 Siehe dazu auch Rudolf Gerber, *Christoph Willibald Gluck*, Potsdam 1950, S. 96. In Zusammenhang mit *Il trionfo di Clelia* schreibt Gerber hier: »Die Bereitwilligkeit, einen Metastasio-Text zu komponieren [...], ist ein Beweis dafür,

seine Mission zu erfüllen – eine Sichtweise, die der Bedeutung seines Wirkens im italienischen Opernbetrieb für seine Laufbahn und sein künstlerisches Denken nicht gerecht wird: Die insgesamt sehr lückenhafte Quellenlage zu Glucks italienischer Zeit und seinen »Wanderjahren«⁷ mag neben der durchs 19. Jahrhundert betriebenen »nationalen Deutung« seines Wirkens ein weiteres dazu beigetragen haben, dass die italienischen Wurzeln seines Handwerks in der Forschung ein wenig vernachlässigt worden sind. Dennoch lassen sich die von Gluck und Ranieri de' Calzabigi entwickelten Konzepte und Ideen im Positiven wie im Negativen ohne den künstlerisch-institutionellen Hintergrund der italienischen Oper ihrer Zeit weder wahrnehmen, noch verstehen. Im Folgenden sei deshalb der Versuch unternommen, Glucks italienische Karriere, den italienischen Opernbetrieb der Zeit und die während der »vorreformatorischen Jahre« in diesem gesammelten Erfahrungen im Hinblick auf sein späteres Wirken näher zu beleuchten. Das soll in einer Abfolge von Schlaglichtern geschehen und selbstverständlich auch in dem Bewusstsein, dass diese Zeit der Lehr- und Wanderjahre in italienischem Umfeld für den Komponisten nur ein Aspekt unter mehreren war, die ihn prägten.⁸

Die italienische Oper – Kontinuität, Anpassungsfähigkeit und Reform

Der Erfolg der italienischen Oper, Opera seria wie später Opera buffa, fußte maßgeblich auf deren Anpassungs- und Wandlungsfähigkeit: Der offene Werkcharakter eröffnete überall und jederzeit die notwendigen Spielräume, um bei unterschiedlichen Produktionsgegebenheiten ein Optimum an Wirkung anstreben zu können und damit den jeweiligen Publikumserwartungen gerecht zu werden. Gleichzeitig wurden jedoch auch ein gattungsspezifischer Rahmen und eine modellhafte Konstanz gewahrt, die Unverwechselbarkeit garantierten. Größere und kleinere Veränderungen, die meist von ästhetischen Diskussionen begleitet und von der Nachwelt gelegentlich als »Reform« bezeichnet wurden, begleiteten die Gattungsgeschichte der italienischen Oper von Anfang an: Der Wandel des Bestehenden war dabei ebenso von Bedeutung, wie – das gilt insbesondere für das 18. Jahrhundert – Versuche neue Spielarten des Operntheaters zu entwickeln. Der Librettist Pietro Metastasio war bekanntlich selbst einer dieser »Reformer« und wurde wie kein anderer für die Opera seria der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts form- und stilbildend. Er hatte seine große Zeit zwischen 1730 und 1750, galt aber selbst noch für die nachfolgende Librettisten-Generation als Instanz, mit der es sich auseinanderzusetzen galt. Die Reformexperimente, die in Parma, Wien, Stuttgart und Berlin in die Wege geleitet wurden,⁹ waren ihrerseits Reaktionen auf das metastasianische Opernmodell, unterlagen aber auf ähnliche Weise wie dieses dem Anpassungsdiktat des Publikums:

daß Gluck noch nicht die Unvereinbarkeit von »Oper« und »Drama« empfand und die Idee des Musikdramas sich innerlich noch nicht vollkommen zu eigen gemacht hatte«.

7 Gerhard Croll verwendet diesen Begriff für die Jahre 1747 bis 1752, siehe Gerhard Croll und Renate Croll, *Gluck. Sein Leben, seine Musik*, Kassel 2010, S. 48–68.

8 Seine Beschäftigung mit der Opéra-comique in den 1750er Jahren blende ich an dieser Stelle bewusst aus.

9 Silke Leopold und Michael Zimmermann, *Opernfehden und Opernreformen*, S. 39–62.

Die Rezeption von Glucks *Orfeo* in Neapel 1774¹⁰ oder die Bearbeitungen bzw. Neuvertonungen Jommellis des *Demofonte* zeigen eindrücklich, dass das Prinzip der flexiblen Werkgestalt und die stetige Veränderung grundlegende Mechanismen der italienischen Oper waren.

Gluck und Calzabigi schufen ihre sogenannten Reformwerke zu einer Zeit, als die italienische Oper wieder einmal zu einem größeren Innovationsschub ansetzte: Das Gattungsspektrum veränderte sich durch den rasanten Erfolg der Opera buffa, der Austausch mit Frankreich, der zumindest literarisch bereits existierte, wurde zu einem besonderen Inspirationsquell der Operschaffenden und die Dynamisierung und Dramatisierung des Bühnengeschehens entwickelte sich im Theater der Zeit zu einem gattungsübergreifenden Konzept.¹¹ In ihren Wiener Operschöpfungen knüpften Calzabigi und sein musikalischer Mitstreiter Gluck an die Vorgaben der italienischen Oper an und nutzen die kreativen Spielräume, die durch lokale Bedingungen des Operntheaters geboten wurden: Für ihr erstes Opernprojekt, den *Orfeo*, wählten sie das formal und inhaltlich besonders flexible Modell der Azione teatrale, um es mit einem arkadischen Mythos neu auszugestalten. Im Falle von *Alceste* hingegen machten sie sich den Umstand zunutze, dass das Wiener Hoftheater über ein gutes Buffa-Ensemble verfügte, dessen Mitglieder aufgrund der gattungsimmanenten schauspielerischen Schulung ihren dramatischen Vorstellungen besonders nahe kamen.

Beides setzt handwerkliches Können und Kenntnis der institutionellen Konventionen voraus, das im Falle Calzabigis an Metastasios Dichtkunst geschult wurde,¹² im Falle Glucks aber auf seine Karriere in Italien in den frühen 1740er Jahren (1741–1745) und seine ›Fortbildung‹ in den Wandertruppen Pietro Mingottis und Giovambattista Locatellis zurückzuführen ist.

Glucks Sozialisierung im italienischen Opernbetrieb

Glucks erste Begegnung mit der italienischen Oper dürfte frühestens 1731 in Prag stattgefunden haben. Sechs Jahre später, nun mehr im Dienste des Principe Antonio Maria Melzi, begann sein Einstieg ins Operngeschäft. Im Vergleich zu Wolfgang Amadé Mozarts schrittweise vollzogenem, auch von einem Misserfolg¹³ begleiteten Weg zum Opernkomponisten mutet es ziemlich überraschend an, dass Gluck diesen Ausbildungsschritt zwischen 1737 und 1741 absolviert haben soll, um dann ohne weitere Erfahrungen an kleineren Theatern, wie am Teatro Regio Ducale in Mailand, mit *Artaserse* (1741/42) gleich für die Eröffnungsooper einer besonders exponierten Stagione verantwortlich zu sein: Die Erwartungen an die Eröffnung der Stagione 1741/42 waren deshalb groß, weil Maria

10 Lucio Tufano, *Josef Mysliveček e l'esecuzione napoletana dell'Orfeo di Gluck (1774)*, in: Hudební věda 43 (2006), S. 257–279.

11 Dies wird an dem Wirken David Garricks ebenso deutlich wie an den dramaturgischen Entwicklungen der Opera buffa und dem damit verbundenen Darstellungsstil.

12 Das tritt nicht zuletzt in seiner *Dissertazione su le poesie drammatiche del signore abate Pietro Metastasio* (Paris 1755) zutage. Siehe dazu auch Paolo Gallarati, *Calzabigi e il «caso Metastasio»*, in: ders., *L'Europa del melodramma, da Calzabigi a Rossini*, Alessandria 1999, S. 69–121.

13 *La finta semplice* von 1768, siehe dazu auch Stefan Kunze, ›Unvergleichlich komponiert, aber nicht theatralisch.‹ *Komödienstruktur, Rollentypologie und Situation in Mozarts »Finta semplice«*, in: Wolfgang Osthoff und Reinhard Wiesend (Hrsg.), *Mozart e la Drammaturgia Veneta. Mozart und die Dramatik des Veneto*, Tutzing 1996, S. 257–275.

Theresia nach dem Tode Karls VI im Jahr 1740 eine längere Zeit der Hoftrauer mit Schließung auch des Mailänder Operntheaters dekretiert hatte.¹⁴

In Zusammenhang mit der wenig später in Mailand produzierten Oper *Demofonte* (Stagione 1742/43) ist auch durch zeitgenössische Quellen belegbar, dass Gluck die Gegebenheiten des Betriebs verinnerlicht hatte: Nicht nur in den Verhandlungen ums Honorar – das zeigen die Zahlbücher –, sondern auch im Produktionsprozess selbst verstand er sich nach allen Regeln der Kunst zu bewegen.¹⁵ Der Kastrat Giovanni Carestini bescheinigte Gluck nach der ersten Mailänder Aufführungsserie der Oper in einem Schreiben an den Marchese Bernardo degli Obizzi, Eigentümer des gleichnamigen Theaters in Padua, er habe im *Demofonte* schöne und für das Drama geeignete Musik geschrieben und u. a. Arien komponiert, die insbesondere die Sängerin Barbara Stabili (Dircea) bestens eingekleidet hätten.¹⁶ Das setzte voraus, dass der Komponist sowohl über gesangstechnische Kenntnisse verfügte, als auch dass er sich die für Arien zu beachtenden musikalischen und vokalistischen Konventionen zu eigen gemacht hatte. Wie hoch die diesbezüglichen Anforderungen sein konnten, zeigt z. B. Wolfgang Amadé Mozarts Arbeit mit dem ersten Mitridate (1770/71), dem Tenor Guglielmo d’Ettore, der erst nach mehreren verworfenen Entwürfen mit seiner Auftrittsarie einverstanden war.¹⁷ Auch Gluck hatte sich in seinen oberitalienischen Jahren mit nicht minder klangvollen Namen auseinanderzusetzen, darunter Caterina Aschieri (*Artaserse*, Mailand 1741), Anna Girò (*Ippolito*, Mailand 1745), Vittoria Tesi (*Ipermestra*, Venedig 1744), der Tenor Angelo Amorevoli (*Ippolito*, Mailand 1745) sowie die Kastraten Giovanni Carestini (*Demofonte*, Mailand 1743), Angelo Maria Monticelli (*Ippolito*, Mailand 1745) und Marianino Nicolini (*Poro*, Turin 1744) – alles Persönlichkeiten, die für jeden Komponisten eine Herausforderung waren und die Beherrschung des Handwerks unabdingbar machten.¹⁸ Die Jahre zwischen ca. 1735 und 1745 waren aber auch die Zeit, in der sich in Italien mit der sich allmählich ausbreitenden Musikkomödie ein neuer Typus von Sängerdarsteller etablierte. Diese Künstler entwickelten für das aufkommende Genre spezifische Ausdrucksmittel einer stärker von Aktion gekennzeichneten, körperbetonten komödiantischen Bühnenpräsenz und waren bisweilen auch zwischen Opera buffa und Opera seria spartenübergreifend tätig. Letzteres gilt vor allem für die hohen Stimmlagen, die sowohl in der Opera seria als auch in der Opera buffa zum Einsatz kommen konnten. Die gerade erwähnte Gluck-Sängerin Caterina Aschieri ist ein Beispiel für eine solche Karriere, des-

14 Patrizia Vezzosi, *L’impresario in angustie*, in: *Musica e Storia* 7/2 (1999), S. 293–344: 314. Siehe dazu ferner auch Tanja Gözl, Vorwort zu GGA III/3, *Demofonte*, Kassel 2014, S. VII–XIX: VII–VIII.

15 Siehe dazu Tanja Gözl, Vorwort zu GGA III/3, *Demofonte*, Kassel 2014, S. XIV.

16 Brief an den Marchese Bernardo degli Obizzi, 20. Feb. 1743, abgedruckt in: Lazzaro Spallanzani, *Lettere di vari illustri italiani del secolo XVIII e XIX a loro amici e de’ massimi scienziati e letterati nazionali e stranieri*, 10 Bde., Reggio 1841–1843, Bd. 4, 1841, S. 54–56.

17 Siehe dazu Daniel Brandenburg, *Mozart und die Sänger. Inspiration oder Einschränkung?*, in: Claudia Maria Knispel und Gernot Gruber (Hrsg.), *Mozarts Welt und Nachwelt*, Laaber 2009 (=Mozart-Handbuch Bd. 5), S. 180–188.

18 Zu den Karrieren dieser Künstlerpersönlichkeiten siehe als Überblick Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa, dalle origini al 1800*, 7 Bde., Cuneo 1990–1994, Indice II, S. 30, 324, 635, 17–18, 147–148, 446–447, 476–477.

gleichen der von Gluck weniger geschätzte Kastrat Giuseppe Jozzi.¹⁹ Ob und inwieweit sich mit dieser Entwicklung schon generell die Parameter der Beurteilung von Sängern vom rein Vokalen hin zum Szenisch-dramatischen verändert haben, müsste noch eingehender untersucht werden. Es fällt allerdings z. B. auf, dass Giovanni Carestini in seinem erwähnten Schreiben in der Empfehlung der Seconda donna Domenica Casarini (Creusa) ausdrücklich auch deren schauspielerische Fähigkeiten hervorhebt. Für Gluck hat also die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Sängerdarsteller dieses neuen Typs schon in den Jahren in Italien begonnen. Sie sollte für seine späteren ästhetischen Ideen einer Reform des Bühnengesangs grundlegend werden.

Spartenübergreifendes Wirken als innovativer Impuls: die Wanderensembles

Erste Eindrücke des künstlerischen Wirkens der in der Opera buffa tätigen Gesangssolisten hat Gluck wahrscheinlich mehr noch als in Mailand in Venedig empfangen, das durch seine zahlreichen Bühnen als Opernstadt in der Verbreitung der komischen Operngattungen eine Vorreiterrolle einnahm. Weitere, in dieser Hinsicht noch tiefere Erfahrungen sammelte er während seiner Zeit in den Ensembles des Pietro Mingotti und Giambattista Locatelli, wo er spartenübergreifendes künstlerischen Zusammenwirken im Alltag und auf allen Ebenen erleben konnte. Dies vor allem mit Künstlern, die bei gemischtem Repertoire über die verschiedenen Sparten hinweg (Opera seria, Opera buffa) eingesetzt wurden und künstlerisch-organisatorisch Verantwortlichen, die schon allein aus wirtschaftlichen Gründen im Produktionsprozess des einzelnen Werks mehrere Aufgaben gleichzeitig zu übernehmen hatten. Gluck war im Ensemble Mingottis als Komponist der Truppe vermutlich zumindest zeitweise zugleich Kapellmeister und künstlerischer Leiter. Das Ensemble leistete sich keinen eigenen Librettisten, sondern nur einen Text-Arrangeur, musste zugleich aber auch für ein Publikum, das häufig im Unterschied zu dem der großen Städte und Residenzen mit der italienischen Oper und der italienischen Sprache nicht vertraut war, ein attraktives Bühnenergebnis präsentieren.²⁰ Der Truppenkapellmeister Gluck war damit Regisseur, Inspizient und musikalischer Zuchtmeister in Einem und praktizierte im Kern genau das, was für seine spätere künstlerische Tätigkeit zum zentralen Postulat wurde: Die Koordination und Überwachung der Produktion in ihren musikalischen und szenischen Belangen durch eine Person.

Wie folgenreich die in den Truppen gelebte Forderung nach künstlerischer Vielseitigkeit sein konnte, hat Patricia Howard am Beispiel eines anderen Protagonisten der Gluck'schen Reform nachgewiesen, dem ersten Orfeo Gaetano Guadagni. Obwohl nicht der Truppe des Pietro Mingotti, sondern der Francesco Crosas zugehörig, steht er beispielhaft für den neuen Typus von Sängerpersönlichkeit, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts aus dem Wanderensemblewesen und dem

¹⁹ Vgl. Sartori, S. 354.

²⁰ Reinhard Strohm, *Europäische Pendleroper: Alternativen zu Hoftheater und Wanderbühne. Costanza è spesso il variar pensiero*, in: Thomas Betzwieser, Daniel Brandenburg (Hrsg.), *Gluck und Prag*, Kassel 2016 (= Gluck-Studien 7), S. 11–28: 14.

Austausch mit der Opera buffa hervorging.²¹ Crosas Truppe spielte – wie Mingotti auch – sowohl Opera seria als auch Opera buffa und brachte die Gesangskräfte in beiden Sparten zum Einsatz. Das setzte voraus, dass die Solisten den unterschiedlichen Anforderungen entsprechend ausgebildet sein oder nachträglich geschult werden mussten.

Gaetano Guadagni war, wie Briefe des Musikers Franz Pirker bezeugen, kein geborener Schauspieler,²² hatte aber das Glück, seine diesbezüglichen Fähigkeiten durch fachkundige Fortbildung zu seltener Perfektion zu bringen. Während Charles Burney Guadagnis schauspielerische Entwicklung allein auf Garricks Unterweisung zurückführte,²³ ist eher davon auszugehen, dass es vor allem die europaweit renommierten Buffonisten Filippo Laschi und Pietro Pertici waren, die die wesentlichen Grundlagen dafür legten.²⁴ Beide waren ob ihrer darstellerischen Fähigkeiten hochgeschätzt, der englische Intellektuelle und Literat Horace Walpole meinte sogar, dass er nie bessere Komödianten gesehen habe als die beiden.²⁵ Insbesondere Laschi war bis ins hohe Alter ein geschätzter Schauspiel- und Gesangslehrer sowie, nachdem seine Stimme nachgelassen hatte, anerkannter Schauspieler in Komödien Carlo Goldonis. Auch Joseph von Sonnenfels zählte zu seinen Bewunderern und beschreibt seinen Darstellungsstil 1768 folgendermaßen:

»Laschi sucht nie auf Kosten der Natur das Händeklatschen des Parterres. Er ist Schauspieler von großer Einsicht [...] Seine körperliche Ausübung, und seine Kenntnisse sowohl in der Schauspielkunst, als der Musik versichern ihn noch itzt einen Platz unter den vortrefflichen Theatralpersonen Italiens.«²⁶

Natürlichkeit, die Art sich zu bewegen, Kenntnisse der Schauspielkunst und der Musik – das waren die Kriterien, an denen ein Künstler wie Laschi gemessen wurde – Kriterien, die darauf abzielen, Aktion, Gesang und Musik als ein dramatisches Ganzes in Einklang zu bringen und auf Glucks spätere Reformgedanken verweisen.

Die schauspielerischen Anforderungen waren in der Opera buffa auch deshalb andere als in der Opera seria, weil in ihrem literarischen Pendant, der italienischen Komödie Carlo Goldonis, durch die Verbannung der in der Commedia dell'arte üblichen Halbmasken die Mimik eine besondere Bedeutung gewann und damit Schule machte.²⁷ Der eher deklamatorische oder semsyllabische Duktus des Buffa-Gesangs gab den Sängern ferner andere Freiheiten als der hochvirtuose der Opera

21 Patricia Howard, *The Modern Castrato. Gaetano Guadagni and the Coming of a New Operatic Age*, Oxford 2014, S. 65–77.

22 Briefe Franz Pirkers vom 18. Okt. 1748 und 17. Dez. 1748, Briefe Nr. 54 und 86 der Pirker-Briefausgabe (Drucklegung in Vorbereitung).

23 Charles Burney, *A General History of Music*, 4 Bde., London 1776–1789, Bd. 4, S. 494–495.

24 Patricia Howard, »No equal on any stage in Europe: Guadagni as actor«, in: *The Musical Times* 51/1910 (2010), S. 9–21: 10.

25 »There never were two better comedians than Pertici and Laschi«, Brief an Horace Mann, 23. Mrz. 1749, in: William Stanley Lewis (Hrsg.), *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, 48 Bde., New Haven 1937–1983, Bd. 20, 1960, S. 41 (online verfügbar: <http://images.library.yale.edu/hwcorrespondence/>, 26. Februar 2019).

26 Joseph von Sonnenfels, *Briefe über die Wienerische Schaubühne*, hrsg. von Hilde Haider-Pregler, Graz 1988, S. 70–71.

27 Carlo Goldoni, *Mémoires*, 3 Bde., Paris 1787, Bd. 2, S. 196.

seria, der durch seinen technischen Anspruch den Solisten ein höheres Maß an Körperkontrolle und ›statischer Erdung‹ abverlangte. Weitere Gründe lassen sich in den unterschiedlichen Bühnenvoraussetzungen finden: Eine zentralperspektivische Kulissenbühne mit Bühnenfall beschränkt den Aktionsraum auf das Proszenium und fördert damit das Monologisieren an der Bühnenrampe: Jeder Schritt in die Kulissen bzw. in die Tiefe der Bühne konnte die Proportionen der optischen Illusion stören (Francesco Algarotti mokierte sich zu recht darüber). Die häufig schlichtere Bühnenausstattung der Opera buffa vermied hingegen dieses Problem von vorneherein und eröffnete damit neue Experimentierfelder für die szenische Darstellung, die nicht ohne Wirkung blieben und auf analoge Entwicklungen im Sprechtheater verweisen.²⁸ Ferner propagierte die Opera buffa das für das Musiktheater neue Konzept des Interagierens der Protagonisten untereinander. Das betraf sowohl die gemeinsam vorgetragenen Ensembles, als auch den pantomimischen Dialog zwischen dem eine Solonummer vortragenden Solisten und darauf reagierenden weiteren Handlungsträgern auf der Bühne. Durch den »gesto muto«²⁹ – die stumme Geste – erfüllte sie eine Forderung nach »verisimiglianza« – nach Wahrhaftigkeit des Bühnengeschehens, die auch von Theoretikern der Zeit gestellt und z. B. von der Buffa-Sängerin Antonia Bernasconi in der Rolle der Alceste, laut Joseph von Sonnenfels meisterhaft beherrscht wurde.

»Madam Bernasconi, spielte Alcesten, mit einer Wahrheit, Empfindung, und Antheilnehmung die bewundert werden. [...] Die Wienerschaubühne ist nur erst die zweyte, auf der Bernasconi singet; und Alceste ihre erste ernsthafteste Rolle da sie sonst, auch selbst noch hier, in der scherzhaften Oper sang. [...] Ihre Bildung ist für die Schaubühne angenehm, ihr Auge beredt, und bey ihrem Ausdrücke nicht müßig. Ihre Arme sind frey, und haben, ohne in die gekünstelte Symmetrie zu fallen, eine verlaufende Schwingung. [...] Ihre Geberde folget nur den Bewegungen des Herzens, und ihr Herz führet sie beständig auf den angemessensten, und nicht selten auf den feinsten Ausdruck. [...] sie ist immer, auch wann sie schweiget, auf der Schaubühne gegenwärtig, und unterstützet durch ein wohlpassendes, stummes Spiel den Gang und die Hitze der Handlung; sie ist das ganze Stück durch immer die leidende, die von so mancherley Affecten einer Mutter, einer Gattinn, hin und her geworfene Unglückliche [...].«³⁰

Die Natürlichkeit der buffonistischen Schauspielkunst und die in der Opera buffa enge Verknüpfung von Aktion, Gesang und Musik konnte Gluck in seiner Wandertruppenzeit eingehend studieren. Die expressiven Möglichkeiten des italienischen Gesangs jenseits der koloraturreichen Virtuosität lernte er aber auch schon außerhalb dieses Rahmens und in der Begegnung mit Ausnahmekünstlern kennen, deren Hauptbetätigungsfeld die Opera seria war.

28 Patricia Howard, »No equal on any stage in Europe: Guadagni as actor, in: The Musical Times 51/1910 (2010), S. 9–21: 13.

29 Antonio Planelli, *Dell'opera in musica* (Napoli 1772), hrsg. von Francesco Degrada, Fiesole 1981, S. 87.

30 Joseph von Sonnenfels, *Briefe über die Wienerische Schaubühne*, S. 25–28.

Der Gesang: »Bella semplicità« und »Canto declamato«

Im Vorwort zu *Alceste* legt Gluck dar, was er am Gesang der Opera seria als »abusi«, als »Missbräuche« ansieht und verweist in diesem Zusammenhang insbesondere auf die »Passaggien«, die langen, den Text-Sinn entstellenden Koloraturen. Er betont die »bella semplicità« – »die schöne Einfachheit« gesucht und »Innovationen« nur dann eingeführt zu haben, wenn sie von der jeweiligen Situation oder dem Ausdruck suggeriert worden seien. Das alles bedeutet nicht, dass er im Gesangsstil grundsätzlich mit der Opera seria gebrochen hätte. Im Gegenteil, auch hier setzte er auf in seiner italienischen Opernkarriere gesammelte Erfahrungen und Eindrücke: Das italienische »declamato«, »parlante« oder »cantabile« war Grundbestandteil der Gluck'schen Gesangsästhetik, die damit auch die Forderung Francesco Algarottis nach »naturalezza« – »Natürlichkeit« erfüllte.³¹

Gaetano Guadagni war ein ursprünglich in der Opera seria ausgebildeter und, wie bereits erwähnt, später schauspielerisch fortgebildeter Virtuose mit besonderer Begabung zum getragenen-kantablen Gesang. Andere Künstler der Opera seria verfügten von Haus aus über schauspielerisches Talent und wussten es in den Arie parlanti oder cantabili besonders wirkungsvoll mit den vielfältigen Ausdrucksmitteln der italienischen Gesangsschule zu verbinden. Sie galten als seltene Erscheinungen, wurden aber deshalb nicht weniger gefeiert. Die bereits erwähnte Vittoria Tesi z. B., die Gluck in Zusammenhang mit *Ipermestra* 1744 in Venedig kennenlernte, sang – für ihre Zeit ungewöhnlich – als Altistin Primadonna-Partien und feierte 1748 als Titelheldin in *Semiramide riconosciuta* einen wahren Triumph. Ihre Partien zeichnen sich dadurch aus, dass sie nach den Maßstäben der Zeit, weil ohne besondere Virtuosität, bemerkenswert unspektakulär sind. Sie zeigen, dass die Künstlerin ihre große Wirkung durch schauspielerische Fähigkeiten und Expressivität im Gesang erlangte.³² Und gerade die eher getragenen Gesangsstücke erforderten nach den Maßstäben der italienischen Gesangsschule die vollendete Beherrschung einer Vielzahl von Stilmitteln, die der Interpretation erst die notwendige Spannung verliehen. Ähnlich wie bei der Tesi verhielt es wohl auch im Falle des Kastraten Giovanni Carestini, dessen Neigung zum Kantablen in Glucks *Demofonte* seinen Niederschlag fand, oder auch des Kastraten Caffarelli, der sowohl den ausdrucksvoll getragenen, vokal facettenreichen, als auch den virtuos-brillanten Gesang beherrschte. In Glucks *Clemenza di Tito* fand er sein Erfolgsstück jedoch in der Arie »Se mai senti spirati sul volto«, die auch wegen ihrer ungewöhnlichen musikalischen Expressivität für Aufsehen sorgte. Erfahrungen wie diese hinterließen bei Gluck ebenfalls ihre Spuren und erklären seine Vorliebe für das gesungene, periodische Declamato italienischer Prägung gegenüber dem für italienische Ohren als Schreien empfundenen französischen Stil.

Glucks »Reform« war, soweit wir uns auf ihren italienischen Teil konzentrieren, ein Experiment innerhalb der sich in ihrer Werkgestalt immer wieder aufs Neue konstituierenden italienischen

31 Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, in: *Opere del Conte Algarotti*, 8 Bde., Livorno 1764–1765, Bd. 2, Livorno 1764, S. 282: »[...] quelle arie, che dipingono o esprimono, che chiamansi parlanti, che hanno in se più di naturalezza: È la bella semplicità, che sola può imitar la natura [...]«.

