

HERMANN JUNG

**„CHE FARÒ SENZA EURIDICE“:
GESCHICHTE UND GESCHICHTEN UM EINE BERÜHMT
GEWORDENEN ARIE CHR. W. GLUCKS**

I

Wir speisten bei Herrn von Calzapigi am Kohlmarkt mit dem Herzog von Braganza, Herrn von Durazzo, [...], dem Chevalier Gluck und Guadagni. Alles war wohl zugerichtet, der Wein exzellent. Nach Tisch sang Guadagni Arien aus einer Oper, die Calzapigi unter dem Namen *Orfeo ed Euridice* komponiert hat. Gluck ahmte die Furien nach. [...]¹

Der Tagebucheintrag Karl Zinsendorfs vom 8. Juli 1762 kündigt das Entstehen einer neuen Orpheus-Oper in Wien an, die nach Monteverdis *Orfeo* 1607 in Mantua zu einem zweiten Wendepunkt in der Geschichte des Musiktheaters werden sollte: Christoph Willibald Glucks *Orfeo ed Euridice*. Mit dem Komponisten sind zugleich die wesentlichen Akteure zusammengekommen: der Gönner und eifrige Theatergänger Herzog von Braganza, der Intendant des Burgtheaters Graf Giacomo Durazzo, der Textdichter Ranieri de' Calzabigi und der erste Sänger des Orfeo Gaetano Guadagni. Monteverdis und Glucks Werke sind bis heute auf den Opernbühnen präsent geblieben. Calzabigi und Gluck kommen mit ihrer Version nach mancherlei Metamorphosen des Stoffs wieder auf den antiken Ursprung des Mythos zurück.

Das Libretto beschränkte sich im Gegensatz zu den figuren- und handlungsreichen Textbüchern zur Fabel in der Vergangenheit rigoros auf drei Protagonisten: Orfeo, Euridice und den Gott Amor. Die Schlichtheit seiner Sprache, die gradlinige Abfolge der Handlung ohne Nebenschauplätze und Episoden beendeten Komik, ironische Attituden und unterhaltsames Amüsement auf der Opernbühne. *„Calzabigi schwebte als dramaturgisches Ideal der Ursprünglichkeit ein Handlungsablauf in bildhaften Szenen vor, die möglichst auf einer einzigen*

¹ ZINZENDORF, Karl. Tagebucheintrag vom 8. Juli 1762. Zitiert nach CROLL, Gerhard und Renate. *Gluck. Sein Leben. Seine Musik*. Kassel, Basel 2010, S. 112.

Grundstimmung beharrten, [...]“.² Gluck gab diesem Anspruch in seiner kompositorischen Umsetzung insofern Raum, als er ebenfalls auf die musikalischen Klischees der Opera seria wie die schier endlose Reihung von Secco-Rezitativen und Da-capo-Arien verzichtete und dem Chor in antiker Manier wieder zu seinem Recht als weitere handelnde Person verhalf. Neben den stets als Accompagnato behandelten Rezitativpartien variierte er auch Arienformen und kam vor allem den Bildvorstellungen Calzabigis in groß dimensionierten Szenenblöcken entgegen.

Die Handlung setzt erst nach dem tragischen Tod Euridices ein, dem mit Hirten und Nymphen trauernden Orpheus weist der Liebesgott den Weg in die Unterwelt. Amor ist es auch, der ihm das Verbot des Zurückblickens und dessen Folgen verkündet. Mit Gesang und Leierspiel überwindet Orpheus vor den Höllentpforten die ihn aufhaltenden Furien und findet sich gleich darauf in den elysischen Gefilden und bei seiner Gattin – die Szene vor Pluto und Proserpina bleibt ausgespart. Nach dem menschlich nachvollziehbaren Versagen und dem angedrohten Selbstmord zeigt Amor erneut Mitleid mit dem Sänger, er führt Beide als Lebende ein zweites Mal und jetzt endgültig zusammen. Im dem Erstdruck der Partitur von 1764 beigefügten „Argumento“ erläuterte Calzabigi recht lapidar das dramaturgisch kaum motivierte *lieto fine*: „*Per attatar la Favola alle nostre scene ho dovuto cambiar la catastrofe. Leggari Virgilio al libro IV. delle Georgiche, al 6te dell’ Eneide.*“ („Um die Geschichte unseren Theaterbräuchen anzupassen, musste ich die Katastrophe wandeln. Man lese nach bei Virgil im 4. Buch der Georgica und im 6. der Aeneis.“) Ob dies als Zugeständnis an den Zeitgeschmack zu werten ist – der Tag der Uraufführung am 2. Oktober 1762 war zugleich der Namenstag der Kaiserin Maria Theresia³ – oder als Kompromiss, als Rest von „Gebrauchsmusik“ im Rahmen einer höfischen Festoper, lässt sich schwer entscheiden. Sie beginnt als Tragödie und endet in allseitiger freudiger Harmonie.

