

CHÖRE IN DEN OPERN VON CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK

ANALYSE EINER REPRÄSENTATIVEN AUSWAHL

Inauguraldissertation

an der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern

zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Hans Peter Friedli

Promotionsdatum: 14. Oktober 2021

eingereicht bei

Prof. Dr. phil. Anselm Gerhard, Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern

und

Prof. Dr. phil. Cristina Urchueguia, Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern

Friedli Hans Peter

Frohbergweg 1

3012 Bern

friedlihp@bluewin.ch

08-110-355

Bern, den 18. Juni 2021

Lizenzbedingungen

Originaldokument gespeichert auf dem Webserver der Universitätsbibliothek Bern



Sie dürfen:

Teilen — das Material in jedwedem Format oder Medium vervielfältigen und weiterverbreiten. Der Lizenzgeber kann diese Freiheiten nicht widerrufen, solange Sie sich an die Lizenzbedingungen halten.

Unter folgenden Bedingungen:

Namensnennung — Sie müssen [angemessene Urheber- und Rechteangaben machen](#), einen Link zur Lizenz beifügen und angeben, ob [Änderungen vorgenommen](#) wurden. Diese Angaben dürfen in jeder angemessenen Art und Weise gemacht werden, allerdings nicht so, dass der Eindruck entsteht, der Lizenzgeber unterstütze gerade Sie oder Ihre Nutzung besonders.

Nicht kommerziell — Sie dürfen das Material nicht für [kommerzielle Zwecke](#) nutzen.

Keine Bearbeitungen — Wenn Sie das Material [remixen, verändern oder darauf anderweitig direkt aufbauen](#), dürfen Sie die bearbeitete Fassung des Materials nicht verbreiten.

Keine weiteren Einschränkungen — Sie dürfen keine zusätzlichen Klauseln oder [technische Verfahren](#) einsetzen, die anderen rechtlich irgendetwas untersagen, was die Lizenz erlaubt.

Hinweise:

Sie müssen sich nicht an diese Lizenz halten hinsichtlich solcher Teile des Materials, die gemeinfrei sind, oder soweit Ihre Nutzungshandlungen durch [Ausnahmen und Schranken des Urheberrechts](#) gedeckt sind.

Es werden keine Garantien gegeben und auch keine Gewähr geleistet. Die Lizenz verschafft Ihnen möglicherweise nicht alle Erlaubnisse, die Sie für die jeweilige Nutzung brauchen. Es können beispielsweise andere Rechte wie [Persönlichkeits- und Datenschutzrechte](#) zu beachten sein, die Ihre Nutzung des Materials entsprechend beschränken.

Vorwort

Bei meiner musikwissenschaftlichen Masterprüfung fragte mich der Examinator zum Schluss: „...und, was machen Sie jetzt?“. Ich war etwas überrumpelt und antwortete verlegen: „Ich weiss es noch nicht“. Darauf kam die prompte Replik: „Dann promovieren Sie!“. Aufgrund dieses Wortwechsels könnte man meinen, bei meiner Dissertation handle es sich in Anbetracht meines fortgeschrittenen Alters (geb. 1946) um eine Verlegenheitslösung. Dem ist aber überhaupt nicht so. Vielmehr hat mich das im Glückjahr (300. Geburtstag) gewählte Thema in den vergangenen Jahren richtig gepackt und auch begeistert. Wären nicht gelegentlich vor dem Abschluss technische Probleme mit mehreren Computerabstürzen dazugekommen, dürfte ich guten Gewissens sagen, die Diss hat mir NUR Freude gemacht. Es faszinierte mich, in der Bibliothek und im Internet nach Notentexten zu suchen und diese anschliessend zu entziffern und zu analysieren. Verzögerungen entstanden wegen zweier musikwissenschaftlicher Anwendungsprojekte in Form der Entdeckung einer beinahe vergessenen Messe (c_{mol}) und des Oratoriums Samuele von Giovanni Simone Mayr, deren konzertmässige Realisierung mit dem Berner Orpheus Chor ich anregen und begleiten durfte. Dazu gesellte sich die Aufführung von Strauss' Zigeunerbaron als Kammeroperette, in der mir die Choreinstudierung anvertraut wurde.

All dies wäre ohne die Unterstützung und das Verständnis meines Doktorvaters Prof. Anselm Gerhard nicht möglich gewesen, und dafür sei ihm an dieser Stelle herzlich gedankt. Es scheint mir durchaus nicht selbstverständlich, dass er bereit war, den über 70 Jahre alten ehemaligen Kardiologen als Doktorand anzunehmen.

Der grösste Dank jedoch geht an meine Ehefrau Christine, selbst studierte Musikwissenschaftlerin, die mich während der ganzen Zeit mit Wort und Tat verständnisvoll begleitete und unterstützte. Ohne sie wäre die Dissertation vielleicht nie fertig geworden.

Ein letzter Dank sei dem kleinsten Unterstützer ausgesprochen, der jemals zur Fertigstellung einer wissenschaftlichen Arbeit beigetragen hat: Es handelt sich um das Virus mit dem geheimnisvollen Namen SARS-CoV-2. Die Covid-19-Pandemie hat mich ja an meinen Schreibtisch gefesselt, so dass mir gar nichts anderes übrig blieb, als zu forschen und zu schreiben. So bin ich wohl einer der wenigen, die diesem gemeinen Bösewicht einen Dank abstattet.

1. INHALTSVERZEICHNIS

Lizenzbedingungen	2
Vorwort.....	3
<i>1.1 Abbildungsverzeichnis</i>	<i>11</i>
<i>1.2 Tabellenverzeichnis.....</i>	<i>13</i>
<i>1.3 Abkürzungen</i>	<i>14</i>
2. Einleitung.....	15
<i>2.1 Fragestellung, Arbeitsziel.....</i>	<i>15</i>
<i>2.2 Forschungsstand.....</i>	<i>15</i>
<i>2.3 Aufbau der Arbeit</i>	<i>15</i>
<i>2.4 Methodik</i>	<i>16</i>
3. Coro – Chœur: Begriffsbestimmung	18
4. Christoph Willibald Gluck (1714–1787) – Ein Europäer	27
5. Studienmaterial.....	30
<i>5.1 Demofoonte 1743 Milano</i>	<i>30</i>
5.1.1 Dal maggiore ogni diletto	30
<i>5.2. Ipermestra 1744 Venedig</i>	<i>31</i>
5.2.1. Coro: Alma eccelsa, ascendi in trono	31
<i>5.3. Le nozze d'Ercole e d'Ebe 1747 Dresden</i>	<i>31</i>
5.3.1. Coro: Dell'allegrezza il nome.....	32
<i>5.4. La Semiramide riconosciuta 1748 Wien</i>	<i>32</i>
5.4.1. Il piacer, la gioia scenda	34
5.4.2 Viva lieta, e sia regina	35
5.4.3 Donna illustre, il Ciel destina	35
<i>5.5. Ezio (Prager Fassung) 1750 Prag</i>	<i>35</i>
5.5.1 Coro: „Della vita nel dubbio cammino“	36

5.6.	<i>Le cinesi 1754</i>	36
5.6.1	Coro/Quartett: Voli il piede in lieti giri	36
5.7.	<i>L'innocenza giustificata 1755 Wien</i>	37
5.7.1.	Deh seconda, ospite Nume	37
5.7.2	Noto e il reo	38
5.7.3	Grazie al ciel.....	38
5.8.	<i>L'Ile de Merlin ou le Monde renversé 1758 Wien</i>	39
5.8.1.	Que les plaisirs, que l'allegresse	39
5.9.	<i>L'Ivrogne corrigé 1760 Wien</i>	40
5.9.1	Il est mort, le cher Mathurin.....	40
5.9.2.	Qui sont ces deux misérables ?	40
5.9.3.	Que de plaisirs l'amour nous donne (Quatuor).....	41
5.10.	<i>Le Cadi dupé 1761 Wien</i>	41
5.10.1.	Jouissons désormais sans partage	42
5.11.	<i>Orfeo ed Euridice (Wien) 1762</i>	42
5.11.1.	Coro: „A, se intorno a quest'urna funesta”	44
5.11.2.	Chi mai dell'Erebo fralle caligini	45
5.11.3.	Deh placatevi con me.....	47
5.11.4.	Misero giovane, che vuoi, che mediti?	47
5.11.5.	Ah, quale incognito affetto flebile	49
5.11.6.	Vieni a' regni del riposo	49
5.11.7.	Torna, o bella, al tuo consorte.....	50
5.11.8.	Trionfi Amore.....	50
5.12.	<i>Ezio (Wiener Fassung) 1763 Wien</i>	51
5.12.1.	Della vita nel dubbio cammino	52
5.13.	<i>La rencontre imprévue ou les pèlerins de la mecque 1764 Wien</i>	52
5.13.1.	Cessons de répandre des larmes	53
5.14.	<i>Telemaco ossia L'Isola di Circe 1765 Wien</i>	53
5.14.1.	La viva face accendi	55
5.14.2.	Perchè sì barbaro, Amor che sei	55
5.14.3.	La viva face accendi (Reprise).....	55
5.14.4.	Consola i puri voti	55
5.14.5.	Ahi! che fia lo sventurato	55
5.14.6.	Quai tristi gemiti.....	56
5.14.7.	Ahi misero infelice	57

5.14.8.	Tu vivi e ci abbandoni	57
5.14.9.	Oh! come è dolce il giorno	57
15.14.10.	Sempre così sereno	58
5.14.11.	Qual voce possente	58
5.14.12.	Ah! tremi l'indegno che Circe tradi.....	59
5.14.13.	Placati, oh nume irato	59
5.14.14.	Al patrio lido facciam ritorno	60
5.14.15.	Vendicatemi, o fidi seguaci	61
5.15.	<i>La corona 1765 (1966) Wien</i>	62
5.15.1.	Al fiume, al fiume! (Jägerchor)	62
5.15.2.	Sacro dover ci chiama.....	63
5.16.	<i>Alceste (Wiener Fassung) 1767 Wien</i>	64
5.16.1.	Ah di questo afflittito regno	68
5.16.2.	Misero Admeto, Povera Alceste	70
5.16.3.	Miseri figli! Povera Alceste!	70
5.16.4.	Ah di questo afflittito regno (Reprise)	71
5.16.5.	Dilegua il nero turbine (Reprise)	71
5.16.6.	Che annunzio funesto/Fuggiamo	71
5.16.7.	E non s'offerse alcuno?	72
5.16.8.	E vuoi morire, o misera	72
5.16.9.	Dunque vieni [...] la morte t'accetta	72
5.16.10.	Dal lieto soggiorno	73
5.16.11.	Oh come rapida.....	74
5.16.12.	Così bella! Così giovane!.....	74
5.16.13.	„Oh come rapida“ (Reprise)	74
5.16.14.	Vieni Alceste	74
5.16.15.	Ahi mè! Chi Mi riscuote.....	75
5.16.16.	Piangi o Patria	75
5.16.17.	Regna a noi con lieta sorte.....	76
5.17.	<i>Prologo 1767 Florenz</i>	77
5.17.1.	Non mai più lieto il mondo	77
5.17.2.	Non mai più lieto il mondo (Reprise)	78
5.17.3.	Lo splendor di sì bel giorno	78
5.18.	<i>Paride ed Elena 1770 Wien</i>	78
5.18.1.	Non sdegnare, o bella Venere, queste Rose e questi fior	79
5.18.2.	Dalla reggia rilucente.....	80
5.18.3.	Negli strali, nell'arco possente	81
5.18.4.	Lodi al Nume nell'arco possente, Dio di Delfo, che legge nel fato.....	81

5.18.5. Và coll'amata in seno, torna al paterno regno	82
5.18.6. Vieni al mar! Tranquilla è l'onda	82
5.19. <i>Iphigénie en Aulide 1774 Paris</i>.....	83
5.19.1. C'est trop faire de résistance	87
5.19.2. Nommez-nous la victim.....	87
5.19.3. Clytemnestre et sa fille.....	88
5.19.4. Que d'attraits	88
5.19.5. Non, jamais.....	89
5.19.6. Rassurez-vous, belle Princesse	89
5.19.7. Chantez, célébrez votre Reine	89
5.19.8. Ami sensible, ennemi redoutable.....	90
5.19.9. Les filles de Lesbos	90
5.19.10. Jamais à tes autels.....	90
5.19.11. Fut-il jamais conçu	91
5.19.12. Nous ne souffrirons point ce sacrifice	91
5.19.13. Non, non, nous ne souffrirons pas	91
5.19.14. Puissante Déesse, protége-nous toujours.....	92
5.19.15. Fuyons, fuyons tous.....	93
5.19.16. Adorons la clémence.....	93
5.19.17. Jusques aux voûtes éthérées.....	94
5.19.18. Partons, volons à la victoire.....	94
5.20. <i>Orphée et Euridice (Paris) 1774 Paris</i>	95
5.20.1. Ah! dans ce bois tranquille et sombre (Vgl. 5.11.1)	96
5.20.2. Ah! dans ce bois lugubre et sombre (Reprise; vgl. 5.11.1).....	97
5.20.3. Quel est l'audacieux (vgl. 5.11.2)	98
5.20.4. Quel est l'audacieux, etc. (vgl. 5.11.2).....	98
5.20.5. Laissez-vous toucher (vgl. 5.11.3).....	98
5.20.6. Qui t'amène en ces lieux (5.11.4).....	98
5.20.7. Par quel puissants accords (vgl. 5.11.5).....	99
5.20.8. Quels chants doux et touchants (vgl. 5.11.5).....	99
5.20.9. Cet asile aimables (neu).....	99
5.20.10. Viens dans ce séjour paisible (vgl. 5.11.6)	100
5.20.11. O vous ombres [Rezitativ], Le destin répond à tes vœux (vgl. 5.11. 7).....	100
5.20.12. Près du tendre objet qu'on aime (vgl. 5.11.8).....	100
5.20.13. L'amour triomphe (vgl. 5.11.9)	101
5.21. <i>Alceste (Pariser Fassung) 1776 Paris</i>	101
5.21.1. Dieu, rendez-nous notre roi	104
5.21.2. O Dieux! Qu'allons-nous devenir?	105
5.21.3. O malheureux Admète! (vgl. 5.16.2).....	106

5.21.4. O malheureux Admète! (Reprise).....	106
5.21.5. O Dieux! Qu'allons-nous devenir? (Reprise).....	106
5.21.6. Dieu puissant (vgl. 5.16.5).....	107
5.21.7. Dieu puissant (Reprise).....	108
5.21.8. Tout se tait! Quel oracle funeste! (vgl. 5.16.6).....	108
5.21.9. Que les plus doux transport	108
5.21.10. Que les plus doux transport (Reprise).....	109
5.21.11. Vivez, aimez des jour	110
5.21.12. Livrons-nous à l'allégresse	110
5.21.13. Parez vos front.....	110
5.21.14. Parez Vos front.....	111
5.21.15. O malheureux Admète!	112
5.21.16. Tant de graces.....	112
5.21.17. Oh, que le songe de la vie	113
5.21.18. Oh, que le songe de la vie (Reprise)	113
5.21.19. Pleure, ô patrie!.....	113
5.21.20. Pleure, ô patrie! (Reprise).....	114
5.21.21. Malheureuse, où vas-tu?	114
5.21.22. Alceste! Le jour fuit.....	115
5.21.23. Ami, leur rage est vaine	116
5.21.24. Qu'ils vivent à jamais.....	116
 5.22. <i>Echo et Narcisse 1779 Paris</i>.....	116
5.22.1. A l'ombre de ces bois.....	118
5.22.2. Que la lumière	119
5.22.3. O mortelles alarmes	119
5.22.4. Dieux qu'implorent	120
5.22.5. O chère Echo	120
5.22.6. Le Dieu de Paphos	121
 6. Auswertung	123
 6.1. <i>Chöre und Genres</i>.....	123
6.1.1. Damma per musica	125
6.1.2 Opéra comique.....	126
6.1.3 Tragédie (Synonym: Tragédie en musique oder Tragédie lyrique)	127
6.1.4 Serenata, Azione Teatrale, Festa Teatrale, Componimento drammatico	127
6.1.5 Prologo	128
 6.2. <i>Chöre und ihre Librettisten</i>	128
6.2.1 Pietro Metastasio 1698–1782 Opéra seria.....	128
6.2.2 Ranieri de Calzabigi 1714–1795 – Italienische Opern	129

6.2.3 Roullet, Marius-François-Louis Gand Leblanc, Bailli Du – Französische Opern.....	130
6.3. Chöre und Affekt.....	131
6.3.1 Freude, Fröhlichkeit, Begeisterung.....	135
6.3.2 Verzweiflung, Trauer, Schmerz.....	135
6.3.3 Aggression.....	135
6.3.4 Diskrepanz zwischen Affekt und musikalischer Gestaltung.....	136
6.4. Chor in Bewegung – Der Chœur dansée.....	136
6.4.1 Die frühen Werke (1743–1745).....	138
6.4.2 Reisen in Europa (1746–1754).....	138
6.4.3. Wien (1754–1773).....	139
6.4.4 Paris (1774–1779).....	142
6.5. Durch den Chor verkörperte Personen und Gestalten.....	144
6.6. Auswirkung der Opernreform auf die Chöre	147
6.7. Verbindung von Tonarten mit Affekten und dargestellten Personen oder Gestalten	148
6.8. Textmetren	153
6.9. Chöre und ihre dramaturgische Funktion.....	155
7. Zusammenfassung (Fragen und Antworten).....	156
7.1. Welchen Einfluss hat die Operngattung (Genre) auf die Chöre?	156
7.2 Wie gehen unterschiedliche Librettisten mit dem Chor um?.....	157
7.3 Wie stellt Gluck Affekte in den Chören dar?	157
7.4 Gibt es betreffend dem bewegten Chor bei Gluck Gesetzmässigkeiten? ..	158
7.5 Welche darzustellenden Personen und Gestalten verkörpert der Chor? ..	158
7.6 Welche Tonarten setzt Gluck für bestimmte Aufgaben des Chors ein? ...	158
7.7 Besteht ein Bezug der Textmetren zu den darzustellen Affekten?	159
7.8 Chöre und ihre dramaturgische Funktion	159
7.9 Welchen Einfluss hat die Opernreform auf die Chöre?	159