32 Thomas Seedorf, *Glucks Pariser Opern und die Idee einer Reform-Gesangs-Ästhetik*, in: Irene Brandenburg und Tanja Gözl (Hrsg.), *Gluck der Europäer*, Kassel 2005 (= Gluck-Studien 5), S. 225–238: 228.

Oper – ein Experiment, das sich ganz pragmatisch institutionelle und gattungsimmanente Grundlagen derselben zunutze machte sowie in der Entwicklung der ästhetischen Konzepte auf künstlerische Erfahrungen zurückgriff, die der Komponist sich während seiner Karriere im italienischen Opernbetrieb aneignen konnte. Von besonderem Gewicht, gerade im Hinblick auf die künstlerische Praxis dürfte in diesem Zusammenhang seine Zeit in der Mingotti-Truppe gewesen sein. Glucks »vernünftige Erneuerung« der italienischen Oper (so hat er seine Pläne einmal in einem Brief an Padre Martini umschrieben³³), fußte auf einer Idee der Wandlung von innen heraus, auf einer Erneuerung, die Vorhandenes auswählt, neu akzentuiert und weiterentwickelt, Innovatives aus den zeitgenössischen Tendenzen aufgreift und sich auf individuelle Art und Weise zunutze macht. Gerade darin zeitgte er das solide Handwerk eines ›Operista‹ ohne das die ›Reform‹ nicht möglich gewesen wäre.

33 Gluck an Padre Martini, 14. Jul. 1770: »tutto quel che ho detto nella dedicatoria dell'Alceste dovrebbe servire a imprimere ne' Maestri di questa nobil arte queste essenziali verità, e a produrre sul Teatro Musico una si ragionevol riforma, che da tanto tempo dalle persone le più illuminati, e più parziali di questo veramen[te] sublime spettacolo par che s'aspetti e si desideri invano.«, D-Bds, Signatur *Mus. ep. Chr.W.Gluck 1*.

Zu den ›Reformen‹ des Settecento: Metastasio, Calzabigi, Goldoni

Francesco Cotticelli

In seinem Festvortrag zur Eröffnung des im Jahre 2008 stattgefundenen Symposiums über *Gluck auf dem Theater* greift Gernot Gruber auf einen problematischen Begriff zurück, um den Hintergrund der Tätigkeit Glucks als Künstler und Intellektueller zu beschreiben:

»Das Wort, das im 18. Jahrhundert wie kaum ein anderes Hoffnungen und Befürchtungen an sich zog und eine Mischung aus Gespür und Einsicht in die Notwendigkeit von Wandel auslöste, hieß Aufklärung, Illuminismo, Lumière, Enlightenment usw.: dieses schillernde Faszinosum war ein europäisches Phänomen.«¹

Eng verbunden mit »diesem schillernden Faszinosum« ist das wiederkehrende Thema der ›Reform‹, das schon um die komplizierte Jahrhundertwende zum 18. Jahrhundert herum in der Kulturgeschichte Europas seinen Auftritt hatte und auf vielschichtige und facettenreiche Weise im Laufe der ersten Jahrzehnte des Settecento sowie in der explodierten Aufklärungsphase ausführlich erörtert wurde. Diesbezüglich wird darauf hingewiesen, Reform sei »nicht bloß gattungsspezifisch«:²

»Die damals Handelnden (Komponisten, Librettisten, Sänger, und auch die Auftraggeber) hatten offensichtlich einen weiten Horizont. Jene allgemeine Atmosphäre und politische Brisanz, von der schon die Rede war, äußerte sich in den erstaunlich vielfältigen und europaweit zu findenden Bestrebungen zu einer Reform des Theaters und des Theatralischen in nuce. Das Sprechdrama, das Musiktheater wie das Ballett und ihre Dramaturgien, das Streben nach Wahrscheinlichkeit von Bühnenhandlungen, die Darstellungsweise und Bühnenpräsenz der Schauspieler, Sänger und Tänzer standen in Diskussion – und nicht nur das, es ging nicht bloß um Programmwürfe, sondern Neues wurde praktisch erkundet.«³

Bei ›aufgeklärtem Theatralischen‹ und ›Reform‹ handelt es sich um Begriffe, die eine kontinuierliche Spannung und Erwartung auf neue Stile und Inhalte im Vergleich zu einem offiziellen und langjährigen anerkannten Zustand verraten; aus unserer Distanz vermessen wir die Intensität dieser Suche nach Änderungen, und als Historiker stellen wir die Fragen, welche theoretische Substanz jeder Reformversuch an sich hatte, ob er echte Einflüsse auf die künstlerische Praxis ausübte, und inwiefern er vermochte, die allgemeine Produktion von Kunstwerken wirklich zu verändern. Tatsa-

1 Gernot Gruber, *Klassizität als Reform*, in: Daniel Brandenburg und Martina Hochreiter (Hrsg.), *Gluck auf dem Theater*, Kassel 2011 (= Gluck-Studien 6), S. 11–19: 11.

2 Gruber, *Klassizität als Reform*, S. 15.

3 Gruber, *Klassizität als Reform*, S. 15.

che ist, dass sich auch Themen und Probleme hinter diesen Worten verstecken, die sich einerseits bei tiefergehender Analyse als sehr unterschiedlich erweisen, sich andererseits auf unausgesprochene (und manchmal unbenennbare) Situationen beziehen, was eine eindeutige inhaltliche Bestimmung der ›Reform‹, oder der ›Reformen‹, extrem schwierig, wenn nicht sogar unmöglich macht. Zwischen Klassizität und Rationalismus, Tradition und Zukunft, Verzicht auf spätbarocke Codes und Zugeständnissen an Realismus kann man von vielerlei Kompromissen, Interessen, oder sehr persönliche Entscheidungen ausgehen, die nicht weniger relevant zur Verständigung dieser Gedankenkonstellation sind, als ästhetische Äußerungen und schriftliche Diskussionen. Und was darüber hinaus noch mit diesen umstrittenen Begriffen bezeichnet wurde, ist ein breites noch zu explorierendes Forschungsfeld.

Waren die dreißiger und vierziger Jahre des 18. Jahrhunderts stark vom unwiderstehlichen Erfolg Metastasios geprägt, so war es in der Folgezeit in ganz Europa nicht einfach, sich der Anziehungskraft dieses unübertroffenen Modells zu entziehen. Deshalb fragte sich Ranieri de' Calzabigi in seiner Abhandlung über die Dichtung des ›Poeta Cesareo‹, die er als Einleitung zu einer endlich korrekten Ausgabe von dessen Libretti verfasste, nicht zu unrecht, wieso die Grundlagen dieser uneingeschränkten Wertschätzung nicht ausführlich untersucht worden waren: Es bestehe die Gefahr, dass aus dem Ansehen und der vorbildlichen Ausgewogenheit der metastasianischen Kunst kein Nutzen gezogen werde; es empfehle sich deshalb, die Struktur (›l'ordine‹), die poetische Textur (›la tessitura‹), die *Dramatis Personae* und ihre Eigenschaften (›i caratteri‹), sowie die Situationen der Handlung und die Behandlung der Affekte zur Kenntnis zu nehmen, damit sich sein (Metastasio) Beispiel nachhaltig auswirken könne. Aus allgemeiner, typisch italienischer Nachlässigkeit betrachte man Metastasio als eines jener Phänomene, die sich plötzlich am Himmel zeigen, um dann nach kurzer Zeit wieder zu verschwinden und jahrhundertlang im schwachen Licht der normalen Sterne nicht mehr wahrnehmbar zu sein.⁴

Es folgt ein detaillierter Kommentar zu Chören und der Einhaltung der aristotelischen Einheiten, der gelungenen Ausformung der Handlungsträger und der Wichtigkeit melodischer Verse für die Vertonung.⁵ Die thematische Breite, die einem Topos der theatertheoretischen Beiträge zur Zeit des Absolutismus entsprechend auch nationalistische Gesichtspunkte erfasst, ist bemerkenswert. Metastasio wird als der perfekte Tragödiendichter dargestellt, der im Rahmen der traditionellen Interpretation der Opera seria ideell an die griechische Tragödie anknüpft und diese fortleben lässt.

4 Ranieri Calzabigi, *Scritti teatrali e letterari*, hrsg. von Anna Laura Bellina, 2 Bde., Rom 1994. Zu den resümierten Inhalten vgl. die *Dissertazione su le poesie drammatiche del sig. Abate Pietro Metastasio* in Bd. 1 der Edition, S. 22–146: 22–23.

5 Calzabigi, *Dissertazione*, S. 84–141.

Das lange Vorwort – eine richtige Lobrede – gilt als Inbegriff einer Poetik des mittleren Settecento und als Selbstdarstellung des relativ jungen und ehrgeizigen Calzabigi, der alle Voraussetzungen für eine dichterische Tätigkeit souverän erfüllte. Ambivalent und rätselhaft ist hingegen der Hofpoet Metastasio, dessen Einstellung dem jüngeren ›Kollegen‹ gegenüber einerseits pures Kalkül, andererseits aber auch echte Hochschätzung für dessen Unternehmungslust verrät.⁶ Er kann nicht verleugnen, dass die geplante Neuauflage seiner Werke die lange erhoffte Anerkennung als ›virtuoso di poesia‹ zu werden verspricht⁷, denn ohne Zweifel hatte Calzabigi alle notwendigen Fähigkeiten, um als Herausgeber einer endlich zuverlässigen Textausgabe zu fungieren. Sieht man jedoch die Überlegungen Metastasios im Kontext, so liegt der Schluss nahe, dass der Dichter und der unbestrittenmaßen versierte Dramaturg in ihm weiterhin mit einer Stimme sprechen.⁸ Obwohl er immer wieder den Zustand des ihm zeitgenössischen Theatermilieus verurteilt, blieb er dem Geist seiner eigenen Reform treu: Das Ziel des Dramatikers bleibt die Feuerprobe auf der Bühne. In den Siebzehnhundertzwanziger Jahren hatte er sich als Pionier einer neuen Konzeption des musikalischen Theaters auf den Spuren (und bald auch jenseits) der arkadischen Revolution durchgesetzt; dessen ungeachtet hatte er aber sein Talent im Umfeld der berühmtesten Künstler in Neapel und Rom entwickelt und mit diesen feine Kompromisse geschlossen⁹. Ihm gelang es, das Libretto als vielschichtiges und ideologisch ausgerichtetes Gebilde zu gestalten, ohne dass das Spektakuläre zum Opfer fiel. Im Laufe des 18. Jahrhunderts war Metastasio ein Modell und ein lebendiger Widerspruch nicht nur für seine Korrespondenten, sondern auch für alle Literaten in ganz Europa. Der Meister der aufs musikalische Theater angewandten arkadischen Reform wurde als ein ausgezeichnete Erfolgsautor wahrgenommen, der dank seiner poetischen Tätigkeit den für einen Dichter höchsten erreichbaren Posten erhalten hatte. Dazu hatte er den in Neapel ausgeübten Beruf eines Juristen hinter sich gelassen und sich der Abfassung von Gelegenheitswerken gewidmet, ehe er in den Zwanziger Jahren des Settecento mithilfe von Komponisten und Theaterleuten die berufliche Karriere als ›poeta di

6 Die Beziehungen zwischen Metastasio und Calzabigi lassen sich ihren eigenen Texten nachvollziehen. Hier sei verwiesen auf Gabriele Muresu, *Il Metastasio di Ranieri de' Calzabigi. Le ragioni di un'abiura*, in: Elena Sala Di Felice und Rossana Caira Lumetti (Hrsg.), *Il melodramma di Pietro Metastasio, la poesia, la musica, la messinscena e l'opera italiana nel Settecento*, Rom 2001, S.697–742; Guido Nicaastro, *Calzabigi e il melodramma metastasiano*, in: *Il melodramma di Pietro Metastasio*, S.743–752; und auf die Tagungsberichte der Calzabigi gewidmeten Tagungen: Federico Marri (Hrsg.), *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi*, Firenze 1989, und ders. (Hrsg.), *Ranieri Calzabigi tra Vienna e Napoli*, Lucca 1996.

7 Vgl. insbesondere den Brief Metastasios an Calzabigi vom 20. Dezember 1752, in: Pietro Metastasio, *Tutte le opere*, 5 Bde, hrsg. von Bruno Brunelli, Mailand 1953–1954, Bd. 3, S. 773–776 (Nr. 603).

8 Neben dem zitierten Brief schickte Metastasio über die Pariser Ausgabe seiner Werke auch noch weitere Schreiben an Calzabigi und zwar am 22. März 1753 (Brunelli, Bd. 3, S. 803, Nr. 629), 15. Januar 1754 (ebda., S. 885–886, Nr. 712), 16. Februar (ebda., S. 898–900, Nr. 726), 9. März (ebda., S. 904–907, Nr. 731), 31. Mai (ebda., S. 927–928, Nr. 749), August (ebda., S. 947–948, Nr. 771), 15. Oktober 1754 (ebda., S. 956–957, Nr. 778), 14. Februar 1755 (ebda., S. 986–988, Nr. 812), 10. Mai (ebda., S. 1011–1013, Nr. 839), 11. Oktober (ebda., S. 1067–1069, Nr. 892). Der Dichter und Herausgeber hatte sich bei ihm durch den Versand einiger ›poeticocomponimenti‹ (gedichteter Werke) bekannt gemacht: vgl. den Brief Metastasios am 30. Dezember 1747 (ebda., S. 330–333, Nr. 271).

9 Zur Karriere Metastasios im sogenannten ›periodo italiano‹ siehe Rosy Candiani, *Pietro Metastasio da poeta di teatro a virtuoso di poesia*, Rom 1998.

compagnia« (Theatertruppenpoet) begann. Als er 1730 seine Stelle als Hofpoet antrat, setzte er sich in den Schatten der kaiserlichen Macht, deren Tugenden und Werte er durch fabelhafte Handlungsentwürfe vor aristokratischem Publikum des gesamten Kontinents bekräftigen musste. Die ihm entgegengebrachte langjährige Verehrung, die in seinen Korrespondenzen sowie in der Vorherrschaft seiner Stücke in vielen Ländern und auf unzähligen Bühnen dokumentiert ist, zeigt deutlich, dass sein ideologisches und künstlerisches Engagement weder seine Kreativität, noch seine Unabhängigkeit einschränkte, denn unabhängig war zu jener Zeit nur der Theatermann, der sich von der Instabilität und Unzuverlässigkeit des Theatermarktes entfernt und eine Art Eigenständigkeit durch kontinuierliche Bestellungen erobert hatte, auch wenn dies allerlei Übereinkommen und eine gewisse Anpassungsfähigkeit erforderte.

Darin besteht der Widerspruch: Während das Hoftheater als Institution unterzugehen schien und sich das Modell immer mehr als unerreichbar erwies, blieb seine Faszination unverändert. Metastasio war sich dieser Entwicklung sehr genau bewusst, und versuchte vergeblich, jüngeren Dramatikern diese altmodische und fruchtlose Laufbahn auszureden.¹⁰ Trotz der Langlebigkeit des metastasianischen Repertoires ist die Widerstandsfähigkeit Metastasios als poetisches Denkmal – wenn man bedenkt, wie mühsam und langwährend die Suche nach neuen Wegen zur Gestaltung der Libretti ab Mitte des Jahrhunderts war – nicht ohne Widerspruch. Merkwürdig ist die Diskrepanz zwischen der gesellschaftlichen Bedeutung des Künstlers und dessen künstlerischem Einfluss, was den Sinn und die potentielle Nachhaltigkeit der von ihm in die Wege geleiteten Reform in Frage stellt.¹¹ Der Schöpfer vieler schwankender, in eine verzweifelte Lage geratender Helden, war während seiner Dienstzeit am Wiener Hof selbst unfähig, diese Gegensätze zu einer Synthese zu bringen: seine Vorbildlichkeit hing mit der Überzeugung zusammen, dass seine berufliche Erfahrung kaum wiederholbar war. Diese »Reform« speiste sich aus verschiedenen Quellen: einer klassizistischen Ausbil-

10 In gewissem Sinne war dies der Fall beim berühmten kalabrischen Gelehrten (und Advokaten) Saverio Mattei: siehe diesbezüglich Francesco Cotticelli, *Il poeta e i tempi. Qualche considerazione sugli scrittori di teatro e Saverio Mattei*, in: Milena Montanile und Renato Ricco (Hrsg.), *Saverio Mattei: tradizione e invenzione*, Rom 2016, S. 3–14.

11 Zu Metastasio sei auf folgende Studien verwiesen: Elena Sala di Felice, *Metastasio sulla scena del mondo*, in: *Italianistica XIII/1-2* (1984), S. 41–70; Costantino Maeder, *Metastasio, L'Olimpiade e l'opera del Settecento*, Bologna, 1993; Alberto Beniscelli, *Felicità sognate. Il teatro di Metastasio*, Genova 2000; Elizabeth Hilscher und Andrea Sommer-Mathis (Hrsg.), *Pietro Metastasio – uomo universale (1698-1782). Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio*, Wien 2000; Marta Columbro und Paologiovanni Maione (Hrsg.), *Pietro Metastasio. Il testo e il contesto*, Neapel 2000; Andrea Chegai, *L'esilio di Metastasio: forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento* (auch zur Rezeption und den Disputen um die Reformoper); Mario Valente (Hrsg.), *Legge, Poesia e Mito. Giannone, Metastasio e Vico fra «Tradizione» e «Trasgressione» nella Napoli degli anni Venti del Settecento*, Rom 2001; Elena Sala Di Felice und Rossana Caira Lumetti (Hrsg.), *Il melodramma di Pietro Metastasio, la poesia, la musica, la messinscena e l'opera italiana nel Settecento*, Rom 2001; Mario Valente (Hrsg.), *L'inafferrabile felicità e il senso del tragico. L'Olimpiade, Metastasio e Cimarosa*, Rom 2001; Mario Valente und Erika Kanduth, *La tradizione classica nelle arti del XVIII secolo e la fortuna di Metastasio a Vienna*, Rom 2003 (und darin hier zum behandelten Thema Francesco Cotticelli, *Classicità di Metastasio. Il poeta cesareo modello e contraddizione del teatro del suo tempo*, S. 269–280); Giovanna Miggiani (Hrsg.), *Il canto di Metastasio*, Bologna 2004; Elena Sala Di Felice, *Sogni e favole in sen del vero. Metastasio ritrovato*, Rom 2008 (dieses Buch ist eine grundlegende Überarbeitung der 1983 von derselben Autorin in Mailand veröffentlichten Publikation *Metastasio. Ideologia. Drammaturgia. Spettacolo*).

dung, kontaminiert durch zeitgenössische Einflüsse weit jenseits der Absichten seiner Mentoren, einem lebendigen Kulturkontext, in dem Musiktheater jeder Art eine der höchsten Ausprägungen von Kunst darstellte, und den günstigen Gegebenheiten, die ihn nach wenigen unsteten Jahren direkt zum Kaiserhof führten. Ihre Inhalte und Errungenschaften wären ohne diese besonderen Gegebenheiten kaum zu entwickeln gewesen und erwiesen sich allmählich als einzigartig. Für jeden anderen Librettisten im 18. Jahrhundert war die von Metastasio erlangte ökonomisch und beruflich gesicherte Existenz nicht weniger bedeutsam als das dramaturgische Wissen, das bereits seinen ersten Bühnenwerken innewohnte. Von den 1750er Jahren an dürfte Calzabigi erkannt haben, dass literarisches Können nicht mehr zwangsläufig eine berufliche Perspektive eröffnete und dass der Traum von belohnender Stabilität nunmehr unerfüllbar war.

Unter dem Feuer der Neuerungen und den wiederkehrenden Anti-Metastasio-Kampagnen treten in Calzabigis Werdegang, abgesehen von nachgewiesenen oder mutmaßlichen Nebenaktivitäten,¹² vielfältige gesellschaftliche und persönliche Einwirkungen seiner Aufenthalte in Paris und Wien immer deutlicher hervor: Reformversuche fanden in einem Umfeld statt, das von Konkurrenzsituationen maßgeblicher Persönlichkeiten, Hofintrigen, Erwartungen und sozialen Konflikten geprägt war, die sich in den theoretischen Diskussionen und deren praktischer Umsetzung widerspiegeln.

»Die Komponisten von Reformopern waren keine Missionare der Opernreform [...]. Das Interesse an einer Erneuerung der Opera seria ging in viel stärkerem Maß von Personen aus, die nicht direkt an der Entstehung des Werks beteiligt waren, als von den Librettisten oder Komponisten selbst: von Theaterintendanten, Fürsten oder Ministern, aber auch von Schauspielern oder Tänzern. Es scheint daher angebracht, eher von Stätten der Opernreform als von Reformkomponisten zu sprechen, zumal neben künstlerischen auch finanzielle Erwägungen eine Rolle spielten.¹³«

Es ging darum, nicht Metastasios Errungenschaften hinter sich zu lassen, sondern die perfekte Ausgewogenheit zwischen seinen ausgezeichneten künstlerischen Produktion und deren gesellschaftlicher und ideologischer Anerkennung.

Was danach geschah, und wie sich die Beziehungen zwischen den beiden Männern verschlechterte, kann man den Wiener Ereignissen sowie späteren Zeugnissen entnehmen, u. a. dem lakonischen, aber deutlichen Brief Metastasios vom 7. August 1775 an Manfredo Sassatelli in Imola (»Ranieri

12 Beispielsweise ist das Zitat aus einem undatierten diplomatischen Bericht über Calzabigi interessant, der allem Anschein nach auf die Zeit der Flucht aus Neapel zurückgeht: »E finalmente non è punto a lasciarsi accostare certo signore Calzabigi da Livorno, che sotto titolo di Poeta e di Letterato si caccia per tutto. Egli è qui la spia di que' Toscani, che son del Partito Borbone. Lo è dell'ambasciadore di Francia, e del segretario di Stato Tanucci; e così lo sarà di altri« [Endlich müsste man mit einem gewissen Herr Calzabigi aus Livorno nichts zu tun haben, weil er sich unter dem Deckmantel des Poeten und Literaten in alle Sachen einmischet. Er ist der Spion der Toskaner, die Anhänger der bourbonischen Partei sind, sowie des französischen Botschafters, des Staatssekretärs Tanucci, und vielleicht vieler anderer]: Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien, Reichsarchive, Staatenabteilungen, Außerdeutsche Staaten, Italienische Staaten, Neapel, Berichte, Karton 30, FF. 161-196: 185v.

13 Silke Leopold und Michael Zimmermann, *Opernfehden und Opernreformen*, in: Irene Brandenburg (Hrsg.), *Christoph Willibald Gluck und seine Zeit*, Laaber 2010, S. 39–62: 48.

Calzabigi [...] wohnte einige Jahre in Wien, und seit mehr als einem Jahr hat er die Stadt verlassen. Ich glaube, er ist in der Toskana, aber weiß nicht, in welcher Stadt. Er war nie Poet am kaiserlichen Hofe. Hier schrieb er ein Drama, *Alceste*, eine kurze theatralische Handlung, betitelt *Orfeo*, eine Buffooper und eine Komödie. Weil sie anlässlich der Vorstellungen in den hiesigen Theaterhäusern, für die er sie verfasste, nur als Libretti gedruckt wurden, ist es nicht einfach, sie zu finden¹⁴) und der *Risposta di Santigliano*, in der Calzabigi dieselben Argumente, auf denen das Lob der *Dissertazione* basierte, gegen die vom Hofpoeten verkörperte altmodische Theateranschauung verwendet¹⁵. Unterschiede waren seit langem entstanden, und in vielerlei Hinsicht war die ›Reform‹ kein Streit um pure Ästhetik, sondern um Sozialmodelle, Möglichkeiten der Zusammenarbeit in der Theaterpraxis, und um die Rolle des Librettisten als engagiertem Künstler.

In denselben Jahren, in denen sich die Verhandlungen für die Pariser Ausgabe der Werke Metastasio langsam hinzogen, verschärfte sich die *Querelle des Bouffons* in der französischen Hauptstadt¹⁶ und Gluck vertonte die *Clemenza di Tito* für das neapolitanische Teatro San Carlo. Er löste damit eine heftige Diskussion zwischen den in Neapel tätigen Komponisten über den neuen musikalischen Stil aus.¹⁷ Zeitgleich wurden die Arbeiten an der ersten Gesamtausgabe der Komödien

14 Siehe Pietro Metastasio, *Tutte le opere*, Bd. 5, S. 352–353: 352 (7. Aug. 1775, Nr. 2204): »Il signor Ranieri Calzabigi [...] ha dimorato alcuni anni in Vienna, e corre il secondo anno che n'è partito: credo che dimori in Toscana, ma non so in qual città della medesima. Non è stato mai poeta della Corte cesarea. Ha scritto qui un dramma intitolato *l'Alceste*, una breve azione teatrale intitolata *l'Orfeo*, un'opera buffa ed una commedia. Ma essendo queste state stampate solamente in piccioli libretti nell'occasione di rappresentarsi in questi teatri venali, per i quali erano scritte, non è facile di trovarle«. In Wien folgte man hingegen weiter den Spuren Calzabigis. An Saverio Mattei schrieb Metastasio am 13. Dezember 1779 (ebda., S. 595–597: 596): »Si sa qui che il Calzabigi abbandona la Toscana per venir a respirar le salubri e ridenti aure della bella Partenope, ma non vi giungerà straniero: ei conosce perfettamente il paese avendovi già molti anni sono lungamente soggiornato: nessuno può negargli i suoi naturali talenti, le acquistate cognizioni e la lunga pratica del mondo, onde con queste provvisioni dipenderà pienamente da lui lo stabilimento del suo credito«. [Hier weiss man, dass Calzabigi die Toskana verlässt, um die heilsame und lichte Luft vom schönen Neapel zu atmen: er wird aber dort nicht als Unbekannter ankommen. Er kennt das Land sehr gut, denn er hat dort lange Jahre bereits gewohnt. Niemand kann ihm die natürlichen Talente, die erworbenen Kenntnisse und die lange Erfahrung mit der weiten Welt in Abrede stellen, da allein von diesen Voraussetzungen die Anerkennung seiner Vertrauenswürdigkeit abhängt].

15 Für diese lange und differenzierte Stellungnahme Calzabigis, die – wie bekannt – als Reaktion auf eine neue Polemik zu gelten hat, siehe Ranieri Calzabigi, *Scritti teatrali e letterari*, Bd. 2, S. 360–550. Über die problematische Rolle Glucks und Calzabigis in der Musik- und Theaterkultur des 18. Jahrhunderts vgl. neben den in den Anmerkungen zitierten Schriften auch Paolo Gallarati, *Metastasio e Gluck. Per una collocazione storica della «Riforma»*, in: Chigiana IX (1975), S. 299–308; ders., *Musica e maschera. Il libretto italiano nel Settecento*, Turin 1984, S. 67–86; Bruce Alan Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Oxford 1991; Irene Brandenburg und Tanja Gözl (Hrsg.), *Gluck, der Europäer*, Kassel 2009 (= Gluck-Studien 5); Irene Brandenburg (Hrsg.), *Christoph Willibald Gluck und seine Zeit*, Laaber 2010.

16 Vgl. Andrea Fabiano, *La «Querelle des Bouffons» dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle*, Paris 2005.