Der Erfolg von *Orfeo ed Euridice* in Wien mit 18 weiteren Aufführungen bis Dezember 1762 ist gleichermaßen dem klar strukturierten Libretto, der das Empfinden der Zuhörer unmittelbar ansprechenden Musik und dem herausragenden Ensemble zu verdanken. Den Orfeo sang der Altkastrat Gaetano Guadagni, Euridice Marianna Bianchi und Amor Lucia Clavarau. Gluck hatte die Einstudierung übernommen und leitete die Aufführungen vom Cembalo aus. Die Kaiserin soll in der zweiten Aufführung selbst anwesend gewesen sein, vor allem wegen der Arie „*Che farò senza Euridice*“. Es gab freilich auch kritische Stimmen, etwa wegen der fehlenden „Einheit des Ortes“ oder dem zu „heiteren“ Charakter der

² KAUFMANN, Harald. Anmerkungen zu Glucks ‚Orfeo ed Euridice‘. In Attila CSAMPAL – Dietmar HOLLAND (Hrsg.). *Claudio Monteverdi. Orfeo. Christoph Willibald Gluck. Orpheus und Eurydike*. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg, 1988, S. 311.

³ MAURER ZENCK, Claudia. Orpheus und Eurydike in der Unterwelt. Der Mythos auf der Opernbühne. In Markwart HERZOG (Hrsg.). *Höllentfahrten. Geschichte und Aktualität eines Mythos*. Stuttgart, 2006, S. 188.

genannten Arie. Am 24. Juli 1763 wurde die Oper wieder in den Spielplan aufgenommen und bis September 11 Mal gegeben. Auf Betreiben von Graf Durazzo erschien 1764 in Paris eine gedruckte Partitur des Wiener Werkes, gleichsam als Modell für die Reformbestrebungen der traditionellen italienischen *azione teatrale* und aus historischer Sicht als Parallele zum *Orfeo*-Druck 1609 zwei Jahre nach dessen Uraufführung in Mantua.

Mit eben dieser Arie, die bis heute bekannt, beliebt und berühmt geblieben ist, will ich mich im Folgenden beschäftigen. Zu fragen ist, was das Besondere dieses Musikstücks ausmacht, wie es Gluck selbst, seine Zeitgenossen sowie spätere Rezipienten und Kritiker beurteilten. Auch wurden Teile daraus bearbeitet, als musikalische Zitate und Parodien verwendet.

II

Es nimmt kaum wunder, dass nach dem Wiener Erfolg sich auch die französische Musikmetropole Paris für Glucks Reformbestrebungen interessierte. Nach *Iphigénie en Aulide* wurde die *azione teatrale Orfeo ed Euridice* zur Tragédie opéra *Orphée et Euridice* für die dortigen Verhältnisse und Bedürfnisse umgestaltet.

Von einer bloßen Umarbeitung zu sprechen, ist keinesfalls korrekt. Vielmehr handelt es sich in summa um eine eigenständige Neukonzeption auf der Grundlage der italienischen Urfassung. Ein entscheidender Faktor war, dass die *azione teatrale* für einen ganzen Opernabend zeitlich zu kurz geraten war. Gluck löste das Problem durch Hinzufügung zehn weiterer Kompositionsteile, davon acht als Parodien aus früheren Werken wie den *Furiantanz* aus dem Ballett *Don Juan* oder die *Elysiumsszene* aus *Ezio* (Prag 1750). Die Aktschlüsse und Szenengliederung wurden neu gestaltet, ebenso die Rezitative, die der Bearbeiter des Librettos Pierre-Louis Moline behutsam dem französischsprachigen Duktus anpasste. Die Vertonung insgesamt kennzeichnet eine noch stärkere zusammenfassende szenische Blockbildung, die den Handlungsverlauf dynamisierte und weiter dramatisierte.⁴ Dazu kam eine veränderte Tonartendisposition, die insbesondere durch die Besetzung des *Orphée* durch den hohen Tenor Joseph Le Gros notwendig wurde. In Frankreich kannte man keine Kastraten. Die Besetzung der Rolle mit einer weiblichen Altstimme findet sich dann erstmals 1859 in der Bearbeitung von Hector Berlioz, sie ist als italienisch-französische „Mischfassung“ bis heute zu einer bühnenüblichen Praxis geworden.