8. Fazit.....	159
9. Musikalienverzeichnis	161
<i>9.1. Geordnet nach Autorennamen</i>	<i>161</i>
<i>9.2. Geordnet nach Kurzbezeichnungen (MUS-____).....</i>	<i>163</i>
10. Bibliografie	167
<i>10.1 Geordnet nach Autorennamen</i>	<i>167</i>
10.1.1 Primärquellen	167
10.1.2 Sekundärquellen	170
<i>10.2 Geordnet nach Kurzbezeichnungen (LIT-____)</i>	<i>183</i>
11. ANHANG.....	194
<i>11.1 Gesamtübersicht: Sämtliche Opern Glucks.....</i>	<i>194</i>

1.1 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 Cheironomische Zeichen und ihre Interpretation. Aus Diasammlung der Universität Wien (univie.ac.at)	19
Abb. 2 Chœur derrier le Théâtre. Aus Originalpartitur Iphigénie en Aulide (MUS-002)	21
Abb. 3 Glucks Reiseaktivitäten, nach Croll & Croll (LIT-008), vereinfacht dargestellt von Autor.....	27
Abb. 4 Zweitaktiges Rhythmusmotiv (L'innocenza giustificata)	38
Abb. 5 Kontrast der Melodieverläufe (Orfeo 1762).....	45
Abb. 6 Abrupter Übergang von einer sanften Harfenmelodie zum Furienchor (Orfeo 1762). 46	
Abb. 7 Brutaler Umschwung nach vier Takten (Orfeo 1762).....	48
Abb. 8 Melodische Bewegung in kleinsten Schritten gibt die Unsicherheit des Orfeo wieder 49	
Abb. 9 Schlusschor Orfeo 1762: Vaudeville.....	51
Abb. 10 Textausschnitt der deutschen Übersetzung von Ghelen (Telemaco 1765)	56
Abb. 11 Chor der in Bäume verwandelten und deshalb unsichtbaren Gefährten des Odysseus (Telemaco 1765)	57
Abb. 12 Aktschluss Sempre così sereno (Telemaco 1765).....	58
Abb. 13 Chor der Traumgeister (Telemaco 1765)	59
Abb. 14 Finales Rezitativ der Circe (Telemaco 1765).....	61
Abb. 15 Jägerchor erster Teil Szene 4 (La corona 1765).....	63
Abb. 16 Ausschnitt aus der zweiten Strophe des Schlusschors (La corona 1765).....	64
Abb. 17 Zweiteilung des Chors (Alceste Wien 1767)	70
Abb. 18 Chor der Schatten der Unterwelt, an Alceste gerichtet	72
Abb. 19 Einleitung zu Scene 3 (Alceste Wien 1767).....	73
Abb. 20 Piangi, oh patria (Alceste Wien 1767)	76
Abb. 21 Titelblatt des originalen Librettos (Prologo 1767).....	77
Abb. 22 Dalla reggia rilucente: Chor der Athletinnen und Athleten (Paride ed Elena 1770)..	81
Abb. 23 Triumphmarsch, Lob des Apollon (Paride ed Elena 1770).....	82
Abb. 24 Schlusschor: Sopranschlüssel, alla breve, C _{Dur} vorgezeichnet (Paride ed Elena 1770)	83
Abb. 25 Nebeneinander von Chor (freudig) und Agamemnon (betrübt) (Iphigénie en Aulide 1774).....	89
Abb. 26 Schreitender Rhythmus (Iphigénie en Aulide).....	91
Abb. 27 Sehr langsam schreitender Rhythmus lässt an eine Prozession denken (Iphigénie en Aulide 1774).....	92

Abb. 28 Abrupte Unterbrechung des Chorals durch Männerchor (Iphigénie en Aulide 1774)	93
Abb. 29 Schlusschor mit tänzelndem Rhythmus (Achtelfiguren zu Anfang der Phrasen; Iphigénie en Aulide 1774)	94
Abb. 30 Dreistimmiger Posaunensatz (Orfeo ed Euridice 1764)	97
Abb. 31 Vorwort aus dem Originallibretto (Alceste, Paris, 1776)	104
Abb. 32 Chorfanfare zur Eröffnung des ersten Aktes (Alceste 1776)	105
Abb. 33 Nachträglich eingefügte Choreröffnung in Klavierauszug (Alceste 1776)	105
Abb. 34 Wechselgesang (Alceste 1767)	106
Abb. 35 Alternierende Choreinsätze (Alceste 1776)	109
Abb. 36 Rhythmusmuster oben: erste Fassung – unten: Reprise (Alceste 1776)	109
Abb. 37 Reprise des Chors „Parez Vos front“ (Alceste 1776)	111
Abb. 38 Der Chor beschreibt die sterbende Alceste (Alceste 1776)	112
Abb. 39 Chromatischer Abstieg in der Altstimme von As nach D (Alceste 1776)	115
Abb. 40 Artikel in: Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France (Echo et Narcisse)	117
Abb. 41 Eröffnung Akt III mit Echo-Motiv eine Vogelstimme nachahmend (Echo et Narcisse 1779)	121
Abb. 42 Titelblatt (Demofoonte 1743)	123
Abb. 43 Originalmanuskript (Orfeo 1764)	123
Abb. 44 Opern-Gattungen (Genres) gruppiert	123
Abb. 45 Titelblatt zur Originalpartitur (Paride ed Elena 1770)	126
Abb. 46 Musik und Text passen nicht zusammen (L’Innocenza giustificata, 1755)	136
Abb. 47 Tanzformen: Ausschnitt aus dem Vorwort zur Partitur (Alceste 1767)	141
Abb. 48 Bewegungsformen in Alceste (Paris/Wien)	142
Abb. 49 Verteilung der Bewegungsformen in den Chören von Iphigénie en Aulide 1774)	144
Abb. 50 Häufigkeiten von bestimmten vom Chor darzustellenden Personen oder Gestalten (in % der Gesamtchorzahl)	147

1.2 Tabellenverzeichnis

Tab. 1 Ausgewählte Opern geordnet nach Genres	17
Tab. 2 In der Auswahl nicht berücksichtigte Werke	18
Tab. 3 Übersicht: Sämtliche für die Studie ausgewählten Chöre, chronologisch geordnet, mit Angaben der Sprache und der Chorzusammensetzung	27
Tab. 4 Chronologische Gliederung der Aufenthaltsorte	28
Tab. 5 Uraufführungen geordnet nach Jahren	29
Tab. 6 Werkübersicht La Semiramide, 1748.....	33
Tab. 7 Textvergleich La Semiramide ursprüngliche Form und Glucks Version mit Übersetzung.....	34
Tab. 8 Werkübersicht in Orfeo ed Euridice 1762	44
Tab. 9 Verteilung der Nummern nach G. Buschmeier.....	51
Tab. 10 Werkteilübersicht Telemaco 1765	54
Tab. 11 Chorliste Alceste 1767 (Chöre mit weissem Text auf schwarzem Hintergrund)	68
Tab. 12 Chorliste X Iphigénie en Aulide 1774).....	86
Tab. 13 Text des Schlusschors zu Iphigénie en Aulide.....	94
Tab. 14 Musikalische Formen im Vergleich der beiden Orpheusopern von Gluck.....	96
Tab. 15 Chorlistenvergleich Alceste Wien und Paris	103
Tab. 16 Chorliste Echo et Narcisse 1779	118
Tab. 17 Häufigkeit der Genres in %.....	123
Tab. 18 Übersichtstabelle zu Glucks Opern, geordnet nach Uraufführungsjahr.....	125
Tab. 19 Dramatische Funktionen in den gemeinsamen Opern von Gluck und Calzabigi	130
Tab. 20 Chronologisch geordnete Affekte nach Uraufführungs-(UA) Jahr.....	134
Tab. 21 Auswahl für Chöre in Bewegung.....	138
Tab. 22 Vom Chor verkörperte Personen und Gestalten, geordnet nach Häufigkeit ihres Auftretens in den Chören der Werkauswahl.	146
Tab. 23 Eingesetzte Tonarten, deren Häufigkeit (absolut) in den analysierten Opernchören, in Zusammenhang mit Affekten, dargestellten Personen oder Gestalten und Uraufführungsjahr	152
Tab. 24 Otonari (8-Silbler) und Affekte.....	155
Tab. 25 Dramaturgische Funktion des Chores	155
Tab. 26 Gesamtverzeichnis der Opern Glucks mit Quellenlage	194

1.3 Abkürzungen

Auf die Verwendung von Abkürzungen wurde nach Möglichkeit verzichtet. Einzelne, doch Verwendete sind in Fussnoten deklariert.

Zur Verkürzung von Literatur- und Musikalienzitatzen, vor allem für die Fussnoten) wurde in beiden Verzeichnissen jeder Nennung eine dokumentinterne Nummer zugeteilt.

MUS-xxx Musikalien

LIT-xxx Literaturverzeichnis (Bibliografie)

2. Einleitung

2.1 Fragestellung, Arbeitsziel

Im Rahmen des umfangreichen Operschaffens von Christoph Willibald Gluck finden sich unter der Bezeichnung ‚Coro‘ mannigfache musikalische Formen, die sich in ihrer dramaturgischen Funktion unterscheiden. Hauptziel der vorliegenden Arbeit ist es, die jeweiligen Formen und Funktionen dieser Cori zu erkennen, zu beschreiben und untereinander zu vergleichen. Besonders interessieren die Gründe, welche den Komponisten die eine oder andere Variante wählen liessen. Weitere Fragestellungen ergaben sich aus der Suche nach Zusammenhängen zwischen Ort und Zeit der Uraufführung, weltgeschichtlichen und philosophischen Einflüssen, Einwirkungen der persönlichen Umgebung des Komponisten (Familie, Freunde, Auftraggeber*innen und dessen Lebensabschnitte sowie die Bedeutung der Vorgaben des jeweiligen Librettos. Arbeitsziel war eine nuancenreiche Beantwortung der obigen Fragen und eine anschauliche Darstellung der Ergebnisse unter Berücksichtigung der Fülle der Informationen.

2.2 Forschungsstand

Literatur zum Werk von Christoph Willibald Gluck ist in reichem Masse vorhanden. Dem Chor haben sich bisher hingegen nur einige wenige Autoren gewidmet. Als wesentliche und umfangreiche Publikation ist die Dissertation von Christoph-Hellmut Mahling aus dem Jahre 1962(!) zu nennen.¹ In den vergangenen 50 Jahren finden sich darüber hinaus lediglich vereinzelt Artikel in Büchern und Zeitschriften. Davon sei der Artikel „Glucks Pariser Opern“ von Herbert Schneider besonders erwähnt.² Selbst in der kurz vor dem Abschluss stehenden Gluck Gesamtausgabe sind Hinweise auf das Chorschaffen nur in bescheidenem Umfang auffindbar. Dementsprechend erscheint es wünschenswert, wenn diesem nicht unwesentlichen Teil der Gluckforschung nähere Beachtung geschenkt wird.

2.3 Aufbau der Arbeit

Die Studie gliedert sich in einen allgemein-informativen und einen spezifisch-beschreibenden Teil sowie eine eingehende Analyse und Gegenüberstellung der einzelnen Chöre im Rahmen der Opern. Zunächst gilt es, den thematisch zugrunde liegenden Ausdruck ‚Coro‘ begrifflich genauer zu bestimmen. Um die zeitlichen Bezüge zu den wesentlichen Lebensabschnitten von

¹ Christoph-Hellmut, Mahling, *Studien zur Geschichte des Opernchors*. Trossingen-Wolfenbüttel: 1962 (LIT-037).

² Herbert, Schneider, *Glucks Pariser Opern*. Laaber: Laaber 2001, S. 182–202.

Christoph Willibald Gluck Christoph Willibald Gluck zu verstehen, ist zudem meines Erachtens eine kurze biografische Darstellung unumgänglich.

Der Hauptteil besteht aus einer ausführlichen Beschreibung und Interpretation der einzelnen Chöre; hierbei musste aus dem Gesamtwerk eine Auswahl getroffen werden (siehe 2.4 Methodik). In Kapitel 6 (Auswertung) wird das Erstellen von Gesamtübersichten der analysierten Werke nach verschiedenen Gesichtspunkten angestrebt, zum Beispiel die Darstellung von Affekten oder der Bewegung (Gestik oder Tanz) des Chors.

2.4 Methodik

Gluck hat beinahe fünfzig Opern geschrieben, die alle in Form eines Librettos zugänglich sind, von denen bisher aber in einer erheblichen Anzahl Notentexte fehlen. In Anbetracht des umfangreichen Werks, bei dem eine brauchbare Quellenlage vorliegt, war es notwendig, eine repräsentative Auswahl zu treffen. Dass eine solche Einschränkung für eine Studie nicht unbedingt nachteilig sein muss, äussert Clemens Kühn in seinem Buch zur musikalischen Analyse: „Analyse heisst nicht immer ‚alles‘. Der Drang, ‚vollständig‘ sein zu wollen oder zu müssen, schadet der Sache eher: Ein enzyklopädischer Ehrgeiz [...] würde das musikalische Geschehen verschütten. [...] Nicht Lückenlosigkeit ist erstrebenswert, sondern gewichtete Beschränkung“.³ Zunächst wurde eine umfangreiche Datenbank⁴ (Ninox® für Mac) angelegt, in der sämtliche Opern Glucks aufgeführt sind. Die wichtigste Grundlage dafür ist einerseits die vor dem Abschluss stehende „Gluck Gesamtausgabe“ (GGA, 59 Bände⁵) und andererseits die 2010 erschienene Biografie von Gerhard und Renate Croll.⁶ Im Bestreben um eine möglichst repräsentative Auswahl wurde diese Gesamtübersicht auf Jahr und Ort der Uraufführung, Genre der Opern, Sprache, Häufigkeit von Chören und auf die Quellenlage hin analysiert. Letztere erwies sich als wesentlichstes Auswahlkriterium, insbesondere in Fällen, wo zu einer der vorgenannten Kategorien mehrere Wahlmöglichkeiten bestanden. In der untenstehenden Tabelle sind zunächst die ausgewählten Werke geordnet nach Genre aufgeführt.

³ Clemens, Kühn, *Analyse lernen*. Kassel: Bärenreiter 2011, S. 21. LIT-052.

⁴ Siehe dazu Anhang I.

⁵ Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz – begründet von Rudolf Gerber, fortgeführt von Gerhard Croll: *Christoph Willibald Gluck, Sämtliche Werke*. Kassel et al. Bärenreiter, 1951.

⁶ Croll, Gerhard und Renate: *Gluck. Sein Leben – Seine Musik*. Kassel, 2010.

Genre	Quellenlage	OPER	UA-Jahr	UA-Ort	Sprache	Chöre
Azione teatrale	sehr gut	ORFEO ED EURIDICE (WIEN)	1762	Wien	Italienisch	VIELE Chöre
Azione teatrale	gut	LA CORONA	1765	Wien	Italienisch	Nur SCHLUSSCHOR
Prolog	sehr gut	PROLOGO	1767	Florenz	Italienisch	EINZELNE Chöre
Festa teatrale	sehr gut	L'INNOCENZA GIUSTIFICATA	1755	Wien	Italienisch	EINZELNE Chöre
Componimento drammatico	gut	LE CINESI	1754	Wien	Italienisch	Nur SCHLUSSCHOR
Drame lyrique	mässig	ECHO ET NARCISSE	1779	Paris	Französisch	EINZELNE Chöre
Dramma per musica	mässig	DEMOFOONTE	1743	Milano	Italienisch	Nur SCHLUSSCHOR
Dramma per musica	gut	IPERMESTRA	1744	Venedig	Italienisch	Nur SCHLUSSCHOR
Dramma per musica	sehr gut	LE NOZZE D'ERCOLE E D'EBE	1747	Dresden	Italienisch	Nur SCHLUSSCHOR
Dramma per musica	gut	LA SEMIRAMIDE RICONOSCIUTA	1748	Wien	Italienisch	EINZELNE Chöre
Dramma per musica	gut	EZIO (PRAGER FASSUNG)	1750	Prag	Italienisch	Nur SCHLUSSCHOR
Dramma per musica	gut	EZIO (WIENER FASSUNG)	1763	Wien	Italienisch	Nur SCHLUSSCHOR
Dramma per musica	gut	TELEMACO OSSIA L'ISOLA DI CIRCE	1765	Wien	Italienisch	VIELE Chöre
Dramma per musica	sehr gut	PARIDE ED ELENA	1770	Wien	Italienisch	EINZELNE Chöre
Opéra-Comique	gut	L'ILE DE MERLIN OU LE MONDE RENVERSÉ	1758	Wien	Französisch	Nur SCHLUSSCHOR
Opéra-Comique	gut	L'IVROGNE CORRIGÉ	1760	Wien	Französisch	EINZELNE Chöre
Opéra-Comique	sehr gut	LE CADI DUPÉ (DER BETROGENE KADI)	1761	Wien	Französisch	Nur SCHLUSSCHOR
Opéra-Comique	sehr gut	LA RENCONTRE IMPRÉVUE OU LES PÈLERINS DE LA MECQUE	1764	Wien	Französisch	Nur SCHLUSSCHOR
Tragedia messa in musica	sehr gut	ALCESTE (WIENER FASSUNG)	1767	Wien	Italienisch	VIELE Chöre
Tragédie opéra	sehr gut	IPHIGÉNIE EN AULIDE	1774	Paris	Französisch	VIELE Chöre
Tragédie opéra	sehr gut	ORPHÉE ET EURYDICE (PARIS)	1774	Paris	Französisch	VIELE Chöre
Tragédie opéra	sehr gut	ALCESTE (PARISER FASSUNG)	1776	Paris	Französisch	VIELE Chöre

Tab. 1 Ausgewählte Opern geordnet nach Genres

In einer weiteren Tabelle (Tab. 2) sind die von der Studie ausgeschlossenen Werke geordnet nach Ausschlusskriterium aufgelistet. Es wird ersichtlich, dass die Quellenlage für den Entscheid ausschlaggebend ist.