17 Siehe Daniel Brandenburg und Vera Grund, *Gluck und das Musiktheater im Wandel*, München 2015, S. 87–89. Hier wird auch die französische Quelle zitiert (siehe Anm. 201), die beweist, welche große Resonanz Glucks Auftritt in

Carlo Goldonis bei Bettinelli in Venedig wegen der starken Auseinandersetzung zwischen der Theatertruppe von Girolamo Medebach und dem Verleger einerseits und dem Verfasser andererseits unterbrochen, während eine neue Edition bei Paperini in Florenz zustande kam¹⁸. Bei Bettinelli waren auch Anfang der dreißiger Jahre die ersten Bände mit den Libretti Metastasio erschienen¹⁹, die in der Folgezeit eine große Verbreitung von Titeln wie *Didone abbandonata*, *Artaserse* und *Catone in Utica* gewährleisteten. Auch in diesem Fall sind vor allem Vorworte und Kommentare bemerkenswert, denn sie fokussieren auf ein Reformprojekt gegen die noch lebendige Commedia dell'arte, ihre technischen Methoden und Lieblingsstücke und die Vorherrschaft der Schauspieler im Schaffensprozess des Theaters. Erst einige Jahre zuvor hatte Goldoni – gleich wie Metastasio – den Beruf des Advokaten aufgegeben und von einigen italienischen Theatertruppen Aufträge angenommen: er widmete sich der Abfassung von konventionellen Stücken oder der Adaptation alter Szenarien im Dienste der einflussreichsten Berufsschauspieler und Pächter, die stets auf der Suche nach vermarktungsfähigen Titeln waren²⁰. Im Laufe der Zeit gewinnt diese Tätigkeit immer größere Bedeutung, bis der Autor schließlich in den *Memoires* seine ganze Karriere im Licht einer kohärenten und mutigen Auseinandersetzung mit der Konvention schildert, obwohl er seine größten Erfolge durch eine tägliche Zusammenarbeit mit den Schauspielern (und den Schauspielerinnen) verbuchte. Was besonders interessant an Goldonis Reform zu sein scheint, ist das sich über viele Jahre erstreckende Bestreben, für den Schriftsteller eine wichtigere Rolle innerhalb der Theaterproduktion zu beanspruchen, sowohl was die Entscheidungsgewalt, als auch die finanzielle Verhandlungsfähigkeit anbelangt. Erneut erklären, wie aus den häufigen Polemiken (und nicht zuletzt aus den fundierten Kritiken des Conte Gozzi) hervorgeht,²¹ die ästhetischen Aspekte eine subtile, dauerhafte *Querelle* nur zum Teil.

Zwischen dem ›sesshaften‹ Metastasio und dem ›Abenteurer‹ Calzabigi, der sich durch verschiedene Umstände einen zweifelhaften Ruhm erwarb, steht Goldoni, der mit fünfundfünfzig Jahren

Neapel fand. Vgl. dazu auch Benedetto Croce, *I Teatri di Napoli. Sec. XVI-XVIII*, Neapel 1891, S. 439.

- 18 Zu dieser grundsätzlichen Erfahrung in Goldonis Leben siehe Ivo Mattozzi, *Carlo Goldoni e la professione di scrittore*, in: Studi e problemi di critica testuale, 4. Apr. 1972, S. 95–153, und den Anhang *Appendice III La polemica con il »cartaio« di Venezia*, in: Carlo Goldoni, *Polemiche editoriali. Prefazioni e polemiche*, Bd. 1, hrsg. von Roberta Turchi, Venedig 2009, S. 233–275; Renato Pasta, *La stamperia Paperini e l'edizione fiorentina delle commedie di Goldoni*, in: *Goldoni in Toscana*, in: Studi italiani V/1-2 (1993), S. 67–106. Zu einem Beispiel der philologischen Probleme und der komplizierten Entwicklung der Reform in dieser Phase siehe Francesco Cotticelli, *Il giuoco delle parti. Su una chiosa goldoniana a proposito de La donna di garbo*, in: Studi goldoniani IX, 1 n.s. (2012), S. 53–69.
- 19 Zum Katalog von Bettinelli in Venedig siehe Anna Scannapieco, *Giuseppe Bettinelli editore di Goldoni*, in: Problemi di critica goldoniana I (1994), S. 163–188; Dies., *Ancora a proposito di Giuseppe Bettinelli editore di Goldoni*, ebda., II (1995), S. 281–292.
- 20 Stellvertretend für viele andere Publikationen sei hier verwiesen auf Anna Scannapieco, *Scrittorio, scena, torchio: per una mappa della produzione goldoniana*, in: Problemi di critica goldoniana VII (2000), S. 25–242; Siro Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venedig 2011.
- 21 Neuerdings ist auch eine kritische Ausgabe der theoretischen Schriften Carlo Gozzis verfügbar: Carlo Gozzi, *Ragionamentoingenuo: Dai »preamboli« all'»appendice«*. *Scritti di teoria teatrale*, hrsg. von Anna Scannapieco, Venedig 2013.

nach Paris umzog und eine Stelle am französischen Hof antrat²², für die angeblich problematische Modernität des Settecento: So, als seien die Reform und die neue Komödie gescheitert oder – als ob sich jeder Theaterkünstler durch den adeligen Schutz vor der Unberechenbarkeit des Theatergeschäftes hätte geschützt fühlen können.

Wie viele Varianten (und Bedeutungen) hat das Wort ›Reform‹ dann also? Die Theater- und Musikwissenschaft hat sich immer darum bemüht, die Komplexität der ideologischen Debatte über Formen und Ziele aller ›Theaterleistungen‹ aus einer technischen Perspektive sowie unter Berücksichtigung der verschiedenen sozialen und geographischen Kontexte zu rekonstruieren.

Durch theoretische Schriften, Rezensionen, private Korrespondenzen, Memoiren usw. kann man Elemente der Dichtkunst, Überlegungen zur Vorrangigkeit der Musik oder des Wortes, Gattungsmerkmale und Rangordnung, nationale Eigenschaften und zwangsläufigen Austausch nachvollziehen und vergleichen, obwohl die Beschäftigung mit diesen reichen Quellen (ohne die Entdeckung und Bewertung neuer Quellen und Kommentare zu erwähnen) immer wieder Anlass zur historischen Neuinterpretation oder zu einem neuen methodologischen Ansatz gibt. Seit relativ kurzer Zeit ist in Zusammenhang mit einer neuen wissenschaftlichen Einordnung der Theater- und Musiktheaterkultur des Settecento hinterfragt worden, ob die ausdauernde Diskussion an Höfen und in intellektuellen Kreisen, weit entfernt von den Kulissen der Theater, in adeligen Palästen und als rein privates Vergnügen (wenn auch nicht ohne Sorgen um die Zukunft der Theaterkunst) tatsächlich die Theater- und Aufführungspraxis geändert oder mindestens beeinflusst hat. In einem 1993 erschienenen Buch über die Dramaturgie von der Aufklärungszeit zur Postmoderne beschrieb Luigi Allegrì das Theater im 18. Jahrhundert nach einem sprachwissenschaftlichen Muster als eine permanente Auseinandersetzung zwischen ›Grammatik‹ und ›Texten‹: Auf der einen Seite stehen die meisten Schauspieler, Sänger, Impresari (aber auch Theaterbesitzer und Vermittler), die die Hauptrollen Europas beleben und sich an einer selbstverteidigenden Routine beteiligen, auf der anderen Literaten und Philosophen, die die ihnen gegenwärtige Situation beklagen und von einer ›reformierten‹ Bühne träumen. Oder anders gesagt: Das existierende Theater steht dem gegenüber, das für die Zukunft geplant wird²³.

22 Über die grundlegende Entscheidung Goldonis, nach Paris umzuziehen, und ihre Implikationen wurde bereits viel publiziert. Neben dem dritten Teil der *Mémoires* (siehe Carlo Goldoni, *Tutte le opere*, hrsg. von Giuseppe Ortolani, 5 Bde., Bd. 1, Mailand 1935, S. 38–605, vgl. auch Ginette Herry (Hrsg.), *Goldoni à Paris*, in: *Revue d'histoire du théâtre*, Bd. 1, 1993; Bartolo Anglani, *Le passioni allo specchio. Autobiografie goldoniane*, Roma 1996; Franco Fido, *Nuova guida a Goldoni. Teatro e società nel Settecento*, Turin 2000; Piermario Vescovo, *Ritratto del poeta teatrale da disegnatore. In margine a Una delle ultime sere di Carnovale*, in: *La rassegna della letteratura italiana* 111/IX (2007), S. 134–153; Ders., *Verso la Moscovia. Miti della partenza e dell'erranza*, in: Elna Suomela Härmä (Hrsg.), *Tracce goldoniane al Nord*, Helsinki 2008, S. 4–21; Roberto Alonge, *Goldoni il libertino. Eros, violenza, morte*, Rom 2014, Kap. IX; Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, insbesondere S. 120–133; William Spaggiari, *Geografie letterarie: da Dante a Tabucchi*, Mailand 2015, darin: »So che Venezia no me vol più bene«: *Goldoni emigré*, S. 71–82.

23 Dieser Aspekt wurde thematisiert von Luigi Allegrì, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Rom 1993.

Vor dem impliziten Konservativismus der Theaterkunst, die sich auf feste und zuverlässige Schemata stützt und normalerweise keine Neigung zu Abänderungen hat, erweist sich das vielfältige Potential der Bühnensprache als außerordentliche Widerspiegelung jeder menschlichen Realität (auch durch allegorische Verwandlungen oder mythische Verkleidungen) und als Mittel zur aktuellen Weltinterpretation. Die allmähliche Krise des *ancien régime* und der Aufstieg neuer Mäzene und Konsumenten trugen zu den ›Reformen‹ der performativen Künste des 18. Jahrhunderts ein weiteres bei. Jede Reform enthält also neben ›ihrer Wahrheit‹ noch vieles andere mehr.

Klavierauszüge als Dokumente der Musikrezeption – betrachtet am Beispiel von Glucks *Iphigénie en Tauride*

Daniela Philippi

Particell und Klavierauszug innerhalb der Überlieferung des Schaffens von Gluck

Während für die zeitgenössische und zugleich handschriftliche Überlieferung der Werke Glucks reduzierte Partituren in Form der sogenannten Particelle, d. h. der auf Basso- und Melodielinie reduzierten Textur typisch sind, dominiert seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert – nicht nur für das Gluck'sche Schaffen – der Klavierauszug. Den alten Particell-Typus erweiternd, umfasst er auch die Mittelstimmen und liegt in der Regel in gedruckter Form vor. Insbesondere von Glucks Reformopern, deren Drucklegung in Partitur er selbst mitinitiiert hat, erschienen nach seinem Tod zahlreiche Klavierauszugsbearbeitungen. Dies mag zunächst paradox scheinen, zumal dann, wenn sich das Augenmerk auf den Aspekt der Zugänglichkeit richtet. Das Phänomen sei daher weiter unten genauer berücksichtigt. Neben den beiden genannten Unterschieden zwischen Particell und Klavierauszug (Satzgestalt und handschriftlich versus gedruckt) ist unabhängig davon ein weiteres Faktum relevant: die Differenzierung zwischen Quellen, die eine Oper vollständig oder zumindest hinsichtlich ihrer Vokalnummern vollständig umfassen, und solchen, die lediglich einzelne Arien oder Stücke präsentieren. Hier von dominiert innerhalb der Überlieferung die auf ausgewählte Teile beschränkte Quellenform quantitativ deutlich und findet sich sowohl in zeitgenössischen wie posthum entstandenen Abschriften und Drucken, die in Partitur, verkürzter Partitur und als Klavierauszug notiert sind. Dagegen ist das ältere Particell häufiger Übermittler aller Vokalnummern eines Werkes; der gedruckte, vor allem im 19. Jahrhundert erschienene Klavierauszug einer vollständigen Oper Glucks kann also durchaus in Korrespondenz hierzu gesehen werden. Die nachfolgende Betrachtung richtet ihren Fokus auf die 1779 uraufgeführte *Iphigénie en Tauride*, da für sie eine sehr umfangreiche Überlieferung vorliegt und diese zugleich weniger durch Fassungs-mischungen verworren ist als jene des *Orfeo*, *Orphée* oder der *Alceste*.

Merkmale eines Klavierauszugs und des Particells

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts bildete sich eine Übertragungsweise von orchestraler Musik zum Klaviersatz heraus, die nicht nur den melodischen und harmonischen Verlauf, sondern auch die Klangwirkung der Komposition zu transferieren suchte. Obwohl bereits deutlich früher vergleichbare Formen reduzierter Partituren nachweisbar sind, man denke vor allem an die *Partition réduit*,

die für Werke französischer Komponisten des 17. und frühen 18. Jahrhunderts verbreitet war,¹ erlangten diese nicht die Bedeutung und Verbreitung, die für den gedruckten Klavierauszug des 19. Jahrhunderts zu konstatieren ist. Für alle Formen solcher Auszüge gilt jedoch, dass sie sich Gründen der Praktikabilität verdanken und die Vielfalt einer Partitur vereinfachen. Dabei wirkte sich die jeweilige Zweckbestimmung meist auch auf prinzipielle Merkmale der Bearbeitung aus. Somit erklärt die vielfältiger werdende Rezeption musikalischer Werke im Verlauf des 19. Jahrhunderts auch die anwachsende Unterscheidbarkeit verschiedener Ausprägungen. Zeitgleich kam für Bearbeitungen jüngerer Werke hinzu, dass sie die zunehmende orchestrale und harmonische Dichte der neuen Musik des 19. Jahrhunderts abzubilden hatten und daher zu komplexeren Transkriptionen wurden. Die Erstellung eines Klavierauszuges wurde in Einzelfällen sogar vom Komponisten des jeweiligen Werkes selbst vorgenommen, häufiger finden sich unter den Bearbeitern Dirigenten, andere Komponisten, Musiktheoretiker, Korrepetitoren und Pianisten.

In der musikwissenschaftlichen Literatur existieren bislang nur wenige Studien, die sich explizit dem Phänomen Klavierauszug widmen. Neben überblickshaften Betrachtungen² behandeln die vorhandenen Studien aber sowohl Aspekte seiner musikhistorischen Relevanz als auch seiner satztechnischen Gestalt bzw. Vielfalt.³ Ihr deutlicher Schwerpunkt auf Musik des 19. Jahrhunderts ist fraglos dem hohen Anteil und Bedeutungsgrad von Klavierauszügen innerhalb der Musikpflege dieses Jahrhunderts geschuldet, reduziert jedoch die Auswahl zu Ungunsten einer Betrachtung der Rezeption Gluck'scher Werke durch dieses Medium. Umso hilfreicher ist der umfangreiche Aufsatz von Joachim Veit und Frank Ziegler aus dem Jahr 2002,⁴ denn er berücksichtigt nicht nur Carl Maria von Webers Klavierauszüge seiner Bühnenerwerke, sondern umfasst auch einen umfangreichen Exkurs zur Geschichte des Klavierauszugs. Ergänzend sind Beobachtungen und Überlegungen von Interesse, die in zwei Beiträgen aus jüngerer Zeit vorgelegt wurden: zum einen von Christine Siegert (2008)⁵ mit dem Schwerpunkt auf handschriftliche Particelle des späten 18. Jahrhunderts, und zum anderen von Klaus Pietschmann (2011)⁶, der die mögliche »musikpädagogische« und »allgemeinbildende« Funktion von Opernklavierauszügen aus der Zeit um 1800 thematisiert hat. In Konsequenz der noch sehr überschaubaren Reflektion des Phänomens Klavierauszug basie-

1 Vgl. Thomas Christensen, *Public Music in Private Spaces. Piano-Vocal Scores and the Domestication of Opera*, in: Kate van Orden (Hrsg.), *Music and the Cultures of Print*, u. a. New York 2000, S. 73–74.

2 Klaus Burmeister (Richard Schaal), Artikel »Klavierauszug«, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 5, u. a. Kassel 1996, Sp. 313–326.

3 Vgl. u. a. Harald Goertz, *Auf dem Prüfstand. Der Klavierauszug*, in: *Musica* 36 (1982), S. 34–38 und 40–48; Joachim-Dietrich Link, *Der Opernklavierauszug in Geschichte und Gegenwart*, Diss. Greifswald 1984.

4 Joachim Veit und Frank Ziegler, *Webers Klavierauszüge als Quellen für die Partituredition von Bühnenerwerken? Mit einem Exkurs zur Geschichte des Klavierauszugs*, in: Helga Lühning (Hrsg.), *Musikedition. Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis*, Tübingen 2002 (= Beihefte zu Editio 17), S. 119–163.

5 Christine Siegert, *Zu Gestalt und Funktion von Partiturauszügen im späten 18. Jahrhundert*, in: Dies. (Hrsg.), *Gattungsgeschichte als Kulturgeschichte. Festschrift für Arnfried Eder*, Hildesheim 2008, S. 109–121.

6 Klaus Pietschmann, »Nur Schattenrisse nach der wahrhaft großen Komposition«. Opernklavierauszüge um 1800, in: Hans-Joachim Hinrichsen und Klaus Pietschmann (Hrsg.), *Jenseits der Bühne. Bearbeitungs- und Rezeptionsformen der Oper im 19. und 20. Jahrhundert. Symposiumsbericht der IMS-Konferenz Zürich 2007*, Kassel 2011 (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung 15), S. 25–36.

ren meine Ausführungen weitgehend auf der direkten Betrachtung in Frage kommender Quellen Gluck'scher Werke sowie auf einer umfassenderen Auseinandersetzung mit sehr unterschiedlichen Klavierauszügen, die ich vor allem im Wintersemester 2013/14 gemeinsam mit einem Kollegen aus der musikalischen Praxis, Herrn Prof. Eike Wernhard⁷ – selbst Autor mehrerer Klavierauszüge –, unternommen habe. Im Rahmen einer Lehrveranstaltung konnte mit Prof. Eugen Wrangler⁸ zudem der Erfahrungshorizont des Korrepetitors einbezogen werden.

Gemäß der Ergebnisse, die aus den sich gegenseitig ergänzenden Annäherungswegen ermittelt wurden, sind folgende Aspekte und Ausprägungen für einen Opern-Klavierauszug des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts relevant:

- die Anzahl der Systeme, auf die das musikalische Geschehen reduziert wird: Für die älteren Klavierauszüge gilt, dass sie die Vokalstimme(n) auf dem oberen von zwei Systemen notieren, also noch nicht zwischen einem System für die instrumentale Melodiestimme und einem für die Vokalstimme unterscheiden. Sind mehrere Vokalstimmen beteiligt, können diese innerhalb von zwei Systemen untergebracht sein (je nach Lage nicht nur in der rechten, sondern auch in der linken Hand).
- die Schlüsselung der Systeme: Für das untere findet der Bass-Schlüssel, für das obere oder die beiden oberen der Sopran- oder Violinschlüssel Anwendung.
- die Vollständigkeit in Bezug auf den Verlauf der gesamten Oper: Häufig sind nur Arien und Solo-Ensembles notiert, andernfalls können zudem auch Rezitative, die Sinfonia oder Introduction und andere Instrumentalsätze sowie – falls zur Oper gehörend – die Chorsätze enthalten sein.
- die Vokalstimmentextierung: Sie wird üblicherweise vollständig wiedergegeben, vielfach sogar einschließlich Silbenverteilung; Textwiederholungen hingegen sind nicht selten ausgespart und zu parallel verlaufenden Vokalstimmen werden gleiche Textverläufe nur angedeutet bzw. in verkürzter Form angezeigt.
- Angaben zur Besetzung: Die Rolle (Vokalstimme) wird genannt; oft sind Instrumentenhinweise und ggf. Stichnoten vorhanden.
- die Vollständigkeit in Bezug auf den Satz: Die Komplexität der Übertragung auf Klavier kann unterschiedlich sein. Die Bearbeitungen reichen von akkordisch-schlichten Reduzierungen auf die harmonische Substanz bis hin zur weitgehenden Beibehaltung der unterschiedlichen Stimmführungen einer polyphonen Satzstruktur.
- die fingergerechte Ausführbarkeit: Hierzu zählen insbesondere die Vermeidung von Sprüngen durch verschiedene Lagen, die vereinfachte Übertragung von dichten Akkord- und Figurenkombinationen und die Berücksichtigung der Spielbarkeit bis hin zur Angabe von Fingersätzen.

7 Seit 2004 Professor für Klavier an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Frankfurt a. M.

8 2004–2015 Professor für Klavierbegleitung und Korrepetition an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Frankfurt a. M.

- die Mitteilung zusätzlicher Informationen in Worten: Hierzu zählen insbesondere Szenen- und Regieanweisungen, Vortragsbezeichnungen zu Gestus (Stimmung) und Tempo (Metronomangaben), Instrumentenbezeichnungen sowie für gesprochene Passagen, die oftmals nicht im Klavierauszug stehen, Stichworte.
- die Notierung von Artikulation und Dynamik: Sie kann genau übernommen oder ausgedünnt sein.
- die Wiedergabe des Klangbildes bestehend aus Klangfarben und Registerlagen: Hierfür ist bedeutsam, inwieweit der Versuch unternommen wurde, die orchestrale Klangcharakteristik zu übertragen und sie den klavieristischen Möglichkeiten und Spezifika anzupassen. Desweiteren ist bei der Bewertung eines Klavierauszuges auch von Relevanz, in welche Lagen des Klaviers die im Orchestersatz klingenden Oktavlagen übertragen werden, d. h. gibt es hierbei eine durchgehaltene Tendenz oder wechselt die Transkription abhängig von der Spielbarkeit von Fall zu Fall, ist also z.B. die Stimme ein und desselben Instrumentes mal in mittlerer, mal in hoher Lage übertragen.⁹

Zu unterscheiden ist hiervon die Ausprägung des Particells im 18. Jahrhundert – auch bezeichnet als Canto-Basso-Auszug –, wie es bezogen auf Glucks Schaffen vor allem für das Genre Opéra-comique begegnet. Merkmale eines Particells, das meist in handschriftlicher Form vorliegt, betreffen typischerweise:

- die Anzahl der Systeme: Sie ist grundsätzlich auf zwei beschränkt, wobei das untere die Basslinie gibt und das obere lediglich die Melodielinie, die in der Regel der Vokalstimme und für deren Pausen der melodietragenden Instrumentalstimme (meist die Violinstimme) entspricht. Nur bei durchgängiger Präsenz mehrerer Vokalstimmen ist die Anzahl der Systeme erhöht, und zwar so, dass alle mittleren und hohen Stimmlagen auf einem je eigenen System notiert sind, während der Vokalbass meist durch das Basso-System wiedergegeben wird.
- die Schlüsselung der Systeme: Für das untere findet der Bass-Schlüssel, für das obere der Sopran- oder Violinschlüssel Anwendung.
- die Vollständigkeit in Bezug auf den Verlauf der gesamten Oper: In der Regel sind sämtliche Arien und Solo-Ensembles notiert, d. h. ausgespart bleiben die Sinfonia oder Introduction. Aus Opere serie und weiteren italienischen Opernformen sind daneben meist nur einzelne Arien, ggf. mit vorangehendem Accompagnato-Rezitativ, überliefert.
- die Vokalstimmtextierung: Sie wird üblicherweise vollständig wiedergegeben.
- Angaben zur Besetzung: Die Rolle (Vokalstimme) wird genannt. Instrumentenhinweise werden fast nie gegeben, ebenso fehlen Nebenstimmen oder Füllnoten fast völlig.

⁹ So kann selbst die Wiedergabe von Unisono-Stellen als Nachzeichnung eines Orchesterklanges gestaltet sein.

- Sonstige Angaben: Hinweise zum Ablauf einer Nummer, insbesondere bei Ritornell-Teilen, werden angegeben. Die notierten Arien etc. werden oftmals mit Nummern gezählt, dagegen fehlen Szenen- und Regieanweisungen oder gesprochene Texte. Generalbassziffern sind in der Regel nicht notiert, ebenso selten sind Hinweise zur Artikulation (Bogen, Striche/Punkte) oder Dynamik.

Funktionen eines Particells und des Klavierauszugs

Das Particell diente als Begleitstimme zur kammermusikalischen Wiedergabe mit Sänger/in oder zu vom Cembalo aus geleiteten orchestralen Aufführungen und Proben. Außerdem zeigt es, insbesondere im Bereich Opéra-comique, die Abfolge komponierter Stücke an. Sofern der Name des Komponisten genannt ist, liefert das Particell zugleich einen Autornachweis eben dieses Verlaufes. Aufgrund seiner nur andeutenden Notierung, die die Vervollständigung des Begleitsatzes vom Spieler ad hoc fordert, setzt das Particell einen fachkundigen Musizierenden voraus; dies gilt auch für die Überlieferung einzelner Arien.

Die Funktionen des Klavierauszuges reichen hierüber hinaus und schließen weitere Bereiche ein, d. h. Klavierauszüge dienen: 1.) der Einstudierung und Probenarbeit, 2.) dem selbständigen, d. h. auf ein Orchester verzichtenden Musizieren, und zwar im privaten sowie auch öffentlichen Rahmen, 3.) als Hilfsmittel im Sinne eines Verlaufsplans, (Licht-)Regie- oder Soufflierbuches insbesondere bei Operaufführungen, 4.) als Leseexemplar und Liebhaberobjekt – ähnlich einem Libretto.

Entsprechend seiner verschiedenen Funktionen und Adressatengruppen gelten bis heute unterschiedliche Ausprägungen des Klavierauszugs als angemessen und werden bei Bedarf dementsprechend erstellt. Unabhängig von dieser Spannweite zeigt der musikhistorische Rückblick die sich verändernden Anforderungen an Klavierreduktionen, die ebenso vielfältige Bearbeitungsformen hervorgebracht haben. Obwohl es schon im Verlauf des 18. Jahrhunderts verschiedene Bearbeitungen von größer besetzten (Vokal-)Kompositionen für Tasteninstrument gab, die über das Prinzip des zweistimmigen Canto-Basso-Auszugs hinausgingen, hat sich der mehrere Mittelstimmen mitnotierende Auszug erst seit den 1780er/1790er-Jahren durchgesetzt.¹⁰ Gleichzeitig ist es für diesen neu entstehenden Satztypus symptomatisch, dass er in gedruckter Form vorgelegt wurde. Das deutlich erkennbare verlegerische Interesse hieran gründet fraglos auf dem Anwachsen der Rezipientenkreise, die die vergleichsweise günstigen Klavierauszüge kauften bzw. kaufen konnten. Die mit der Wende zum 19. Jahrhundert erheblich steigende Anzahl neuer Klavierauszugsausgaben ging zugleich mit einer Diskussion um die geeignete Gestalt einer solchen Bearbeitung einher und führte bis etwa zur Jahrhundertmitte zu einigen Standards; daneben bildete sich abhängig von der Adressatengruppe die Tendenz zu divergierenden satztechnischen Ansprüchen heraus. Insbesondere, wenn die Komponisten selbst als Bearbeiter ihrer Werke tätig wurden, wie etwa Carl Maria von Weber¹¹, sollte der

10 Vgl. die Übersicht der frühen gedruckten Klavierauszüge bei Veit und Ziegler, *Webers Klavierauszüge*, S. 160–163.

11 Vgl. Veit und Ziegler, *Webers Klavierauszüge*, S. 146–155.

Auszug nicht nur als Studierhilfe dienen, sondern zur Verbreitung des jeweiligen Werkes beitragen, und zwar in einer möglichst originalnahen Gestalt. Demgegenüber stellt die sich nur wenig später aufkommende Richtung der Klaviertranskription als ein eigener Typus dar. Er ist Folge der Absicht, die zunehmend komplexere orchestrale Musik des 19. Jahrhunderts abzubilden, während seine Voraussetzungen eng mit dem Virtuositentum sowie den Fortschritten im Klavierbau zusammenhängen.¹²

Frühe Klavierauszüge betrachtet am Beispiel von Glucks *Iphigénie en Tauride*

Unter den 89 Klavierauszügen aus einem Zeitraum von 1765 bis 1831, die Veit und Ziegler für ihre Studien zur Rezeption im deutschsprachigen Raum eingesehen haben, finden sich fünf von Glucks Werken. Dabei handelt es sich ausnahmslos um Beispiele der französischen Reformopern, und zwar *Alceste*, *Armide*, *Iphigénie en Aulide* und *Iphigénie en Tauride*¹³. Gemäß Fragestellung der Studie wurden die frühesten Klavierauszüge der jeweiligen Werke ausgewählt, was beispielsweise eine Gegenüberstellung der Nennungen zu Klavierauszügen der Opern von Wolfgang Amadeus Mozart mit solchen von Gluck möglich macht. Hiernach erschienen die ersten sieben Klavierauszüge der Werke Mozarts, d. h. zu *Entführung aus dem Serail* (2), *Don Giovanni* (2), *Le nozze di Figaro* (1), *Zauberflöte* (2) von 1785 bis 1797 und jene der Werke Glucks von 1789 bis 1813. Das bedeutet also, sie erschienen in einem sich immerhin für neun Jahre überschneidenden Zeitraum, der wiederum insgesamt 29 Jahre umfasst. Zu berücksichtigen ist, dass ungeachtet der unterschiedlichen Lebensdaten beider Komponisten die Klavierauszüge zu Glucks Opern teilweise später erschienen. Darin zeigt sich einerseits (im Falle Mozarts), dass die Drucklegung von Klavierauszügen innerhalb der aufkommenden Verbreitungstendenz in zeitlicher Nähe zu den Erstaufführungen der Opern steht und andererseits (im Falle Glucks), dass die Kompositionen, die posthum als Klavierauszug vorgelegt wurden, zu dem sich im Rückblick bildenden Kanon gültiger Werke (Repertoirebildung) zählen können.