In beiden Orpheus-Opern Glucks steht allein die Titelfigur im Zentrum. Es sind Werke für den göttlichen Sänger und für die jeweiligen Interpreten, mit denen die Aufführung steht oder fällt, eine neue Art von Sängerober, von Gesang und Darstellung auf der Bühne, jenseits von *Metastasio's Opera seria*.

⁴ Vgl. SCHNEIDER, Herbert. Glucks Pariser Opern. In Herbert SCHNEIDER – Reinhard WIESEND (Hrsg.). *Die Oper im 18. Jahrhundert*. (= *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 12). Laaber, 2001, S. 188–89.

III

„Che farò senza Euridice“, die Arie des Orfeo in der ersten Szene des III. Aktes, ist in der Wiener wie Pariser Fassung zum Gegenstand vieler unterschiedlicher Kommentare und Deutungen geworden. Dabei geht es in erster Linie um die Frage, ob eine so „wohlgesetzte“, im klassischen Sinn ebenmäßig vollendete und klangerlesene Arie der Situation, in der sich Orpheus befindet, überhaupt angemessen erscheint. Der III. Akt beginnt mit der das tragische Geschick herbeiführenden Auseinandersetzung zwischen den Protagonisten (zwei Rezitative, zwei Duette, eine Arie) bis zum verhängnisvollen Umdrehen. Das folgende *Accompagnato* umfasst textlich wie musikalisch die ganze Palette eines unter der Last der Prüfung zusammenbrechenden, nach dem zweiten Verlust der Gattin ausweglos verzweifelten Menschen mit der für ihn einzig möglichen Konsequenz, selbst in den Tod zu gehen. Und dann folgt in unmittelbarem Anschluss an die a-Moll-Kadenz der Streicher die Serenität einer Arie in C-Dur, ein Kontrast, wie er schroffer nicht sein könnte!

Che farò senza Euridice? Dove andrò senza il mi ben?	Was soll ich tun ohne Eurydike? Wohin gehen ohne meine Geliebte?
Euridice! ... Oh Dio! Rispondi! Io son pure il tuo fedel!	Eurydike! ... O Gott! Gib Antwort! Ich bin dir noch immer treu!
Euridice! ... Ah! Non m'avanza Più soccorso, più speranza, Né dal mondo, né dal ciel!	Eurydike! ... Ach, mir bleibt keine Hilfe, keine Hoffnung, Weder auf Erden noch im Himmel!

Der formalen Anlage nach ist „Che farò senza Euridice“ ein Rondo bzw. ein dreiteiliges Strophenlied mit rezitativartigen Einschüben. Die Kunstfertigkeit des Komponisten liegt darin, wechselnde Affektlagen durch die Gesangstile auszudrücken, zugleich jeden Formabschnitt in sich durch Tempo, Dynamik und Melodik zu steigern und dennoch am Ende ein geschlossenes einzigartiges musikalisches Kunstwerk zu präsentieren, das in seiner klanglichen Realisierung hohe Ansprüche an den Sänger wie an die Begleitung der Streicher stellt.⁵

I (T. 1–6) Instrumentale Einleitung

II (A: T. 7–16) Arie
[Zwischenteil: T. 16/17]

⁵ Ausführliche Analysen der Arien finden sich bei Ludwig Finscher: *Che farò senza Euridice?* Ein Beitrag zur Gluck-Interpretation [1964]. In Klaus HORTSCHANSKY (Hrsg.). *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*. (= *Wege der Forschung*, Bd. 613). Darmstadt, 1989, S. 135–153; ULM, Renate. *Glucks Orpheus-Opern*. Die Parma-Fassung von 1769 als wichtiges Bindeglied zwischen dem Wiener Orfeo von 1762 und dem Pariser Orphée von 1774. Frankfurt am Main u. a., 1991, S. 152–169.

- III (B: T. 18–24) Rezitativische Episode
- IV (C: T. 24–29) Arie
- V (A⁴: T. 29–39) Arie
- VI (B²: T. 39–41) Rezitativischer Episode
- VII (C²: T. 42–48) Arie
- VIII (A³: T. 49–66) Arie

Andante espressivo

404

ORFEO
ORPHEUS

Arch.
Cembalo

407

0.

Che fa - rò sen - za Eu - ri -
Ach wo - hin oh - ne Eu - ry -

411

0.

- di - ce? Do - ve an - drò sen - za il mio ben? Che fa - rò, dove an -
- di - ke, was be - ginn' ich oh - ne sie? Ach wo - hin, ach wo -

415

0.