Ausschlusskriterium	Oper	Jahr
Keine Chöre	La danza	1755
Partitur nur als Manuskript (bedingt lesbar)	Tetide	1760
	Il trionfo di Clelia	1763
	Il Parnaso confuso	1765
	Le feste d'Apollo	1769
	Antigono	1756
Quellenlage allgemein unzureichend	Artaserse	1741
	Demetrio (Cleonice)	1742
	Il Tigrane	1743
	La Sofonisba	1744
	Poro (Alessandro nell'Indie)	1744
	L'Ippolito	1745
	Artamene	1746
	La caduta dei giganti	1746
	Issipile	1752
	Antigono	1756
	La fausse esclave	1758
	La clemenza di Tito	1752
	Il re pastore	1756
	Iphigenie auf Tauris (Wien)	1781
Andere, Ähnliche ausgewählt	L'Arbre enchanté, ou Le Tuteur dupé	1759
	La Cythère assiégée (Wiener Fassung)	1759
	Le Diable à quatre ou La Double Métamorphose	1759
	Armide	1777
	Iphigénie en Tauride	1779
	La Cythère assiégée (Paris)	1775

	La contesa de' Numi	1747
	L'Arbre enchanté	1775

Tab. 2 In der Auswahl nicht berücksichtigte Werke

Wesentlicher Teil der Studie ist die Darstellung sämtlicher Chöre der ausgewählten Werke, der jeweils ein Abschnitt zur Oper allgemein vorausgeht. Darin wird besonders auf die Bedeutung der Chöre innerhalb des einzelnen Werks eingegangen.

Die Erfassung sämtlicher zugänglicher Informationen in einer umfangreichen digitalen Datenbank erlaubte Analysen in beinahe beliebiger Kombination. Als Beispiele seien hier folgende Fragestellungen genannt: Besteht ein Zusammenhang zwischen Chortyp und Sprache, Uraufführungsjahr und Genre oder Chortyp und Librettist?

3. Coro – Chœur: Begriffsbestimmung

Eine aussagekräftige wissenschaftliche Untersuchung ist nur möglich, wenn den im Titel auftretenden Termini beziehungsweise den in der Zielsetzung formulierten Fragen eine klare Definition der darin genannten Begriffe zugeordnet wird. Das bedeutet für die vorliegende Arbeit in erster Linie, dass die Begriffe ‚Chor‘ oder ‚Chorgesang‘ möglichst eindeutig abgegrenzt werden.

Dabei beginnen die Probleme bereits bei der Frage, was ‚Gesang‘ bedeutet. Zunächst erscheint dies banal. Ein Blick in die MGG⁷ bestätigt aber das Vorliegen einer gewissen Problematik:

In seltsamem Widerspruch zur zentralen Bedeutung, die das Singen (nicht nur in der abendländischen Musikgeschichte) über Jahrtausende besass, steht die vergleichsweise geringe Zuwendung, die dem Gesang und seinen vielfältigen historischen Dimensionen von Seiten der Musikwissenschaft zuteilgeworden ist.⁸

Es kann nur vermutet werden, dass frühe Vorfahren des Homo sapiens sapiens nebst dem Sprechen mit der Nachahmung von Tierlauten auch eine Art ‚Singen‘ praktizierten. Dabei unterscheiden sich Sprechen und Singen hauptsächlich dadurch, dass Letzteres einen Klang bildet, der sich durch ein Zusammenspiel von Zwerchfell, Lunge, Kehlkopf und Resonanzraum (Lufttröhre, Nasen-Rachen-Raum) ergibt. Wann diese Aktivität einen geordneten Ablauf erfuhr, der unserem heutigen Begriff ‚Gesang‘ eingermassen entspricht, wird wohl nie endgültig klar werden. Dies gilt insbesondere für die ‚organisierte‘ Tätigkeit in Gruppen, die dem aktuellen Begriff ‚Chorgesang‘ annäherungsweise entspricht. Hauptproblem für eine historische

⁷ MGG = Die Musik in Geschichte und Gegenwart (Lexikon, auch Online).

⁸ Seedorf, Thomas: Art. *Singen*, *Historische Aspekte*: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 1998, online 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50461>, gelesen am 20.5.1919.

Zuordnung ist dabei das Fehlen von schriftlichen Zeugnissen. So finden sich erste Anhaltspunkte für eine Form des Chorgesangs in Mesopotamien. Diese gehen auf Aufzeichnungen in Keilschrift (entwickelt um 3000 v. Chr.) zurück.⁹

Präzisere Darstellungen von Chorsängern zusammen mit sogenannten Cheironomen, die durch Zeichengebung in Form von Gesten die Ausführung von Gesangsstücken koordinierten, finden sich im Reich der alten Ägypter (2700–2200 v. Chr.). Die hier abgebildeten und entzifferten Hieroglyphen sind damit als Darstellung einer ersten Generation von ‚Dirigenten‘ anzusehen. Wie jedoch dieser ‚Chorgesang‘ klang, bleibt bisher unbeantwortet.¹⁰

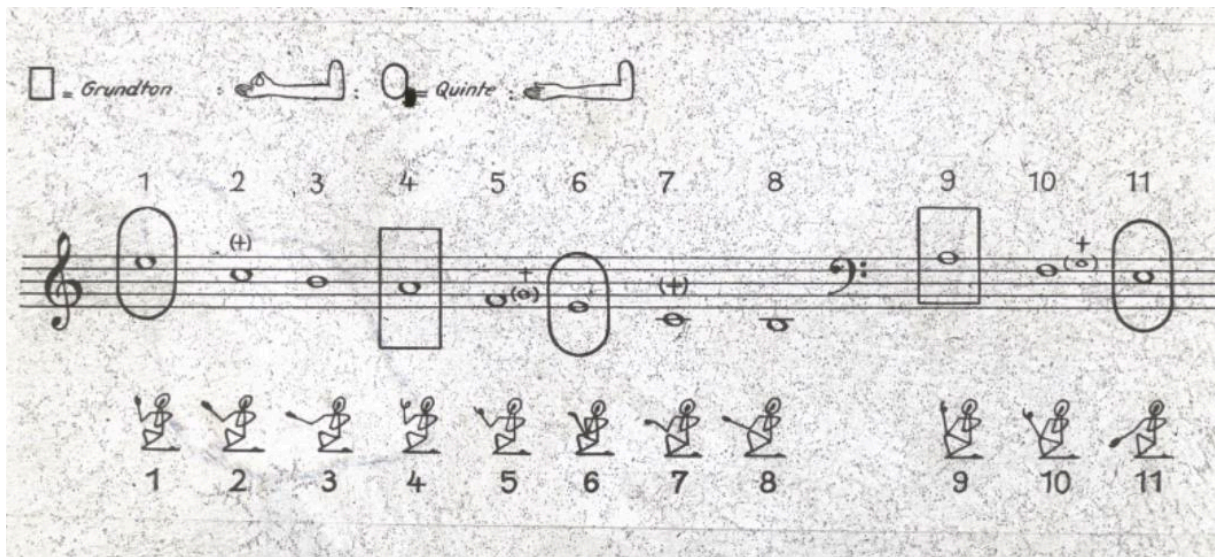


Abb. 1 Cheironomische Zeichen und ihre Interpretation. Aus Diasammlung der Universität Wien (univie.ac.at)¹¹ Gemäss Eric Werners Beschreibung werden im Alten Testament der Hebräer folgende Arten von Chorliedern genannt: Arbeits- und Marschlieder, Hochzeitslieder, Trinklieder, Rufe der Wächter, Spottlieder, Lamentationen, Leichengesänge, Königshymnen, Siegeslieder und kultische Gesänge.¹² Diese Aufzählung erfasst praktisch alle Formen von späteren Operngesängen. Wie Werner anführt, sind diese Lieder alle in hebräischer Sprache abgefasst und „die ursprünglichen Melodien verschollen und verloren.“¹³ Dabei scheint der Sologesang oder dann auch der Vortrag durch einen Vorbeter mit Wiederholung durch einen Chor entweder aus Priestern oder in der Synagoge, auch aus Laien vorgeherrscht zu haben. Arbeitslieder, wie

⁹ Rashid, Subi Anwar: *Keilschrift, Raum und Träger* in: Dalhaus, Carl (Hrsg.): *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 1 *Die Musik des Altertums*, 1989, Laaber, S. 1–30.

¹⁰ Ellen Hickmann, und Lise Manniche: *Altägyptische Musik* in: Dalhaus, Carl (Hrsg.): *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 1 *Die Musik des Altertums*, 1989, Laaber S. 31–75.

¹¹ <https://duckduckgo.com/?t=ffab&q=cheironomie&iax=images&ia=images&iai=http%3A%2F%2Fwww.univie.ac.at%2Fmuwidb%2Fdias%2Fscans%2Ffoe0787.jpg>.

¹² Werner, Eric: *Die Musik im alten Israel* in *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 1 *Die Musik des Altertums*, 1989, Laaber, S. 79.

¹³ Ebenda.

sie das einfache Volk nach mündlicher Überlieferung gesungen haben mag, überlebten weder als Text noch als Notenschrift. Über Chöre im Rahmen von Bühnenaufführungen wird nicht berichtet.

Seinen Ursprung hat der Begriff Chor im antiken Griechenland: Choros bedeutete allerdings zunächst ‚Tanzplatz‘, ‚Reigen‘ oder ‚tanzende Schar‘. Franziska Schössler sieht für den altgriechischen Chor folgende Aufgaben vor:

Der Chor: Auch wenn in der attischen Tragödie der chorische Anteil zunehmend reduziert wurde [...], kam dem Chor eine zentrale Bedeutung zu, wie auch die Poetik des Aristoteles belegt [...].

- Der Chor kann als **allwissende Instanz** auftreten, die das zukünftige Schicksal kennt und eine verallgemeinernde Perspektive ins Spiel bringt.
- Er kann als **Informationsvermittler** fungieren, wenn er beispielsweise zu Beginn des Dramas den Mythos rekapituliert.
- Er kann ein **parteiischer Chor** sein, der eine eigene Position vertritt. Medea aus Euripides' Tragödie zum Beispiel versucht, den Chor der Frauen gleich zu Beginn von ihrem blutigen Plan zu überzeugen, integriert diesen also in das Machtspiel mit ihrem Ehemann Jason.¹⁴

Die Zusammensetzung des Chors

Der Chor bestand üblicherweise aus 15 Mitgliedern, den sogenannten Choreuten, und einem Chorführer beziehungsweise Chorlehrer (chorodidaskolos) als eine Art Regisseur. Alle Mitglieder des Chors waren Laien im Gegensatz zu den Berufsschauspielern und mussten wie die Choregen auch Bürger der Polis sein. Die ‚Stars‘ unter den Berufsschauspielern durften demgegenüber durchaus von ausserhalb kommen.¹⁵

Es bleibt allerdings unbekannt, in welchem Ausmass Gluck und seine Librettisten die Struktur der altgriechischen Chöre effektiv gekannt haben, oder wie weit sie sich an ein romantisches Ideal hielten. Zumindest wurde angestrebt, insbesondere seit den Reformopern ab 1762, den Chor der griechischen Tragödie auf der Bühne zu reanimieren.

Die Struktur des Opernchors des 18. Jahrhunderts ist uneinheitlich. Grundsätzlich handelt es sich im Allgemeinen um eine anzahlmässig unbestimmte Gruppe von Sänger*innen, die gemeinsam singen. Dabei ist auch die Zusammensetzung der Stimmlagen nicht festgehalten. Häufig bildete lediglich ein Quartett bis Oktett von Solist*innen, die gleichzeitig demselben musikalischen ‚Grundkorsett‘ folgten in der frühen italienischen Oper einen ‚Coro‘. C.-H. Mahling berichtet in seiner 1962 eingereichten Dissertation in aller Ausführlichkeit über

¹⁴ Franziska Schössler, *Einführung in die Dramenanalyse*. Kindle-Version. S. 20. LIT-214. Hervorhebungen durch den Autor.

¹⁵ Ebenda.

die Chorstruktur der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.¹⁶ Bezeichnend ist sein zweites Kapitel mit dem Titel: „Der Übergang vom Gelegenheitschor zum stehenden Chor“. Dabei geht es zunächst um die reisenden Operntruppen, die ohne eigentliches ‚Chorpersonal‘ auskommen mussten. Die Aufführung von grösseren Werken „z. B. von Mozart und Gluck“ führten aber dazu, dass „ein qualifiziertes Chorpersonal notwendig“ wurde.¹⁷ An Hoftheatern und später an den Nationalbühnen wurden anfangs laut Mahling „Schüler, Lehrer und Studenten“ zum Chorsingen herangezogen, die nicht selten den Ansprüchen der Komponisten in keiner Weise gewachsen waren.¹⁸ Wann an den Theatern erstmals professionelle Chorensembles gegründet wurden, lässt sich nicht eindeutig eruieren. Das gilt ebenso für Wien wie für Paris, wo Glucks Opern in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorwiegend aufgeführt wurden.

Gluck verwendet in seinen Werken je nach Sprache die Begriffe ‚Coro‘ oder ‚Chœur‘. In einer Partitur (*Iphigénie en Aulide*) steht jedoch ‚Cœur‘, wobei ich nicht sicher bin, ob dieser Verschreiber absichtlich geschah, da das Herz durchaus zum Text dieser Passage passt.

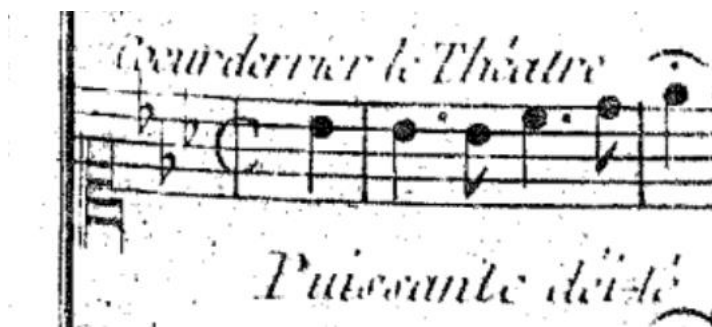


Abb. 2 *Chœur derrier le Théâtre*. Aus Originalpartitur *Iphigénie en Aulide* (MUS-002)

Beim französisch gesungenen Chor steht immer eine Gruppe von Chorsänger*innen auf der Bühne. Die frühen italienischen Cori sind in der Regel Schlusschöre, bestritten von vier bis sechs Solisten. In drei Fällen findet sich aus dramaturgischen Gründen eine grössere Gruppe von eigentlichen Chorist*innen, die jeweils eine Volksgruppe darstellen. Ab 1762 (*Orfeo*) wechseln die Chorkonstellationen häufig. Hauptgrund für die gelegentliche Rückkehr zu reinen Solist*innenchören dürfte die finanzielle Situation gewesen sein, da nicht immer genügend Geld für die Bezahlung von Chorsänger*innen vorhanden war. Die nachfolgende Tabelle lässt durch entsprechende Markierungen erkennen, wann und in welcher Konstellation Chöre eingesetzt wurden. Beachtenswert ist ferner eine Betrachtung der Sprache (Spalte 3) sowie der

¹⁶ C.-H. Mahling, *Der Chor in der Oper und der Opernchor von den Anfängen bis 1750*, in: Mahling, *Studien zur Geschichte des Opernchors. Der Chor in der Oper*. 1962, Trossingen-Wolfenbüttel, S. 35–83, LIT-017.

¹⁷ Ebenda, S. 175.

¹⁸ Ebenda, S. 182.

Geschlechterverteilung (letzte Spalte). Gemischte Chöre werden am häufigsten eingesetzt; seltener schreibt Gluck aber auch Frauen- oder Männerchöre. Kinderchöre fehlen vollständig. Eingehendere Kommentare finden sich in den nachfolgenden Kapiteln 5 und 6.