Nimmt man Glucks *Iphigénie en Tauride* genauer in den Blick, ist hinsichtlich der Musiküberlieferung dieser Oper festzustellen, dass Klavierauszüge bzw. Reduktionen die vielfältigste und bis zur Wende zum 20. Jahrhundert fortgesetzt produzierte Quellenart bzw. Rezeptionsform des Werks sind, d. h. sie überwiegen die Anzahl der Partiturdruke und -handschriften.¹⁴ So erschienen von

12 Vgl. in diesem Zusammenhang insbesondere die Transkriptionen von Franz Liszt ab den 1830er-Jahren.

13 Von den insgesamt fünf Nachweisen entfallen zwei auf Klavierauszüge von *Iphigénie en Tauride*. D. h. der bei Veit und Ziegler, S. 161, separat angeführte Klavierauszug *Iphigenie in Tauris*, bearbeitet von Ludwig Hellwig, Berlin: Schlesinger, VN 50 (1812) entspricht nicht der von Gluck selbst auf Grundlage der Übersetzung von Alxinger erstellten deutschen Fassung des Werkes (Wien 1781), sondern bringt Sanders Übersetzung und beruht auf der französischen Fassung (Paris 1779).

14 Die handschriftliche Musiküberlieferung des Werkes umfasst zwei zeitgenössische Partiturnachschreibungen, teilweise mit Eintragungen von Glucks Hand, und das dazugehörige Stimmenmaterial sowie fünf spätere Partiturnachschreibungen, eine davon ebenso mit Stimmenmaterial. Daneben sind an weniger als zehn Fundorten einzelne Abschnitte in handschriftlichen Quellen aus das 18. Jahrhundert erhalten. Für die Betrachtung der Quellenlage wurden herangezogen: Cecil Hopkinson, *A Bibliography of the Printed Works of C. W. von Gluck*, London 1959, erw. Aufl., New York 1967, S. 60–62; Gerhard Croll, Kritischer Bericht zur Edition *Iphigénie en Tauride*, in: *Christoph Willibald Gluck. Sämtliche*

dem 1779 in Paris uraufgeführten Werk¹⁵ im gleichen Jahr ein Partiturdruk bzw. der Originaldruck der Partitur im Bureau du Journal de Musique, sowie in einem Zeitraum von 1779 bis vermutlich 1815 drei Titelaufgaben bei Des Lauriers. Demgegenüber stehen 26 Klavierauszüge, die in einem Zeitraum von ca. 1788/89 bis 1900 herauskamen. Obwohl die Verlagsorte Berlin und Paris für die Klavierauszüge dominieren – daneben sind u. a. auch Stockholm, London oder Leipzig zu finden –, reicht die Anzahl der verschiedenen Verleger nahe an die genannte Ausgaben-Zahl heran, d. h. viele Verleger hatten die *Iphigénie en Tauride* in ihr Programm genommen. Entsprechend der Publikationsorte begegnet man häufig einer Textübersetzung ins Deutsche. Bemerkenswert ist zudem, dass es sich bei der Vielzahl von Ausgaben um Wiedergaben der vollständigen Oper handelt, was mit der sowohl auf Seiten der Musikschaffenden als auch auf Seiten der Rezipienten gestiegenen Wertschätzung einer Gesamtgestalt korreliert.¹⁶ Dennoch wurden auch einzelne Abschnitte (Air, Duo, Chor) publiziert, und zwar meist in Bearbeitungen für ein Tasteninstrument.¹⁷

Anhand von drei früh erschienenen Klavierauszügen seien die Merkmale der reduzierenden Bearbeitungen näher betrachtet: 1.) dem ersten Klavierauszug des vollständigen Werks, eine Klavierbearbeitung von Johann Friedrich Rellstab, erschienen um 1788/89 in Berlin in seinem Verlag »Magazin de Musique de Rellstab«, 2.) dem an zweiter Stelle erschienenen Klavierauszug von Ludwig Hellwig, vermutlich aus dem Jahr 1812, gedruckt in der Schlesingerischen Musikhandlung in Berlin, mit einer Übersetzung von Johann Daniel Sander, sowie 3.) dem etwas später, d. h. ca. 1838 erschienenen Klavierauszug von Friedrich Ferdinand Brissler, mit weitgehend der gleichen Übersetzung, gedruckt bei C. A. Challier in Berlin; vgl. den Abdruck der Titelseiten dieser Ausgaben weiter unten.

Vergleich satztechnischer Merkmale

Zwecks Veranschaulichung der teilweise verschiedenartigen Umarbeitungen des Partitursatzes in eine Klavierreduktion seien zwei Stellen näher betrachtet.

Die beliebte und verbreitete Arie »O malheureuse Iphigénie!«, die in der *Iphigénie en Tauride* gegen Ende des II. Aktes von der Hauptdarstellerin und dem aus zwei hohen Stimmen gebildeten Chor der Priesterinnen gesungen wird, bringt durch ihre Stimmführung und Harmonik einige Herausforderung für die Darstellung im einfachen Klaviersatz mit sich. In der von Rellstab erstellten Fassung sind die zwei rhythmischen Komponenten des Instrumentalparts (durchgängige Viertel und durch den Einschub je einer Achtel am Anfang und Ende eines Taktes versetzte Viertel) übernommen und nicht selten allein der linken Hand zugeordnet. Die hierzu rhythmisch eigenständige Vokalstimmführung ist unter Berücksichtigung ihrer originalen Oktavlage beibehalten. In harmonisch reichen

Werke, Abt. I, Bd. 9, u. a. Kassel 1973, S. 337–340; interne Quelldatenbank der Gluck-Gesamtausgabe, Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Stand: September 2019.

15 18. Mai 1779, Académie Royale de Musique (Opéra), Palais Royal. Text: Nicolas François Guillard.

16 Christensen, *Public Music in Private Spaces*, S. 75–76, macht für diese Aufwertung insbesondere die von Gluck und Calzabigi 1769 (bezogen auf *Alceste*) exponierte Konzeption eines Musikdramas verantwortlich.

17 Beginnend zeitgleich mit dem Originaldruck und beim gleichen Verlag (Bureau du Journal de Musique) und nachfolgend weiter meist in Paris.

Passagen (z.B. T. 102–107), die durch das Hinzutreten der Oboen klangfarblich erweitert sind, sind Stichnoten hinzugefügt und gelegentlich einzelne (harmonisch weniger bedeutsame) Töne weggelassen. Die Textunterlegung unterscheidet zwischen Solo-Stimme und Chor, sobald sie voneinander abweichen. Sowohl Hellwig als auch Brissler geben nicht nur den französischen Text, sondern auch die Übertragung ins Deutsche. Zudem ist hier die Darstellung der Vokalstimmen und ihrer Textierung übersichtlicher, da die Solostimme sowie der zweistimmige Chor je ein eigenes System haben. Die beschriebene rhythmische Komponente der Begleitfiguren des Instrumentalparts ist in den beiden jüngeren Klavierauszügen auf linke und rechte Hand aufgeteilt. Harmonische Schlüsselstellen sind klanglich vollständig übertragen. Durch die separate Notierung der Vokalstimmen entsteht ein sehr übersichtliches Notenbild, das sich sowohl für die stille Lektüre eignet als auch für ein Musizieren des Cembalisten oder Pianisten, der die Stimmen des Klaviersatzes spielt und die Vokalstimme(n) selbst mitsingt oder mitdenkt. Für eine komplette klangliche Realisierung jedoch benötigt man tatsächlich mitwirkende Sängerinnen.

Ähnliche Aspekte zeigen sich in den Übertragungen des Schluss-Chores »Les Dieux, longtemps en courroux« (IV/7): Bei Rellstab ist der vierstimmige Chorsatz auf die zwei Klaviersysteme verteilt, wobei die Rhythmisierung der Vokalstimmen sowie die Töne der Außenstimmen (Sopran und Bass) beibehalten sind, während die Lage der Mittelstimmen nicht durchgängig beibehalten wird. Der zu singende Text ist zwischen die Systeme der linken und rechten Hand gesetzt. Die in gleichmäßigen Achteln fließende Dreiklangsfigur der Violinen wird bei ausgehaltenen Tönen oder Pausen des Chores durch Stichnoten angedeutet. Sowohl der Klavierauszug von Hellwig als auch jener von Brissler verteilt die vier Chorstimmen auf je ein eigenes System und gibt den Klaviersatz in der üblichen Notierung. Somit kann der Klaviersatz die Andeutung der Instrumentalstimmen übernehmen, was in Passagen, in denen es keine Parallelführung von instrumentalen Melodie- und Chorstimmen gibt, jedoch zu einer unvollständigen Wiedergabe des Klangbildes in der Klavierstimme führt. D. h. zur Vervollständigung müssten (wie im obigen Beispiel) entweder Vokalstimmen mitsingen oder man würde die am Klavier nicht gespielten Stimmen durch Mitlesen innerlich hinzufügen.

Der Klavierauszug als Dokument bzw. als Konsumgut vor dem Tonträger

Der Vergleich der Klaviersätze von Rellstab, Hellwig und Brissler zeigt, dass die beiden jüngeren Bearbeiter größere Übersichtlichkeit und ein Klavierauszugs-Prinzip anstrebten, das noch heute verbreitet bzw. üblich ist. Im Detail sind Aspekte wie die Anzahl der Systeme, die Schlüsselvorzeichnung oder auch die Wiedergabe rhythmischer Bewegungselemente des Orchestersatzes relevant. Zudem gibt es bei harmonisch oder satztechnisch differenzierteren Passagen unterschiedliche Lösungen, die im Klaviersatz von Rellstab komprimierter (musiktheoretischer) und unter Zuhilfenahme von Stichnoten umgesetzt sind, während bei Hellwig und Brissler stärker klaviergemäße Klanglichkeit und Stimmführung Berücksichtigung finden. Für alle drei hier exemplarisch herangezogenen Klavierauszüge wurde jedoch der Gesamtverlauf der Oper einschließlich ihrer zuweilen kleingliedrigen Wechsel respektiert, d. h. vollständig wiedergegeben.

In Bezug auf die eingangs angerissene Frage, warum gerade von jenen Werken Glucks, von denen es vollständige Partiturdrukke gab, Klavierauszüge erstellt und gedruckt wurden, lassen sich vielerlei Gründe zu ihrer Beantwortung finden. Zunächst ist zu betonen, dass der Druck eines Klavierauszuges auf einen breiteren Rezipientenkreis hin ausgerichtet war als ein Partiturdruk, was sowohl durch seine leichtere Lesbarkeit als auch seine geringeren Kosten bedingt war. Außerdem trugen die bis weit ins 19. Jahrhundert fortschreitenden Weiterentwicklungen im Klavierbau zur Verbesserung der klanglichen Eigenschaften der Instrumente bei, was ihre Beliebtheit und Verbreitung auch bei Musikamateuren erhöhte. Die Publikation von Klavierauszügen zielte also vor allem darauf, besonders attraktive Werke leichter zugänglich zu machen. Insbesondere im Bereich der Opernliteratur war für die größere Verbreitung neben der Popularität nun auch im deutschsprachigen Raum¹⁸ die sich ausbreitende Repertoirebildung ein entscheidender Faktor. Dies wiederum ließ eine Reflektion der operngeschichtlichen Entwicklung zu, was das Interesse der Theorie, des Musikjournalismus bzw. der aufkommenden Musikkritik stärkte. Ergänzend zu den, auch von anderen Autoren genannten, Funktionen der Klavierauszüge im 19. Jahrhundert, muss hinzugefügt werden, dass Klavierauszüge ebenso die Funktion von Libretti hatten, die man vergleichbar heutigen Opernprogrammheften vor (und nach) dem Opernbesuch lesen konnte, um sich mit Inhalt und Handlungsfolge näher vertraut zu machen. Die zahlreichen Ausgaben von Klavierauszügen scheinen zu belegen, dass ihre zugleich über das Libretto hinausgehende Qualität, die den musikalischen Verlauf nachvollziehbar und nachspielbar macht, auf große Resonanz stieß – ähnlich vielleicht wie dies heutzutage auf Werkeinspielungen zutrifft. Zugleich ist es plausibel, dass die gegenüber dem Partiturdruk bequemere Les- und Spielbarkeit mit ein Grund für die starke Verbreitung der Klavierauszüge ganzer Opern war. Und dies, obwohl darüber hinaus auch die Publikation einzelner Nummern in Sammelheften mit Arien oder Overtüren sowie als Notenbeilage in Musikzeitschriften, Almanachen oder Monographien beliebt war.

18 In Frankreich hatte an der Pariser Opéra bereits im 17. Jahrhundert eine Traditionspflege eingesetzt und somit eine Repertoirebildung begonnen.



Abbildung 1: Titelseite des Klavierauszugs von Jean Charles Frédéric Rellstab, Berlin 1788/89, Magazin de Musique de Rellstab [Exemplar: Frankfurt, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Sammlung Musik und Theater, Mus. pr. Q 17/40]



Abbildung 2: Titelseite des Klavierauszugs von Ludwig Hellwig, Berlin 1812, Schlesinger. [Exemplar: Frankfurt, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Sammlung Musik und Theater, Mus. pr. Q 18/61 (früher Mus Q 42/771)]

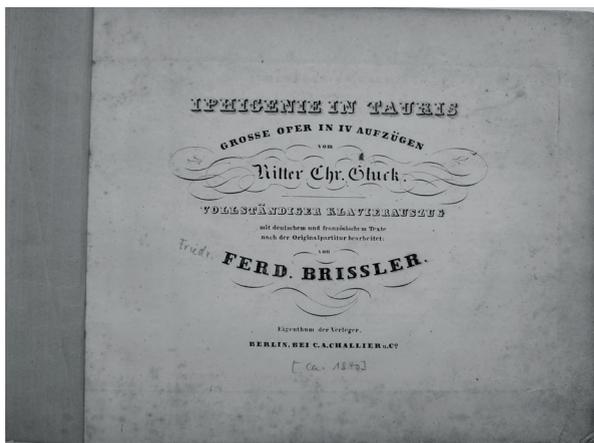


Abbildung 3: Titelseite des Klavierauszugs von Friedrich Ferdinand Brissler, Berlin ca. 1838, Challier. [Exemplar: Frankfurt, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Sammlung Musik und Theater, Mus. pr. Q 18/2437]

55

Pa- rifs à mes gé-mis-se-meur. Vous n'avez plus de Roi. Je n'ai plus je n'ai

CHOEUR DES PRÊTRESSES ET IPHIGÉNIE.

plus de pa-rent! Mé-lez vos cris plain-tifs, vos cris plain-tifs, vos cris plain-tifs, vos cris plain-tifs,

Imag.

a a mes gé-mis-se-meur. Vous n'a-vez plus de Roi,

les gé-mis-se-meur.

CHOEUR.

je n'ai plus, je n'ai plus de pa-rent. Nous n'a-vions d'es-pe-rance hi-

O 2

102

Scène VII.ème & dernière.

PIADE. ORESTE. Andante.

Gré-ce e-tou-né-e. Ta sœur qu'a-je enten-du! par-ta-ge mon bon-heur. Dans cet ob-jet ton-

chant à qui je dois la vi-e, & qu'un pen-chant si doux ren-dot cher à mon cœur, con-

nois ma sœur I-phi-ge-ni-e.

Chœur. Allegro.

Les Dieux long-tems en cour-roux, ont ac-complis leur O-ra-ble, ne re-doutons plus d'ob-

Abbildungen 4a und b: Klavierauszug Rellstab; Ausschnitte aus II. Akt, sechste Szene, und IV. Akt, Schlussgestalt-ung ab siebter Szene.

ret - ten der Freund! ihr lei - det wie ich selbst, so wie ich selbst, so weint so
 plus de Pa - rens! me - lez vos cris plain tifs, vos cris plain tifs, à mes ge-

klagt auch ihr; euch blieb kein Va - ter - land! mir kein Freund, ach kein ret - ten - der
 mis - so - mens, vous n'a - vez plus de Pais! je n'ai plus, je n'ai plus de Pa -

Freund! ihr lei - det wie ich selbst, so weint so klagt, so
 reus! me - lez vos cris plain tifs, vos cris plain tifs, à
 CHOR. des Priestern

Wir lei - den so wie Du, drum
 Me - lons nos cris plain tifs, à

Op. 14. 200.

NO 23.
 CHOR.
 SOPRAN.

ALTO.

TENOR.

BASS.

PIANO.

Allegro.

Ihr Göt - ter zürnt e - wig nicht, al - le die schmerzli - chen Stun - den,
 Les Dieux long - tems en cour - roux; ont ac - com - pli - leur o - ra - ele

Ihr Göt - ter zürnt e - wig nicht; al - le die schmerzli - chen Stun - den,
 Les Dieux long - tems en cour - roux; ont ac - com - pli - leur o - ra - ele

sind nun auf im - mer ent - schwin - den, uns leuch - tet Hoff - ung, dein Licht. Licht.
 ne re - don - tons plus d'ob - stac - le! un jour plus pur luit sur nous. nous.

sind nun auf im - mer ent - schwin - den, uns leuch - tet Hoff - ung, dein Licht. Licht.
 ne re - don - tons plus d'ob - stac - le! un jour plus pur luit sur nous. nous.

Op. 6. 200.

Abbildungen 5a und b: Klavierauszug Hellwig; Ausschnitte aus II. Akt, sechste Szene, und IV. Akt, Schlussgestaltung ab siebter Szene.

Freund, kein Kitter mir! Ihr lei - det wie ich selbst, so wie ich selbst,
 plus de Pa - renal! Mè - lez vos cris plain - tifs, vos cris plain - tifs,
 so weint so klagt auch ihr, euch blich kein Va - ter land! sch, kein Freund, kein
 à mes gé - mis se - mens, vous n'a - vez plus de Rois! je - n'ai plus, je n'ai
 Ret - ter mir! Ihr lei - det wie ich selbst, so weint so klagt, so
 plus de Pa - renal! Mè - lez vos cris plain - tifs, vos cris plain - tifs, à
CHOR der Priesterinnen.
 Wir lei - den so wie Du, drum
 Mè - lons nos cris plain - tifs
 cresc. cen - do decrescendo p

50

N: 28.
CHOR.
CANTO.
 E - wig züret die Gottheit nicht, alle bange Trau - er - stun - den
 Les Dieux longtems en courroux; ont accompli leur o - ra - cle
ALTO.
 E - wig züret die Gottheit nicht, alle bange Trau - er - stun - den
TENORE.
 Les Dieux longtems en courroux; ont accompli leur o - ra - cle
BASSO.
 E - wig züret die Gottheit nicht, alle bange Trau - er - stun - den
PIANO FORTE.
 f
 sind durch ih. re Huld ver - schwunden! dich - ter Nacht folgt Son - nen - licht. licht.
 ne redoutons plus d'ob. stac - le! un jour plus pur luit sur nous. nous.
 sind durch ih. re Huld ver - schwunden! dich - ter Nacht folgt Son - nen - licht. licht.
 ne redoutons plus d'ob. stac - le! un jour plus pur luit sur nous. nous.
 sind durch ih. re Huld ver - schwunden! dich - ter Nacht folgt Son - nen - licht. licht.
 f
 57

Abbildungen 6a und b: Klavierauszug Brissler; Ausschnitte aus II. Akt, sechste Szene, und dem IV. Akt, Schlussgestaltung ab siebter Szene.

»Ce diable d'Allemand ensorcelle Paris«¹.

M. P. G. de Chabanon justifie la dramaturgie musicale de Gluck

Laurine Quetin

En 1788, Michel Paul Guy de Chabanon fit imprimer une comédie jamais représentée sur scène, *L'esprit de parti ou Les querelles à la mode*, dont l'intrigue était fondée sur la querelle des Gluckistes et des Piccinnistes. Les spectateurs auraient-ils été vraiment intéressés par Monsieur et Madame Dorville en pleine discussion sur la qualité de la musique composée par Gluck et Piccinni ? Cependant, la pièce avait le mérite de mettre en évidence les propos outranciers et ridicules de ceux qui se prennent pour des partisans œuvrant au sein d'une cabale. En écrivant »ce diable d'Allemand ensorcelle Paris«, Chabanon a mis le doigt sur la fascination engendrée par la réception des ouvrages lyriques de Gluck à Paris mais aussi sur la répulsion qu'éprouvaient ceux qui refusaient la musique dite »barbare« et le »cri tudesque« dans certaines déclamations vocales au détriment du »vrai cantabile«.²

Le portrait de Chabanon, exécuté en 1785 par Joseph-Siffred Duplessis offre de nombreuses indications sur la place qu'il tenait dans la société à Paris.³ Il était depuis 1780 membre de l'Académie française. Par la présence de la feuille de musique, on sait qu'il était compositeur, musicien grâce au violon; les livres indiquent qu'il est un homme de lettres et musicographe. La date de 1785 n'est pas anodine. Au Salon du Louvre, les visiteurs ont pu admirer le portrait de celui qui venait de publier son ouvrage, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues et le théâtre*. Ainsi *Le Mercure de France* de 1785 offrit à ses lecteurs, la critique du livre ainsi que l'analyse du portrait.⁴ Chabanon a tenu à écrire en exergue de l'ouvrage, une citation très courte du Livre IV des *Géorgiques* de Virgile: »in tenui Labor« (Je travaille sur une humble matière). La connaissance de son œuvre générale conduit le lecteur à se poser la question: Chabanon mène-t-il en toute humilité ses réflexions sur l'art des sons?

M.P.G. de Chabanon a été souvent décrit comme un amateur: »amateur de musique, violoniste habile [...] amateur de femmes aussi [...]«. En une phrase, s'opère un mélange curieux: Chabanon serait reconnu pour ses connaissances en musique mais aussi pour son goût pour les plaisirs de toutes

1 »dieser deutsche Teufel bezaubert Paris«, Michel Paul Guy de Chabanon, *L'esprit de parti ou Les querelles à la mode*, in: *Œuvres de théâtre et autres poésies*, Paris 1788, p. 42.

2 Chabanon, *L'esprit de parti*, pp. 54–55 et p. 44.

3 Suzanna Caviglia, *M. P. G. de Chabanon et Joseph-Siffred Duplessis, un idéal de vérité*, in: *Musicorum*, Tours 2007-2008, pp. 9–12.

4 *Le Mercure de France*, samedi 1^{er} octobre 1785, pp. 27–28.

sortes.⁵ Chabanon devrait être un dilettante qui reste dans l'ombre mais il a sans conteste une place importante dans la constitution des savoirs artistiques puisqu'il est salué par le *Mercur de France* du 18 juin 1785 comme étant un «amateur célèbre»! Il a séduit son entourage aussi bien à Paris qu'à Ferney lors de ses trois séjours chez Voltaire mais il a inquiété aussi ceux qui l'ont côtoyé car il était curieux de nature et possédait une connaissance précise de ses sujets.⁶

«Une musique propre à toutes les nations»⁷

Pour comprendre comment Chabanon a su traduire la transformation radicale du genre de la tragédie lyrique au moment où Gluck offrit ses ouvrages à Paris, il faut lire soigneusement ses écrits. Par ses différents ouvrages sur la musique de son temps, Chabanon a joué un rôle important dans le développement du discours esthétique à la charnière de deux siècles. Car Chabanon fut un homme très averti de l'actualité littéraire et musicale de son époque et il sut exprimer sous une forme théorique élaborée et précise les nouvelles exigences esthétiques à la veille du XIX^{ème} siècle. En 1764, il a publié l'*Eloge de Rameau*, au cours duquel il saluait le génie de Rameau dans le domaine de la musique orchestrale mais a exprimé son désir d'une «révolution» sur le plan vocal, que Rameau, selon lui, n'a pas menée aussi loin qu'il le désire.⁸ Il appartient donc aux artistes plus jeunes de la réaliser. En 1773, l'annonce prochaine de la venue de Gluck à Paris a enchanté Chabanon et il l'écrivit dans la *Lettre sur les propriétés musicales de la langue français* : «M. Glouck [sic] vient de jeter un coup d'œil d'adoption sur notre langue et d'exercer son talent sur un poème français.»⁹

Il sait que la partition d'*Iphigénie en Aulide* est en préparation et il retient l'essentiel selon lui: le français a été choisi par ce compositeur étranger pour exercer ses talents. Par ailleurs Chabanon ne le connaît que comme compositeurs d'*opere serie* dont il a dû entendre parler puisque ce genre n'était pas représenté en France : «M. Glouck, célèbre par les opéras italiens qu'il a mis en musique.»¹⁰ Chabanon suggérerait ici que Gluck revendique la place d'un génie national. Mais justement le talent de Gluck va être de composer en 1774 une musique qui conviendra à tous: les caractères nationaux n'existent pas.¹¹ Dès 1779, dans *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art*, Chabanon a su formuler les liens qu'entretient la musique avec la philosophie, la poésie, le théâtre et la langue tout en insistant sur le fait que la musique touche le cœur humain:

5 Maurice. Henriet, *Thomas et ses amis*, lettres inédites, in: Bulletin du bibliophile (1919), p. 171.

6 Il fut musicien (violiniste) et compositeur, musicographe, poète, auteur dramatique, librettiste et traducteur de poètes grecs. Cf. Laurine Quetin, *Dialogisme culturel européen au siècle des Lumières. Relations épistolaires de P.M. Hennin avec M.P.G. de Chabanon, J.B. de La Borde et F. Tronchin*, in: Revue Musicorum 13 (2012), pp. 55–73.

7 Lettre de M. le Chevalier Gluck à l'auteur du *Mercur de France*, février 1773, in: *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck*, Paris, chez Bailly, libraire, 1781, p. 10

8 Raphaëlle Legrand, *Chabanon et Rameau: l'éloge paradoxal*, in: Revue Musicorum 6 (2007-2008), pp. 65–80.

9 Lettre de M. de Chabanon sur les propriétés musicales de la langue française, in: *Mercur de France* (janvier 1773), p. 171.

10 *Ibidem*, p.171.

11 Se référer à la « Lettre de M. le Chevalier Gluck à l'auteur du *Mercur de France* », février 1773.

«Ce n'est pas un traité de musique, c'est une analyse des sensations que la musique procure et des plaisirs qu'elle donne.»¹²

Enfin, en 1785, offrant sa réflexion ultime dans *De La musique considérée en elle-même*, il explique qu'il s'agit d'un «ouvrage de philosophie fait à l'occasion de la musique».¹³ Dans ses écrits de 1779 et 1785, Chabanon a voulu aborder le débat, cher à ses contemporains, de l'imitation en musique, en insistant sur l'importance de la création. Ses deux traités d'esthétique sont une aide précieuse pour comprendre ce que représente l'Europe musicale au siècle des Lumières: «une mère patrie» où les arts circulent librement et sont tous «concitoyens».¹⁴ Ces arts perdent tous quelque chose de leur caractère indigène et «ils [les arts] l'altèrent en le fondant avec d'autres caractères étrangers.»¹⁵ Chabanon s'inspire ici du modèle de la «République des Lettres» pour penser une «République des arts», les deux annonçant peut-être la «République Universelle» qu'a rêvée la Révolution française de 1789.