- drò, che fa - rò sen - za il mio ben, do - ve an - drò sen - za il mio
- hin, was be - ginn' ich oh - ne sie, was be - ginn' ich oh - ne

Notenbsp. 1: Gluck, „Che farò senza Euridice“ (1762), Anfang⁶

⁶ GLUCK, Christoph Willibald. *Orfeo ed Euridice*. Orpheus und Eurydike. (Wiener Fassung von 1762). Hrsg. von Anna Amalie Abert und Ludwig Finscher. (= *Sämtliche Werke*, Abt. 1, Bd. 1). Klavierauszug von Heinz Moehn, Kassel, Basel 1962, S. 128.

Die solchermaßen gegliederte Arie wird bei genauerer Betrachtung zur dramatischen Szene. Die instrumentale Einleitung (*Andante espressivo, forte*) nimmt den Grundcharakter des Ganzen vorweg, wobei rhythmische Unregelmäßigkeiten schon auf eine innere Erregtheit hinweisen. Die vorherrschende Tonart C-Dur gilt für die zeitgenössische Ästhetik als klar und auch heiter, das Tongeschlecht wird freilich an vielen Stellen – besonders in den rezitativischen Einschüben – nach Moll oder durch Dissonanzen eingetrübt. Es fällt darüber hinaus auf, dass Gluck durch zahlreiche Wiederholungen in Text- und Melodiepassagen die Eindringlichkeit dieser Arie zu unterstreichen scheint. Will er damit, wie Rudolf Gerber meint,⁷ eine Verzweiflungs- und Wahnsinnsarie evozieren? Oder ist im Wechsel von affektgeladenen Rezitativteilen und gleichsam verinnerlichten Arienvarianten die Doppelnatur des Orpheus als leidender Mensch und sich durch Musik ausbalancierenden Künstler symbolisiert?

Der Erstdruck der Partitur von 1764 notiert „Andante espressivo“ als Tempo- und Vortragsbezeichnung, dazu C (4/4). Handschriftliche Partituren von Wiener Aufführungen geben dagegen *C* (Alla breve) an. Gluck selbst hat wohl im Bewusstsein, dass Partituren nur recht unvollständig den Willen des Komponisten und dessen Interpretationsvorstellungen wiedergeben, sich gerade zu dieser Arie geäußert. Er schreibt 1770 im Vorwort zu *Paride ed Elena*:

Non si vuol nulla, per che la mia aria nell' Orfeo: „Che farò senza Euridice“ mutando solamente qualche cosa nella maniera dell' espressione diventi un saltarello di burattini. Una nota più o meno tenuta, un rinforzo trascurato di tempo o di voce, un' appoggiatura fuor di luogo, un trillo, un passaggio, una volta può rovinare tutta una scena in un' opera simile; e non fa nulla o non fuche abbellire un' opera delle solite.

Man braucht meine Orpheus-Arie „Ach, wohin ohn' Euridice“ im Ausdruck nur ein wenig zu verändern, um daraus einen Marionettentanz zu machen. Eine kürzer oder länger gehaltene Note, eine unterlassene Tempobeschleunigung oder Verstärkung der Singstimme, unangebrachte Vorschläge, Triller, Melismen oder Koloraturen können in einer solchen Oper eine ganze Szene um ihre Wirkung bringen. Mit derartigen Dingen verschönert man nur die herkömmlichen Opern.⁸

Dass es Gluck mit der Tragik des Sängers in dieser Arie ernst war, zeigt auch die Erweiterung ihres Schlusses in der französischen Fassung: reiner Ausdruck der Verzweiflung mit letztem Höhepunkt und Abbruch.

⁷ GERBER, Rudolf. *Christoph Willibald Gluck*. Potsdam 1950, S. 138.

⁸ GLUCK, Christoph Willibald. *Paride ed Elena*. Paris und Helena. Hrsg. von Rudolf Gerber. (= *Sämtliche Werke*, Abt. 1, Bd. 4). Kassel, Basel, 1954, Vorwort S. XII.

Nbsp. 2: Gluck, „J'ai perdu mon Euridice“ (1774), Schluss⁹

IV

Zeitgenössische und spätere Kommentatoren deuten „Che farò senza Euridice“ auf ganz unterschiedliche Weise, Pro und Contra halten sich dabei in etwa die Waage.¹⁰ Ludwig Rellstab (1799–1860), ein deutscher Journalist und Musikkritiker, übermittelte um 1791 eine Anekdote über Jean-Jacques Rousseau, der bei Pariser *Orphée et Euridice*-Aufführungen von der Macht dieser Musik, insbesondere von der besagten Arie, ergriffen war:

Eines Tages, da er [Rousseau] der Vorstellung des Orpheus zum vierzigsten mal (!) beygewohnt hatte, sahen ihn einige Liebhaber mit gesenktem Haupte unbeweglich stehen, und wandten sich

⁹ GLUCK, Christoph Willibald. *Orphée et Euridice*. Orpheus und Eurydike. (Pariser Fassung von 1774). Hrsg. von Ludwig Finscher. (= *Sämtliche Werke*, Abt. 1, Bd. 6). Klavierauszug von Jürgen Sommer. Kassel, Basel, ²1987, S. 166.