OPER	TEXT-INCIPIT	UA-Jahr	Sprache	Chortyp	Gender
DEMOFOONTE	Par maggiore ogni diletto	1743	Italienisch	Solisten-Ensemble	gemischt
IPERMESTRA	“Alma eccelsa, ascendi in trono	1744	Italienisch	Solisten-Ensemble	gemischt
LE NOZZE D'ERCOLE E D'EBE	Dell allegrezza il nome	1747	Italienisch	Solisten-Ensemble	gemischt
LA SEMIRAMIDE RICONOSCIUTA	01 Il piacer, la gioia scenda	1748	Italienisch	Chor alleine	gemischt
	02 Viva lieta, e sia regina	1748	Italienisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	03 Donna illustre, il Ciel destina	1748	Italienisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
EZIO (PRAGER FASSUNG)	Della vita nel dubbio cammino	1750	Italienisch	Solisten-Ensemble	gemischt
LE CINESI	Voli il piede in lieti giri	1754	Italienisch	Solisten-Ensemble	gemischt
L'INNOCENZA GIUSTIFICATA	01. Deh seconda, ospite Nume	1755	Italienisch	Chor alleine	gemischt
	02. Noto e il reo	1755	Italienisch	Chor alleine	gemischt
	03. Grazie al ciel	1755	Italienisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
L'ILE DE MERLIN	Que les plaisirs“	1758	Französisch	Solisten-Ensemble	gemischt
L'IVROGNE CORRIGÉ	01. Il est mort, le cher Mathurin	1760	Französisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	02. Qui sont ces deux misérables?	1760	Französisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	03. Que de plaisirs l'amour nous donne	1760	Französisch	Solisten-Ensemble	gemischt
LE CADI DUPÉ	Jouissons désormais sans partage	1761	Französisch	Solisten-Ensemble	gemischt
ORFEO ED EURIDICE (WIEN)	01. Ah, se intorno a quest'urna funesta	1762	Italienisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	02. Chi mai dell' Erebo fralle caligini	1762	Italienisch	Chor alleine	gemischt
	03. Deh placatevi con me (Orfeo ed Coro)	1762	Italienisch	Chor	gemischt
	04. Misero giovane, che vuoi, che mediti?	1762	Italienisch	Chor alleine	gemischt
	05a. Ah, quale incognito affetto flebile	1762	Italienisch	Chor alleine	gemischt
	05b. Ah, quale incognito affetto flebile	1762	Italienisch	Chor alleine	gemischt
	05c. Men tiranne, ah voi sareste	1762	Italienisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	06. Giunge Euridice Vieni a regni	1762	Italienisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	07. Vieni a' regni del riposo	1762	Italienisch	Chor alleine	gemischt
	08. Torna, o bella, al tuo consorte	1762	Italienisch	Chor alleine	gemischt
	09. Trionfi Amore	1762	Italienisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
EZIO (WIENER FASSUNG)	Della vita nel dubbio cammino	1763	Italienisch	Solisten-Ensemble	gemischt
LA RENCONTRE IMPRÉVUE	Cessons de répandre des larmes	1764	Französisch	Solisten-Ensemble	gemischt
LA CORONA	01. Al fiume, al fiume	1765	Italienisch	Chorsolisten	Männerchor
	02. Sacro dover ci chima	1765	Italienisch	Solisten-Ensemble	Frauenchor

TELEMACO OSSIA L'ISOLA DI CIRCE	01. La viva face accendi	1765	Italienisch	Chor alleine	gemischt
	02. Perchè si barbaro	1765	Italienisch	Chor alleine	gemischt
	03. La viva face accendi (Reprise)	1765	Italienisch	Chor alleine	gemischt
	04. Consola i puri voti	1765	Italienisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	05. Ahi! che fia lo sventurato	1765	Italienisch	Chor alleine	gemischt
	06. Quai tristi gemiti	1765	Italienisch	Chor alleine	gemischt
	07. Ahi misero	1765	Italienisch	Chor alleine	gemischt
	08. Tu vivi e ci abbandoni	1765	Italienisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	09. Oh! come è dolce il giorno	1765	Italienisch	Chor alleine	Frauenchor
	10. Sempre così sereno	1765	Italienisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	11. Qual voce possente	1765	Italienisch	Chor alleine	gemischt
	12. Ah! tremi l'indegno che Circe tradi	1765	Italienisch	Chor alleine	gemischt
	13. Placati, oh nume irato	1765	Italienisch	Chor + Solo/Soli	Männerchor
	14. Al patrio lido facciam ritorno	1765	Italienisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	15. Vendicatemì, o fidi seguaci	1765	Italienisch	Chor + Solo/Soli	Frauenchor
ALCESTE (WIENER FASSUNG)	01. Ah di questo afflitto regno	1767	Italienisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	02. Misero Admeto!	1767	Italienisch	Chor alleine	gemischt
	03. Miseri figli!	1767	Italienisch	Chor alleine	gemischt
	04. Ah di questo afflitto regno (Reprise)	1767	Italienisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	05. "Dilegua il nero turbine	1767	Italienisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	06. Che annunzio funesto/Fuggiamo	1767	Italienisch	Chor alleine	Männerchor
	07. E non s'offerse alcuno?	1767	Italienisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	08. Coro e Recit.: E vuoi morire	1767	Italienisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	09. Chi serve e chi regna	1767	Italienisch	Chor alleine	gemischt
	10. Coro: Dal lieto soggiorno	1767	Italienisch	Chor alleine	gemischt
	11. Coro: Oh come rapida	1767	Italienisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	12. Coro: Così bella! Così giovane!	1767	Italienisch	Chor + Solo/Soli	Frauenchor
	13. Coro: Oh come rapida	1767	Italienisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	13. Coro: Oh come rapida	1767	Italienisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	14. Coro: Vieni Alceste	1767	Italienisch	Chor alleine	gemischt
	15. R. e Coro: Ahi mè! Chi mi riscuote!	1767	Italienisch	Chor + Solo/Soli	Männerchor
	16. Coro: Piangi o Patria	1767	Italienisch	Chor alleine	gemischt
	17. Coro: Regna a noi con lieta sorte	1767	Italienisch	Chor + Solo/Soli	gemischt

PROLOGO	01. Non mai più lieto	1767	Italienisch	Chor alleine	gemischt
	02. Non mai più lieto il mondo (Reprise)	1767	Italienisch	Chor alleine	gemischt
	03. Lo splendor di sì bel giorno	1767	Italienisch	Chor alleine	gemischt
PARIDE ED ELENA	01. Non sdegnare, o bella Venere	1770	Italienisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	02. Dalla reggia rilucente	1770	Italienisch	Chor alleine	gemischt
	03. Negli strali, nell'arco possente	1770	Italienisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	04. Lodi al Nume nell'arco possente	1770	Italienisch	Chor alleine	gemischt
	05. Và coll'amata in seno, torna	1770	Italienisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	06. Vieni al mar, tranquila è l'onda	1770	Italienisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	07. Vieni al mar, tranquila è l'onda	1770	Italienisch	Chor alleine	gemischt
IPHIGÉNIE EN AULIDE	01. C'est trop faire de résistance	1774	Französisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	02. Nommez-nous la victime	1774	Französisch	Chor alleine	gemischt
	03. Clytemnestre et sa fille	1774	Französisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	04. Que d'attraits	1774	Französisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	05. Chœur: Non, jamais“	1774	Französisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	06. Chœur: Rassurez-vous“	1774	Französisch	Chor + Solo/Soli	Frauenchor
	07. Solo et Chœur: Chantez, célébrez“	1774	Französisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	08. Ami sensible, ennemi redoutable“	1774	Französisch	Chor alleine	gemischt
	09. Chœur: Les filles de Lesbos“	1774	Französisch	Chor + Solo/Soli	Frauenchor
	10. Jamais à tes autels“	1774	Französisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	11. Chœur et Soli: Fut-il jamais conçu“	1774	Französisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	12. Nous ne souffrirons point ce sacrifice	1774	Französisch	Chor alleine	gemischt
	13. Non, non, nous ne souffrirons pas“	1774	Französisch	Chor alleine	gemischt
	14. Puissante Déesse, protège-nous“	1774	Französisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	15. Fuyons, fuyons tous“ Oh ma fille“	1774	Französisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	16. Chœur: Adorons la clémence“	1774	Französisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	17. Jusques aux voûtes éthérées“	1774	Französisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	18. Chœur: Partons, volons à la victoire“.	1774	Französisch	Chor alleine	gemischt
ORPHÉE ET EURYDICE (PARIS)	01. Ah! dans ce bois tranquille et sombre	1774	Französisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	02. Ah! dans ce bois (Reprise)	1774	Französisch	Chor alleine	gemischt
	03. Quel est l'audacieux	1774	Französisch	Chor alleine	gemischt
	04. Quel est l'audacieux (Reprise)	1774	Französisch	Chor alleine	gemischt
	05. Laissez vous toucher	1774	Französisch	Chor + Solo/Soli	gemischt

	06. Qui t'amène en ces lieux	1774	Französisch	Chor alleine	gemischt
	07. Par quel puissants accords	1774	Französisch	Chor alleine	gemischt
	08. Quels chants doux et touchants	1774	Französisch	Chor alleine	gemischt
	09. Cet asile aimable (NEU)	1774	Französisch		gemischt
	10. Viens dans ce séjour paisible	1774	Französisch	Chor alleine	gemischt
	11. Le destin repend à tes vœux	1774	Französisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	12. Près du tendre objet qu'on aime	1774	Französisch	Chor alleine	gemischt
	13. L'Amour triomphe	1774	Französisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
ALCESTE (PARISER FASSUNG)	01. Dieux, rendez-nous notre roi“	1776	Französisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	02. O Dieux! Qu'allons-nous devenir?“	1776	Französisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	03. O malheureux Admète!“	1776	Französisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	04. O malheureux Admète!“ Reprise	1776	Französisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	05. O Dieux! Qu'allons-nous devenir?“	1776	Französisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	06. Dieu puissant“	1776	Französisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	07. "Dieu puissant“ Reprise	1776	Französisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	08. Tout se tait!“/Quel oracle funeste“	1776	Französisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	09. Que les plus doux transports“	1776	Französisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	11. Vivez, aimez des jours“	1776	Französisch	Chor + Ballett	gemischt
	12. Livrons-nous à l'allégresse“	1776	Französisch	Chor + Ballett	gemischt
	13. Parez vos fronts“	1776	Französisch	Chor + Ballett	gemischt
	14. Parez vos fronts“ Reprise	1776	Französisch	Chor + Ballett	gemischt
	15. O malheureux Admète“	1776	Französisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	16. Tant de graces“	1776	Französisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	17. Oh, que le songe de la vie“	1776	Französisch	Chor alleine	gemischt
	18. Oh, que le songe de la vie“ Reprise	1776	Französisch	Chor alleine	gemischt
	19. Pleure, ô patrie!“	1776	Französisch	Chor alleine	gemischt
	20. Pleure, ô patrie!“ Reprise	1776	Französisch	Chor alleine	gemischt
	21. Malheureuse, où vas-tu?“	1776	Französisch	Chor alleine	gemischt
	22. Alceste! Le jour fuit“	1776	Französisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	23. Ami, leur rage est vaine (Hercule)	1776	Französisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	24. Q'ils vivent à jamais“	1776	Französisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
ECHO ET NARCISSE	01. A l'ombre de ces bois“	1779	Französisch	Chor alleine	Frauenchor
	02. Que la lumière“	1779	Französisch	Chor + Solo/Soli	gemischt

	03. O mortelles alarmes“	1779	Französisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	04. Dieux qu'implorent“	1779	Französisch	Chor alleine	gemischt
	05. Chère compagne“	1779	Französisch	Chor + Solo/Soli	gemischt
	06. Le Dieu de Paphos“	1779	Französisch	Chor + Solo/Soli	gemischt

Tab. 3 Übersicht: Sämtliche für die Studie ausgewählten Chöre, chronologisch geordnet, mit Angaben der Sprache und der Chorzusammensetzung

4. Christoph Willibald Gluck (1714–1787) – Ein Europäer

Glucks biografische Daten sind in zahlreichen Schriften festgehalten. Es wird darum an dieser Stelle darauf verzichtet, diese erneut anzuführen. Besonders empfehlenswert ist diesbezüglich die Konsultation der entsprechenden Artikel in „MGG Online“¹⁹ oder „Oxford Music Online“²⁰, die gegenüber Buchpublikationen aufgrund der laufenden Aktualisierung des Wissensstandes zu bevorzugen sind. Eine ausführliche Biografie stellt aber ein Buch von Renate und Gerhard Croll dar.²¹ Insbesondere relevant für die vorliegende Studie ist *ein* Aspekt: die Reiseaktivität des Komponisten, wie sie in der untenstehenden Grafik festgehalten ist.

Bereits ein kurzer Blick zeigt, dass Gluck als ‚früher Europäer‘ bezeichnet werden darf, hat er sich doch in seinem Leben beinahe in ganz Zentraleuropa kürzer oder länger aufgehalten. Dieser weite Horizont mag zur Entwicklung seiner Reformideen beigetragen haben.

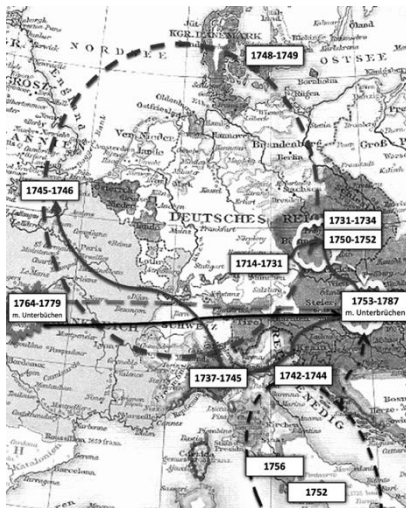


Abb. 3 Glucks Reiseaktivitäten, nach Croll & Croll (LIT-008), vereinfacht dargestellt von Autor

1714–1731	Kindheit und Jugend in der Oberpfalz und in Böhmen
1731–1736	Studienjahre in Prag und Wien
1737–1745	Oberitalien
1745–1746	England (Begegnung mit Händel)
1747–1749	Europäische Wandschaft mit Operntruppen
1750–1752	Wien II
1752–1756	Italienische Zwischenspiele (Neapel, Rom, Bologna)
1756–1763	Wien III
1764–1779	Paris
1779–1787	Wien IV

¹⁹ Irene Brandenburg/Renate Croll/Gerhard Croll/Elisabeth Richter, Art. *Gluck, Christoph* in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2002, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/25083>, gelesen zuletzt 9.6.2021.

²⁰ J. Hayes, B. Brown, M. Loppert, W. Dean, *W. Gluck, Christoph Willibald Ritter von*. Grove Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000007318>, gelesen am 12.6.2021.

²¹ Gerhard und Renate Croll, *Gluck. Sein Leben. Seine Musik*. Kassel u. a.: Bärenreiter 2010 (LIT-008).

Die nachstehende Tabelle 5 liefert einen Überblick über Uraufführungsorte, Genres, Sprachen, die Anzahl der Chöre pro Werk und die Zusammensetzung der jeweiligen Orchester. Sie basiert auf den Angaben der *Gluck Gesamtausgabe Online*:²²

Die Aufenthaltsorte des Komponisten haben über das Ganze hinweg keine eindeutig erkennbare Korrelation zu Genre und Häufigkeit der Chöre. Das gilt insbesondere für das Drama per musica. Sprachlich fällt hingegen auf, dass italienisch nicht nur in Italien, sondern ebenso in deutsch-österreichischen Spielorten häufig eingesetzt wird. In Wien wird aber auch französisch gesungen (Opera comique). Demgegenüber wird in Paris lediglich das lokale Idiom eingesetzt. Gluck war zwar polyglott, er konnte sich auf Deutsch, Tschechisch, Italienisch und Französisch verständigen. Allerdings beherrschte er offenbar keine dieser Sprachen perfekt. Einige Kenntnisse hatte er auch in Latein und vermutlich in Englisch. Wohl hat er bei dem Feinschliff der Libretti aus kompositorischen Gründen mitgewirkt, sich aber sämtliche Operntexte durch Muttersprachler erstellen lassen. Für die wohl nicht selten der vorgegebenen Sprache unkundigen Chorsänger*innen war es massgeblich, dass die Texte möglichst simpel formuliert und dementsprechend leichter auswendig gelernt und deklamiert werden konnten, was vom Komponisten gefördert wurde.

Ferner verdient die Zusammensetzung der Orchester Aufmerksamkeit: Gluck setzt hier immer wieder neue Konstellationen ein, was vermutlich in erster Linie dem musikdramatischen Geschmack des Komponisten zuzuschreiben ist. Eine wesentliche Rolle spielt aber auch der Aufführungsort, da sich kleinere Bühnen, besonders Hoftheater, nicht zuletzt aus Kostengründen keinen grösseren Orchesterapparat leisten konnten. In vielen Fällen entschieden aber auch Platzgründe über die Orchesterdimension, wie es auch heute der Fall ist. Über den Einsatz besonderer Instrumente wie ‚istromenti barbari‘, Triangel und Tamburin, aber auch der Harfe gibt das Kapitel 5 im Einzelnen Auskunft. Auch auf die Chorgrösse hatten die Platzverhältnisse einen entscheidenden Einfluss.

²² Gluck Gesamtausgabe Online: <http://www.gluck-gesamtausgabe.de/>.

UA-Ort	Jahr	OPER	Genre	Sprache	Chöre	Orchester
Milano	1743	DEMOFOONTE	Dramma per musica	Italienisch	1	Ob./I/I; Cor./II/III/IV; Timp.; Archi, Cembalo
Venedig	1744	IPERMESTRA	Dramma per musica	Italienisch	1	Fl./I/I, Ob./I/I, Fg.; Cor./I/I; Archi, Cembalo
Dresden	1747	LE NOZZE D'ERCOLE E D'EBE	Dramma per musica	Italienisch	1	Fl./I/I (travers), Ob./I/I, (Fg./I/I); Cor./I/I; Archi, Cembalo
Wien	1748	LA SEMIRAMIDE RICONOSCIUTA	Dramma per musica	Italienisch	3	Fl./I/I (travers), Ob./I/I, Fg./I/I; Cor./I/I, Trba./I/I; (Timp.); Archi, Cembalo; istrumenti barbari
Prag	1750	EZIO (PRAGER FASSUNG)	Dramma per musica	Italienisch	1	Ob./I/I, Fg./I/I; Cor./I/I; Archi, Cembalo
Wien	1754	LE CINESI	Componimento drammatico	Italienisch	1	Cor., Ob./I/I; Archi, Cembalo
Wien	1755	L'INNOCENZA GIUSTIFICATA	Festa teatrale	Italienisch	3	Fl./I/I (travers), Ob./I/I, Fg./I/I; Cor./I/I, Trba./I/I; (Timp.); Archi, Cembalo
Wien	1758	L'ILE DE MERLIN OU LE MONDE RENVERSÉ	Opéra-Comique	Französisch	1	Fl./I/I, Ob./I/I, Corni inglesi I/I, Fg.; Cor./I/I; Archi, Cembalo
Wien	1760	L'IVROGNE CORRIGÉ	Opéra-Comique	Französisch	3	Ob. I/I, Corni inglesi I/I; Cor. I/I; Archi, Cembalo
Wien	1761	LE CADI DUPÉ (DER BETROGENE KADI)	Opéra-Comique	Französisch	1	Fl. piccolo, Fl./I/I, Ob./I/I, Fg.; Cor./I/I; Triangolo, Tamburo, Platti; Salterio; Archi, Cembalo
Wien	1762	ORFEO ED EURIDICE (WIEN)	Azione teatrale	Italienisch	10	Fl./I/I, Chal./I/I, Ob./I/I, Corni inglesi I/I, Fg./I/I; Cor./I/I, Cornetti I/I, Trba./I/I, Trbne./I/I/I/I; Timp.; Harpa; Archi, Cembalo
Wien	1763	EZIO (WIENER FASSUNG)	Dramma per musica	Italienisch	1	Fl./I/I; Ob./I/I, Fg./I/I; Cor./I/I, Trba./I/I; Timp.; Archi, Cembalo
Wien	1764	LA RENCONTRE IMPRÉVUE	Opéra-Comique	Französisch	1	Fl. piccolo, Fl., Ob./I/I, Corni inglesi I/I, Fg./I/I/I/I; Cor./I/I; Tamburo, Platti; Archi, Cembalo
Wien	1765	TELEMACO OSSIA L'ISOLA DI CIRCE	Dramma per musica	Italienisch	15	Fl., Ob./I/I, Corni inglesi I/I, Fg./I/I; Cor./I/I, Trba./I/I; Timp.; Archi, Cembalo
Wien	1765	LA CORONA	Azione teatrale	Italienisch	1	Ob./I/I, Fg./I/I; Cor./I/I; Archi, Cembalo
Wien	1767	ALCESTE (WIENER FASSUNG)	Tragedia, messa in musica text	Italienisch	17	Fl./I/I, Ob./I/I, Chal. I/I, Corni inglesi I/I, Fg./I/I; Cor./I/I, Trba./I/I, Trbne./I/I/I/I; Timp.; Archi, Cembalo
Florenz	1767	PROLOGO	Prolog	Italienisch	4	Ob./I/I, Fg.; Cor./I/I, Trba./I/I; Timp.; Archi, Cembalo, text
Wien	1770	PARIDE ED ELENA	Dramma per musica	Italienisch	7	Fl./I/I, Ob./I/I, Fg./I/I; Cor./I/I, Trba./I/I; Timp.; Harpa; Archi, Cembalo
Paris	1774	IPHIGÉNIE EN AULIDE	Tragédie / Tragédie en musique	Französisch	20	Fl./I/I, Ob./I/I, Clar./I/I, Fg./I/I; Cor./I/I, Trba./I/I, Trbne. basso (ad lib.); Timp.; Archi
Paris	1774	ORPHÉE ET EURYDICE (PARIS)	Tragédie / Tragédie en musique	Französisch	12	Fl./I/I, Ob. I/I, Clar. I/I, Fg./I/I, Cor. I/I, Trp. I/I, Trb. I/I (Sacqueboute), Timp. Arpa
Paris	1776	ALCESTE (PARISER FASSUNG)	Tragédie / Tragédie en musique	Französisch	23	Fl./I/I, Ob./I/I, Chal. I/I, Corni inglesi I/I, Fg./I/I; Cor./I/I, Trba./I/I, Trbne./I/I/I/I; Timp.; Archi, Cembalo
Paris	1779	ECHO ET NARCISSE	Drame lyrique	Französisch	6	Fl./I/I, Flauti dolci I/I, Fl.picc., Ob./I/I, Clar./I/I, Fg./I/I/III/IV; Cor./I/I; Tamburino; Archi