Son premier traité, *Observations sur la musique*, se ressent de la querelle en toile de fond entre les partisans de Gluck et de Piccinni. En jeune polémiste averti (il n'avait qu'une vingtaine d'années), il a pris part à un débat plus vaste. Il a réfuté aussi les idées de Rousseau sur la musique dans la *Lettre sur la musique française*, de 1753 et l'opéra en particulier ou à l'encontre de la musique symphonique dans le *Dictionnaire de musique* (1762–1767). Parmi tous ceux qui participèrent à une réflexion consacrée à la musique vocale et instrumentale au cours du XVIII^{ème} siècle, Chabanon a su adopter une démarche révélatrice de changements qui s'opèrent graduellement: il s'est intéressé à la musique en elle-même (c'est d'ailleurs le début du titre de son ouvrage capital de 1785, *De la musique considérée en elle-même* [...]) en estimant qu'elle constitue sa propre finalité. Il a traité son sujet en philosophe passionné par des questions aussi vastes que la nature des arts et leurs effets. Il a ainsi développé entre 1764 et 1785, par des ouvrages ou des articles, un ensemble de thèses novatrices qui font comprendre l'évolution de la sensibilité musicale et de la qualité de l'écoute d'une œuvre à la fin du XVIII^{ème} siècle. Il a fourni des explications étayées par de fines analyses, de la voie qu'a empruntée Gluck dans son parcours: promouvoir un langage musical où les émotions sont aussi bien exprimées par la voix que par l'orchestre.

Un autre point qui démontre l'intérêt porté à la valeur des réflexions de Chabanon sur l'esthétique de la musique, c'est le fait que son ouvrage de 1779, *Observations sur la musique* [...], qui prépare l'autre ouvrage de 1785, *De la musique considérée en elle-même* [...] a été traduit en allemand en 1781 par Johann Adam Hiller, contribuant ainsi à la diffusion de ses idées en Allemagne même s'il y eut erreur sur le nom de l'auteur de l'ouvrage français: Hiller pensait à Chastellux, plus connu que Chabanon à ce moment-là dans les milieux européens: «Bester Freund, ich fand die Meinungen des Verfassers, der vermutlich der Hr.de Chastelue [Chastellux] ist, größtenteils so gegründet und so gut gesagt,

12 M.P.G. de Chabanon, *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art*, Paris 1779: préface.

13 M.P.G. de Chabanon, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris, chez Pissot, libraire, 1785, p. 7.

14 Chabanon, *De la musique*, p. 97.

15 Chabanon, *De la musique*, p. 96.

daß ich mir das Vergnügen machte, den Traktat aus dem Französische ins Deutsche zu übersetzen.»¹⁶ Certes François-Jean de Chastellux fut un homme de lettres spécialiste d'esthétique musicale dans un pays dominé par les valeurs littéraires mais Chabanon, contrairement à lui, se fit remarquer dans la pratique musicale: il fut à la fois excellent musicien et compositeur.

La traduction de Hiller a touché un vaste public en Allemagne à la fin du XVIII^{ème} siècle. Il conviendrait de souligner le rôle de précurseur et la portée internationale de la pensée de Chabanon dans le discours esthétique au tournant du XVIII^{ème} siècle. C'est ainsi que peut s'envisager le passage de la reconnaissance de l'universalité de la langue musicale à l'idée de la musique comme langage universel au XIX^{ème} siècle.

La liste d'ouvrages lyriques cités par Chabanon dans ses différents écrits comporte de nombreux opéras-comiques de Grétry, ce qui indique sa parfaite connaissance des compositeurs d'opéras-comiques et de leurs ouvrages, qui vont contribuer au renouvellement du genre de la tragédie lyrique.¹⁷ Il a côtoyé des compositeurs contemporains comme Grétry, mais aussi Philidor et Gossec avec qui il a réalisé l'opéra *Sabinus* en 1773.¹⁸ La liste des œuvres de Rameau montre que seuls ceux composés avant 1761 sont mentionnés: *Castor et Pollux*, *Hippolyte et Aricie*, *Les Indes Galantes*, *Dardanus* et les ouvertures de *Pygmalion*, *des Fêtes d'Hébé*, *Naïs*, *Acante et Céphise*. Chabanon ne mentionne pas un seul *opera seria* mais il cite le poète Métastase.¹⁹ En ce qui concerne Gluck, dont on ne sait pas s'il a pu le rencontrer à Paris, Chabanon cite les cinq ouvrages lyriques joués à Paris. A-t-il assisté à toutes les représentations? A ma connaissance il n'existe pas de témoignage écrit de Chabanon sur une représentation d'un opéra de Gluck mais on peut supposer qu'il a assisté à plusieurs représentations: les exemples pris dans l'ouvrage d'*Iphigénie en Aulide* ou l'émotion ressentie lors de l'audition de l'ouverture d'*Iphigénie en Tauride* le prouvent. Ou encore cette précision notée dans *Observations sur la musique*: »à la première représentation d'Orphée«.²⁰

Il s'agit maintenant d'extraire des écrits de Chabanon, les passages où il est question des opéras de Gluck, notamment ceux où Chabanon, en livrant son commentaire sur une scène, une phrase vocale ou l'orchestre, éclaire la démarche entreprise et réalisée par son contemporain, c'est à dire la manière dont Gluck unit la voix au texte et l'orchestre ou la façon dont il conçoit l'impression du temps qui s'écoule sur scène. Gluck, selon Métastase, incarnerait les tendances néfastes de la musique moderne. Les termes précis qu'il emploie, soulignent son point de vue dans une lettre du 8 décembre 1756 au sujet d'*Il Re Pastore*: »lo strepito« et »la stravaganza« caractériseraient la musique de Gluck qui lui

16 Johann Adam Hiller, *Widmung an Herrn Kapellmeister Joh. Gottlieb Naumann*, in: *Über die Musik und deren Wirkungen*, Leipzig 1781, p. 5. Johann Nikolaus Forkel, *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1783*, Leipzig 1783, p. 7: »Der Verfasser des Werks ist aber nicht Herr de Chastelue [...] sondern Herr Chabanon«.

17 En 1785, Chabanon cite Mondonville, *Titon et l'Aurore*- Grétry, *Sylvain*, *Andromaque*, *Lucile*, *Le Huron*- Pergolèse, *Stabat Mater*, *La Serva Padrona*- Piccinni, *Roland*, *Iphigénie en Tauride*-Sacchini, *La Colonie*- Gluck, *Iphigénie en Aulide*, *Orphée*, *Alceste*, *Armide*, *Iphigénie en Tauride*.

18 Se référer aux articles de Cécile Champonnois et Laurine Quetin, in: *Revue Musicorum* 6 (2007–2008), pp. 131–210.

19 Chabanon, *Observations*, p. 62: «les plus beaux airs de Métastase».

20 Chabanon, *Observations*, p. 66.

est insupportable. Chabanon, qui n'a pas le même cheminement que Métastase, explique combien Gluck possède ce qui serait absent, selon lui, de la dramaturgie lyrique de Métastase : »La continuité de plaisir et d'intérêt dramatique.«²¹

À cet effet Chabanon s'étend longuement sur plusieurs passages de l'opéra *Iphigénie en Aulide*, dont l'acte III, 6: le ton monte rapidement entre Agamemnon et Achille, tant les échanges sont enflammés²²:

»Entre-t-il dans la tête d'un compositeur de mettre pendant un air entier la voix d'un seul homme aux prises avec soixante instruments qui redoublent de force pour la couvrir et l'étouffer? C'est pourtant ce que M. Gluck a pratiqué dans la colère d'Achille«

»Il dit à ce chant : deviens l'interprète de la fureur«²³

»Ajoutez [...] le geste, le regard, la démarche de l'acteur, les paroles dont le sens est la colère, vous concevrez que le spectateur cède à l'illusion de tant d'accessoires qui entourent et enveloppent la mélodie.«²⁴

Chabanon note combien Gluck a su traduire le tumulte des idées par le tumulte des sons, non à la voix mais à l'orchestre. Gluck sait manipuler en toute conscience le spectateur. C'est sur la nature des émotions et non sur l'imitation que Gluck fonde l'expression de la vérité dramatique : »le spectateur cède à l'illusion de tant d'accessoires [...]«²⁵

En ce qui concerne *Orphée*, Chabanon analyse très précisément sa propre audition du passage lors de la représentation de l'ouvrage à Paris. On sait que Gluck demandait à son interprète, Joseph Legros, de crier comme sous le coup d'une douleur physique, qui correspond à l'obsédante absence d'Eurydice. L'essentiel serait non pas d'exécuter les notes écrites sur la partition, ni même la tessiture de la voix, mais la puissance dramatique de l'expression. Or, Chabanon remercie Legros d'avoir perçu qu'il s'éloignait du sens de la vérité dramatique sur scène en voulant crier réellement mais s'interroge aussi sur la nature du chant : »Il [Joseph Legros] mit trop de vérité dans le cri déchirant qui perce par intervalles à travers le chant des Thraces éplorés; il s'en aperçut et l'adoucit. Il était en quelque façon sorti de son art pour se mettre tout prêt de la nature; l'instinct du goût le repoussa et le fit rentrer dans ses limites naturelles; l'imitation perdit de sa vérité mais elle devint plus musicale et fut plus goûtée.«²⁶

»Tout la puissance de cet Art [la musique], a-t-on dit, consiste à imiter le cri inarticulé des passions. D'un cri, comment fait-on un chant? Voilà ce qui m'embarrasse.«²⁷

Un exemple pris dans *Le Cadi dupé*, ouvrage que ne cite jamais Chabanon puisqu'il ignore probablement les opéras-comiques écrits par Gluck à Vienne, permet de mettre en valeur ce qu'il a bien noté

21 Chabanon, *De la musique*, p. 224–225.

22 Chabanon, *Observations*, p. 133.

23 Chabanon, *Observations*, p. 136.

24 Chabanon, *Observations*, p. 137.

25 Chabanon, *Observations*, p. 137.

26 Chabanon, *Observations*, p. 66.

27 Chabanon, *Observations*, p. 64.

dans cette «révolution» de l'art lyrique. Il s'agit dans cet ouvrage qui passe presque inaperçu entre le ballet *Don Juan* et l'ouvrage *Orfeo ed Euridice*, mais si révélateur de la vision originale du théâtre lyrique de Gluck, d'introduire le spectateur dans le jeu scénique (ce que n'a pas réalisé Pierre-Alexandre Monsigny en France). Au lieu d'imiter les sentiments exprimés par le texte, la musique restitue la conduite d'un caractère dans l'action:

»Il y a vingt ans, on ne croyait point à l'Opéra que la voix pût ni dût faire ce que fait l'instrument. Une ritournelle commençait et disait une chose. La voix survenait après pour en dire une autre. Ce n'est plus cela. L'orchestre et l'acteur parlent la même langue ; le même esprit les anime et les identifie.«²⁸

Le duo dévoile aux spectateurs complices de Zelmire, sa stratégie pour séduire le Cadi. Un élément capital intervient dans cette nouvelle dramaturgie: l'appréhension du temps qui s'écoule sur scène. En effet, il ralentit quand Zelmire détaille ses charmes au Cadi et il accélère dans les parties où le Cadi ne maîtrise plus son impatience à saisir Zelmire. Malgré sa profonde admiration pour Gluck, Chabanon conçoit différemment la place de la mélodie dans la musique : Si Gluck explique les liens de la mélodie avec l'harmonie, lui l'envisage dans des échanges avec le matériel orchestral: »l'orchestre et l'acteur parlent la même langue.«²⁹

»L'art de dramatiser l'orchestre«

C'est à Berlioz, qui a su mettre en valeur l'art dramatique de Gluck que cette citation est empruntée³⁰. Elle illustre ce que Chabanon affirme dans ses ouvrages de 1779 et 1785: la musique est capable d'exprimer les passions humaines, sans passer par le relais de la voix:

»Il n'y a pas de raison (même au théâtre) pour que la voix humaine chante toujours la partie principale, c'est-à-dire, la plus intéressante. Si l'on allègue que l'acteur présent sur scène et conduisant l'action, attire sur lui la plus grande attention du spectateur, je répondrai que l'orchestre n'est pas moins présent que l'acteur, qu'il n'est pas uni à l'action moins intimement; j'ajouterai que l'orchestre fait parler cent voix, puissantes par leur réunion et que l'acteur n'en fait parler qu'une, infiniment bornée dans ses moyens d'exécution.«³¹

Chabanon le démontre au cours d'exemples soigneusement choisis : l'orchestre est un acteur du drame qui se joue scène comme dans le monologue de Renaud dans *Armide* à l'acte III, 3: »Le chant principal est dans la symphonie et c'est à l'orchestre qu'il convenait d'exprimer ces paroles: »le fleuve coule lentement«,«³²

Sa remarque sur le jeu du chanteur Nicolas Gelin en accord avec l'orchestre dans l'opéra *Ernelinde* de Philidor en 1767, prouve combien les échanges entre les différents protagonistes de l'ouvrage

28 Chabanon, *Observations*, pp. 80–81.

29 Laurine Quetin, *Adieu donc, mon cher Poulet. Action dramatique et expression musicale dans »Le Cadi dupé« de Gluck*, in: *Revue Musicorum* 9 (2011), pp.131–146.

30 Hector Berlioz, *À travers chants*, Paris, 1862, Michel Lévy Frères, libraires éditeurs, p. 165.

31 Chabanon, *Observations sur la musique*, p. 212.

32 Chabanon, *Observations*, p. 212.

sont importants: »La Révolution s'opère lentement et par degrés à l'Opéra. Chaque ouvrage y amène quelque innovation. Celui de Philidor doit faire époque. [...] Il n'y a pas jusqu'à Gelin qui sacrifie tous les grands éclats pour s'exprimer d'ensemble avec l'orchestre qui le commande et l'entraîne.«³³ Chabanon a conscience qu'il existe une communion entre acteurs et spectateurs du drame qui se joue sur scène, dès l'ouverture du drame, comme dans celle d'*Iphigénie en Tauride*:

»C'est ainsi que l'ouverture d'*Iphigénie en Tauride* annonce et commence un spectacle majestueux et terrible. Le spectateur frappé par tous les sens à la fois, entend et voit la tempête. [...] À l'une des répétitions de cet ouvrage on proposa de faire taire la machine qui imite le tonnerre, afin que la musique fût plus entendue: c'était préférer l'illusion à la vérité même; et les musiciens opinèrent pour que cela fût ainsi mais la vérité du spectacle et l'intérêt général ont prévalu.«³⁴

Rameau avait conçu une esthétique du contraste tandis que Gluck a préféré introduire un climat de tension permanente. Il n'a plus la même vision du pathétique dans un ouvrage lyrique. Il exalte principalement la dimension humaine en se concentrant sur les émotions ressenties par les personnages, même quand seule la musique instrumentale les décrit. Cette communion entre les protagonistes a permis à Gluck, dans ses ouvrages, de signaler aux auditeurs les divergences entre les paroles prononcées et la réalité de la situation. En 1762, dans le *Cadi dupé*, Ali, courageusement affirme que ses traits sont »nobles et parfaits« pendant que l'orchestre rend compte de la laideur de sa personne que tous évitent.³⁵ Aux yeux d'un Français comme Chabanon, l'opéra n'est pas un poème habillé de musique. Il est en fait un miracle d'équilibre entre les exigences contradictoires de l'action et du spectacle: le compositeur fait porter le drame non seulement par la musique mais tout autant par la plastique du spectacle. Chabanon exprime son point de vue en usant d'une expression particulière: »le grand tout«³⁶. Or, Hiller, dans sa traduction de 1781, s'intéresse à ce terme et développe une note fournie qui permet de comprendre, en l'opposant à l'italienne, la nouvelle poétique musicale en France.

Chabanon: »Les Italiens n'ont jamais attaché leurs beautés musicales à un grand tout, à un ensemble recommandable par son invariable perfection; nul doute n'a pu dire *Monumentum exegi aere perennius*.«

33 Lettre de Chabanon à P. M. Hennin, 17 novembre 1767, in »Dialogisme culturel européen au siècle des Lumières«, Revue Musicorum 13 (2012), p. 113.

34 Chabanon, *Observations*, p. 45. Chabanon anticipe la remarque de Berlioz dans une lettre du 13 décembre 1821 sur *Iphigénie en Tauride*: »Et l'orchestre! Tout cela était dans l'orchestre.«

35 Lettre sur *Iphigénie en Tauride*, de M. le Chevalier Gluck», in *Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes*, Genève, 1984, Minkoff reprint, tome 1, p. 434. Gluck use de la même technique dans l'air d'Oreste »le calme rentre dans mon cœur.« Lacépède, contemporain de Chabanon, a développé une réflexion sur le rôle éminent de l'orchestre dans un ouvrage lyrique, afin de permettre au spectateur intégré dans le déroulement de l'action, de saisir la complexité de la scène, *La Poétique de la musique*, Paris, 1785, tome 1, p. 380: »Lorsqu'il [le chanteur] dira le contraire de ce qu'il pensera, que l'accompagnement trahisse alors ses sentiments secrets, [...] et au lieu de suivre le sens de ses paroles, qu'il montre l'affection qui le maîtrise et le tourmente.«

36 Chabanon, *Observations*, p. 175.

Hiller: »Die Italiener haben das musikalische Schöne nie in einem vortrefflichen Ganzen gesucht das sich durch eine unwandelbare Vollkommenheit empföhle; keiner von ihnen kann sagen: *Monumentum exegi aere perennius.*«³⁷:

Cette expression »le grand tout« souligne combien la musique est un art au même titre que les autres. Tout artiste obéissant aux inspirations des muses est un poète. Le succès de Gluck en France, selon Hiller, viendrait du fait qu'il a œuvré dans ce sens. Mais Gluck a-t-il réalisé des opéras parfaits? Seul le temps le dira, pense Hiller qui ne partage pas la ferveur de Chabanon pour l'œuvre de Gluck³⁸:

»Man muß wissen, welchen Begriff sich ein Französ. von einer vollkommen Oper macht wenn man diesen Ausdruck verstehen will. [...] Der Französ. will so viel als möglich ein Gleichgewicht unter allen zur Hervorbringung einer Oper beitragenden Künsten beobachtet haben; der Componist soll da nicht allein für den Dichter und Sänger, sondern auch für den Tänzer und Decorateur mit gleicher Sorgfalt arbeiten. Eben diese auf französischen Horizont gestellte Bearbeitung des musikalischen teils der Oper hat den Ritter Gluck zu Paris so berühmt gemacht. Ob dadurch diese Werke *monumenta aere perenniora* geworden sind, muß die Zeit lehren.«

Enfin, un dernier aspect de la nouvelle dramaturgie lyrique de Gluck a beaucoup intéressé Chabanon: Gluck n'oublie jamais de fonder son ouvrage sur un plan d'ensemble qui sous-tend les différentes parties et les structure: »J'ai voulu surtout que toutes les parties de mes ouvrages fussent liées entre elles.«³⁹ Chabanon en a saisi l'intérêt puisqu'il a exprimé en 1785 la nécessité d'une vision globale de l'œuvre dans *Considérations sur la musique*: »Il est rare sans doute qu'un musicien embrasse l'ensemble dramatique d'un ouvrage et le sente mouvoir tout entier dans sa tête.«⁴⁰ Il fut rejoint par Lacépède, qui, dans son ouvrage *La Poétique de la musique*, paru aussi en 1785, insista sur l'unité fondamentale d'un ouvrage lyrique: »Toutes les parties musicales d'une tragédie lyrique doivent former un ensemble et être liées par leur manière d'être, c'est-à-dire par le caractère qu'elles présentent, par les couleurs qu'elles offrent, par la texture particulière qu'on peut y remarquer.«⁴¹

Favart a expliqué au Comte Durazzo à Vienne, le 11 juin 1762: »Un étranger en France est un oiseau de passage dont chacun veut avoir les plumes. On cherche à l'apprivoiser.«

Gluck fut bien un »oiseau de passage« à Paris mais s'est-il laissé »apprivoiser«? Que cherchait-il au théâtre? La simplicité, disait-il, mais au travers des artifices qui sont la vie même du théâtre: le geste et la déclamation. Il cherchait aussi à peindre des caractères, des hommes et des femmes avec un destin, des passions et des hésitations. La défense et l'illustration d'un genre lyrique n'intéressèrent

37 Chabanon, *Observations*, p. 175 et J. A. Hiller, *Über die Musik und deren Wirkungen*, pp. 189–190. La citation latine est extraite des *Odes* d'Horace. La traduction allemande de Hiller de l'ouvrage de Chabanon devrait être analysée. En effet, le texte écrit par Chabanon porte la marque d'images poétiques que Hiller ne reprend pas: Chabanon: »Leurs beaux morceaux sont épars et fugitifs comme les feuillets de la Sybille.« Hiller: »Ihre schöne Stücke sind einzeln und zerstreut wie die Blätter einer Karte.«

38 Hiller, *Über die Musik und deren Wirkungen*, p. 189.

39 *Lettre de M. le Chevalier Gluck à l'anonyme de Vaugirard*, in: *Journal de Paris*, 21 octobre 1777, p. 2 sq.

40 Chabanon, *Considérations sur la musique*, p. 302.

41 Lacépède, *La poétique de la musique*, Paris, Imprimerie de Monsieur, 1785, tome 1, p. 136.

ni Chabanon ni Gluck. Tous deux ont compris comment se mettait en place un langage théâtral fondé sur une nouvelle écriture musicale de la scène et un maniement original des timbres dans un orchestre très impliqué dans l'action. On doit à Chabanon d'avoir su écrire dès 1764 dans l'*Eloge de Rameau*, l'histoire d'une émancipation et d'une libération de l'art lyrique en France que Gluck a magistralement développée. Chabanon a défendu dans ses écrits la dramaturgie de Gluck en insistant sur le fait que le livret, fondement de l'action scénique, n'est pas seulement un poème, il est destiné à être mis en musique. Chabanon a possédé une excellente connaissance du milieu musical de son époque et fut un acteur essentiel de l'évolution du statut de la musique au XVIII^{ème} siècle. En tant qu'homme engagé dans les débats de son époque, il en devint un observateur attentif, à l'écoute des arts et de l'art musical en particulier. Chabanon a cerné la question de l'art de l'écoute. La musique doit-elle signifier quelque chose? C'est à une lecture plus subjective de la signification musicale que Chabanon nous incite autant d'interprétations possibles que d'auditeurs. Il est clair que Chabanon refuse le postulat de l'imitation⁴²: »Lorsqu'un beau visage attire vos regards et les fixe par un charme irrésistible, qu'a de commun l'imitation avec le plaisir que vous éprouvez. Elle y est entièrement étrangère.«

Ainsi, en mettant en lumière la richesse, l'originalité et la vigueur de la pensée de Chabanon au travers de ses écrits, il est possible de dégager tous les points essentiels de la »révolution musicale« opérée par Gluck: les éléments de stabilité (le langage articulé d'un côté et les sons musicaux de l'autre), les contradictions (l'universalité de la musique contredite par l'émergence de cultures nationales) et les idées nouvelles (la notion d'imitation remplacée par celle d'expression). La musique instrumentale est devenue le vecteur privilégié de ces idées novatrices.

Tout à sa défense du »système de Gluck«, comme le lui reproche l'auteur du compte rendu en 1785 sur son ouvrage, Chabanon aurait laissé de côté l'apport non négligeable d'ouvrages de compositeurs comme Piccinni ou Sacchini⁴³:

»Il a fallu toute la longue succession de succès des Piccinni et des Sacchini pour faire convenir un Académicien, un philosophe, un amateur éclairé, d'une vérité que démontre la nature même des sons, et que la défense du système de Gluck l'avait condamné jusqu'ici à nier presque hautement.«

»Ce diable d'Allemand ensorcelle Paris«, s'écrit Monsieur Dorville, en parlant de Gluck, dans la pièce de Chabanon. On ne peut que sourire en lisant le verbe »ensorceler«. Comment un musicien qui s'est élevé contre l'idée du merveilleux dans un opéra peut lui-même réaliser le prodige de charmer les auditeurs ? Mais regardons-le avec méfiance. Il pourrait être dangereux »ce diable d'Allemand!«⁴⁴

42 Chabanon, *Observations*, p. 28.

43 *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, Paris, chez Furne Frères, Libraire éditeurs, 1830, tome XII, p. 442.

44 Chabanon, *L'esprit de parti ou les Querelles à la mode*, p. 42.

Bühnentanz, Ballett und Pantomime im Europa des 18. Jahrhunderts: eine Landschaft im Umbruch

Marie-Thérèse Mourey

Die Überlegungen zu dem vielfältigen Kontext und den konkreten Voraussetzungen der Musik- und Opernreform im 18. Jahrhundert können nicht nur, sondern sollten geradezu auf den Tanz erweitert werden. Denn auch im Bereich des Bühnentanzes und des Balletts sind zumal in der Mitte des Jahrhunderts grundlegende Erneuerungstendenzen zu beobachten, die sich sowohl in der Bühnenpraxis, durch konkrete Experimente manifestierten, als auch im theoretischen Diskurs, durch eine Flut von Schriften, die oft Anlass zu heftigen Kontroversen und Polemiken gaben. Auch bei der Tanzkunst sollten überkommene, pauschale Urteile über Ausnahmefiguren und vermeintliche ›revolutionäre‹ Künstler wie etwa Jean-Georges Noverre¹ revidiert und dabei die Rolle namhafter Choreographen und Tanztheoretiker wie etwa Franz Anton Hilverding und Gasparo Angiolini² rehabilitiert werden.

Gluck selber hatte als Komponist und Theatermann mehr als nur Affinitäten zu dem Bühnentanz. Nicht nur ging er täglich mit Theaterleuten um; schon während seiner Wanderjahre durch Europa hatte er in der Truppe der Brüder Mingotti gewirkt und dabei die verschiedensten Aufführungsstile kennen gelernt.³ Mit den soeben genannten Choreographen arbeitete er in Wien eng zusammen⁴ und schuf dabei seine Meisterwerke, darunter *Don Juan* (1761) mit Angiolini, sowie *Alceste* (1767) mit Noverre, von weniger bekannten Choreographen – wie dem am Kärntnertheater wirkenden Charles Bernardi – zu schweigen. Gluck wusste es, sich diesen unterschiedlichen Künstlern so geschickt anzupassen, dass sich daraus eine äußerst fruchtbare Zusammenarbeit ergab. Gegen die apologetische Verehrung eines einzigen, ›kongenialen‹ Künstlers wird daher im Folgenden der Versuch gemacht, einen knappen Überblick über die Tanzlandschaft im 18. Jahrhundert zu bieten und dabei die vielfältigen und teilweise gegensätzlichen Facetten der Bühnenpraxis sowie der neuen tanzdramaturgischen und -ästhetischen Ansätze zu beleuchten, indem sie in einen breiteren kul-

1 Sibylle Dahms, *Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*, München 2010. Siehe auch den Tagungsband zu Noverre: Marie-Thérèse Mourey (Hrsg.), *Jean-Georges Noverre (1727–1810), un artiste européen au siècle des Lumières; danseur, chorégraphe, théoricien de la danse et du ballet; un artiste européen au siècle des Lumières*, Tours 2011 (= *Revue Musicorum* 10, hrsg. von Laurine Quetin).

2 Zu diesen zwei Choreographen, siehe die Einträge von Sibylle Dahms in *MGG2*, Art. »Angiolini, Gasparo«, Personenteil Bd. 1, 1999, Sp. 719–724, sowie Art. »Hilverding von Wewen, Franz«, Personenteil Bd. 8, Sp. 1593–1596.