¹⁰ Eine Zusammenstellung findet sich bei FINSCHER, *Che farò senza Euridice*, S. 136–140.

zu ihm mit folgenden Worten: Nun, Herr Rousseau, was sagen sie zu dieser Oper? Keine Antwort. Endlich richtete er den Kopf in die Höhe; ließ diejenigen, die ihn gefragt hatten, die hellen Tränen sehen, die ihm über die Wangen flossen, und sang mit leiser und halberstickter Stimme die Worte der Oper: *J'ai perdu mon Euridice; rien n'égale mon maleur!* – Welch ein rührender Widerruf!¹¹

Rellstab selbst schien dagegen von der Durtonart der Arie irritiert:

Es ist wahr dieser (!) Arie hat einen schönen rührenden empfindungsvollen Gesang, aber ich muß gestehn daß ich eine Molltonart doch zum Affect des Orpheus, der seine Geliebte zum zweytenmal verliert paßender finden würde, es sey denn das Gluck den Orpheus die Hofnung wolte fühlen machen, daß Amor ihm wohl zum zweytenmal gute Dienste leisten würde. Durch das beygesetzte Wort *agitato* und das *staccato* im Baß wird zwar sein stumpfer Schmerz fühlbarer, indessen bleibe ich bey meinem Glauben, das *f* moll [in der französischen Fassung steht die Tenorarie in F-Dur!] bey, und mit allen genannten Nebenumständen doch wirksamer seyn würde. Was aber auch in dieser Arie für mich unaussprechlich schön ist, sind die einzelnen Refrains und Exclamationen, die auch wahrscheinlich Rousseau bezauberten.¹²

Auch der deutsche Schriftsteller Wilhelm Heinse (1746–1803) fand in seinem Musikerroman *Hildegard von Hohenthal* (1795) rühmende Worte:

Aber die Arie, die Orpheus, wie ein Amphion auf dem Delphin, in dem Schiffbruch der Oper singt: – *Che farò senza Euridice!* ... – ist göttlich, und gehört unter Glucks Vortrefflichstes. Sie ist durchaus reine nackte Darstellung der allerheftigsten Leidenschaft; die Melodie hat nichts von irgendeiner Nation, sondern ist allgemeine schöne menschliche Natur. Auch hat Gluck die reinste harte Tonart [C-Dur] zum Ausdruck der Stärke meisterhaft gewählt.¹³

Christian Gottfried Krause, Komponist und Musikschriftsteller (1719–1770), schrieb 1752 in seinem Traktat *Von der musikalischen Poesie* über die Erregung von Affekten durch Instrumente und Sänger:

[...] der Musicus muß den heftigsten Ausdruck vornehmlich den Instrumenten geben, und den Sänger auf eine emphatische Art mehr reden als singen lassen: eben so wie der Componist recht bewegliche Klagen gar nicht so künstlich ausdrücken darf, wie etwan die Worte zu erfordern scheinen. Ein simpler und rührender Gesang thut dabei bessere Wirkung, als weithergesuchte Kunst, bey welcher man glaubt, es sey der rechte Ernst nicht.¹⁴

Eduard Hanslick nahm in späteren Auflagen der erstmals 1854 erschienenen Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* Glucks Arie „*Che farò senza Euridice*“ als exemplum für seine Inhaltsästhetik der Musik auf.

¹¹ Zitiert nach FINSCHER, S. 139 (Anm. 5).

¹² Zitiert nach FINSCHER, S. 137.

¹³ HEINSE, Wilhelm. *Sämmtliche Werke*. Hrsg. von Carl Schüttekopf. Bd. 5. Leipzig, 1903, S. 307.

¹⁴ KRAUSE, Christian Gottfried. *Von der musikalischen Poesie*. Berlin 1752, ²1753. Reprint Leipzig 1973, S. 76.

Wir appellieren an das Abstraktionsvermögen des Hörers, daß sich irgendeine dramatisch wirksame Melodie *abgelöst* von aller dichterischen Bestimmung rein musikalisch vorstellen wolle. Man wird zum Beispiel in einer dramatisch sehr wirksamen Melodie, welche *Zorn* auszudrücken hat, an und für sich keinen weiteren psychischen Ausdruck finden als den einer raschen, leidenschaftlichen Bewegung. *Liebe*, also das gerade Gegenteil, werden vielleicht gleich richtig durch dieselbe Melodie interpretiert sein.