Tab. 5 Uraufführungen geordnet nach Jahren

5. Studienmaterial

Ziel dieses Kapitels ist es, Material zur Beantwortung der einleitend formulierten Fragen bereitzustellen. Dabei wird jede der ausgewählten Opern (vgl. Kapitel 5) als Ganzes kurz beschrieben, mit dem Ziel, die darin enthaltenen Chöre in den Kontext einordnen zu können. Wo es sinnvoll erscheint, werden auch auf die Entstehungsgeschichte sowie die Grundzüge der handelnden Personen und der Handlung selbst eingegangen. Als relevantester Punkt erfolgt eine detaillierte Analyse der einzelnen Chöre und deren Stellenwert innerhalb des Gesamtwerks. Schliesslich wird, soweit entsprechende Informationen erhältlich sind, die Rezeption der Oper, allenfalls auch der Chöre, im Besonderen beschrieben. Alle in diesem Kapitel aufgeführten Informationen sind entweder der digitalen Gluckgesamtausgabe²³ und/oder dem Buch „Gluck. Sein Leben Seine Musik“²⁴ entnommen und werden der Übersichtlichkeit halber nicht im Einzelnen ausgewiesen. Hinweise aus anderen Quellen sind demgegenüber als Fussnoten verzeichnet. Die Titel der folgenden Unterkapitel beinhalten nebst dem Werknamen das Jahr und den Ort der Uraufführung.

5.1 *Demofonte 1743 Milano*

Dieses erste Beispiel steht als Muster für Glucks frühes Opernschaffen in Oberitalien, das überaus erfolgreich verlief, was für einen jungen Opernkomponisten nicht unbedingt als Regel gelten kann. Es ist die früheste Gluckoper, von der eine vollständige Partitur existiert, die ebenfalls Noten des Schlusschors enthält, sodass eine genauere Betrachtung dieses Abschnitts möglich wird. Die Handlung ist verworren und enthält nebst Personenverwechslungen auch komplizierte Geschlechterbeziehungen, wie sie für beinahe alle Operntexte von Pietro Metastasio typisch sind. Für den Inhalt des ‚Coro‘ ist sie irrelevant..

5.1.1 *Dal maggiore ogni diletto*

Das Verwirrspiel geht in Form eines *Lieto fine* glücklich aus und der Schlusschor preist diesen Ausgang dementsprechend. Dabei bilden alle sieben Solisten den Chor in schöner Einigkeit, also in homophonem Einklang. Die von Gluck gewählte Tonart DDur ist geeignet, die entspannte, frohe Stimmung umzusetzen und auf das Publikum zu übertragen. Schubarth spricht von Triumph, Halleluja, Kriegsgeschrei und Siegesjubiläum.²⁵ Das gewählte Zeitmass (3/8-Takt, Allegro) trägt das Seine zum beschwingten Ausgang des Geschehens, in dem viel von Menschenopfer die Rede ist, bei.

²³ <http://www.gluck-gesamtausgabe.de/> [GGA].

²⁴ Croll Gerhard und Renate: Kassel u. a. 2010.

²⁵ Schubarth, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. 1806, S. 379.

5.2. *Ipermestra 1744 Venedig*

Ein Jahr nach dem grossen Erfolg in Milano konnte Gluck sein nächstes Werk, diesmal in Venedig, uraufführen. Die Umstände, die zur Komposition Anlass gaben, liegen laut dem Vorwort zu Band 6 der Abteilung III der Gluck-Gesamtausgabe „weithin im Dunkeln“.²⁶ Das Libretto stammt von Metastasio; der Text wurde fast zur gleichen Zeit unter anderem auch von Johann Adolph Hasse wie später auch von mehr als 20 weiteren Komponisten vertont. Gluck verzichtete allerdings auf einen der beiden von Metastasio vorgegebenen Schlusschöre sowie auf eine Licenza.²⁷ Weshalb er dies tat, liess sich nicht ermitteln. Die Handlung ist, wieder typisch für Metastasio, ein Verwirrspiel von Liebe und Politik. Dabei ist insbesondere dramatisch, dass Ipermestra, Tochter von Danao, von ihrem Vater aufgefordert wird, den von ihr geliebten Bräutigam Linceo in der Hochzeitsnacht zu ermorden, was sie aber verweigert. Wenigstens löst sich der Knoten: König Danao macht seine Tochter Ipermestra zur neuen Königin.

5.2.1. Coro: Alma eccelsa, ascendi in trono

Dieser Lieto fine wird mit einem Schlusschor der sieben Solisten besiegelt. Sie loben die Tugend der jungen, liebenswerten Königin und deren Bereitschaft, die anspruchsvolle Aufgabe zu übernehmen. Melodie und Harmonik (G_{Dur}, 2/4) können als banal bezeichnet werden. Der Chor ist darauf ausgelegt, ein Gassenhauer zu werden. Eine eigentliche musikalische Aussage fehlt. Ottonari bestimmen auch hier das textliche Metrum. Der sängerische Anspruch ist minimal.

5.3. *Le nozze d'Ercole e d'Ebe 1747 Dresden*

Kurz nach seiner Rückkehr aus England (1745/46), wo er den damals bereits berühmten Georg Friedrich Händel persönlich kennengelernt, mit ihm sogar gemeinsam konzertiert hatte, schloss sich Gluck 1747 der wandernden Operntruppe von Pietro Mingotti an. Dieser wurde aus Anlass einer bayerisch-sächsischen Doppelhochzeit am Dresdener Hof beauftragt, für eine Freilichtaufführung bei Schloss Pillnitz eine neue Oper zu inszenieren. Den Kompositionsauftrag erhielt Gluck, wobei er dafür durch den Hof als ‚Sänger Gluck‘, nicht als Komponist oder Kapellmeister bezahlt wurde.²⁸ Der Autor des Librettos ist unbekannt. Die aktionsarme mythologische Handlung schildert, wie Jupiter und Juno versuchen, den eben neu in den Olymp aufgestiegenen und dort zum Halbgott erklärten Herkules, er ging aus der

²⁶ Christoph Willibald Gluck, *Ipermestra* (Venedig 1744). Herausgeber Axel Beer. Bärenreiter, 1997, S. VII.

²⁷ Ebenda.

²⁸ Zit. nach Strohm, Reinhard, *Der wandernde Gluck und die verwandelte Ipermestra*, in: Brandenburg/Goeltz, Gluck der Europäer, 37.

Verbindung von Jupiter mit einer Sterblichen hervor, mit der gemeinsamen Tochter Hebe zu verkuppeln. Damit der Held nicht misstrauisch wird, tritt Hebe unter falschem Namen auf. Der Bezug zum aktuellen Hochzeitsfest, wo wahrscheinlich im Vorfeld auch gekuppelt wurde, liegt nahe, ohne dass diese Tatsache ausgesprochen wird. Den Gewohnheiten der Zeit entsprechend, endet das Ganze in einem *Lieto fine* mit glücklicher Vermählung der beiden.

5.3.1. Coro: *Dell'allegrezza il nome*

Dem in einer einfachen Liedform gestalteten Schlusschor folgt als Anhang eine *Licenza*²⁹ in Form eines Rezitativs und einer Arie, die nicht einer handelnden Person, sondern einer Stimmlage (Soprano) übertragen ist. Der Chor selbst wird durch die vier Solisten bestritten. Er steht in G_{Dur} und umfasst 96 Takte. Das tänzerische Metrum 3/8, *Presto*, drückt überschäumende Freude aus. Die eingängige Melodie erfüllt zusammen mit einer einfachen, harmonischen Struktur alle Kriterien, sich als ‚Ohrwurm‘ in den Zuhörern festzusetzen. Der Text beschreibt die Freude über das glückliche Ende; er wird mehrfach musikalisch variiert und wiederholt. *Otonari* als Textmetrum sind ein von Calzabigi für Schlusschöre bevorzugtes Mass.

5.4. *La Semiramide riconosciuta* 1748 Wien

Dieser zum 31. Geburtstag der habsburgischen Kaiserin/Königin Maria Theresia sowie gleichzeitig zur Neueröffnung des unter einer neuen *Impresa* (Gebrüder Lo Presti) stehenden Wiener Burgtheaters uraufgeführten Gluck-Oper liegt ein Libretto von Metastasio aus dem Jahre 1729 zugrunde, das erstmals von Leonardo Vinci in Musik gesetzt worden war. Schon 1743, anlässlich der Krönung von Maria Theresia in Prag, hatte Johann Adolph Hasse dieselbe Textgrundlage für eine Festoper verwendet. Weshalb 1748 gerade Gluck die *Scrittura* zu diesem bedeutenden politischen Ereignis erhalten hatte – es ging im Besonderen darum, dass die junge Erzherzogin als erste weibliche Thronfolgerin auch international anerkannt wurde – bleibt offen. Zumindest passte die Handlung, in welcher Semiramis als weibliche Landesfürstin der Assyrier dargestellt wird, zu der Situation am Wiener Hof, wo Maria Theresia immer noch um ihre Anerkennung als Regentin kämpfte. Dabei erscheint der gewählte Name der Oper („*La Semiramide riconosciuta*“) aufgrund der Zweideutigkeit des Wortes ‚*riconosciuta*‘, das sowohl *wiedererkannt* als auch *anerkannt* bedeuten kann,³⁰ besonders raffiniert. Die Handlung selbst ist, wie bei Metastasio beinahe obligatorisch, ein kompliziertes Verwirrspiel zwischen zwei Paaren sowie zwei zusätzlichen Liebhabern, was für die Kernaussage des Stücks allerdings

²⁹ Lob- und Glückwunschgesang auf die feiernden Hochzeitspaare.

³⁰ Gemäss Aldo Gabrielli, *Grande dizionario Hoepli Italiano*, ed. 3, Milano, 2015, S. 1957.

kaum eine Rolle spielt. Gluck hat aber erstmals in seinem Operschaffen als Neuigkeit anstelle des sonst üblichen als ‚Coro‘ bezeichneten Vokalensembles einen eigentlichen Chor aus Sängern vorgegeben, wobei zur personellen Zusammensetzung dieses Ensembles keine Angaben vorliegen. Tabelle 6 unten zeigt den Gesamtaufbau der Oper mit typischem Wechsel zwischen 46 Rezitativen, 27 Arien und drei Chören. Das beeindruckende Übergewicht der Rezitative war in Zusammenhang mit der komplizierten Handlung offenbar unvermeidlich, lässt aber auch annehmen, dass der unvorbereitete Zuhörer damit strapaziert wurde.

AKT 1	AKT2	AKT 3
Sinfonia	Recitativo: "Ministri, al re sia noto" (Sibari, Ircano)	Recitativo: "Che fa? Che tarda?" (Ircano)
Recitativo: «Olà, sappia Tamiri» (Semiramide, Sibari)	Recitativo: "Scitalce, al nuovo sposo" (Semiramide, Tamiri, Mirteo, Scitalce, Sibari, Ircano)	Recitativo: "Signor, fuggiamo" (Sibari, Ircano)
Recitativo: «Nino, deve al tuo zelo» (Tamiri, Semiramide, Sibari)	No. 11 CORO: "Il piacer, la gioia scenda" (Scitalce, Ircano, Mirteo, Coro)	Recitativo: "Traditori, al mio sdegno" (Mirteo, Sibari, Ircano)
Recitativo: «Al tuo cenno, gran re» (Mirteo, Ircano, Semiramide, Tamiri, Sibari, Scitalce)	Recitativo: "In lucido cristallo aureo liquore" (Semiramide, Sibari, Ircano, Mirteo, Tamiri, Scitalce)	No. 21 Aria: "Il Ciel mi vuol oppresso" (Ircano)
No. 2 Aria: «Non so, se più t'accendi» (Semiramide)	Recitativo: "(Il mio bene è periglio)" (Semiramide, Scitalce, Mirteo, Ircano, Sibari)	Recitativo: "Inutile furor!" (Mirteo, Sibari)
Recitativo: «(Che vidi! Che ascoltai!)» (Scitalce, Tamiri, Mirteo, Ircano)	No. 12 Aria: "Voi, che le mie vecende" (Scitalce)	Recitativo: "Quell'ira, ch'io destai" (Sibari)
No. 3 Aria: «Vorrei spiegar l'affanno» (Scitalce)	Recitativo: "(Conoscerai fra poco)" (Semiramide, Ircano, Mirteo)	No. 22 Aria: "Torrente, che ritegno" (Sibari)
Recitativo: «Più che ad ogni altro spiace» (Tamiri, Ircano, Mirteo)	No. 13 Aria: "Saper bramate tutto il mio core?" (Ircano)	Recitativo: "No! voglio udir" (Semiramide, Mirteo)
No. 4 Aria: «Che quel cor, quel ciglio altero» (Tamiri)	Recitativo: "Vedi quanto son io sventurato" (Semiramide, Mirteo)	Recitativo: "Che vuol dir quello sdegno" (Semiramide, Scitalce)
Recitativo «La principessa udisti?» (Ircano, Mirteo)	No. 14 Aria: "Io veggo in lontananza" (Mirteo)	No. 23 Aria: "Fuggi dagl'occhi miei" (Semiramide)
No. 5 Aria: «Maggior follia non v'è?» (Ircano)	Recitativo: "Di Scitalce il rifiuto" (Semiramide)	Recitativo: "E può con tanto fasto" (Scitalce, Tamiri)
Recitativo: «Felice te, se puoi» (Mirteo)	No. 15 Aria: "Il pastor, se torna aprile" (Semiramide)	Recitativo: "(Che ardir, che tradimento è questo?)" (Mirteo, Scitalce, Tamiri)
No. 6 Aria: «Bel piacer saria d'un core» (Mirteo)	Recitativo: "L'accortezza a che val" (Sibari, Ircano)	No. 24 Aria: "Odi quel fasto?" (Scitalce)
Recitativo: «Amico, in rivederti, oh qual piacere» (Scitalce, Sibari)	No. 16 Aria: "Vieni, che poi sereno" (Sibari)	Recitativo: "S'impedisca il cimento" (Tamiri, Mirteo)
Recitativo: «Chi sa! Forse il desio» (Scitalce, Tamiri, Semiramide)	Recitativo: "Oh, qual rossore avranno" (Ircano, Tamiri, Mirteo)	No. 25 Aria: "D'un genio che m'accende" (Tamiri)
Recitativo: «Signor, brama Scitalce teco parlar» (Tamiri, Semiramide, Scitalce)	Recitativo: "Felice me, se un giorno" (Mirteo, Tamiri)	Recitativo: "Or va, servi un'ingrata" (Mirteo)
Recitativo: «Perdonami, s'io torno» (Tamiri, Semiramide, Scitalce)	No. 17 Aria: "Fiumicel, che s'ode appena" (Mirteo)	No. 26 Aria: "Sentirsi dire dal caro bene" (Mirteo)
No. 7 Aria: «S'intende sì poco» (Scitalce)	Recitativo: "Signor, perché si tiene prigioniero Scitalce?" (Tamiri, Semiramide)	(Aria): "Fra tanti affanni miei" (Semiramide)
Recitativo: «Udisti il prence?» (Semiramide, Tamiri)	Recitativo: "Come imponesti, Scitalce è qui" (Sibari, Semiramide, Tamiri)	Recitativo: "A forza io passerò" (Ircano, Sibari, Semiramide)
No. 8 Aria: «Ei d'amor quasi delira» (Tamiri)	No. 18 Aria: "Non so se sdegno sia" (Tamiri)	No. 27 (Aria): "Di rabbia, di sdegno"
Recitativo: «Sarà dunque Scitalce sposo a Tamiri?» (Semiramide, Ircano, Mirteo)	Recitativo: "S'avanzi il prigionier" (Semiramide, Scitalce)	Recitativo: "Non più: Si dia della battaglia il segno" (Semiramide)
No. 9 Aria: «Se amor volete» (Semiramide)	Recitativo accompagnato: "Deh non fingiamo più" (Semiramide, Scitalce)	Recitativo: "(Al traditore in faccia)" (Mirteo, Scitalce, Semiramide, Ircano, Sibari)
Recitativo: «Che pensi, Ircano?» (Mirteo, Ircano)	No. 19 Aria: "Tradita, sprezzata" (Semiramide)	Recitativo: "Mirteo, Scitalce, oh Dio!" (Tamiri, Mirteo, Sibari, Scitalce, Semiramide, Ircano)
No. 10 Aria: «Talor, se il vento freme» (Ircano)	Recitativo: "Parti l'infida" (Scitalce)	No. 28a Coro: "Viva lieta, e sia regina" (Coro)
	No. 20 Aria: "Non saprei qual doppia voce" (Scitalce)	Recitativo: "Ah germana!" (Mirteo, Semiramide, Scitalce, Tamiri, Ircano)
		No. 28b Coro: "Donna illustre, il Ciel destina" (Coro)
		Licenza, Recitativo: "Mente l'augurio" (Semiramide)
		Licenza, No. 29 Aria: "Oscura il sol le stelle" (Semiramide)

Tab. 6 Werkübersicht La Semiramide, 1748

In einer angehängten Licenza (Rezitativ und Aria) spricht die Hauptdarstellerin als metaphorisches Ebenbild der gefeierten Maria Theresia diese direkt an.