3 Gerhard Croll, Art. »Gluck«, in: *MGG2*, Personenteil Bd. 7, Sp. 1100–1160.

4 Siehe die grundlegende Studie von Bruce Alan Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Oxford 1991, insbes. S. 294–297.

turhistorischen Kontext eingebettet werden. Denn wenn von einer ›Reform‹ des Balletts bzw. von einem ›Reformballett‹ nicht die Rede sein kann – es handelt sich ja um ein historiographisches Konstrukt, das kritisch hinterfragt werden soll –, so befindet sich eigentlich eine ganze Theaterlandschaft im Umbruch, und zwar nicht nur in Österreich und Deutschland, sondern in ganz Europa.

Kontexte

Das 18. Jahrhundert ist von allgemeinen Erneuerungsversuchen in allen performativen Kunstgattungen geprägt, ob im Sprech-, im Musik- oder im Tanztheater.⁵ Im Mittelpunkt der Reflexionen stand neben der Frage der dramatischen Handlung die Suche nach einem neuen Darstellungsstil, was eine Beschäftigung mit dem jeweiligen Ausdruckspotential der medialen Formen voraussetzte. Bei der Oper galt das Interesse selbstverständlich an erster Stelle der Musik und dem Gesang, aber auch zunehmend dem Tanz als unerlässlichem Bestandteil der Darbietung. Auch Gluck war bedacht, eine solche Kohärenz und ästhetische Einheit der künstlerischen Medien zu verwirklichen. Parallel dazu wurde ein Paradigmenwechsel herbeigeführt, dessen philosophischer Ansatz die utopische Suche nach einer natürlichen, authentischen und nicht verstellten Darstellung war. Mit dem »Phantasma der natürlichen Gestalt«⁶ signalisierte ein solcher Paradigmenwechsel eine unwiederbringliche Absage an die bis jetzt verbindlichen Normen der Rhetorik.

Im Bühnentanz existierten verschiedene Aufführungsstile, die jeweils einer besonderen Stilebene entsprachen. Vorherrschend seit Ende des 17. Jahrhunderts war die französische, aristokratische Kunst des Balletts, die auf einem genau fixierten Bewegungskodex sowie auf strengen Regeln und Vorschriften – wie etwa der zu beobachtenden Symmetrie der Figuren und der Bodenwege – beruhte. Jedoch war diese Kunst bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch die Standardisierung der Choreographien weitgehend in Konventionen und Schablonen erstarrt. Auch bewirkte die wachsende Virtuosität in der Tanztechnik, die bald als ›Blendwerk‹, ja als ›seelenlose Mechanik‹ verschrien werden sollte, das Bedürfnis nach einem echten Ausdruck der Seele, der bei den Zuschauern ebenso subtile wie tiefgreifende Emotionen auslösen könnte. Freilich existierte bereits auf den Jahrmarktsbühnen von Paris (den Foires Saint Germain und Saint Laurent) sowie an der Opéra comique und an der Comédie italienne eine alternative Praxis. Dieser gleichsam aus der Not geborene Aufführungsstil – denn die privilegierte Comédie française hatte ein Verbot aller gesprochenen Darbietungen auf den verschiedenen Bühnen der Stadt erwirkt – nahm sich freier, lockerer und subtiler aus und experimentierte mit allen Möglichkeiten der stummen Körpersprache, um bestimmte Handlungen unter völligem Verzicht auf verbale Mittel nachzuahmen. Gerade in dieser spezifischen, den Jahrmarkten eigenen Pantomime, die durch ihren aparten Charakter wie auch ihre Formenvielfalt eine

5 Daniel Hertz, *Von Garrick zu Gluck. Theater- und Opernreform um 1750*, in: Klaus Hortschansky (Hrsg.), *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, Darmstadt 1989 (= Wege der Forschung 613), S. 200–222.

6 Günther Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 2000.

dramaturgische Innovation darstellte⁷, wurzelt die spätere getanzte Pantomime des sogenannten ›Handlungsballetts‹. An den Pariser Foires machte übrigens der berühmte Noverre sein Debüt, 1744 als junger Tänzer,⁸ zehn Jahre später 1754 als Choreograph, wobei er den Traditionen des französischen Balletts und sogar den allegorischen Aufführungen der Jesuiten(!) noch weitgehend verpflichtet blieb.

Daneben existierte eben, im sozial unteren Bereich, die lustige und unterhaltende italienische Manier, die u. a. das gestisch-mimische Erbe der Commedia dell'arte fortführte und erneuerte. Ihre Popularität beim breiten Publikum verdankte sich den körperlichen Kunststücken – viele Sprünge und Akrobatik gehörten dazu, Seiltänzer waren dabei. Sie stieß jedoch bei den gebildeten Eliten auf eine Kritik der ›Bouffoneries‹, der übertriebenen Komik und groben Possen (›saltabuffoni‹), welche einen Verfall der Kunst herbeiführen würde. Diese Manier war sogar bis nach Norddeutschland vorgedrungen. An der 1678 in Hamburg eröffneten Oper am Gänsemarkt, der ersten bürgerlichen Oper auf deutschem Boden, hatten die Schauspiele trotz der erbitterten Feindschaft des lutherischen Klerus einen anhaltenden Erfolg. Vierzig Jahre später rügte jedoch der Leipziger Tanzmeister Gottfried Taubert die unsaubere »saltatio italica« auf Grund ihres nicht »wohl geregelten« und den »Anstand« oft verletzenden Charakters.⁹ Auch viel südlicher, in der Freien Reichsstadt Nürnberg, gab es seit dem 16. Jahrhundert eine rege Schauspielkultur.¹⁰ Gerade dieser Aufführungsstil, zumal die komisch-grotesken Tänze (›delicium populi‹) hatten großen Erfolg; dort gab 1716 der Venezianer Gregorio Lambranzi ein Werk heraus, die *Theatralische Tanzschule/ Nuova e curiosa scuola de' balli teatrali*, das uns heute durch die höchst originellen Illustrationen präzise Hinweise zur damaligen Praxis des Bühnentanzes vermittelt.¹¹ In Wien, wo viele italienische Tänzer an beiden Theatern der Stadt tätig waren¹², wurden am Kärntnertortheater Komödien mit pantomimischen Intermezzi im italienischen Stil dargeboten, deren derber Charakter den Hof schockierte, während am Burgtheater raffiniertere Ballette französischen Stils aufgeführt wurden.¹³ Bereits an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert also war eine paradigmatische Opposition zwischen zwei Tanzstilen und dementsprechend wohl auch zwei Stilebenen entstanden: Die französische Tanzkunst, die vor allem der noblen Gattung entsprach, bevorzugte einen ernsten, gehobenen, ja erhabenen Stil und entsprechende Sujets, während die italienische Tanzart den unteren, oft derb-komischen Bereich darstellte. Gerade Hilver-

7 Nathalie Rizzoni, *Le geste éloquent. La pantomime en France*, in: Jacqueline Waeber (Hrsg.), *Musique et geste en France de Lully à la Révolution. Etudes sur la musique, le théâtre et la danse*, Bern 2009 (= Schweizerische Musikforschende Gesellschaft II/50), S. 129–147.

8 Bertrand Porot, *Noverre à l'Opéra-Comique: nouvelles perspectives et découvertes (1743–1756)*, in: Jean-Georges Noverre, *un artiste européen*, S. 39–64.

9 Gottfried Taubert, *Rechtschaffener Tanzmeister, oder gründliche Erklärung der Frantzösischen Tantz-Kunst, bestehend in drey Büchern [...]*, Leipzig 1717 (Nachdruck München 1976), S. 935.

10 Markus Paul, *Reichsstadt und Schauspiel. Theatrale Kunst im Nürnberg des 17. Jahrhunderts*, Tübingen 2002.

11 Gregorio Lambranzi, *Neue und Curieuse Theatralische Tantz-Schul, Nuova e Curiosa Scuola de Balli*, Nürnberg 1716, Reprint Leipzig 1975.

12 Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, S. 149, 158.

13 Bruce Alan Brown, *Le ballet-pantomime réformé et son nouveau public. Paris, Vienne*, in: Jacqueline Waeber (Hrsg.), *Musique et geste*, S. 197–214.

ding ist das Verdienst zuzuschreiben, eine Art Synthese zwischen beiden Stilebenen versucht und dabei durch eine größere Vielfalt der Tanzszenen und -auftritte die jeweiligen Konventionen bereits aufgelockert zu haben. Über seine Realisierungen berichtete 1757 die französische Zeitung *Journal Encyclopédique* sehr positiv.¹⁴

Über die Frage des Aufführungsstils bzw. der Stilebene betraf jedoch die Hauptproblematik den dramaturgischen Status des Tanzes. Denn das Ballett wurde vor allem im Zusammenhang mit der Oper dargeboten, zwischen den Akten bzw. am Schluss, und galt daher als ein angenehmes, aber anspruchsloses Zwischenspiel, das lediglich die Ergötzung der Zuschauer bezweckte. Dessen innerer Zusammenhang mit der Handlung des Hauptwerkes war oft nur sehr lose bzw. gar nicht vorhanden, was die dramatische Illusion und innere Einheit gefährdete. Ferner erklärte die Nichtbeachtung der Kriterien der ›necessitas‹ und ›proprietas‹, die doch für die Wahrscheinlichkeit der Darbietung unentbehrlich waren,¹⁵ die häufige Unzufriedenheit der Kritiker, so gelungen die tänzerischen Partien in technischer Hinsicht auch sein mochten. Bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts tadelten der in Deutschland wirkende französische Tanzmeister Louis Bonin und sein Schüler Meletaon (alias der galante Schriftsteller Johann Leonhard Rost) die um 1710 an der Leipziger Oper dargebotenen Tänze (insbesondere *Adonis*, 1708) schonungslos.¹⁶ Fünfzig Jahre später sind ähnliche kritische Töne bei Francesco Algarotti zu hören:

»Ma che cosa è finalmente questo nostro Ballo [...] Parte del Dramma esso non fece mai; è sempre forestiero nell'azione, e il più delle volte ad essa ripugnante. Finito un atto, saltano fuori tutto a un tratto die ballerini, che per nulla non hanno che fare con l'argomento dell'Opera [...] seria è l'Opera? E il ballo è buffo. Niente vi ha di meno degradato, e connesso, che proceda più per salti, se in tale occasione è lecito il dirlo, che sia più contrario alla legge della continuità; legge inviolabile della natura, e che l'arte di lei imitatrice deve fare in ogni cosa di non trasgredire.«¹⁷

Somit kollidierte die Ästhetik der ›Lust‹, die das ›delectare‹ bevorzugte, d. h. ausschließlich auf den Publikumsgeschmack ausgerichtet war, mit dem Postulat der dramatisch-ästhetischen Stringenz, das von den professionellen Künstlern selber immer stärker reklamiert wurde.

14 Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, S. 156–157.

15 Grundlegend für den französischen Kontext: Catherine Kintzler, *Poétique de l'Opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris 1991, insb. S. 298–305 (zur Abwesenheit einer Poetik des Balletts).

16 Louis Bonin, *Die Neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tantz-Kunst*, Frankfurt und Leipzig 1712, Reprint Berlin 1996, S. 189. Siehe auch dort den Vorbericht von Meletaon, unpaginiert [17–23]. Allerdings gilt Meletaons Kritik an erster Stelle der Qualität der poetischen Texte, wobei er sich an den galanten Theoretiker Menantes (alias Christian Friedrich Hunold) richtet.

17 »Denn was ist nun schlussendlich dieses Ballett [...] Teil des Dramma war es nie, es war immer der Handlung fremd und meistens sogar im Widerspruch zu dieser. Am Ende eines Akts tauchen plötzlich Tänzer auf, die nichts mit der Handlung der Oper zu tun haben [...] Ernst ist die Oper? Und das Ballett ist komisch. Es hat nichts weniger verkommenes und weniger logisches, als dass es in Sprüngen fortschreitet, das es gegen das Gesetz der Kontinuität verstößt - wenn es bei dieser Gelegenheit zu sagen erlaubt ist. Das Gesetz der Kontinuität ist ein unverbrüchliches der Natur, für das die Kunst, die diese nachahmt, alles tun muss, um es nicht zu brechen. « Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, Venedig 1755, S. 21.

Vorläufer des Handlungsballetts und Befürworter einer ›Reform‹ des Darstellungsstils und der Körpersprache hatte es bereits sehr früh gegeben. Auf dem Gebiet der Schauspielkunst spielte England eine Vorreiterrolle. In London wirkte zu Beginn des 18. Jahrhunderts der Tänzer, Choreograph und Tanztheoretiker John Weaver. Letzterer war sowohl mit der französischen Praxis als auch mit der Tradition der Commedia dell'arte wohl vertraut, und selbstverständlich mit der einheimischen, englischen Praxis. Als einer der ersten reflektierte er die Geschichte der Tanzkunst und der Pantomime in einer theoretischen Perspektive, wie die beiden Abhandlungen *An Essay towards an History of Dancing* (1712) und *History of the Mimes and Pantomimes* (1727) belegen.¹⁸ Viele Grundgedanken Weavers finden sich fast unverändert sowohl bei Noverre als bei Angiolini wieder, zumal das idealisierte Vorbild der antiken Pantomime, welche allerdings damals die gesamte geistige Elite Europas faszinierte und verschiedentlich rezipiert wurde. Im Jahre 1717 bot Weaver ein pantomimisches Ballett dar, *The Loves of Mars and Venus*, das er bescheiden als einen »Versuch« bezeichnete (»an attempt«), die Pantomime der alten Griechen und Römer nachzuahmen. Trotz der Schwierigkeit dieses Experiments (er selber gestand: »I have not been able to get all my Dancers equal to the Design«¹⁹) fand es Resonanz beim Publikum. Ein anderes Paradebeispiel bildet die französische Tänzerin Marie Sallé, der die Pariser Opéra zu rigide war und die mehrmals nach London ging, um ihre eigenen Reformkonzepte durchzuführen.²⁰ Dort wirkte sie zeitweilig zusammen mit Georg Friedrich Händel, der für sie französische Tänze in seine Opern *Il Pastor Fido* und *Terpsichore* (1734/35) einfügte. Von Erfolg gekrönt konnte sie dann nach Paris an die Opéra zurückkehren, dort kreierte sie die schönsten Rollen in Jean-Philippe Rameaus Opern.²¹ In den 1740er und 1750er Jahren spielte der Darsteller David Garrick, der zugleich Leiter des Drury Lane Theater war, für die Erneuerung des Darstellungsstils eine bahnbrechende Rolle.²² Von ihm (*An Essay on Acting*, 1744) soll der junge Noverre entscheidende Anregungen und Impulse erhalten haben. Eine von Garricks Schülerinnen, Nancy Levier-Trancard, sollte in Noverres *Médée et Jason* (1763) in der Hauptrolle auftreten. In London wirkte auch der italienische Tänzer Gallini; letzterer verfasste 1762 ein Tanztraktat, das sich an den neuen tanzdramaturgischen Postulaten orientierte.²³ Nicht zu vergessen ist Italien: Dort war die künstlerische Tätigkeit im Bereich des Bühnentanzes sehr rege und von Innovationen begleitet, so z.B. in Parma.²⁴ Überall in Europa waren es also vor allem professionelle Künstler, die sich von

18 Wiederabgedruckt in: Richard Ralph, *The life and works of John Weaver*, London 1985, S. 389–734.

19 *The Love of Mars and Venus*, in: *The life and works of John Weaver*, S. X, ebd. S. 739.

20 Sarah Mc Cleave, *Marie Sallé and the development of the ballet en action*, in: *Musique et geste*, S. 175–195. Siehe auch den Tagungsband Jean-Noël Laurenti (Hrsg.), *Marie Sallé, danseuse du XVIIIe siècle. Esquisses pour un nouveau portrait*, Nantes 2008 (=Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle N°3).

21 Brown, *Gluck and the French Theater in Vienna*, S. 147.

22 Hedy Law, *From Garrick's Dagger to Gluck's Dagger. The Dual Concept of Pantomime in Gluck's Paris Operas*, in: *Musique et geste*, S. 55–92.

23 Sarah Mc Cleave, *Danzatori italiani a Londra nel Settecento*, in: José Sasportes (Hrsg.), *La Danza italiana in Europa nel Settecento*, Rom 2011, S. 63–135, insb. S. 71 ff.

24 Kathleen Kuzmick Hansell, *Le Ballet théâtral et l'opéra italien*, in: Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli (Hrsg.), *Histoire de l'opéra italien*, 3 Bde.[von 5 geplanten], Liège 1992, Bd. 5: *L'opéra Spectacle*, S. 195–333.

starrten Regeln und Konventionen emanzipieren wollten und pragmatisch nach anderen, individuellen Lösungen suchten.

Im deutschsprachigen Raum war die Bühnenpraxis den geopolitischen Verhältnissen entsprechend ungleich, dennoch sehr rege. Neben Württemberg hatte da Sachsen eine führende Rolle. In seinem Buch *Elements de la danse* (1756)²⁵ erwähnt der Tanzmeister Charles Pauli ein »ballet pantomime« über *Don Quichotte*, das zehn Jahre zuvor (1746) am königlichen Theater zu Dresden mit großem Erfolg dargeboten worden sei. Choreograph war der Franzose Antoine Pitrot, der neben dem Hofballettmeister Hilverding auch eine Zeitlang in Wien wirkte.²⁶ Nicht in Württemberg mit Noverre (der von 1760–1766 in Stuttgart wirkte), sondern in Wien²⁷ beginnt die Geschichte des sogenannten »Reformballetts« mit Franz Anton Hilverding, der einen Teil seiner Ausbildung in Frankreich absolviert hatte. Dort wirkte auch ab den 1750er Jahren die Truppe französischer Komödianten von Jean-Louis Hébert, die auch eine Ausbildung in Tanz und Gesang hatten. Später kam auch ein grotesker Strang hinzu mit dem Italiener Gennaro Magri, der als »ballerino grottesco« in der Saison 1763/64 in Wien mit Gasparo Angiolini zusammenarbeitete.²⁸ Letzterer sollte Hilverdings Nachfolger als Hofballettmeister werden, ihm folgte wiederum der aus Stuttgart berufene Franzose Noverre. Zum Wirkungsbereich all dieser Künstler innerhalb des alten Österreichs gehörte auch das Teatro Regio Ducale in Mailand. Nicht zu vergessen ist die Ausstrahlung nach Osten, denn 1758 ging Hilverding nach Sankt Petersburg an den Hof der Zarin Katharina, um das russische Ballett auf neuer Basis zu organisieren und zu dynamisieren. Ihm folgte dann sein ehemaliger Schüler Angiolini. Auch der polnische König Stanislas August Poniatowski hätte gerne Noverre an seinen Hof geholt. Daher bewirkte die extreme Mobilität der Künstler eine breite Internationalisierung der Tanzkunst und folglich eine Hybridisierung der Bühnenpraxis.

Positionen und Kontroversen

Zu dem soeben skizzierten Kontext gehört auch eine poetisch-ästhetisch Fundierung des Bühnentanzes und des Balletts. Die seit Beginn des 18. Jahrhunderts eingetretene Legitimation der Tanzkunst als »ars liberalis«, wie die Musik, und nicht mehr nur als niedrige »ars mechanica«, sowie ihre Einbeziehung in den Kreis der nachahmenden Künste gingen einher mit der Etablierung einer ausdifferenzierten Gattungspoetik. Dies führte wiederum zur Beziehung von ästhetisch-dramaturgischen Positionen, die bis zu regelrechten Kontroversen und »Querelles« eskalierten.

25 Charles Pauli, *Elements de danse*, Leipzig 1756, S. 49. Siehe auch ebd. das Kapitel über die »danse d'invention«.

26 Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, S. 158.

27 Bruce Alan Brown, *Le ballet-pantomime réformé et son nouveau public. Paris, Vienne*, in: *Musique et geste*, S. 197–214. Sibylle Dahms, *Die Bedeutung Wiens für die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*, in: Andrea Amort (Hrsg.), *Österreich tanzt! Geschichte und Gegenwart*, Wien 2001, S. 22–28.

28 Rebecca Harris-Warrick, Bruce Alan Brown (Hrsg.), *The Grotesque Dancer on The Eighteenth Century Stage. Gennaro Magri and His World*, Madison 2005. Siehe dort insbesondere Bruce Alan Brown, *Magri in Vienna. The Apprenticeship of a Choreographer*, S. 62–90.

Wie für das Sprechtheater wurde zunächst eine Differenzierung zwischen den jeweiligen Stilebenen vorgenommen, durch die Definition von den verschiedenen Themen und Sujets entsprechenden Gattungen bzw. Untergattungen (Drame dansé, Tragédie en danse, Danse sérieuse et noble, Danse comique, burlesque, grotesque), sowie durch stilistische Merkmale wie Körperbewegungen, Bewegungstechnik und -qualitäten. Eine solche Einteilung und Abstufung wurde als notwendig angesehen, insbesondere um das ›niedrig komische‹, das auf die Bühnenpraxis der Jahrmärkte verwies, von dem ›haut comique‹, das zu den ›noblen‹ Gattungen gehörte, abzuheben. Auch Noverre kritisierte die Mischgattungen.²⁹ Dieser Prozess der internen Ausdifferenzierung und der Kodifizierung setzte schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts an, und richtungsweisend waren nicht die französischen, sondern die deutschen Tanztheoretiker, die zwischen 1703–1717 ihre Traktate veröffentlichten, wenn auch ihre primäre Motivation das Bedürfnis nach professioneller Selbstlegitimation war, zumal angesichts der aggressiven Feindlichkeit der Pietisten gegenüber allen ›weltlichen Eitelkeiten‹ und ›Wollüsten des Fleisches‹. Die Suche nach Anschluss des Balletts bzw. des Bühnentanzes an dramaturgischen Kategorien erklärt die immer gründlicher und systematischer werdenden Überlegungen zu Herkunft, Natur, Grundlagen und Zweck der Tanzkunst, zu ihren Darstellungsmitteln, sowie die Erstellung einer Analogie mit benachbarten Künsten wie Malerei oder Poesie. Dabei bleibt das Hauptstichwort die ›Nachahmung‹ der Natur (von ›actions‹ und ›passions‹, also von Handlungen und Affekten) bzw. der ›Ausdruck‹, Stichworte, die bereits im 17. Jahrhundert begegneten, deren Bedeutung jedoch sich allmählich verschob und veränderte. Was die benutzten Mittel angeht, macht sich eine Absage an die virtuose Tanztechnik bemerkbar. Gegen die reine Mechanik werden die Grazie, Anmut, Leichtigkeit und vor allem die Expressivität der Bewegungen aufgewertet. Verlangt wird nicht mehr nur die Darstellung von Affekten über einen festgeschriebenen Kanon mimischer und gestischer Verfahren, sondern die Erregung von starken Gefühlen und Emotionen bei dem Zuschauer, der gerührt, ja zum Weinen gebracht werden soll, gemäß dem Postulat einer unmittelbaren Wirkung, einer »sinnlichen Eindringlichkeit« des Tanzes.³⁰ Damit wird die »aus der Rhetorik stammende Idee der Katalogisierbarkeit von Gebärden«³¹ widerlegt und einer Individualisierung des Körperausdrucks der Weg gebahnt. Zu den Debatten gehört die zentrale Auseinandersetzung mit aristotelischen Kategorien (›mimesis‹ ›katharsis‹), die verschiedentlich beantwortet wird, ebenfalls die Frage nach den dramaturgischen Regeln und Prinzipien (den sogenannten ›Einheiten‹ von Ort, Zeit und Handlung). Der französische Jesuit Claude François Ménestrier, der seine frühen Reflexi-

29 Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Lyon 1760, S. 23–24: »C'est un défaut bien capital que celui de vouloir associer les genres contraires, & de mêler sans distinction le sérieux avec le comique, le noble avec le trivial, & le galant avec le burlesque«. Zu der Gattungspoetik und der Stilhierarchie, siehe Marie Thérèse Mourey, *Körperrhetorik und -semiotik der volkstümlichen Figuren auf der Bühne*, in: Stefanie Arend, Thomas Borgstedt et. al. (Hrsg.), *Anthropologie und Medialität des Komischen im 17. Jahrhundert (1580–1730)*, Amsterdam 2008 (= Chloë. Bd. 40), S. 105–141.

30 Sabine Huschka, *Episteme choreografierter Körper im ›ballet en action‹. Zum ästhetischen Widerstreit von techné und Einfeldung*, in: Ulrich Johannes Schneider (Hrsg.), *Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert*, Berlin 2008, S. 655–662: 657.

31 Alexander Kosenina, *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur eloquentia corporis*, Tübingen 1995, S. 26.

onen von 1658 fünfundzwanzig Jahre später in einer regelrechten Poetik der Tanzkunst ausführte und vertiefte³², wollte nur eine sehr flexible »unité de dessein« (thematische Einheit) gelten lassen – er unterschied das Ballett von anderen dramatischen Gattungen, insbesondere von der Oper, die er als eine der vielen Formen der »représentations en musique«³³ bezeichnete. Auf ihn geht eigentlich die ›Schuld‹ zurück, dem Ballett eine lediglich unterhaltende bzw. ornamentale Funktion zugewiesen zu haben; dabei wäre auch der kulturpolitische Kontext in Frankreich zu berücksichtigen, denn mit der Académie Royale de Musique besaß Lully als königlicher Komponist eine uneingeschränkte Macht über alle musiktheatralischen Darbietungen und duldete keine Konkurrenz. Dagegen bestand später Gasparo Angiolini im Programm zur *Semiramis*-Ballettpantomime (1765) auf eine möglichst strenge Einhaltung der Orts- und Zeiteinheiten, nachdem er jedoch im Libretto zu *Don Juan* (1761) die Unvereinbarkeit dieser Regeln mit der ›saltatio‹ behauptet hatte – wohl weil er sich primär an Lukian und nicht an Aristoteles orientierte und dabei das Prinzip der Wahrscheinlichkeit bevorzugte. Die um die Jahre 1770 geführte Querelle zwischen Noverre und Angiolini um das Wesen und eine Reglementierung des dramatischen Balletts bzw. um das richtige Verhältnis von Dramaturgie und Choreographie im »Tanzdrama«³⁴ ist jedoch nicht neu: schon hundert Jahre zuvor, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war es zwischen dem bereits erwähnten Méneestrier und Pierre Mamburn (zwei Jesuiten) zu einer heftigen Kontroverse über die poetische Zuordnung des Balletts gekommen.³⁵

Einen anderen, zentralen Aspekt der Reflexionen bildet die Konfrontation mit dem Modell der Antike, insbesondere seit der Wiederentdeckung von Lukians Traktat *Peri Orcheseos* zu Beginn des 16. Jahrhunderts. Das ganze 17. Jahrhundert hindurch erfolgte eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Erbe der Antike, die in Frankreich durch den Jesuiten Méneestrier illustriert wurde, die sich aber im deutschen Kulturraum wegen der konfessionsgebundenen Spannungen besonders akut ausnahm, galt es doch an erster Stelle, den erfolgten Bruch mit heidnischen Praktiken zu belegen.³⁶ Um 1720 trat ein Theoretiker auf den Plan, der Abbé Jean-Baptiste Dubos, der mit seinen mehrmals aufgelegten *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719/1733)³⁷ einen entscheidenden, langanhaltenden Einfluss auf die nächste Künstlergeneration ausübte, zumal in Deutschland. Auch er bot eine profunde Reflexion über die Tanzkunst (›saltatio‹) und die Pantomime bei den Alten, im

32 Claude François Méneestrier, *Remarques Pour la conduite des Ballets*, in: *L'Autel de Lyon, consacré à Louis Auguste et placé dans le temple de sa gloire. BALLET Dédié à sa Maïesté en son entrée à Lyon*, Lyon 1658. Méneestrier, *Des Ballets Anciens & Modernes, selon les règles du théâtre*, Paris 1682, Reprint Genf 1972.