Als die Arie des Orpheus:

„J’ai perdu mon Euridice,
Rien n’égale mon malheur“

Tausende (und darunter Männer wie J.-J. Rousseau) zu Tränen rührte, bemerkte ein Zeitgenosse Glucks, *Boyé*, daß man dieser Melodie ebensogut, ja weit richtiger, die entgegengesetzten Worte unterlegen könnte:

„J’ai trouvé mon Euridice,
Rien nègale mon bonheur.“

Wir setzen den Anfang der Arie, der Kürze wegen mit Klavierbegleitung, doch genau nach der italienischen Originalpartitur her:

[Es folgt bei Hanslick T. 7–16 der Arie (*C*, *Vivace*, *C-Dur*) mit italienischem Text.]

Wir sind zwar durchaus nicht der Meinung, daß in diesem Fall der Komponist ganz freizusprechen sei, indem die Musik für den Ausdruck schmerzlicher Traurigkeit gewiß weit bestimmtere Töne besitzt. Allein wir wählen aus Hunderten gerade dies Beispiel, einmal weil es den Meister trifft, dem die größte Genauigkeit im dramatischen Ausdruck zugeschrieben wird, sodann weil mehrere Generationen an dieser *Melodie* das Gefühl höchsten Schmerzes bewunderten, welchen die mit ihr verbundenen *Worte* aussprechen.¹⁵

Musikhistoriker des 20. Jahrhunderts tendierten gelegentlich zu humanistisch antikisierenden Deutungen Glucks in Anlehnung an Johann Joachim Winckelmanns Diktum:

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke. So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.¹⁶

Dagegen kritisierten renommierte Gluckforscher „*Che farò senza Euridice*“ „als psychologisch und dramatisch verfehlt [...] und als ein Relikt aus Glucks ‚italienischer‘ Zeit, als einen Rückfall hinter die Idee der Opernreform“.¹⁷ Bei allem Für und Wider bei der Diskussion um die dramaturgische Positionierung wie musikalisch kompositorische Angemessenheit der Arie scheinen mir die zeichenhafte Worte aus Goethes *Torquato Tasso* die Situation Orfeos trefflich zu kennzeichnen: „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, / gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide.“¹⁸

¹⁵ HANSLICK, Eduard. *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. 15. Aufl. Leipzig, 1922. Zitiert nach Klaus MEHNER (Hrsg.). *Eduard Hanslick. Vom Musikalisch-Schönen. Aufsätze. Musikkritiken*. Leipzig 1982, S. 60/61.

¹⁶ WINCKELMANN, Johann Joachim. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Stuttgart, 1969, S. 20.

¹⁷ FINSCHER, *Che farò senza Euridice*, S. 138.

¹⁸ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Torquato Tasso*, V,5. Der Dichter beginnt mit diesen Versen auch seine „Marienbader Elegie“.

V

Zwei Hinweise auf ein kurzes Zitat aus der Arie und auf eine bekannte Parodierung der ganzen Szene seien noch angefügt.¹⁹

[40.] [Recitativo]

Genio
Sov - ven - ga - ti la leg - ge, fre - nai de - si - ri

Euridice
tuo - i, se la ca - ra Eu - ri - di - ce a - ver tu vuo - i. Dov'è!

Euridice
dol - ce a - ma - to spo - so, la so - a - ve mia spe - ran - za? An - ch'è in

Euridice
ciel non ho ri - po - so, se mi pri - va del suo a -

Orfeo
mor. O sem - pi - ter - ni de - i! Pur veg - gio i tuoi bei

Notenbsp. 3: Haydn, *L'anima del Filosofo*, Rezitativ Nr. 40²⁰

Joseph Haydn schätzte den Gluckschen Orpheus sehr. Er führte das Werk in seiner Zeit in Esterháza mehrmals auf, dazu auch eine Vertonung des gleichen Calzabigi-Textes von Ferdinando Bertoni (1776). Mit der sowohl nach Libretto (Carlo Francesco Badini) und Komposition leider nur fragmentarisch erhaltenen Opera seria *L'anima del Filosofo ossia Orfeo ed Euridice* befasste er sich 1791 in London ebenfalls mit dem antiken Stoff. Ein zitartiger Anklang an Glucks Arie findet sich zu Beginn des Rezitativs Nr. 40 (IV, 3) zu den von Euridice gesunge-

¹⁹ Die Arie diente im 19. Jahrhundert als Vorlage für Opernparaphrasen auf dem Klavier, z. B. bei Ignaz Moscheles.