5.4.1. Il piacer, la gioia scenda

Ein Chorauftritt zu Beginn des zweiten Aktes war bereits im ursprünglichen Libretto von 1729 (Musik von Vinci) vorgesehen, wobei in Glucks Variante eine Strophe weggelassen wurde:

	Ursprüngliche Version 1729 ³¹	Glucks Text 1748 ³²	Übersetzung (Autor)
CORO	Il piacer, la gioia scenda fidi sposi al vostro cor. Imeneo la face accenda, la sua face accenda Amor.	Il piacer, la gioia scenda fidi sposi al vostro cor. Imeneo la face accenda, la sua face accenda Amor.	<i>Der Wohlgefallen, die Freude senke sich, treues Paar, in euer Herz. Hymeneos lässt das Gesicht euch erröten aber auch Amor erglüht.</i>
PARTE DEL CORO (Damen)	Fredda cura, atro sospetto non vi turbi e non v'offenda e d'intorno al regio letto con purissimo splendor...	Aspra cura, atro sospetto non vi turbi non v'offenda lunga età non vi contenda non raffreddi il primo Andor.	<i>Schwere Sorge, unheilvoller Verdacht verwirrt euch nicht, verletzt euch nicht langes Leben bestreitet euch nicht kühlt nicht ab die erste Glut.</i>
CORO	Imeneo la face accenda, la sua face accenda Amor.	Imeneo la face accenda, la sua face accenda Amor.	<i>Hymeneos lässt das Gesicht euch erröten aber auch Amor erglüht.</i>
PARTE DEL CORO (Damen)	Sorga poi prole felice che ne' pregi egual si renda alla bella genitrice, all'invitto genitor.	Sorga poi prole felice che ne' pregi egual si renda alla bella genitrice, all'invitto genitor.	<i>Dann kommen glückliche Kinder die es wert sind, für die schöne Mutter für den unbesiegbaren Vater</i>
CORO	Imeneo la face accenda, la sua face accenda Amor.	Imeneo la face accenda, la sua face accenda Amor.	<i>Hymeneos lässt das Gesicht euch erröten aber auch Amor erglüht.</i>
PARTE DEL CORO	E se fia che amico nume lunga età non vi contenda, a scaldar le fredde piume, a destarne il primo ardor...		<i>Und wenn es denn sein soll, dass der freundliche Gott euch kein langes Leben schenkt um kalte Federn zu erhitzen, um das erste Feuer zu entfachen...</i>
CORO	Imeneo la face accenda, la sua face accenda Amor.		<i>Hymeneos lässt das Gesicht euch erröten aber auch Amor erglüht.</i>

Tab. 7 Textvergleich *La Semiramide* ursprüngliche Form und Glucks Version mit Übersetzung

Welche Absicht Metastasio mit diesem zusätzlichen Chor verfolgte, lässt sich nicht erkennen. Der zweite Akt beginnt mit einem grotesken ‚Hahnenkampf‘ diverser junger Männer, die sowohl mit Schwertern herumfuchtelten als auch einen unerkannten Giftbecher herumreichen, ohne zu trinken. Der Text des Chors spricht (vgl. oben) ein Brautpaar an. Es sind Höflinge, die die anstehende Vermählung von Tamiri, einer Freundin von Semiramide, preisen. Ich sehe hier keinen Bezug zum Doppelanlass für die Oper und weshalb gerade jetzt als besondere Zäsur ein Chor eingesetzt wird. Wie dem auch sei: Wie so oft ist der Chortext in *Ottomarii* abgefasst. Andante im 3/8-Takt bedeutet unbeschwertes Fortschreiten in einer äusserst dramatischen

³¹ *Semiramide riconosciuta*, Dramma per musica. Testi di Pietro Metastasio, musiche di Leonard Vinci. Prima esecuzione: 6 febbraio 1729, Roma, S. 30 <http://www.librettidopera.it/>, gelesen am 24.9.2020.

³² Gerhard Croll, Thomas Hauschka (Hrsg.). *La Semiramide riconosciuta, dramma per musica in drei Akten*. Gluck Gesamtausgabe III/12, S. 134ff.

Handlungssituation. Der harmonische Ablauf ist simpel gestaltet. Die gewählte Tonart (a_{moll}) passt nicht optimal zum textlichen Inhalt, was wiederum ein Hinweis auf die hintergründige Dramatik der Szene sein könnte. Gesamthaft bildet der Chor einen Kontrast zur ganzen Situation. Bevor der Gesang einsetzt, findet sich in der Partitur ein orchesterlicher Teil von 36 Takten, vermutlich als Tanzeinlage gedacht; in der Partitur bestehen keine diesbezüglichen Hinweise, aber im Libretto von 1729 steht „Intanto sinfonia, coro e ballo“ (zuerst Vorspiel, Chor und Tanz). Dabei ist der Tanz vermutlich nicht direkt mit dem Chorgesang verbunden, wie dies später im Rahmen der Opernreform angestrebt wird.

5.4.2 Viva lieta, e sia regina

Das ist ein mitreissender, beinahe schlagerhafter Schlusschor, wobei keine Beschreibung der personellen Zusammensetzung vorliegt (Volk? Hofpersonal?). Tonart (G_{Dur}) und musikalisches Metrum (3/8) sind typisch für Werkschlüsse dieser Art. Der Text ist ein Ottonario und besteht lediglich aus zwei Zeilen. Nebst der metaphorischen Bedeutung der Aussage enthält der Chor einen Hochgesang auf die Königin: *„Sei Königin, wie Du schon bisher unsere Königin warst“*. Dabei geht es auch darum, dass Publikum in einer frohen Stimmung zu entlassen.

5.4.3 Donna illustre, il Ciel destina

Nach einer allgemeinen Versöhnungsszene in Form eines Rezitativs, an welchem sich alle Solisten beteiligen, setzt der Chor mit der analogen Musik wie unter 5.4.2 beschrieben zum endgültigen Schlusspunkt an. Dabei ändert sich zunächst lediglich der Text: „Donna illustre il ciel destina a te regni, imperi a te. Viva lieta e sia regina chi finor fu nostro re“.³³ Gegenüber dem ersten Teil wird der Abschluss aber etwas gekürzt und melodisch leicht verändert.

5.5. *Ezio (Prager Fassung) 1750 Prag*

Die näheren Umstände der Erschaffung dieses *Dramma per musica* wurden bisher nicht ermittelt. Das Werk wurde von der reisenden Operntruppe Giovanni Battista Locatellis im Theater „An der Kotzen“ uraufgeführt. Gluck wirkte dabei einerseits als beauftragter Komponist und andererseits als Kapellmeister bei den Aufführungen, ohne gleichzeitig bei der Truppe sonst festangestellt zu sein³⁴. Das Libretto aus dem Jahre 1728 stammt von Pietro Metastasio und wurde über 50-mal neu komponiert. Die Handlung entstammt der römischen Geschichte mit einer komplizierten Viereckkonstellation unter Einbezug des Kaisers, wobei in

³³ „Bedeutende Frau, der Himmel bestimme Dich zur Königin und Kaiserin. Sei Königin, wie Du schon bisher unsere Königin warst.“ Übersetzung des Autors.

³⁴ Gerhard und Renate Croll, Gluck. Sein Leben. Seine Musik. Kassel et al., 2010, S. 61.

Glucks Werk am metastasianischen Urtext teilweise nicht unerhebliche Eingriffe vorgenommen wurden.

5.5.1 Coro: „Della vita nel dubbio cammino“

Das dreiaktige Werk endet, entgegen den historischen Ereignissen nach einem misslungenen Aufstand gegen den Kaiser, in einem *Lieto fine*, in welchem der einzige sechsstimmige Chor durch die Solisten vorgetragen wird. Dank seiner einfachen, harmonischen Struktur (es gibt lediglich Wechsel zwischen Tonika und Dominante) ist der Chor ein echter ‚Ohrwurm‘. Er steht in D_{Dur} , was angesichts der Orchestrierung mit Streichern und Hörnern in D leicht nachvollziehbar ist. Dabei ist der musikalische Ablauf keineswegs primitiv: Ensemblepartien werden immer wieder durch aufsteigende, solistische Phrasen unterbrochen. Das hohe Tempo (*Allegro*) verbunden mit einem tänzerischen 3/8-Takt provoziert eine fröhliche, ja ausgelassene Stimmung, die den zugrunde liegenden Text, ein Freudenfest bei wiedergefundenem Frieden, affektiv adäquat wiedergibt.

5.6. *Le cinesi* 1754

Anlass zu dieser einaktigen Oper gab eine Einladung von Kaiserin Maria Theresia mit ihrem Hofstaat zu einem Sommerfest, ausgerichtet von Feldmarschall Joseph Friedrich, Prinz von Sachsen-Hildburghausen. Das Libretto von Metastasio stammt aus dem Jahr 1735. In dieser Urfassung fehlte allerdings eine männliche Figur. Die Handlung dreht sich um die Diskussion dreier Chinesinnen, die als Zeitvertreib ein kleines Theaterstück einstudieren möchten. Chinoiserien waren zu dieser Zeit vor allem in Architektur und Innenausstattung, aber offensichtlich auch in anderen Sparten in Mode. Dabei stehen drei dramatische Gattungen (heroisch, komisch, tragisch) zur Diskussion, aber die drei Damen können sich nicht einigen. Schliesslich schlägt, wenigstens bei Gluck, ein junger Mann vor, stattdessen ein Ballett aufzuführen, was allgemeinen Gefallen findet.

5.6.1 Coro/Quartett: *Voli il piede in lieti giri*

Der Schlusschor der vier Solisten beinhaltet die mit Erleichterung aufgenommene Auflösung des vorangehenden Streitgesprächs. Weder im Originallibretto von Metastasio noch in der Version für Glucks kleine Oper steht eine Bezeichnung der musikalischen Form. Hingegen findet sich im erhaltenen Manuskript unmittelbar vor den Schlussversen die Anmerkung „*Siegue Coro*“. Geschrieben ist das Stück in D_{Dur} (Hörner in D), vorgezeichnet ist „C3“, also ein $\frac{3}{4}$ -Takt. Nachdem jeweils nur die Schlusszeilen der beiden vierzeiligen Strophen vom gesamten Ensemble gesungen werden, sollte trotz obiger Anmerkung eher von einem Vokalquartett als von einem Chor gesprochen werden.

5.7. *L'innocenza giustificata* 1755 Wien

Dieses Werk ist in mancherlei Hinsicht eine Besonderheit: Sowohl das Libretto als auch die Musik sind Pasticchi. Die Arien stammen textlich von Metastasio; demgegenüber sind die Rezitative und Chöre mit grosser Wahrscheinlichkeit dem damals neuen Wiener Hoftheaterintendanten Giacomo Durazzo zuzuschreiben, der vermutlich Initiant für das ganze Projekt war. Gluck seinerseits hat die Musik einer Vielzahl von Arien aus früheren Werken ‚rezykliert‘, wie der Webseite der Gluckgesamtausgabe zu entnehmen ist.³⁵ Gerhard und Renate Croll skizzieren die Handlung in ihrer Gluck-Biografie so kompakt, dass ich diesen Text hier unverändert zitieren möchte:

Die Vestalin Claudia, die gemeinsam mit anderen Dienerinnen der Göttin Vesta das zum Wohle Roms und der Römer brennende heilige Feuer zu hüten hat, wird irrtümlich bezichtigt, durch Verletzung des Keuschheitsgebotes das Feuer zum Erlöschen und damit Unheil über das Land gebracht zu haben. Vom Senat zum Tode verurteilt, unterzieht sie sich freiwillig einem Gottesurteil. Als im Tiber ein Schiff mit der Statue der heiligen Allmutter auf Grund gelaufen ist und nicht wieder flott gemacht werden kann, erbietet sie sich im Wissen um ihre Unschuld, das Schiff allein an Land zu ziehen. Scheinbar mühelos gelingt es ihr auf wunderbare Weise – die Oper endet mit Lob- und Dankgesängen aller Priester und Priesterinnen und des römischen Volkes.³⁶

5.7.1. Deh seconda, ospite Nume

Das Volk bittet die ‚Gute Göttin‘ um Hilfe bei seinem schweren ‚schweisstreibenden‘, aber vergeblichen Rettungsversuch. Dies geschieht in Form eines variierten Strophenliedes in hohem Tempo (Allegro, alla breve). Dabei verwendet der Librettist (vermutlich Durazzo) Ottonari in den ersten zwei Zeilen (A) und Senari in den nachfolgenden vier (B). Gluck setzt die Wiederholungen nach dem Schema A B A' B' A'' ein. Die Variationen weichen vorwiegend melodisch und rhythmisch vom ursprünglichen musikalischen Grundgerüst ab. A_{Dur}, das von Berlioz als „brillant, distinguée, joyeux“ beschrieben wird,³⁷ wirkt zusammen mit einer munteren, beinahe fröhlichen Melodie und einem tänzerischen Rhythmus nicht ausgesprochen passend zum bittenden Text in einer verzweiferten Lage. Da hat Gluck in anderen Chören den Affektgehalt besser getroffen. Als weitere Besonderheit ist der abwechselnde Einsatz von Voll- und Halbchor (A-, beziehungsweise B-Teile) zu erwähnen. Der gesangstechnische Anspruch ist nicht hoch.

³⁵ <http://www.gluck-gesamtausgabe.de/id/1-19-00-0>.

³⁶ Gerhard und Renate Croll, *Gluck. Sein Leben. Seine Musik*. Kassel u. a., 2010, S. 90–91.

³⁷ Hector, Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Paris, 1844, S. 33.

Im Anschluss an diesen Chor kommt es zum stimmungs- und spannungsmässigen Tiefpunkt der Innocenza: Der Vater Claudias, Valerio, erklärt dem Volk in einem Rezitativ, dass diese Bemühungen von den Göttern nicht unterstützt werden.

5.7.2 Noto e il reo

Es wird darauf hin noch dramatischer: Im folgenden Chor wird die Schuld Claudia zugewiesen und ihr Tod gefordert: „Noto è il reo, non ha difese contro Roma è il ciel sdegnato: Mora Claudia, che l’offese, E placato il ciel sarà! Claudia mora! Claudia mora!“³⁸ Der Zorn des Volkes drückt sich in einem über das gesamte lediglich 26 Takte lange Stück (Spieldauer ca. 45 Sekunden) durch ein permanent durchgezogenes, wenig variiertes, auftaktiges Rhythmusmotiv aus. Nur für die Forderung „Claudia mora“ wird die Aussage verkürzt, was sich auf die Intensität dieser auswirkt:



Abb. 4 Zweitaktiges Rhythmusmotiv (*L'innocenza giustificata*)

Wiederum wählt Gluck alla breve und Allegro, wobei die Tonart nach G_{Dur} wechselt, welches Berlioz als „un peu gai, avec une tendance commune“ beschreibt³⁹, was auch nicht zum Text passt. Dieser ist aber, wie schon im ersten Chor, ausgesprochen handlungstragend. Gesangstechnisch stellt der Chor aufgrund seiner akkordischen Struktur keine besonderen Anforderungen.

Es folgt die wohl schönste Arie der Oper „Ah rivolgi“, in welcher Claudia ihr Vertrauen in das Gottesurteil besingt und gleichzeitig das Schiff allein an Land zieht. Der Triumph ist vollkommen.

5.7.3 Grazie al ciel

Den Schlusschor hat Gluck seinem Prager Ezio (Uraufführung 1750, also fünf Jahre vorher) in wenig veränderter Form entnommen. Jetzt stimmt die fröhliche, begeisterte Stimmung. Dabei kommen die vier Hauptsolisten (SSST) mit dem Chor (römisches Volk und Honoratioren) zusammen und singen mehrheitlich in einem Fugato, am Anfang und Schluss gemeinsam, eine begeisterte Laudatio auf die Götter und hauptsächlich auf Claudia, die unschuldige und grosse

³⁹ Hécator, Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Paris, 1844, S. 33.

Frau. Der 3/8-Takt in D_{Dur}, Allegretto, unterstützt die textliche Aussage: „Dank sei dem Himmel, der durch wunderbare Gnade die Unschuld zu erhöhen wusste. Nun lernt in allen Landen, die grossen Namen Claudias und der Göttin [Vesta?] erklingen zu lassen.“⁴⁰ Das Textmetrum in durchgehenden Ottonari unterstützt die Aussage. Die Szene wirkt natürlich und gesanglich wird auf alles Künstliche (Koloraturen u. ä.) verzichtet. Damit sind von Seiten der Chöre erste deutliche Ansätze zu einem Reformgedanken erkennbar.

5.8. *L'Ile de Merlin ou le Monde renversé 1758 Wien*

Gluck hat diese kurze einaktige Oper mit einer Spieldauer von gerade mal einer Stunde anlässlich des Namenstages des Kaisers als Auftragswerk verfasst. Sie wurde im Schloss Schönbrunn uraufgeführt und später noch einige Male im Burgtheater dargebracht. Es handelt sich um das zweite Werk aus dem neuen Genre der Wiener Variante der Opéras comiques. Die Handlung bewegt sich in einer verkehrten Zauberwelt, wo alle Menschen genau umgekehrt handeln, als dies zu dieser Zeit in Paris üblich war. Nebst dem Zauberer Merlin und einigen Nebenfiguren stehen zwei gleich wichtige Paare auf der Bühne, wobei die Zusammensetzung dieser Paare immer wieder wechselt (Mann/Mann, Mann/Frau, Frau/Frau, aber kein Mann/Frau-Partnertausch). Anstelle von Rezitativen sind gesprochene Dialoge gelegentlich mit musikalischem Hintergrund eingebaut.