33 Claude François Méneestrier, *Des représentations en musique anciennes & modernes*, Paris 1681, Reprint Genf 1972.

34 Sibylle Dahms, *Anmerkungen zu den ›Tanzdramen‹ Angiolinis und Noverres und zu deren Gattungsspezifk*, in: Gabriele Buschmeier, Klaus Hortschansky (Hrsg.), *Tanzdramen. Opéra-comique*, Kassel 2000 (= Gluck-Studien, Bd. 2), S. 67–73.

35 Gerhard Bittrich, *Ein deutsches Opernballett des siebzehnten Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der deutschen Oper*, Leipzig 1931, S. 181–190.

36 Dazu Marie-Thérèse Mourey, *Antike Quellen in der Legitimation der Tanzkunst*, in: Ulrich Heinen (Hrsg.), *Welche Antike? Konkurrierende Rezeptionen des Altertums im Barock*, Wiesbaden 2011, S. 1023–1035.

37 Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris 1719. Siehe hier v.a. den 3. Teil, Sektion 16, *Des pantomimes, ou des acteurs qui jouaient sans parler*.

Lichte langsam aufkommender, neuer Paradigmen wie der ›schönen‹ Natur. Die Faszination für die Antike blieb bestimmend – Johann Mattheson verfasste eine Abhandlung über die Pantomime der Alten,³⁸ Lessing übersetzte Teile aus Du Bos' Poetik³⁹ –, war jedoch von Widersprüchen geprägt. Dies gilt insbesondere für den paradigmatischen ›Vater‹ der Tanzkunst Lukian, dessen Traktat als Bibel der pantomimischen Kunst angesehen wurde:⁴⁰ Noverre erwähnt ihn nur flüchtig, und eher um den enzyklopädischen Geist der Aufklärung auch für seine Kunst zu reklamieren⁴¹, während sein Kontrahent Angiolini sich systematisch auf ihn beruft. In der Programmschrift zum Ballet *Don Juan* (1761) heißt es: »Das Schauspiel, welches ich dem Publico darstelle, ist ein Pantomim-Ballet nach dem Geschmack der Alten«, wobei Angiolini wortwörtlich an John Weaver Argumentation in *The Loves of Mars and Venus* (1717, also vierundvierzig Jahre zuvor) anknüpft.⁴²

Während die Grundlage der tanzpoetologischen Reflexionen so gut wie unverändert bleibt, vollzieht sich in der Praxis eine Entwicklung: Allmählich werden die strengen Grenzen zwischen den Gattungen und Stilebenen aufgelockert, so dass sich am Ende des 18. Jahrhunderts ein tiefgreifender, unwiederbringlicher Wandel im Aufführungsstil vollzogen hatte.⁴³ Die Beredsamkeit der Körpersprache wurde nicht nur zugelassen bzw. geduldet, sondern bildete einen unverzichtbaren Bestandteil der Bühnenpraxis, zumal bei der Aufführung von Opern im Ausland, bei welchen der nicht immer verständliche Text übersetzt werden musste. Dagegen transzendierte die stumme Sprache der Pantomime alle Sprachbarrieren. Die brilliant-virtuose Technik der Beine wurde daher durch eine expressivere Gestik der Arme und Hände und des Oberkörpers zunehmend verdrängt; der Stellenwert der bis jetzt so bedeutsamen choreographischen Figuren im Sinne von geometrischen Raumbewegungen nahm ab, zugunsten von expressiveren Gesten und Bewegungen, die komplexere ›Actiones‹ auszudrücken vermochten. Eine Akzentverschiebung fand statt, von der ›Techne‹ zum Ausdruck und zur Emotion; der Gestik wurde nun ein ähnliches dramaturgisches Potential wie der Musik und der Deklamation bzw. dem Gesang anerkannt. In einigen extremen Fällen sogar wurde die traditionelle Hierarchie umgekehrt. Da, wo die Oper als gesungenes Drama eine performative Auffassung von der

38 Johann Mattheson, *Abhandlung von den Pantomimen, historisch und critisch ausgeführt*, Hamburg 1749.

39 Gotthold Ephraim Lessing, *Abhandlung von den Pantomimen der Alten* (Entwurf), in: *Lessing. Werke und Briefe*, 12 Bde., hrsg. von Jürgen Stenzel, Frankfurt a. M. 1989, Bd.1, S. 711–721 und Lessing, *Des Abts Dubos Ausschweifung von den theatralischen Vorstellungen der Alten*, in: *Lessing. Werke und Briefe*, hrsg. von Conrad Wiedemann, Frankfurt a. M. 2003, Bd. 3, S. 651–661.

40 Matthias Sträßner, *Tanzmeister und Dichter. Literatur-Geschichte(n) im Umkreis von Jean-Georges Noverre*. Lessing, Wieland, Goethe, Schiller, Berlin 1994, S. 91.

41 Noverre, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Lettre V, S. 63.

42 Christoph Willibald Gluck, *Don Juan* in: *Sämtliche Werke*, Abteilung VII, Supplement Bd. 1, *Libretti. Die originalen Textbücher der bis 1990 in der Gluck-Gesamtausgabe erschienenen Bühnenwerke. Textbücher verschollener Werke*, hrsg. von Klaus Hortschansky, Kassel 1995, S. 171–175 (frz.) und S. 177–180 (dt.): 177.

43 Monika Woitas, *Anmerkungen zum Wandel des Darstellungsstils im Tanztheater des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, in: *Tanzdramen. Opera-comique*, S. 89–100. Siehe auch dies., »...und Vestris muß verstummen.«: *Anmerkungen zum Verhältnis von Tanztheater und Schauspiel im ausgehenden 18. Jahrhundert*, in: Erika Fischer-Lichte (Hrsg.), *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, Göttingen 1999 (= Das 18. Jahrhundert, Supplementa 5), S. 323–338.

Sprache voraussetzte (denn die Affekte und Leidenschaften wurden im Gesang durch verbale Mittel dargestellt, durch gesungene Monologe usw.), trat an deren Stelle mit der Ballettpantomime der Anspruch auf eine ausschließliche Performativität des Körpers, was dramaturgische Implikationen hatte. Das Verfahren der dramatischen Verdoppelung wurde zugunsten einer Konzentration auf ein einziges Medium nicht-verbaler Natur aufgegeben – wenn auch die Bühnenbilder, die Maschinen und die musikinstrumentalen Effekte zu berücksichtigen sind. In dieser visuellen Szenographie wird das Komplementaritätsverhältnis zwischen gesungenem Text und Gebärde aufgegeben; die Gestik ersetzt das Wort.

Drehten sich im 17. Jahrhundert die öffentlichen Auseinandersetzungen noch um die moralische Zulässigkeit und den christlichen Charakter der Tanzkunst, um ein ethisches Problem also, sowie um die notwendige, strenge Regulierung und Disziplinierung des »habitus corporis«⁴⁴, so verschoben sich die Debatten ein Jahrhundert später, nachdem die Tanzkunst endgültig im Bereich der »adiaphora« angesiedelt wurde, auf die Frage der Körpersprache als non-verbales Mittel der Kommunikation und der Affekterregung. Den philosophischen Hintergrund bildet dabei die Utopie einer universellen Sprache, die eben im stummen, gestisch-mimischen Ausdruck zu finden sei; Denis Diderots *Brief über die Taubstummen* von 1751 ist das bekannteste Beispiel für diesen aufklärerischen Ansatz. Der obsessiven Suche nach dem Ursprung der Sprachen und der Gesten entspricht eine besondere Faszination für die Pantomime der Alten, für ihre rätselhaften Gebärden, ihr vielfältiges und dabei so gewaltiges Ausdruckspotential, das den völligen Verzicht auf das gesprochene Wort in Aussicht stellt. Von den frühen Versuchen, die Pantomime der Alten wieder aufleben zu lassen, ist der berühmteste wohl die 1714 bei der Duchesse du Maine in Sceaux aufgeführte pantomimische Szene aus Corneilles Tragödie *Die Horatier*. Diese eindrucksvolle Mordszene soll die Zuschauer und sogar die Darsteller selbst zu Tränen gerührt haben – in seinem Traktat berichtet Dubos ausführlich über dieses Ereignis. Weniger bekannt dürften frühere Versuche sein, die in Deutschland stattfanden, und zwar am Heidelberger Hof, in den 1680er Jahren. Im Februar 1684 (d. h. dreißig Jahre vor dem Experiment bei der Duchesse du Maine) wurde innerhalb eines Festes ein Ballet nach Corneilles Tragödie gegeben, wobei der Pfalzgraf selber die Rolle des ersten Horaziers übernahm.⁴⁵ So bildet die Pantomime einen Schlüssel zum Verständnis des historischen Vorgangs, der vom späten Ballet de cour zum frühen Ballet en action führte.⁴⁶ Diese Faszination für die Pantomime dauerte an: Bei seiner Pariser Tournee 1763 wurde David Garrick als »ce Roscius anglais, ou plutôt des

44 Dazu Marie-Thérèse Mourey, *Les corps en spectacle. Danser dans le Saint Empire (XVIIe–XVIIIe siècle)*, überarbeitete Fassung der Habilitationsschrift (Paris 2003), Berlin 2020.

45 *Die uber alle Tugende Triumphierende Tugend Der Beständigkeit/ Wie dieselbe Bey Anwesenheit verschiedener Hoch- und Fürstlich= Fürstlich= und Gräflicher Persohnen. Den [xx] Februarii 1684. Auf dem ChurPfälzischen Residentz=Schloß zu Heydelberg Vorgestellet und praesentieret worden* [Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Lo 4° 264- 18], S. 38: »Elfter Eintritt, Das Vierdte Ballet Von den Horatiern und Curiatiern...«: »das Theatrum praesentiret das Feld zwischen dem Römisch- und Albanischen Kriegs-Heer.« Es handelte sich allerdings dabei um den Typus des »pyrrhischen Tanzes«.

46 Stephanie Schroedter, *Vom »Affect« zur »Action«*. *Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de cour zum frühen Ballet en Action*, Würzburg, 2004, S. 411–444.

modernes« vom Baron Grimm bezeichnet⁴⁷, in Analogie zu Quintus Roscius, dem größten aller Schauspieler im alten Rom, der Ciceros Lehrer gewesen sein soll und den Dubos zur Mustererscheinung des Pantomimen gemacht hatte. Und die Programmschrift zu seiner tragischen Ballet-Pantomime *Semiramis* (1765) betitelte Gasparo Angiolini *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens*.⁴⁸ Es ist ein wiederkehrendes Paradoxon, dass künstlerische Innovationen durch den Rückgriff auf ein altes, hier antikes Vorbild legitimiert werden; bekanntlich bildete ein solches Postulat zu Beginn des 20. Jahrhunderts erneut die Grundlage zu einer ›Revolution‹ im Tanz. Im 18. Jahrhundert sollte die eifrig betriebene, teilweise historisch fundierte, teilweise schimärische Archäologie der antiken Pantomime zur Aufwertung alternativer Körperpraktiken aus dem ›niedrig-komischen‹ Bereich der Bühnenkunst führen, aber auch zur Erkundung eines bis jetzt ungeahnten Körperpotentials.

Was heißt ›Umbruch‹?

Wenn in Bezug auf die Tanzlandschaft im 18. Jahrhundert von einer Evolution statt einer Revolution die Rede ist, ist damit kein linear und ruhig verlaufender Prozess gemeint, sondern ein Wandel, der sich einer ständigen, aber fruchtbaren Spannung zwischen Traditionen bzw. Konventionen und vielfältigen, höchst heterogenen Erneuerungstendenzen, die den Bühnentanz dynamisieren wollten, verdankt.

Wie für die Musik ist also Hybridität konstitutiv für die Tanzlandschaft im 18. Jahrhundert, während es sich im 17. Jahrhundert bei dem Tanz um eine ›nationale‹ Exportware aus Frankreich bzw. Italien handelte – Gluck selber wendete sich vehement gegen die lächerliche Unterscheidung zwischen nationalen Musikstilen (»faire disparaître la ridicule distinction des musiques nationales«).⁴⁹ Der europäischen Zirkulation der Künstler, und somit der ständigen Konfrontation ihrer Praktiken – und nicht nur der abstrakten Ideen und Vorstellungen – ist eine neue, originale Symbiose zwischen mehreren Traditionssträngen zu verdanken (Bruce Brown nennt das »cross-fertilization«⁵⁰), die gerade in der Mitte des 18. Jahrhunderts in Wien ihr Zentrum auf dem Kontinent hatte. Zugleich aber fällt die Gleichzeitigkeit und relative Unabhängigkeit dieser Reformbestrebungen auf. Die Hybridisierung gilt auch für die verschiedenen Tanzstile und -ebenen: Zahlreiche Impulse zur Erneuerung des Tanzes entstammen der komischen Bühnenpraxis und der dort gepflegten Pantomime vielmehr als der ›belle danse‹. Dort wurden freiere Gesten und Gebärden erprobt und eine inventive Körpersprache erfunden, die dann bei einem breiten Publikum, auch an den institutionellen Stätten der Kunst, großen Erfolg hatte. Erst im Nachhinein versuchten berühmte Schriftsteller und Philosophen wie Denis Diderot und Louis de Cahusac,⁵¹ auf Grund einer von ihnen beobachteten Bühnenpraxis

47 Law, *From Garrick's Dagger to Gluck's Dagger*, S. 84.

48 Stefania Onesti, »L'arte di parlare danzando«. Gasparo Angiolini e la *Dissertazione sui balli pantomimi degli antichi*, in: *Danza e ricerca* 1/ N°0, Oktober (2009), S. 1–34.

49 Croll, Art. »Gluck, Christoph Willibald«, in: *MGG2*, Sp. 1128.

50 Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, S. 1.

51 Louis de Cahusac, *La danse ancienne et moderne, ou traité historique de la danse*, La Haye 1754, Reprint Genf 1971, sowie Paris 2004.

die theoretischen Prinzipien einer stummen Beredsamkeit des Körpers zu formulieren. Die Tanzpoetik des 18. Jahrhunderts fußt daher primär auf einer Praxeologie.

Die Neuerungen wurden allerdings von Kontroversen begleitet und befremdeten nicht selten die Zuschauer. Die Rezeption der sogenannten ›Reformwerke‹ (ob Oper oder Ballett) war sehr an den Geschmack des Publikums gebunden, dem sich die Künstler oft zu beugen hatten; zu Konzessionen waren sie aber nicht immer bereit, wie Angiolini, und sogar Gluck sträubte sich – zumal in Paris – gegen demütigende Kompromisse. Dieser Geschmack war auch teils konservativ, teils auch für Innovationen offen, und grundsätzlich sehr wandelbar, was die recht gegensätzlichen Tendenzen wie auch die vielfältigen Adaptationen und Bearbeitungen in der Bühnenpraxis erklärt; kreative Spielräume waren ja begrenzt.⁵² Bei aller notwendigen Fixierung auf eine Wirkungsästhetik erheben aber die Künstler stets den hohen Anspruch, durch ihre Werke und deren legitimierende Begleitdiskurse an der Bildung und ästhetischen Erziehung des Publikums beizutragen. Daran lässt sich ein anderer epochaler Wandel ablesen, ein Funktionswandel der Kunst, die nicht mehr auf eine bloße Ergötzung, auf das ›delectare‹ beschränkt sein möchte, sondern auch das ›movere‹ anstrebt. Kein Zufall also, wenn die Mitte des 18. Jahrhunderts die Geburtsstunde der Empfindsamkeit markiert.

Die Geschichte des Bühnentanzes ist die einer vielfältigen Emanzipation. Auf der Ebene der Gattungspoetik heißt die ›Reform‹ des Balletts, aus dem vorgegebenen Rahmen einer minderwertigen, rein dekorativen Kunst auszubrechen, in Richtung einer regelrechten dramatischen Autonomie.⁵³ Am Ende des 18. Jahrhunderts feiert das Handlungsballett einen Siegeszug in ganz Europa – ganz gelingen will allerdings die Tragédie dansée eines Noverre nicht (nicht einmal in Frankreich!). Innerhalb einer Oper (wie bei Gluck) sind Tanz und Pantomime in die dramatische Handlung völlig integriert, die tänzerische Komponente ist nicht mehr nur ein geduldetes Anhängsel, ein Zwischenspiel ohne Bezug mit dem Stück. Auf der Ebene der Darstellungsmittel bewirkt das neu verstandene Paradigma der Natur eine vielfältige Änderung im Tanz, in der Raumstrukturierung zunächst – die strenge Symmetrie der geometrischen Figuren auf der Bühne wird aufgegeben zugunsten von kleinen, lebendigen Tänzergruppen, Tableaux vivants, was die Darstellung dynamisiert –, sowie in der Körpersemiotik, was wiederum zu einer ästhetischen Umorientierung führte. Von einer präskriptiven Regelästhetik wird Abschied genommen, ebenso von dem aus der rhetorischen ›actio‹ überlieferten, kanonischen Gebärdenkatalog. Was sich durchsetzt, ist eine neue, eigenständige Beredsamkeit des Körpers, die anstatt der willkürlichen Normen eine stärkere Individualisierung und eine intensivere Expressivität der Gesten und Gebärden anstrebt – was durch die Befreiung von den steifen Kostümen und den Verzicht auf Masken ermöglicht wurde –, wenn auch die Grenzen des zu beobachtenden Anstands (noch) nicht überschritten werden dürfen.⁵⁴ Jedoch fallen weder die Grenzen

52 Zu der Frage der Rezeption der ›Reformwerke‹ bei dem Publikum bildet Joseph von Sonnenfels immer noch die beste Quelle: Joseph von Sonnenfels, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, Wien 1768, Reprint von Hilde Haider-Pregler, Graz 1988.

53 Dahms, *Der konservative Revolutionär*, S. 296.

54 Irene Brandenburg, Nicole Haitzinger und Claudia Jeschke (Hrsg.), *Geste und Affekt im 18. Jahrhundert*, München 2013 (= Tanz und Archiv 4).

solcher Ansprüche auf noch deren potentielle Widersprüchlichkeit: zwischen einer idealisierenden Theorie, welche die vermeintliche Universalität der Körpersprache auf Grund ihres ›natürlichen‹ Charakters behauptet, und der praktischen Umsetzung durch Zeichen, die doch erzeugt werden müssen und daher einen ›künstlichen‹ Charakter besitzen (ist doch die Körpersprache kulturellen Veränderungsprozessen unterworfen und keineswegs ein naives Medium, das unmittelbar eingesetzt wird), von der Forderung der Individualisierung des Ausdrucks zu schweigen, die der Prämisse der Universalität abträglich ist. Als Befürworter der ›danza parlante‹ ist sich Angiolini dieses Dilemmas bewusst. Die Entrhetorisierung der Künste leitete jedoch zu einer allmählichen Befreiung der Körpersprache über, die sich allerdings erst später voll durchsetzen sollte. Auf der Ebene der Ideen, Konzepte und Repräsentationen schließlich markiert das 18. Jahrhundert durch die prinzipielle Neubewertung, ja Aufwertung der menschlichen Physis eine anthropologische Wende. Was aufkommt, ist ein neues, positives Bild vom Menschen, der nicht mehr als Christ unter dem Verdikt der Sünde steht und daher einer korrektiven Anthropologie bedarf,⁵⁵ sondern sich als Individuum nach Selbsterfüllung sehnt; es ist auch ein anderes Bild von der Natur, nicht mehr einer sündhaften, gefallenen, sondern einer schönen, harmonischen, lebendigen Natur.⁵⁶ Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ist das gesamte ästhetische Denken der Zeit von der Frage geprägt, wie und mit welchen Mitteln man diese schöne Natur durch die Kunst adäquat zur Darstellung bringen kann.

55 Dazu Marie-Thérèse Mourey, *Gibt es eine Aufrichtigkeit des Körpers? Zu den deutschen Tanzlehrbüchern des späten 17. Jahrhunderts*, in: Claudia Benthien und Steffen Martus (Hrsg.), *Die Kunst der Aufrichtigkeit im 17. Jahrhundert*, Tübingen, 2006, S. 329–341.

56 Jean-Noël Laurenti, *De l'entrée de ballet à la pantomime et au ballet d'action: une nouvelle représentation de l'homme et de la nature*, in: *Musique et geste*, S. 11–27.

Gluck – in Bewegung? Die Arbeiten des alten Meisters, neu produziert

Frieder Reininghaus

Dass Oper und das mit ihr rasch aufblühende Geschäft kurz nach der Erfindung und Adoleszenz in Florenz, Mantua, Venedig und Rom auch nördlich der Alpen Bewunderung, Sehnsüchte, Neid und konkurrierende Ambitionen erregte, bedarf an dieser Stelle weiter keiner Erläuterung. Zuvor schon, mit dem Hofstaat der steinreichen Maria de' Medici (der letzten Gattin von Henri IV), war die neue Gattung nach Frankreich migriert. Sie spezifizierte sich in Paris, Versailles sowie einigen weiteren Schlössern und schlug, zumal in der langen Ära des tanzbegeisterten Louis XIV, einen eigenständigen französischen Weg ein. Diese Differenzierung – das, was »die Mode streng geteilt« – ist dann gerade auch im Kontext Gluck von Belang. Festzuhalten ist hier lediglich: Bevor seit dem späten 17. Jahrhundert in London die Semi-Opera, dann die Idee eines deutschen Singspiels bzw. erste Modelle ›deutscher Opern‹, schließlich ›Nationaloperen‹ in so gut wie allen Ländern Europas an Boden gewannen, war Musiktheater eine ›welsche‹ Angelegenheit – und parallel zu den Werken in den jeweiligen Landessprachen meist auch noch geraume Zeit. Die Präsenz italienischer Komponisten, Kapellmeister, Impresarios und SängerInnen an den Höfen der alten und in den Theatern der Neuen Welt stellte ebenso die Standardsituation dar wie die Pilotfunktion französischer Musik- und Tanztheatermodelle. Auch wenn sich im 18. Jahrhundert der eine oder andere in Italien fortgebildete deutsche Geselle als Meister im Opernfach zeitweise behaupten konnte – Johann Adolf Hasse in Dresden oder George Frideric Handel in London – war Gluck wohl der erste, der als Deutscher und von der Hauptstadt Wien aus seine Opern in nennenswertem Umfang zu Exportartikeln zu machen verstand. Er steht am Anfang der Ära, in der die deutsch-österreichische Musik eine ziemlich allgemein anerkannte Hegemonie in der nördlichen Hemisphäre erlangte.

Das Überwinden von Widerständen

Lang, windungsreich und zunächst wohl auch bisschen abenteuerlich war der Weg, den Christoph Willibald Gluck zurücklegte, bis seine Idee und Praxis des musiktheatralen Gesamtkunstwerks als »führend« anerkannt wurde. Diesen Weggang aus den Hinterwäldern der nordböhmischen Provinz sollte man sich ebenso in Erinnerung rufen wie das keineswegs mühelose Andocken in der ›großen Welt‹, wenn man Glucks Anliegen und Lebensleistung verstehen und erklären möchte. Es war einerseits erhebliche Abstoßungskraft, andererseits Assimilationsfähigkeit vonnöten. Insgesamt bedeutet

es eine große Emanzipationsanstrengung, die kleine Welt des geschäftstüchtigen Oberförstervaters und dessen biederer Ehefrau Maria Walburga hinter sich zu lassen.

Nirgendwo wurde auf ihn gewartet. Beim ersten, beruflich wenig erfolgreichen Wien-Aufenthalt war er, und nicht anders dann während der folgenden sieben Jahre in Mailand und anderen oberitalienischen Städten, jeweils zunächst ein Zugereister, ein ›Reingeschmeckter‹, ein ›Piefke‹, ›uno straniero‹ – es gibt in jeder Region charmante Ausdrücke für die, die nicht dazugehören. Aber Gluck war eben einer der besonders lernfähigen ›Fremdarbeiter‹. Er hätte sich wohl nicht dergestalt als Zuchtmeister der Orchester, als ›berserkender‹ Experimentator und Gesamtkunstwerker in Anschlag bringen können, wenn er den Umgang mit Widerständen nicht früh gelernt und erprobt, dabei zähen Willen zum Durchsetzen des als richtig erkannten Neuen entwickelt hätte¹ (es lassen sich einige strukturelle Parallelen zur Biographie des jungen Luther bemerken, der ja zum Inbegriff eines deutschen ›Reformators‹ avancierte). Kurz: Es erscheint nicht als Zufall, dass sich das Geschäftsinteresse bei Gluck mit reformatorischem Eifer verband. Er war einer, der es besser machen wollte als die Konkurrenten – und dies nach gründlichen Anläufen auch konnte.

Gluck bescherte der Gattung Oper einen jener Entwicklungsschübe (der Philosoph Ernst Bloch nannte sie »Grenzüberschreitungen«), die eine kreative Suche nach einem neuen Verständnis von Dramatik verraten. Zu seiner Zeit – darauf hat Daniel Brandenburg nachdrücklich hingewiesen – provozierten sie. Vor diesem Hintergrund erschien das Jubiläumsjahr 2014 keineswegs unergiebig. Zum Auftakt z. B. verschränkte Krzysztof Warlikowski am Teatro Real Madrid anlässlich *Alceste* den Opfertod der antiken thessalischen Königin mit dem Leben und Sterben der britischen Lady Di, Herzogin von Wales, aus jüngster Vergangenheit, die – auf denkwürdige Weise ungeliebt und geliebt zugleich – mit ihrem Unfalltod in einer Pariser Tunnelröhre 1997 zur »Königin der Herzen« gekrönt wurde. Warlikowski ließ das Corps de Ballet mit Ausdruckstanz Einsprengsel gegen das letztlich Unvermeidliche des Todes und ziemlich unbändigen Lebenswillen signalisieren. Für Brüssel und Wien installierte Romeo Castellucci eine Versuchsanordnung, bei der die Musik im Theater in Echtzeit mit Bildern einer Komapatientin in ihrer Klinik gekoppelt wurde. Auf diese im Wortsinn bislang bestehende Grenzen überschreitende und von manchen Zuschauern als ›grenzwertig‹ bzw. ›jenseitig‹ empfundene Produktion wird im Folgenden etwas ausführlicher eingegangen.

Ruhe im Gluck-Land

Um Glucks Vermächtnis war es nicht schlecht bestellt am Ende des 20. Jahrhunderts. Überwiegend gab es – dies ist eine respektable Größe – ein halbes Dutzend im Repertoire verbliebene Bühnenwerke zu sehen und zu hören. Die erwiesen sich zwar nie als ›Blockbuster‹ oder ›Bestseller‹, aber sie behaupteten sich – anders als z.B. Albert Lortzings Komische Opern – im Repertoire. Wie das quer durch Europa in den letzten vierzig Jahren aussah, ist am Beispiel von rund zwei Dutzend

1 Vgl. dazu Helmut Lethen, *Fantasia contrapuntistica*; in: Sabine Sanio (Hrsg.), *1968 und die Avantgarde*, Sinzig 2008. S. 97–107.

Inszenierungen nachzulesen in der *Österreichischen Musikzeitschrift*.² Zusammenfassend:

1. Als keineswegs einheitlich oder gar homogen erwies sich das Feld der Gluck-Inszenierungen in den 1980er und 90er Jahren, das überwiegend Regisseure und Bühnendekorateure bestritten, die als ästhetisch konservativ rezipiert wurden. Von einem ›Stil‹ der Gluck-Inszenierungen könnte schon gar nicht die Rede sein. Selbst einige der nicht zum Hauptfeld zählenden Tragödien wie *Armide* fanden Berücksichtigung – 1982 z.B. mit Felicity Palmer ungekürzt und in französischer Originalfassung (in London) oder 1986 mit Montserrat Caballé in Barcelona. Zehn Jahre später dann in einer Inszenierung Peter Mussbachs an der Hamburger Staatsoper, die als »interpretierender Kommentar« zum »musikalisch-dramatischen Psychogramm«³ begriffen wurde – als Verweis auf Freud und Schönberg.