²⁰ HAYDN, Joseph. *L'Anima del Filosofo ossia Orfeo ed Euridice*. Hrsg. Von Helmut Wirth. (= *Werke* XXV, 13). München 1974, S. 222.

nen Worten „Dov' è'l dolce amato sposo, la soave mia speranza?“ („Wo ist mein holder, geliebter Mann, meine süße Hoffnung?“).

In Jacques Offenbachs Opéra bouffe *Orphee aux Enfers*, 1858 in Paris uraufgeführt, wird die antike Erzählung parodistisch gleichsam auf den Kopf gestellt. Orphée, der Dichtersänger, ist zu einem Violinvirtuosen und Direktor des Konservatoriums von Theben mutiert. Er ist seiner Frau Eurydike reichlich überdrüssig und hätte sie für neue Liebesabenteuer lieber heute als morgen los. Sie dagegen kann ihren Mann und vor allem sein grässliches Gefiedel auf der Violine partout nicht ausstehen. Dafür ist sie ihrem neuen Nachbarn, dem Schafe- und Bienenzüchter sowie Honiglieferranten Aristée keineswegs abgeneigt. Er entpuppt sich freilich bald als der Herrscher der Unterwelt Pluton. Ohne Widerstände folgt Eurydike ihm in sein Schattenreich. Als Orphée durch einen Zettel an seiner Haustüre davon erfährt, fühlt er sich sogleich erleichtert und befreit – wenn da nicht die Öffentliche Meinung dazwischen gegangen wäre und jene eheliche Treue eingefordert hätte, wie sie der antike Mythos vorschreibt. Mit großem Widerwillen bricht er mit ihr zum Olymp auf, um dort von Jupiter seine Gattin zurückzufordern.

Das Finale des I. Aktes gehört textlich dramaturgisch wie kompositorisch zu den brilliantesten Szenen und zugleich zu den lachhaftesten und lächerlichsten des ganzen *Orphée*. Offenbach komponiert hier große Oper und persifliert sie im gleichen Augenblick. Pluton eröffnet das Dialogisieren der olympischen Götter im Stile einer bewegten Chorszene. Man erwartet gespannt den Bittsteller Orphée. Er wird im anschließenden Rezitativ vom Göttervater mit jovialer Strenge empfangen und trägt, sekundiert von der Öffentlichen Meinung, im „kläglichen Ton“ seinen Schmerz um die verlorene Gattin zum Markt – ein Zitat der ersten Arienzeile Orfées „On m'a ravi mon Euridice“ aus Glucks *Orfeo ed Euridice* in der französischen Fassung von 1774, auch dort von einem Tenor gesungen und just in der gleichen Tonart F-Dur! Wie aufs Stichwort fallen Diana, Cupido und Venus unisono mit der zweiten Zeile ein, sie ist ihnen offensichtlich bestens bekannt. Die dritte Zeile spielt Orphée auf seiner Violine solo, die vierte singt wieder das obige Soloterzett. Das Zitat, die ganze Arie Glucks wird so zur lachhaften, ja lächerlich machenden Parodie.

170

Mod^{to}
JUP.
(à Orphée)
Qu'en veux-tu, fai-ble-mor-tel?

Mod^{to}
G. Cor.
B.F. Clar.
Tromb.
f Quat.

L'OP. (à Orphée)
Voi-ci le nou-veau sé-rien-elle! Tu vas, d'eu-se-voir atten-dri - e, Im-ple-

er du grand dé-pi-ter Le droit de reprendre à l'en-fer

ORP.
Ten. él.
L'OP.
Tou-é, pou-se tendre et ché-ri - el - Nam-le-vois-tes - Al-lons!

171

ORP. Andr.
DIANE, CUP.
et VENUS.
Qu'ou-l'ra-vi non Eu-ry-di-ce - Rien n'éc-

ga - le sans leur amour, Rien n'éc-
ORP. (prenant son violon et jouant) Rien n'éc-

ga - le sa dou-leur, Rien n'éc- ga - le sa dou-leur.
CUP. et d'autres déesses. Rien n'éc- ga - le sa dou-leur.
VENUS et d'autres déesses. Rien n'éc- ga - le sa dou-leur.

Animato.

Animato.

Notenbeisp. 4: Offenbach, *Orphée aux Enfers*, Finale 1. Akt²¹

Hermann Jung (hermann_jung@hotmail.com), Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim.