5.8.1. Que les plaisirs, que l'allegresse

Der von den Solisten bestrittene Schlusschor (,Chœur‘) ist in D_{Dur} gesetzt.⁴¹ Es ist ein munteres, anspruchsloses Liedchen mit einfacher Harmonik ohne rhythmische Besonderheiten (2/4, Allegro). Der französische Text formiert sich nach einem simplen A-B-A-Schema und entspricht metrisch einem Octosyllabe. Gegenüber den ähnlich strukturierten Schlusschori der italienischen opere serie Glucks hat sich der gedankliche Inhalt kaum verändert und lässt sich in der Schlusszeile ablesen: „Chantons: Chantons: Vive l'amour“. Gesamthaft wirkt das Ganze etwas einfältig-naiv – ein Ohrwurm zum Nachsummen. Zugegebenermassen erzielt dieses Stück aber die zweifelsfrei angestrebte, fröhliche, ja überschwängliche Stimmung. Zu dieser einfachen Struktur erscheint die Orchestrierung mit jeweils doppelt besetzten Flöten, Oboen und Hörnern sowie Streichern schon fast etwas üppig. Wie weit der Chor hier tänzerisch aktiv gedacht ist, wird im Libretto nicht beschrieben und in der Partitur auch nicht angemerkt; die Gestaltung hängt damit von der Inszenierung ab.

⁴⁰ Übersetzung des Autors.

⁴¹ Berlioz, 1856: „gay, bruyant, un peu commun“.

5.9. *L'Ivrogne corrigé 1760 Wien*

Auch dieses Werk aus der Wiener Opera-comique-Gruppe enthält Chöre. In diesem Fall ist es ein realer Opernchor, der zwei Einsätze bestreitet, die beide innerhalb des Geschehens angesetzt sind. Die Chöre beschränken sich gesamthaft auf kurze Einwürfe. Es geht dabei um einen ‚Trunkenbold‘, der von seiner leidenden Ehefrau zusammen mit deren Freunden geheilt werden soll. Dabei spielen letztere ihm vor, er habe sich zu Tode getrunken und sei nun im Hades. Diese Schocktherapie scheint sich günstig auszuwirken, da der Geläuterte zum Ende verspricht: „Pour jamais je renonce au vin“.⁴²

5.9.1 Il est mort, le cher Mathurin

Nachdem im ersten der beiden Akte der ‚Trunkenbold‘ (Mathurin) in seinem familiären Umfeld und mit seinen Eheproblemen gezeigt wird, spielt der zweite Akt im Hades. Die erste Szene hat zur Aufgabe, eine künstliche Trauerstimmung zu schaffen, um den Betrunknen in Angst zu versetzen. Dabei ergänzt der Chor hauptsächlich das Terzett der Solisten, die mehrheitlich gemeinsam singen. G_{moll} als Tonart, von Berlioz als „mélancolique, assez sonore, doux“⁴³ bezeichnet, eignet sich. Auffallend sind häufige Tempowechsel (Andante, Adagio – Allegro) bei einem alla breve Metrum. Das stellt bezüglich des Gesangs einige Anforderungen an die Sänger*innen, die durch eine einfache, rhythmisch anspruchslose Melodie kaum vor Probleme gestellt werden. Der in Octosyllabes gefasste Text enthält die zentrale Aussage, dass der Trinker tot sei. Der ausschliesslich aus den Streichern bestehende Orchesterpart ist ausgesprochen wohlklingend und verbreitet trauernde Ruhe.

5.9.2. Qui sont ces deux misérables ?

Ein von Gluck nur selten eingesetzter Unisonogesang des Chors, der jeweils den Refrain zu den von den Solisten abwechselnd gesungenen Strophen beiträgt, schafft einen eigenwilligen Klang. Dabei ist der Chor in einer einzigen Notenzeile im Violinschlüssel gesetzt. Die Männerstimmen oktavierem dabei. Auch hier bleibt die Orchestrierung auf den Streicherapparat beschränkt. Vom Chor, der hier vermutlich die Höllengeister verkörpern soll (nur als „Chœur“ bezeichnet), geht der vielfach wiederholte Urteilsspruch: „Qu’il soit puni!“⁴⁴ aus, während die Solisten die Anklage formulieren. Der gesangstechnische Anspruch wird durch einzelne, grössere Abwärtsintervalle (Oktav- oder Quintsprung) bei hohem Tempo gesteigert, ohne wirklich schwierig zu werden. Die Szene stellt damit eine Art höllische Gerichtsverhandlung

⁴² „Auf ewig verzichte ich auf den Wein“. Übersetzung des Autors.

⁴³ Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, 1855, S. 33.

⁴⁴ „Er sei verdammt!“ Übersetzung des Autors.

dar. Dabei werden zunächst wieder Octosyllabes verwendet, bis in der letzten Strophe der Urteilsspruch des Pluton („Pour vos crimes il n'est point de châtiments“⁴⁵) in wechselnde Metren verfällt, was die Aussage noch verstärkt.

5.9.3. Que de plaisirs l'amour nous donne (Quatuor)

Wie weit Gluck im ‚Schlusschor‘ überhaupt an den Einsatz der Chorsänger*innen gedacht hat, muss offenbleiben. Zumindest beginnt der Werkschluss in Form eines reinen Solistenquartetts, wie in allen opere serie. In der in der Gluck Gesamtausgabe Band IV/5 von 1951 publizierten Partitur steht nur im deutschen Text die Bezeichnung „Quartett (mit Chor)“. Das Stück ist dreigeteilt, mit dem Aufruf, zu Lachen und zu Singen: „Faisons les fous“. Im Mittelteil versöhnen sich die demaskierten Handlungsträger und beschwören die neugewonnene Liebe, während der Trinker dem Alkohol abschwört. Es folgt die finale Reprise, in der der Chor nicht direkt als aktiver Teil in der Partitur erwähnt wird. Es scheint aber denkbar, dass der Komponist zum krönenden Abschluss mit entsprechender letzter Steigerung den Chor mit dem Solistenquartett auftreten lässt. Das von Mattheson als „capable die schönsten Sentiments von der Welt zu exprimiren“ empfundene F_{Dur} schafft bei 3/8-Takt und Allegro die obligatorische frohe Schlussstimmung.

5.10. *Le Cadi dupé* 1761 Wien

Ein besonderer musikalischer Leckerbissen ist diese zweitletzte Opéra comique für Wien. Dem aktuellen Geschmack des Publikums entsprechend haben Durazzo und Gluck ein Libretto mit orientalischem Sujet gewählt, das erst im Januar 1761 in Paris als Vaudeville uraufgeführt worden war. Aus einem wenige Tage nach der Wiener Uraufführung verfassten Brief von Graf Durazzo an den Pariser Schauspieler und Operschriftsteller Charles Simon Favart geht hervor, dass dieser als Informant über die Pariser Opéra comique für Wien tätig war: „Mandez-moi, je vous prie, le destin de l'Opéra-Comique; je m'y intéresse doublement par la part que vous y avez.“⁴⁶ Das ursprüngliche Libretto von Pierre-René Le Monnier wurde dabei für Gluck von einem unbekannten Autor nur geringfügig abgeändert. Es dreht sich alles um einen orientalischen Würdenträger (Kadi), der seine Macht missbrauchen will um Zelmire, eine ihrerseits verheiratete Frau, zu verführen. Dabei wird er aber durch ein raffiniertes Verwirrspiel dieser Frau an der Nase herumgeführt. Schliesslich endet das Spiel in einem versöhnlichen Schlussquartett, das dazu auffordert, das Leben und die Liebe zu geniessen (Lieto fine). Dem Sujet folgend ist die Musik gestaltet, die wesentliche Elemente der Janitscharenmusik enthält:

⁴⁵ „Für Eure Verbrechen gibt es keine ausreichende Strafe.“ Übersetzung des Autors.

⁴⁶ Charles Simon Favart, *Mémoires correspondance littéraires dramatiques et anecdotes*. Paris, 1808, S. 212.

So findet sich der dafür typische Vorrat von genau sieben Tönen ebenso wie ständige Wiederholungen der Text- und Melodieabschnitte mit gleichbleibendem Rhythmus, der sich durch den Einsatz von Tamburin und Triangel sowie paukenartigen Oktavsprüngen der Bassinstrumente einem orientalischen Marschmusikklang annähert. Fremd wirken dabei nur die Streicher, die die martialische Musik ‚aufweichen‘. Der Melodiefluss ist in engen Intervallschritten gehalten. Dabei ist das Ganze dennoch äusserst kunstvoll aufgebaut. Gesangstechnisch ist der Anspruch gering, besonders für Solisten, die das Stück zu singen haben.

5.10.1. Jouissons désormais sans partage

Der als ‚Quatuor‘ bezeichnete Werkschluss kann als Schlusschor im Sinne der Opera seria interpretiert werden. Musikalisch ist das Stück als Vaudeville aufgebaut, bei dem jeweils ein*e Sänger*in eine Strophe vorträgt, die mit demselben Text vom gesamten Ensemble wiederholt wird, wobei Harmonik und Melodie sowie vereinzelt auch das Tongeschlecht leicht variiert werden. Das freudige, leichtfüssige C_{Dur} in einem etwas stampfenden alla breve Takt (Janitscharen) führt zu einem mitreissenden Gesang. Die Melodie selbst ist äusserst eingängig. Inhaltlich hat der Text lediglich eine kommentierende Funktion; Hinweise auf eine vorgegebene Bewegung des Chors fehlen.

5.11. *Orfeo ed Euridice* (Wien) 1762

1761 vermittelte der Generalintendant des Wiener Burgtheaters, Conte Giacomo Durazzo, eine neue ‚Teamarbeit‘: Die Teamplayer waren Raniero de Calzabigi als Librettist, Christoph Willibald Gluck als Komponist, Gasparo Angiolini als Choreograph und Giovanni Maria Quaglio als Bühnenbildner. Durazzos Hintergedanke bestand darin, neue Wege für Opern zu suchen, um aus dem engen Korsett der metastasianischen Opera seria auszubrechen. Das Künstler-Quartett schuf zunächst das Tanzdrama *Don Juan*. Als weiteres gemeinsames Werk schlug Calzabigi vor, den Mythos um den Sänger Orpheus als Grundlage zu wählen, wobei er contre coeur, um dem Publikumsgeschmack entgegenzukommen, anstelle der in der Mythologie tragisch endenden Geschichte einen glücklichen Ausgang (Lieto fine) erdichtete.⁴⁷ Der Textdichter hat sich mehr als 20 Jahre später in einem Brief an den Redaktor des *Mercure de France* ausführlich zu den Beweggründen für ein neues Opernkonzept geäussert.⁴⁸ Das auf Italienisch abgefasste Libretto setzt, ungewöhnlich für diese Zeit, lediglich drei Solisten ein,

⁴⁷ Silke Leopold und Michael Zimmermann, *Opernfehden und Opernreformen in Christoph Willibald Gluck und seine Zeit*, ed. Irene Brandenburg, (Laaber, Laaber Verlag, 2010), 51–53.

⁴⁸ Ranieri de Calzabigi, *Lettre au Rédacteur du Mercure* (Paris: Mercure de France, 21. August 1784), 128–137.

bringt dafür aber als Neuigkeit insgesamt zehn Chöre auf die Bühne, die in Anlehnung an die altgriechischen Dramen von einem eigentlichen Chor-Ensemble bestritten werden. Dabei ist der Chor ein handlungsrelevantes Element, indem er häufig einen eigentlichen Dialog mit den Solisten führt. Kommentierende Chorstücke fehlen demgegenüber vollständig. Laut Gerhard Croll umfasste der Chor im Jahr der Uraufführung am Alten Burgtheater in Wien 12–16 Herren und 7–8 Damen.⁴⁹ Ein grösserer Chor hatte auf der kleinen Bühne (laut Croll betrug die Breite der Bühnenöffnung zum Publikum 9.20 m, die Tiefe 15 m einschliesslich Proszenium, die Hinterbühne 8 m)⁵⁰ nicht ausreichend Platz. Wie aus einem Artikel von Herta Singer hervorgeht, hatte das Alte Burgtheater unter anderem dank seines reinen Holzbaus eine hervorragende Akustik mit optimaler Nachhallzeit um eine Sekunde (Modell-Berechnung aufgrund von neuzeitlichen Methoden).⁵¹ Über den gesanglichen Ausbildungsstand der Sänger*innen konnten zur konkreten Aufführung keine Informationen gewonnen werden. Es ist grundsätzlich möglich, dass am Alten Wiener Burgtheater damals bereits ein professioneller Chor existierte. Laut Mahling entstanden die ersten Opernchor-Ensembles mit ausgebildeten Sängern um das Jahr 1750, nachdem zuvor nur Gelegenheitschöre eingesetzt wurden, die häufig auch geringe gesangliche Ansprüche kaum befriedigen konnten.⁵² Bei anderen Werken aus dieser Zeitspanne, zum Beispiel *Alceste*, ist aber bekannt, dass der Chor aus Sängern der St. Stephanskathedrale rekrutiert wurde, die mit Opernmusik wenig Erfahrung hatten. Der gesangliche Schwierigkeitsgrad von Chören im *Orfeo* ist vielleicht deshalb nicht besonders hoch. Die Wahl des Motivs, das als zentrales Element eine Art Wiedergeburt schildert, kann dahingehend interpretiert werden, dass dem Autor Calzabigi ein analoges Ereignis, die Geburt einer neuen Opernform, vorschwebte.

⁴⁹ Croll, Gerhard: „*Christoph Willibald Gluck: Orfeo ed Euridice*“, in: *Gerhard Croll. Gluck-Schriften [...]*, hrsg. V. Irene Brandenburg u. Elisabeth Richter, Kassel et al.: Bärenreiter, 2003, S. 37.

⁵⁰ Ebenda, S. 35.

⁵¹ Singer, Herta: „*Die Akustik Des Alten Burgtheaters: Versuch einer Darstellung der Zusammenhänge zwischen Aufführungsstil und Raumakustik. Mit Tafel XI.*“ in: *Maske Und Kothurn* 4.2-3 (1958), S. 220–229.

⁵² Christoph Hellmut Mahling, *Studien zur Geschichte des Opernchors*, Trossingen-Wolfenbüttel: 1962, S. 344–349.

Akt: I	Akt: II	Akt: III
Overtura	Coro: "Chi mai dell' Èrebo fra Ile caligini"	Recitativo: "Ecco un nuovo tormento!" (Orfeo, Euridice)
Coro e Solo: "Ah, se intorno a quest'urna funesta"	Ballo: presto	Aria: "Che farò senza Euridice?" (Orfeo)
Recitativo: "Basta, basta, o compagni!" (Orfeo)	Coro: "Chi mai dell' Èrebo fra Ile caligini"	Recitativo: "Ah finisca e per sempre" (Orfeo)
Ballo: (Larghetto)	Ballo: Maestoso	Recitativo: "Orfeo, che fai?" (Amore, Orfeo, Euridice)
Aria: "Chiamo il mio ben così" (Orfeo)	Solo e Coro: "Deh placatevi con me"	Ballo: Maestoso
Recitativo: "Euridice, Euridice, ombra cara" (Orfeo)	Coro: "Misero giovane, che vuoi, che mediti?"	Ballo: (Grazioso) - Allegro - Andante - Allegro
Aria: "Cerco il mio ben così" (Orfeo)	Aria: "Mille pene" (Orfeo)	Soli e Coro: "Trionfi Amore"
Recitativo: "Euridice, Euridice! Ah, questo nome" (Orfeo)	Coro "Ah, quale incognito affetto flebile"	
Aria: "Piango il mio ben così" (Orfeo)	Aria: "Men tiranne" (Orfeo)	
Recitativo: "Numi! barbari Numi" (Orfeo)	Coro "Ah, quale incognito affetto flebile"	
Recitativo: "T'assiste Amore!" (Amore, Orfeo)	Ballo: (Andante)	
Aria: "Gli sguardi trattieni" (Amore)	Arioso: "Che purociel" (Orfeo)	
Recitativo: "Che disse? Che ascoltai?" (Orfeo)	Coro: "Vieni a' regni del riposo"	
Ballo: Maestoso	Ballo: (Andante)	
	Recitativo e Coro: "Anime avverturose"	
	Coro: "Torna, o bella, al tuo consorte"	
	Recitativo: "Vieni, segui i miei passi"	
	Duetto: "Vieni, appaga il tuo consorte"	
	Recitativo: "Qual vita è questa mai" (Euridice)	
	Aria: "Che fiero momento" (Euridice)	

Tab. 8 Werkübersicht in *Orfeo ed Euridice* 1762

5.11.1. Coro: „A, se intorno a quest'urna funesta“

Nach einer ausgesprochen animierten Ouvertüre (23 Takte, C_{Dur}, Allegro) trübt sich die Stimmung zu Beginn des ersten Aktes abrupt ein. Dieser Kontrast ist vermutlich von Gluck angestrebt. Die Szene zeigt das Grab einer jungen Frau, Eurydike. Dieses Bild wird in der Partitur eingehend beschrieben:

All'alzar della tenda, al suono di mesta sinfonia, si vede occupata la scena da uno stuolo di Pastori e Ninfe, seguaci di Orfeo, che portano serti di fiori e ghirlande di mirto; e, mentre una parte di loro arder fa de' profumi, incorona il marmo e sparge fiori intorno alla tomba, intona l'altra il Seguente coro, interrotto dai lamenti di Orfeo, che, disteso sul davanti sopra di un sasso va di tempo in tempo replicando appassionatamente il nome di Euridice.⁵³

⁵³ Wenn sich zum Klange einer tristen Einleitungssinfonie der Vorhang hebt, erkennt man eine Schar Hirten und Nymphen, gefolgt von Orfeo, die Blumenkränze und Myrthengirlanden tragen; und, während ein Teil von Ihnen Wohlgerüche versprüht, den Marmor bekränzt und Blumen um das Grabmal herum verstreut, singt der andere den folgenden Chor, unterbrochen durch die Wehklagen des Orfeo, der, ausgestreckt der Vorderseite eines Felsbrockens zu wiederholten Malen leidenschaftlich den Namen von Euridice ruft. [Übersetzung des Autors].