2. Für die Generation der im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts zum Theater drängenden oder in journalistische bzw. wissenschaftliche Stellungen einrückenden jungen Leute stand die Beschäftigung mit Gluck nicht oben auf der Agenda. Zwar hallten noch immer die alten apodiktischen Sentenzen Richard Wagners zugunsten Glucks durch die Hinterköpfe, aber da und dort mögen diese überlagert worden sein von Beobachtungen, die Hanns Eisler 1927 pointiert formulierte: Gluck sei »ein Meister der Form und der Instrumentation« gewesen, »nicht aber immer einer der Erfindung«. Mit seinem »strengen, asketischen Opernstil«, so Eisler, konnte »auch die Bourgeoisie in den letzten 80 Jahren nichts mehr anfangen«⁴ (aus diesen acht Jahrzehnten des jungen Eisler waren inzwischen zwölf geworden und zur Jahrtausendwende fünfzehn).

3. Ausnahmen vom gedämpften Interesse bescherte insbesondere Robert Wilson mit seinen slow-motion-Ritualen: Der texanische Bilder-Kurator ordnete seinem blankgeputzt-sedierten Antikenbild einen bereits bewährten und höchst gewinnträchtigen Zeitlupenzauber zu. Angesichts der 1999 in Paris zur Wiedereröffnung des Théâtre du Châtelet anberaumten und von John Eliot Gardiner dirigierten Doppel-Premiere von *Orphée* und *Alceste* musste er sich allerdings fragen lassen, ob mit seinen stark redundanten Tableaus nicht sogar »der klinische Hirntod einer Kunstgattung vorgeführt werden« sollte.⁵ Ein Ausnahme-Potential ganz anderer Art stellte Achim Freyer bereit. Von »merkwürdigen Wesen« bevölkert waren dessen exterritorial assoziierenden Bebilderungen. Sie boten eine

2 Daniela Brendel/Frieder Reininghaus, *Gluck aujourd'hui. Wie es den Werken des Jubilars auf den Bühnen Europas erging*, in: Österreichische Musikzeitschrift (ÖMZ) 69/2 (2014), S. 39–45; darin insbesondere auch zur Gluck-Pflege in Nürnberg.

3 Klaus Wagner, *Entsleierung der Seele durch Musik – Traumspektakel vom Liebeszauber: Glucks „Armide“ in Peter Mussbachs Inszenierung an der Hamburgischen Staatsoper*, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 6.3.1996.

4 Hanns Eisler, *Orpheus und Eurydike*, in: Die Rote Fahne, 25. Oktober 1927, nachgedruckt in: Günter Mayer, *Hanns Eisler – Musik und Politik*. Schriften 1924–1948 (VEB Deutscher Verlag für Musik), Leipzig 1973, S. 38.

5 Frieder Reininghaus, *Mit Glucks Reformopern gegen die Opernroutine*, Basler Zeitung, 12.10.1999; zur Gluck-Doppel-premiere anlässlich der Wiedereröffnung des Théâtre du Châtelet ferner: Gerhard R. Koch, *Atombombe und Schicksalswürfel*, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11.10.1999; Johannes Wetzel, *Reformgeometrie – Wilson und Gardiner eröffnen das Théâtre du Châtelet in Paris mit Glucks „Orpheus“ und „Alceste“ neu*, Berliner Zeitung, 13.10.1999; Günter Engelhard, *Gegenwart der Antike: Reformhaus Wilson*, Rheinischer Merkur, 15.10.1999.

Fülle von »Wesen der Phantasie und des Todes« auf.⁶ Überwiegend wurden für die Opern des »Reformators« von einst freilich edle Einfalt, stille Größe in klassizistischen Säulenhainen, Rokoko- oder Empire-Möbeln und -Kostümen für angemessen erachtet.

Belebensversuche durch Zugriff der Regisseure

Als Mitte November 1987 an Glucks 200. Todestag erinnert wurde, tat die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* dies mit einem Bild der im Vorjahr entstandenen Stuttgarter *Alceste*-Inszenierung von Wilson unter dem Stichwort *Nähe und Distanz* und fokussierte auf den »Fixstern Gluck«:

»Der Streit um nationale Zugehörigkeit spielt heute für die mäßig, aber regelmäßig stattfindende Rezeption der Opern Glucks keine Rolle mehr. Zum Problem ist diesen Werken geworden, daß ihre Texte von der ›Gips-Antike‹, von welcher der Komponist wegstrebt, sich nicht mehr ersichtlich abheben; problematisch ist auch die begrenzte Fähigkeit, historisch zu hören. [...]. Heute bleibt, bei allen Belebensversuchen durch den Zugriff der Regisseure, das Verhältnis zu Glucks Musik so ambivalent wie zu allen Künsten des Nicht-Mehr und des Noch-Nicht. Gluck, der so oft als ›Fixstern‹ im Klassiker-Himmel gepriesen wurde, erscheint als Planet an der entferntesten Stelle der elliptischen Umlaufbahn.«⁷

Dass der akademische oder feuilletonistische Disput um das, was in den Pamphleten gährte, die Glucks Uraufführungen einst begleiteten, die Inszenierungs-Konzeptionen vor 1989 erreicht hätte, lässt sich nicht belegen. Dem von Ulrich Schreiber diagnostizierten Durchbruch Glucks zur »eigensprachlichen Kunstform«⁸ begegnete das Theatermachen wohl nur in drei Produktionen des Bühnenbildners und Regisseur Herbert Wernicke jenes Jubiläumsjahres: Mit *Le Cinesi* und *Echo et Narcisse* in Schwetzingen und Hamburg sowie *Orfeo ed Euridice* am Staatstheater Kassel.⁹ Aufmerksamere Kritiker gingen damals nicht nur mit dem quer durch Europa angebotenen Kitsch von Pier Luigi Pizzi & Co. ins Gericht, sondern auch mit Wilson, der dem »Gluck-Klischee von Winkelmannscher ›edler Einfalt, stiller Größe‹ wenig Paroli bot: Helle hohe Räume, lange wallende Gewänder, Stilsäulenreihen sorgten für ›Antikisches‹ – Glucks große Choroper als distanziertes, kühl raunendes Bewegungs- wie Lichtspiel-Ritual.«¹⁰

Der Wunsch, Gluck »unverstellt« sehen und hören zu können, ist auch im neuen Jahrhundert nicht verstummt. Sehr vernehmlich wurde er z. B. 2010 wieder laut: Da richtete Peter Konwitschny *Alceste* und *Iphigénie en Aulide* in Leipzig auf fahrig trashige Weise zu. Trotz dieser heftig-aktionistischen Leipziger Bemühungen um zwei Hauptwerke, die von den Rezensenten allerdings über-

6 Rainer Pöllmann, *In einem Land jenseits der Vernunft – Achim Freyer inszenierte Glucks Alceste an der Staatsoper unter den Linden*, in: Berliner Zeitung, 25. Januar 1994.

7 Frieder Reininghaus, *Nähe und Distanz zu einem Klassiker. Weit mehr als nur ein Opernreformer*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14.11.1987.

8 Ulrich Schreiber, *Als die Musik ihre eigene Wahrheit behauptete. Zum 200. Todestag des Opernreformators Christoph Willibald Gluck*, in: Frankfurter Rundschau, 14. November 1987.

9 Christian Fluri (Hrsg.), *Herbert Wernicke – Regisseur, Bühnenbildner, Kostümbildner*, Basel 2011, S. 251.

10 Gerhard R. Koch, *Die Puppen tanzen im Totenreich – Wie in einem Spiegel. Achim Freyer inszeniert Glucks Alceste*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 3. Juni 1993.

wiegend als misslungen wahrgenommen wurden, gehörten im Opernbetrieb der letzten Jahrzehnte Gluck-Interpretationen kaum je zum ›gärenden‹ oder gar ›innovativen‹ Potential; eher zum gut bestellten quietistischen Feld. Unbeschadet, ob man den schwerpunktmäßig als ›Reformator‹ ohne unmittelbare Jüngerschaft versteht oder als einen Künstler, dessen Wirken – mit großer Zeitverzögerung – als ›revolutionär‹ für Stil und Form der musikalischen Tragödie begreift: Sowenig sich revolutionäre politische Prozesse institutionalisieren lassen, so wenig scheint dies auf dem Terrain der ästhetischen möglich zu sein (eine Erfahrung, die auch im Hinblick auf die zweite Wiener Schule gilt). Gluck wird geachtet und respektiert – die abgöttische Liebe freilich, die Mozart posthum zuteil wurde, vermochte sein Werk nicht zu evozieren.

Richard Wagner, der das Musiktheater nachhaltig ›aufmischte‹ und ›umprägte‹, hat bei Gluck gelernt und diesen als Ahnherrn für seine Intentionen reklamiert. Der Alte Meister war freilich wohl zu sehr den Denkformen und Kulturcodes des Ancienne Régime verhaftet, als dass von seinen Werken im 21. Jahrhundert ohne weiteres ›revolutionärer‹ Impetus ausgehen könnte – und würden die Stücke auch in noch so elaborierter Weise frisch aufgesattelt. Tunlichst sollte die Meute der Medienleute aufhören, von den Tonkünstlern zu verlangen, ›revolutionär‹ zu sein (und diese von sich selbst). Vollends die retrospektiv projizierte Forderung, repräsentative Künstler früherer Epochen hätten rebellisch sein müssen, ist aberwitzig und denunziert ggf. bedeutende Beiträge zur Weiterentwicklung der Künste. Abkehr von dem sich durchs 19. ins 21. Jahrhundert fortpflanzenden künstlerischen Geniekult steht auf der Tagesordnung.

Karin im Schattenreich

Die Wiener Festwochen eröffneten 2014 anlässlich Glucks 300. Geburtstag mit *Orfeo ed Euridice* in einer therapeutischen Videoinstallation von Romeo Castellucci. Dass die lang anhaltende Ruhe im ›Gluck-Land‹ mit einem weitgehenden Kunstgriff wacherüttelt werde, war erkennbar das Anliegen dieser Produktion. Sekundiert vom Dirigenten Jérémie Rhorer präsentierte Castellucci in einer vom Théâtre de la Monnaie in Brüssel initiierten Gemeinschaftsproduktion die italienische Wiener Version von 1762 – in der schmucklos-funktionalen Halle E des Museumsquartiers. Noch bevor die Ouverture einsetzte, nahm ein Mann Platz auf dem einsamen Stuhl vor der Projektionsfläche, auf der sich bald ein Frauennamen zeigte: Karin Anna G. Mehr Bühnenausstattung gab's zunächst nicht. Nur eben den verlassenen Sänger vor der leeren Wand, hinter Mikrophon und Kamera: der Countertenor Bejun Mehta, der mit seinem ›Kampf der Gefühle‹ – den genuinen Mitteln eines ›intelligenten‹ Gesangs – den Abend dominierte. Orfeo klagte erwartungsgemäß sein Leid über die ihm abhanden gekommene geliebte Frau, schöpfte Hoffnung, arbeitete sich singend in die schlimmsten Tiefen vor und hoffte, Euridice dem Totenreich entreißen und wieder für sich gewinnen zu können. Der Sound wurde live in ein Krankenhaus an der Peripherie der Stadt übertragen und der an einem Long-QT-Syndrom erkrankten (nach längerem Herzstillstand schwer behinderten) Karin auf den Kopfhörer gelegt.

Während die energisch und elegisch agierenden Musiker des Ensembles B'rock aus Gent die klangschöne Traurigkeit etablierten, portionierten Inserts Karins Krankengeschichte und die rudimentäre Anamnese einer Muster-Familie in der österreichischen Provinz: Ab dem vierten Lebensjahr wurde Karin in die Obhut eines musikalischen und tänzerischen Trainingsprogramms genommen. Die Kleine machte beste Fortschritte. Die Familie zog nach Wien, wo sich die Eltern neue Arbeitsstellen als Lehrerin bzw. Ingenieur besorgten – alles der Tochter zuliebe. Ihr wurden die Voraussetzungen für eine Spitzentanzkarriere geschaffen und für die Erfüllung des Wunsches, die Schönheit ihres Körpers und seiner durchtrainierten Bewegungen in der Company von John Neumeier einsetzen zu können. Nach der Ballett-Reifeprüfung aber versagte bei einem Aufenthalt in Bratislava der aussichtsreiche Körper den Dienst. Die junge Frau war so gut wie tot, konnte dann aber durch die hoch entwickelten medizinischen Künste aus dem Koma geholt und dauerhaft in die Obhut der Apparatedizin überführt werden. Ihre Augen reagieren wieder (oder noch). An ihnen konnten die Eingeweihten dem eigenen Bekunden nach sogar ablesen, dass sie mit der Prozedur, die nun über sie erging, einverstanden sei.

Die OperngeherInnen näherten sich Karin mittels extrem weichgezeichneter Bilder. Die suggestive Kamerafahrt begann im Lichtermeer der Innenstadt und führte durch kleinere Straßen zu der Anstalt, in der Karin zu jenem Zeitpunkt untergebracht war. Die Filmaufzeichnung näherte sich (live und in Echtzeit!) dem Otto-Wagner-Spital, durchquerte die Grünflächen zwischen den Bungalows und stieg die Treppe hinauf in dem Gebäude, in dem die Patientin lag. Pavillon XI. Inzwischen war die Theater-Musik bei der höllischen Begegnung von Orpheus und Euridike angelangt – bei der Rhetorik des Sängers, die sich gegen »das grausame Schicksal« richtet und den erst hinhaltenden, dann Liebesbeweis einfordernden Interventionen der Partnerin, der Christiane Karg die Stimme und eine lichte Figur in den Dunkelheiten verlieh. In völliger Distanzlosigkeit – man mochte dies für »ergreifend« halten oder für schamlos – fokussierte die Kamera auf das Gesicht und die Augen, auch auf die zur Erinnerung an die Wand gepinnten Fotos aus der Ballettschule und die Ballettschuhe. Zum *Reigen seliger Geister* dann wieder unscharfe Bilder vom Grün im Klinik-Areal.

Erst zum dritten Akt – zum Stichwort »dem Tod entronnen und so viel Schmerz« – öffnete sich die Bühne und gab den Blick frei auf eine Theaterlandschaft des Zeitalters der Empfindsamkeit: Tempelruine und Lichtung im Hain vor charakteristischen Bergeshöhen in mildem Mondlicht. Auch optisch geriet das *lieto fine* der *Azione teatrale per musica* zu einer entschiedenen Tröstung – vornan für Karins Eltern, deren so weitgehend in die Tochter gesetzten Hoffnungen von einem »grausamen Schicksal« brutal zunichte gemacht wurden. Wohl auch stellvertretend für viele andere, die herb in ihren Lebenserwartungen enttäuscht wurden. Der Regisseur Castellucci hat das Rührungs-Modell von Ranieri de' Calzabigi und Gluck in eine Ära aktualisiert, in der die Gehäuse der weißgetünchten glasklartransparenten und chromgerahmten Intensivmedizin den Hades auf plausible Weise bedeuten können. Damit wurde die theaterkünstlerische Ausbeutung des Leids auf eine neue Stufe gehoben. Doch ist dieses Beuteschema dem Orpheus-Stoff von Anfang an inhärent (und reizte daher gelegentlich zur Parodie).

Es gibt, was Erkenntnis betrifft, kein Zurück. Nun wissen die Operngänger also, wie ihr Hades aussehen könnte und was dort auf uns gegebenenfalls wartet. Indem Glucks intensitätsreiche Musik im Theater der Echtzeit mit Bildern einer Koma-Patientin in ihrer Klinik gekoppelt und die junge Frau mit Glucks Musik zwangsbedröhnt wurde, blieb doch ungewiss, ob sie durch göttliche Gnade noch einmal in die Oberwelt zurückkehren würde. Erst recht, ob auch andere Menschen durch diesen Präzedenzfall eine reale Chance haben könnten und nicht nur eine Projektionsfläche von Ängsten und Sehnsucht.

Die Wiener Premiere erfolgte im Zuge eines ›Doppelschlags‹ der Festwochen 2014: Die Hospitalisierung des *Orfeo* passte in eine Gesamtdramaturgie des Festivals, das auch eine Neufassung der Oper *Bluthaus* von Georg Friedrich Haas präsentierte. Mit der ging und geht es um Aufarbeitung (oder Ausbeutung) eines unterirdischen oberösterreichischen Falles – dem des Ingenieurs Fritzl und dessen Kellerhaltung der fortgesetzt vergewaltigten Tochter mitsamt einem heranwachsenden Rudel von Kinder-Enkeln. Nach der ›Psychologisierung‹ durch Regisseure wie den Psychiater Peter Mussbach schien nun die Neurologisierung des Orpheus-Mythos *le dernier cri*.

Den grellen Effekt des unmittelbaren Blicks auf das Sterben der Eurydike nutzte auch John Neumeier 2019 in Hamburg bei einer neuerlichen Adaption der Pariser Fassung der Gluck-Oper für seine Tanztheaterzwecke: Als Introduction für die Präsentation seiner Körperkultur zeigte der Choreograph einen Beziehungsclich zwischen ihr, der Primaballerina, und dem Tanz-Star O. Ihr ultimativer Auftritt endete mit blindwütigem Abgang aus dem Ballettsaal und dieser auf der Straße hinterm Theater, auf der ein Kraftfahrzeug die Ballettratte mausetot fährt. Mit Beginn der Opern-Handlung verließ die Inszenierung die aktuell-realistische Ebene. Sie zeigte plötzlich eintretende Leere als Sinnbild des Vakuums, das unvermittelt das Leben des Orphée bestimmt. Mit dem Kampf gegen das eigentlich Unabwendbare, gegen Zerberus, die Furien und die Durststrecken der Musik, erfüllte sich auch die Bühne nächst dem Dammtor wieder. Kostümpracht und Lichtspiel eskalierten im Dritten Akt zum turbulenten Spektakel mit raffinierten Spiegel-, Kulissen-Dreh- und Turn-Effekten. Wenn die letzten Fragen dergestalt bunt-unterhaltsam verhandelt werden und am Ende euphorisch stimmen, dann ist das Geld für die Teilhabe an ewig-gestriger Beglückung durch »Kunst« gewiss gut angelegt.

Gluck in den Fängen des Regisseurstheaters

Damit kein asymmetrisches Bild entsteht, sei erwähnt, dass *Gluck au jourd'hui* nicht nur in Madrid, Paris, Amsterdam, Brüssel, Hamburg oder Wien stattfindet, sondern auch in der vielseitig produktiven deutschen Theaterprovinz. Nürnberg bemüht sich fortdauernd (aber nicht immer glücklich) um Gluck. Sebastian Hirn realisierte im Jubiläums-Sommer 2014 mit *Paride ed Elena* ein 1770 in Wien entstandenes, heute bestenfalls noch einigen Experten geläufiges Werk im Rahmen der Internationalen Gluck-Opernfestspiele. Die Staatsoper Stuttgart reaktivierte zur selben Zeit zwei ältere Produktion – den vom Choreographen Christian Spuck aufbereiteten *Orfeo* und *Iphigenie in Aulis* in der Inszenierung der scheidenden Operndirektorin Andrea Moses. Auf Orpheus und

Iphigenie konzentrierte sich nicht nur das Theater an der Wien im Herbst 2014, indem es Torsten Fischer die beiden Iphigenie-Opern Glucks an einem Abend in »Listener's Digest«-Fassung präsentieren ließ, sondern insbesondere auch das neuere Gluck-Angebot an kleineren Theatern: *Orfeo* wurde in Trier in der Neuinszenierung von Birgit Scherzer gezeigt, in Coburg in der Interpretation von Magdolna Parditka, *Iphigenie auf Tauris* in Altenburg in der Regie von Elmar Gehlen.

Im Vorfeld der Geburtstags-Aufwartungen kredenzte Barrie Kosky, der lebenspralle Intendant der Komischen Oper Berlin, auf der großen Bühne in Amsterdam *Armide* – durchaus mit Feeling für die jähren Gefühlsumschläge der orientalischen Prinzessin, die einen aus religiösem Fanatismus und Abenteuerlust zur bewaffneten Pilgerfahrt nach Palästina ausgerückten provençalischen Recken in ihre Gewalt bekommt. Statt seines Todes wünscht die Zauberkundige in dieser Situation plötzlich seine Liebe, die aber schlussendlich wieder in Verzweiflung und Hass umschlägt. Am Amsterdamer Waterlooplein trafen auf die Choristen und Statisten in moderner Kleidung »Kreuzritter« in metallisch glänzenden Plastik-Rüstungen. Kosky erzählte in einem zauberhaften Wäldchen ein Märchen aus uralten Zeiten, das keinerlei Bezug zu Narrativen im Kontext der aktuellen »Kreuzzüge« der westlichen Welt im Vorderen Orient aufwies und auch die Konnotationen der Verzauberung nicht vertiefte. Womit neuerlich eine der bildungspolitischen Tugenden des Theaters der Gegenwart unter Beweis gestellt wurde: dass es auch Angehörige bildungsferner Schichten ungeniert Oper inszenieren lässt.

Als Gluck 1777 in Paris diese *Armide* komponierte, mischte Frankreich kräftig mit im Nordamerikanischen Unabhängigkeitskrieg, um den Erzrivalen Großbritannien strategisch zu schwächen. Auch der erste Kreuzzug nach Palästina am Ende des 11. Jahrhunderts, auf die Torquato Tassos *La Gerusalemme liberata* rekurrierte, die literarische Vorlage des Librettos, verlief fürwahr nicht unblutig. Ivan Alexandres Inszenierung an der Wiener Staatsoper griff im November 2016 das Kriegs-Motiv zunächst auf: Verschiedene Nebenfiguren, die treppauf- und treppab eilten, trugen Patronengurte. Einige Herren des Balletts führten Wehrsportübungen vor. Für alle fünf Akte stand eine dreigeschossige Installation aus Metall bereit: In ihr deutete sich der Herrschaftsraum des Zauberer-Königs Hidraot an, aber auch moderne Gefängniszellen und Folterkammern (einen kurzen Augenblick lang stellten sich Assoziationen zu aktuellen Bildern aus Assads Damaskus ein). Dem Bezug zur Gegenwart wirkte dann allerdings die weitere Bespielung der mobilen Gerüst- und Container-Architektur konsequent entgegen: Die Kreuzritter erscheinen mit Mänteln wie aus dem Siebenjährigen Krieg, Plastikschwertern und zeitlos stilisierten großen Schilden – schöne neue Fantasy-Welt. Der in tieferen Regionen des französischen Kunstgewerbes sozialisierte Regisseur entwickelte die Auffassung, dass *Armide* keine »erotische Zauberin« gewesen sein könne, denn dem hätte schon im Mittelalter die islamische Moral entgegengestanden (sic!) – es müsse sich um einen verkleideten jungen Mann gehandelt haben. Also musste sich Gaëlle Arquez zeitweise eine nackte Plastikmännerbrust vor den Büstenhalter schnallen. Diese Geschlechtsumwandlung verwies in ihrer Willkürlichkeit auf einen Eskapismus, bei dem die unter verschärfter medialer Beobachtung stehenden RegisseurInnen angesichts des krassen Konkurrenzdrucks Zuflucht nehmen.

Internationale Beachtung fand zuletzt eine Inszenierung der *Alceste* (in der Wiener Fassung von 1767), die Johan Simons zu der von ihm geleiteten Ruhrtriennale 2016 beisteuerte. Sie bediente die kolossalen Raum-Wirkungen der Jahrhunderthalle Bochum, einer der Industrie-Kathedralen aus der großen Zeit der Kohleförderung und Stahl-Produktion im Revier. Die Produktion hob schwerpunktmäßig auf die in verzweiflungswürdiger Lage »starke Frau« ab, ohne die (womöglich allzu ungemütlichen) Fragen nach Opferbereitschaft und Selbstopfer in heutigen Zeiten anzusteuern. Insbesondere aber setzte Simons auf die Atmosphäre, die der aus Perm verpflichtete Chor *MusicAeterna* und René Jacobs mit dem belgischen *B'Rock Orchestra* intensivierte. Auch das allzu große Zutrauen zum auratischen Raum, der es »schon richten werde«, mag als Ausflucht genommen werden, was angesichts der vorwaltenden Ratlosigkeit mit Glucks Opern heute noch oder morgen wieder »anzufangen« sei. Dabei ist die Musik lebendiger, als die Verächter Glucks argwöhnen: auf der »Backlist« ein »Dauerbrenner«.

Anhang

Abbildungsverzeichnis

Bruce Alan Brown

Figure 1: [Villeneuve], *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien*, title page

Figure 2: *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien*, signature

Figure 3a: La Porte, *La France littéraire* (1758), title page

Figure 3b: *La France littéraire* (1758), attribution of *Lettre* to Villeneuve (Seconde partie, p. 146)

Figure 3c: *La France littéraire* (1758), attribution of *Lettre* to Villeneuve (Troisième partie, p. 102)

Figure 4: *L'Année littéraire* (1756, vol. 4), »*Lettre de M. Intéressé dans la Ferme de Poissy, à l'auteur de la Lettre sur le Mécanisme de l'Opéra Italien*«

Figure 5a: Villeneuve, letter of 8 October 1742, first page

Figure 5b: Villeneuve, letter of 8 October 1742, last page (detail)

Figure 6a: Villeneuve, letter of 23 December 1742, recto

Figure 6b: Villeneuve, letter of 23 December 1742, verso (detail)

Figure 7: [Villeneuve]: *Le Voyageur philosophe dans un pais inconnu aux habitans de la terre*, title page

Figure 8: *Le Voyageur philosophe*, table of contents of vol. 1

Figure 9: *Le Voyageur philosophe*, beginning of Chapter 4 of vol. 1

Figure 10: *Le Voyageur philosophe*, end of table of contents of vol. 2

Figure 11: *Lettre sur la mécanique*, pp. 66–68

Figure 12: *Le Voyageur philosophe*, beginning of Chapter 4 of vol. 2

Figure 13: *Il filosofo viaggiatore in un paese ignoto alli abitanti della terra*, title page of vol. 1

Daniela Philippi

Abbildung 1: Titelseite des Klavierauszugs von Jean Charles Frédéric Rellstab, Berlin 1788/89, *Magazin de Musique de Rellstab* [Exemplar: Frankfurt, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Sammlung Musik und Theater, Mus. Pr. Q 17/40]

Abbildung 2: Titelseite des Klavierauszugs von Ludwig Hellwig, Berlin 1812, Schlesinger. [Exemplar: Frankfurt, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Sammlung Musik und Theater, Mus. pr. Q 18/61 (früher Mus Q 42/771)]

Abbildung 3: Titelseite des Klavierauszugs von Friedrich Ferdinand Brissler, Berlin ca. 1838, Challer. [Exemplar: Frankfurt, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Sammlung Musik und Theater, Mus. pr. Q 18/2437]

Abbildungen 4a und b: Klavierauszug Rellstab; Ausschnitte aus II. Akt, sechste Szene, und IV. Akt, Schlussgestaltung ab siebter Szene

Abbildungen 5a und b: Klavierauszug Hellwig; Ausschnitte aus II. Akt, sechste Szene, und IV. Akt, Schlussgestaltung ab siebter Szene

Abbildungen 6a und b: Klavierauszug Brissler; Ausschnitte aus II. Akt, sechste Szene, und IV. Akt, Schlussgestaltung ab siebter Szene

Abkürzungsverzeichnis

- GGA Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke*, begründet von Rudolf Gerber, fortgeführt von Gerhard Croll, hrsg. von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Kassel etc. 1951ff.
- MGG² *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume, hrsg. von Ludwig Finscher, 29 Bde., Kassel etc. 1994–2008
- NewGrove *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, 20 Bde., London 1980
- NewGrove² *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie und John Tyrrell, 29 Bde., London-New York ²2001
- Sartori Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 Bde., Cuneo 1990–1994
- Wq Alfred Wotquenne, *Catalogue thématique des œuvres de Chr. W. v. Gluck*, Leipzig 1904, Repr. Hildesheim 1967