ABSTRACT

„CHE FARÒ SENZA EURIDICE“: HISTORIES AND STORIES OF THE FAMOUS ARIA BY CHR. W. GLUCK

Directly after the premiere of Gluck's *Orfeo ed Euridice* in Vienna 1762, voices critical of the aria "Che farò senza Euridice" became audible. The aria would be too cheerful and would not be adequate to the dramatic situation of the second and final death of Orpheus' wife. Analyses of the Italian and the French versions (Paris 1774) will be presented, which characterize that aria as a musical masterpiece. Furthermore, documents of its reception in the 18th and 19th century (Rousseau, Rellstab, Heine, Krause, Hanslick) and their formulated pros and cons will be commented. Finally there will be a reference to a citation of the aria by Haydn and to a parody by Offenbach.

²¹ OFFENBACH, Jacques. *Orphée aux Enfers*. Partition Chant et Piano. Paris, 1986, S. 170/71.

Key words

analysis, aria “Che farò senza Euridice”, Chr. W. Gluck, E. Hanslick, J. Haydn, W. Heinse, Chr. G. Krause, J. Offenbach, operatic reform, Orpheus and Eurydike, parody, J.-J. Rousseau, L. Rellstab, musical aesthetics, musical citation

Bibliography

- CROLL, Gerhard - CROLL, Renate. *Gluck. Sein Leben. Seine Musik*. Kassel, Basel: Bärenreiter-Verlag, 2010.
- FINSCHER, Ludwig. Che farò senza Euridice? Ein Beitrag zur Gluck-Interpretation [1964]. In Klaus HORTSCHANSKY (Hrsg.). *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*. (= *Wege der Forschung*, Bd. 613). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, S. 135–153.
- GERBER, Rudolf. *Christoph Willibald Gluck*. Potsdam²: Athenaion-Verlag, 1950.
- GLUCK, Christoph Willibald. *Orfeo ed Euridice. Orpheus und Eurydike*. (Wiener Fassung von 1762). Anna Amalie ABERT - Ludwig FINSCHER (Hrsg.). (= *Sämtliche Werke*, Abt. 1, Bd. 1). Kassel, Basel: Bärenreiter-Verlag, 1963.
- GLUCK, Christoph Willibald. *Orphée et Euridice. Orpheus und Eurydike*. (Pariser Fassung von 1774). Ludwig FINSCHER (Hrsg.). (= *Sämtliche Werke*, Abt. 1, Bd. 6). Kassel, Basel: Bärenreiter-Verlag, 1967.
- HANSLICK, Eduard. *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. [1. Aufl. Leipzig 1854]. 15. Aufl. Leipzig 1922.
- HAYDN, Joseph. *L'Anima del Filosofo ossia Orfeo ed Euridice*. Helmut WIRTH (Hrsg.) (= *Werke* XXV, 13). München: Bärenreiter-Verlag, 1974.
- HEINSE, Wilhelm. *Sämtliche Werke*. Carl SCHÜTTEKOPF (Hrsg.). Bd. 5. Leipzig: Insel-Verlag, 1903.
- KAUFMANN, Harald. Anmerkungen zu Glucks ‚Orfeo ed Euridice‘. In Attila CSAMPAI - Dietmar HOLLAND (Hrsg.). *Claudio Monteverdi. Orfeo. Christoph Willibald Gluck. Orpheus und Eurydike. Texte, Materialien, Kommentare*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Verlag, 1988, S. 304–311.
- KRAUSE, Christian Gottfried. *Von der musikalischen Poesie*. Berlin 1752, ²1753. Reprint Leipzig: Zentralantiquariat der Dt. Demokrat. Republik, 1973.
- MEHNER, Klaus (Hrsg.). *Eduard Hanslick. Vom Musikalisch-Schönen. Aufsätze. Musikkritiken*. Leipzig: Reclam-Verlag, 1982.
- OFFENBACH, Jacques. *Orphée aux Enfers*. Partition Chant et Piano. Paris: Heugel & Cie, 1986.
- SCHNEIDER, Herbert - WIESEND, Reinhard (Hrsg.). *Die Oper im 18. Jahrhundert*. (= *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 12). Laaber: Laaber-Verlag, 2001.
- ULM, Renate. *Glucks Orpheus-Opern*. Die Parma-Fassung von 1769 als wichtiges Bindeglied zwischen dem Wiener Orfeo von 1762 und dem Pariser Orphée von 1774. Frankfurt am Main u. a.: Verlag Peter Lang, 1991.
- WINCKELMANN, Johann Joachim. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Stuttgart: Reclam-Verlag, 1969.
- MAURER ZENCK, Claudia. Orpheus und Eurydike in der Unterwelt. Der Mythos auf der Opernbühne“. In Markwart HERZOG (Hrsg.). *Höllenfahrten. Geschichte und Aktualität eines Mythos*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 2006, S. 173–198.