Die Sänger*innen (Hirten und Nymphen) beklagen den Tod ihrer Gespielin Euridice mit einem

Abb. 5 Kontrast der Melodieverläufe (Orfeo 1762) MUS-032

getragenen Chor, werden dabei jedoch mehrfach durch Einwürfe von Orpheus unterbrochen, der verzweifelt nach seiner verstorbenen Gattin „Euridice“ ruft. Die Intensität dieser Klagelaute wird durch fallende Oktavsprünge (nicht in der Partiturabbildung enthalten) ausgedrückt und kontrastiert dadurch umso mehr mit der mehrheitlich in Sekundschriften verlaufenden Chormelodie. Die klagende Musik (cmoll, Moderato) schafft, besonders in Kontrast zur Ouvertüre (CDur, Allegro), eine düstere Grabesstimmung. Das Metrum (alla breve) lässt ein langsames Schreiten empfinden, das heisst, Gluck stellte sich den Chor vermutlich als Trauerzug vor. Erst nach Abschluss des Eingangschors folgt ein

Tanz im $\frac{3}{4}$ -Takt, Larghetto, EsDur, der die Stimmung geringfügig aufhellt, aber der Chor kehrt zum Schluss mit einer Reprise im Tempo primo zurück. Das Versmass bewegt sich vorwiegend im Bereich des Endecasillabo, also dem Metrum, das Dante Alighieris Divina comedia beherrscht.

5.11.2. Chi mai dell'Erebo fralle caligini

Der zweite Akt beginnt mit einem Vorspiel in EsDur, das den zunächst zögerlichen, dann aber kontinuierlichen Abstieg des Titelhelden in den Hades versinnbildlicht. Wie aus Abbildung 6 ersichtlich ist, wird der nächste Choreinsatz – im ersten Akt gibt es keine weiteren Chöre – durch drei Takte mit einer Harfenmelodie in cmoll eingeleitet. Es ist Orfeo, der da auf seiner Laute ein sanftes Liedchen (piano) spielt.



Abb. 6 Abrupter Übergang von einer sanften Harfenmelodie zum Furienchor (Orfeo 1762) MUS-032

Hat er die Absicht, die Höllengeister zu besänftigen? Die Szene spielt im Hades, wo mit einem plötzlichen, aggressiven Choreinsatz (ff), fortgesetzt in c_{moll} , nicht nur der Solist, sondern zweifellos auch das Publikum bis ins Mark erschreckt wird. Dabei haben sich die Chorsänger*innen in dämonische Unterweltbewohner verwandelt, die den Eindringling bedrohen. Während der Chor in langen marcato-akzentuierten Tönen ($\frac{3}{4}$ -Takt) auf Orfeo

einwirkt, wird die aggressive Dramatik durch hektische Sextolen der Streicher angetrieben. Der Gesang schafft eine beängstigende, ‚höllische‘ Stimmung. Bereits nach zehn Takten jedoch schweigt der Chor, das Tempo erhöht sich auf Presto und die Sänger, sofern sie dazu in der Lage sind, tanzen einen furiosen ‚Ballo‘, der mit 34 Takten deutlich länger als der vorangehende Gesang ausfällt. Welche Probleme der Komponist mit dem Anspruch an die Chorsänger, nicht nur zu singen, sondern auch zu tanzen, hatte, wird im Abschnitt zu der Wiener Alceste (5.15) beschrieben.⁵⁴ Vermutlich hatten die Tanzeinsätze im Orfeo deswegen nur einfache Choreografien. Eine Reprise des einleitenden Chors (Andante) mit konsekutiver Durchführung wird gefolgt von einer Wiederholung des anfänglichen Ballos. Gesamthaft übernimmt der Chor hier erstmals als einziges handlungsbestimmendes Element die Führung.

5.11.3. Deh placatevi con me

Orfeo lässt sich jedoch nicht völlig einschüchtern. Begleitet von seiner Leier bittet er mit sanfter Stimme um Mitleid. Der Chor unterbricht mit stets gleichen, einsilbigen Einwüfen: „no“, zunächst einzeln, dann mehrfach wiederholend. Diese Konstellation ist genau gegenteilig zum ersten Chor der Oper, wo die Sänger*innen führten und dabei mehrfach von einsilbigen Zwischenrufen (dort Orfeo, der nach Euridice ruft) unterbrochen werden. Für den Chor bleibt es bei diesen akkordischen Zwischenrufen. Diese werden durch ein Teilorchester (Violini, Tromboni e Cornetto), bezeichnet als ‚I. Orchestra‘, unterstützt. Für den melodiosen, arienmässigen Gesang des Orfeo steht demgegenüber das ‚II. Orchestra‘ aus Streichern und einer Harfe bereit. Letztere ersetzt mit durchlaufenden Arpeggien den orpheischen Lyrenklang. Noch reicht die Überzeugungskraft von Orfeos Bittgesang allerdings nicht, um die Furien und Larven der Unterwelt zu überzeugen. Im dramatischen Kontext stellt dieser Abschnitt aber den Beginn der fortgesetzten Bemühungen des Orfeo dar, mit seinem Gesang selbst die Wälder, die wilden Tiere und die Steine und damit auch die Schatten des Hades zu rühren.⁵⁵

5.11.4. Misero giovane, che vuoi, che mediti?

Der unmittelbar anschliessende Chor lässt kurz ein Umdenken der Hadesgeister erkennen: In einer harmonisch milden Abfolge (es_{moll}, B, H⁷, B) drücken sie ihr Mitleid aus: „Misero giovane“. Aber bereits nach diesen vier Takten (Andante, piano) erklingt abermals das Tartarosmotiv (piu mosso, forte). Das unisono gesungene und durch das beinahe vollständige

⁵⁴ Sibylle Dahms, *Der konservative Revolutionär*. München: 2010, S. 296–297.

⁵⁵ Michael von Albrecht, *Ovid. Metamorphosen*: Reclam Taschenbuch (German Edition). Reclam Verlag. Kindle Version. 2017, S. 319.

Orchester colla parte begleitete Lied wirkt durch den Kontrast umso aggressiver. Nach fünf Takten klingt der Chor wieder akkordisch, fortgesetzt im hämmernden Rhythmus, um sich schliesslich in chromatischen, sekundweise ansteigenden Sequenzen vollends in eine wütige Ablehnung zu steigern. Alles scheint für Orfeo verloren. In Abbildung 7 lässt sich der geschilderte Umschwung anschaulich erkennen. Es sei zudem auf die unveränderte Vorzeichnung (3b) hingewiesen.

es B H7 B Es (unis) D C B Des C B As As'

Abb. 7 Brutaler Umschwung nach vier Takten (Orfeo 1762) MUS-032

Trotz der scheinbar hoffnungslosen Situation greift Orfeo nochmals zur Lyra und versucht in einem kurzen Arioso die Höllengeister umzustimmen. Sein Hinweis auf die Schicksalsverwandtschaft zwischen Geistern und ihm selbst zeigt denn auch Wirkung. Interessant ist, wie Gluck diesen Höhepunkt des Geschehens – Orfeos Gesang macht die Hadesbewohner schwach – musikalisch umsetzt. Es ist ein ausgesprochen einfach strukturierter, sequenziell mehrheitlich ansteigender Gesang mit einfacher Harmoniefolge in fmoll. Darin finden sich keine harmonischen oder rhythmischen Überraschungen. Diese kleinschrittigen melodiosen Abläufe unterstreichen die eher jammervollen, bittenden Textinhalte (vgl. Fussnote).⁵⁶

⁵⁶ Orfeo: „Tausend Qualen, schreckliche Schatten ertrage ich wie ihr.“ Übersetzung. des Autors.

5.11.5. Ah, quale incognito affetto flebile

Die unveränderte Vorzeichnung des folgenden Chors mit 3b unterstreicht die Zusammengehörigkeit der Chorstücke im Hades, wenn auch die harmonische Struktur von dieser Vorzeichnung mehrheitlich abweicht. Die effektiv in f_{moll} gehaltene Harmonik endet in Form einer picardischen Terz in C-Dur. Diese Tonart wird in der unmittelbar folgenden Kurzarie des Orfeo, in welcher er erneut um Verständnis bittet, im Anfangsakkord übernommen. In diesem Einschub klagt er, dass die Geister wenig Verständnis für sein Liebesleid aufbringen könnten. Dabei verwendet Calzabigi Ottonari, die Gluck im langsamen (Andante) alla breve Tempo umsetzt.



Abb. 8 Melodische Bewegung in kleinsten Schritten gibt die Unsicherheit des Orfeo wieder

Die kleinen Schritte um den Ton g' stellen die Unsicherheit des Sängers dar. Seine Stimmung schwankt heftig. Beinahe kurzatmig wirkt dabei der Gesang, der innerhalb des Taktes meistens durch eine Pause unterbrochen wird, gleichsam, als ob Orfeo sich seine Worte jeweils sehr gründlich überlege. Das Arioso endet aber wiederum in f_{moll} .

Erneut ergreift der Chor das Wort, indem er, *sempre raddolcito*⁵⁷, in meist chromatischen, zunächst ansteigenden Bewegungen die Entwicklung zum positiven Entscheid verkündet, was anzeigt, dass Orfeos Taktik ‚steter Tropfen höhlt den Stein‘ erfolgreich sein könnte.

5.11.6. Vieni a' regni del riposo

„Giunge Euridice“, es nähert sich Euridice, so kündigt der Chor der ‚Seligen Geister‘ die Ankunft von Orfeos Geliebter an. Die Atmosphäre hat sich vollkommen geändert. Vom höllischen Tartaros hat die Szene II des zweiten Aktes in einen lieblichen Hain gewechselt. Orfeo begrüsst diesen neuen Aspekt, dieses neue Gefühl, mit seiner Arie „Che puro ciel“. Die hier ansässigen seligen Geister unterstreichen dieses Gefühl mit einem sanft schreitenden Chor im 3/8-Takt (effektiv vorgezeichnet ist „3“). Die Sanftheit der Melodie (F_{Dur} , die Tonart, welche für Mattheson „capable die schönsten Sentiments von der Welt zu exprimiren“ ist)⁵⁸, erzeugt diesen abrupten Stimmungswandel. Die ‚seligen Geister‘ rühmen die hohen Qualitäten des Orfeo („Grande eroe, tenero sposo, Raro esempio in ogni età“⁵⁹). Die eingesetzten Ottonarii wirken allerdings, wenigstens für mich, etwas ‚klebrig‘. Der Chor kündigt die Rückkehr der

⁵⁷ Immer sanfter.

⁵⁸ Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg: 1713, S. 24.

⁵⁹ Grosser Held, zarter Ehemann, seltenes Vorbild in jeder Hinsicht.

Eurydike in die Arme Orfeos an, ist also ein wesentlicher Drehpunkt im dramatischen Geschehen der Oper.

5.11.7. Torna, o bella, al tuo consorte

Nach einem eingeschobenen Reigentanz der seligen Geister schaffen diese die endgültige Wende der Handlung, indem sie in Form einer Reprise von „Vieni a’regni“, die weitgehend mit dem vorherigen Chorgesang übereinstimmt, Euridice endgültig mit Orfeo vereinen.

Der dritte Akt wird durch den Aufstieg des Liebespaares aus dem Tartarus geprägt und enthält bis zum Schlusschor keine Ensemblegesänge. Zentral sind Arien und Duette der Hauptpersonen, gefolgt von einem Block von Balli mit den Charakterisierungen Maestoso, Grazioso, Allegro, Andante und Allegro.

5.11.8. Trionfi Amore

Wie bereits erwähnt, kommt es entgegen der antiken Vorlage zu einem Lieto fine. Dabei setzt Gluck einen Rundgesang im Sinne eines Vaudevilles ein, indem jeder der drei Solisten jeweils eine Strophe singt, die von einem Refrain des Chors gefolgt ist, der die Hauptaussage der Oper mit immer gleichem Text wiederholt. Dabei unterscheiden sich die Strophen von Orfeo und Amor harmonisch nicht und melodisch nur in Nuancen. Demgegenüber wechselt die dritte Strophe, gesungen von Eurydike, nach der Mollparallele hmoll. Der Rhythmus ist frohlockend, tänzerisch, wie dies auch im Libretto angemerkt ist: *”Magnifico Tempio dedicato ad Amore. Amore, Orfeo ed Euridice, preceduti da numeroso drappello di Eroi ed Eroine che vengono a festeggiare il ritorno d'Euridice; e cominciano un allegro ballo.”*⁶⁰ Nach der Mollstrophe der Eurydike, die noch eine etwas besinnlichere Stimmung aufkommen lässt, endet die Oper mit einem triumphalen Chorgesang zum Ruhme des Amor. Das gewählte Textmetrum Quinari eignet sich, zusammen mit der Grundtonart D_{Dur}, gut, die überschäumende Freude über den glücklichen Ausgang auszudrücken. Der mitreissende Refrain lässt sogar daran denken, dass das Publikum mitgesungen haben könnte. Die Ähnlichkeit mit dem 20 Jahre später uraufgeführten Finale von Mozarts Entführung aus dem Serail ist unverkennbar.

⁶⁰ „Herrlicher Tempel dem Amor gewidmet. Amor, Orfeo und Euridice, gefolgt von einem grossen Trupp von Helden und Heroinnen, die kommen, um die Rückkehr von Euridice zu feiern, und einen fröhlichen Tanz beginnen.“ Übersetzung des Autors.

Abb. 9 Schlusschor Orfeo 1762: Vaudeville

5.12. Ezio (Wiener Fassung) 1763 Wien

Der Wiener Ezio ist die erste einer Reihe von Opern, die Gluck zu einem späteren Zeitpunkt überarbeitet und neu aufgeführt hat. Dabei hat er für Wien teilweise erhebliche Änderungen an der Musik vorgenommen. Gegenüber der ursprünglichen Version von Metastasio und der Vorgängerversion (Prag, 1750) wurde die Gesamtstruktur wesentlich umgebaut, namentlich gekürzt. Gabriele Buschmeier hat dazu eine Tabelle erstellt:

	I. Akt	II. Akt	III. Akt	insgesamt
Metastasio 1728	13	16	15	44 Szenen
Gluck 1750	13	13	14	40 Szenen
Gluck 1763/64	9	12	12	33 Szenen

Tab. 9 Verteilung der Nummern nach G. Buschmeier⁶¹

Danach wurde seit Metastasios Ursprungslibretto der Text bis 1763 um elf Nummern gekürzt. Vollkommen unverändert ist lediglich der Schlusschor geblieben. In der Orchestrierung wurden neu auch Oboen eingesetzt. Über die Wirkung der Oboe schreibt Berlioz: „Gluck et Beethoven

⁶¹ Gabriele Buschmeier, *Gluck als Bearbeiter eigener Opern am Beispiel des Drama per musica „Ezio“*, Kassel, 2011, S. 328.

ont merveilleusement compris l'emploi de cet instrument précieux; c'est à lui qu'ils doivent l'un et l'autre les émotions profondes produites par plusieurs de leurs plus belles pages."⁶²

5.12.1. Della vita nel dubbio cammino

Dieser Chor kommentiert den Lieto fine in Form eines Lobliedes auf die Unschuld, die als Stern am Himmel den rechten Pfad weist. Die musikalische Umsetzung ist seit Glucks Prager Ezio (1759) praktisch unverändert geblieben. Es sei diesbezüglich auf den Absatz 5.5 dieser Arbeit verwiesen. Hervorzuheben ist, dass nach Orfeo ed Euridice mit vielen Chören (vgl. Abschnitt 5.11) der singuläre Schlusschor mit Lieto fine gemäss den Regeln der Opera seria wiederkehrt. In Zusammenhang mit der Opernreform ist lediglich die Tendenz zur Natürlichkeit erwähnenswert, die aber gegenüber dem Prager Ezio kaum etwas Neues bringt. Der Text ist unverändert von Metastasios Version (1728) übernommen und in Decasillabi, der bis zum 17. Jahrhundert besonders häufig verwendeten Metrik, gehalten. Sowohl die Musik (vgl. 5.5.) als auch der textliche Inhalt widerspiegeln die zu Abschluss angestrebte Entlastung und Erleichterung. Gesangstechnisch stellt der Satz geringe Ansprüche, was die Übertragung der Affekte für die Sänger*innen erleichtert.

5.13. *La rencontre imprévue ou les pèlerins de la mecque* 1764 Wien

Diese letzte Opéra comique für Wien hat eine besondere Vorreiterrolle für spätere Opern der Wiener Klassik, insbesondere Mozarts Entführung aus dem Serail. Dem damaligen Geschmack entsprechend läuft das Handlungsgeschehen in einem orientalischen Milieu ab, was Gluck mit einer entsprechenden Orchestrierung, Melodik und Rhythmik, wie man sich den Orient damals in Wien wohl vorgestellt hatte, versehen hat. Wegen eines Todesfalls in der kaiserlichen Familie wurde die Uraufführung allerdings verschoben, der Titel (ursprünglich „Les pèlerins de la mecque“) und die Handlung wurden ebenso wie die Musik angepasst. Die ursprüngliche Fassung wurde niemals aufgeführt.

Anstelle von Rezitativen finden sich stellenweise lange gesprochene Dialoge. Musik und Text differenzieren stark zwischen den einzelnen Rollenträgern, indem sich die noblere Welt in einem musikalischen Stil darstellt, der sich teilweise deutlich an Arien der Opera seria mit Koloraturen, andererseits aber auch bereits dem Klangmuster des eleganten Stils annähert, sodass einzelne Stellen durchaus an Haydn erinnern. Daneben wird den komischen Figuren das lockere Trällern von simplen Liedchen, nicht selten mit orientalischem Beiklang überlassen. Einige Texte sind reine Lautmalereien ohne jeden Sinn, die wohl die arabische Sprache

⁶² Hector Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes. Nouvelle édition augmentée suivie de l'Art du chef d'orchestre*. Bruxelles, 1855, S. 104.

nachäffen sollen; man könnte aber auch von beinahe ‚dadaistischen‘ Formen sprechen.⁶³ Gesamthaft resultiert ein ausgesprochen vielfältiges Mosaik von höchstem Unterhaltungswert.

5.13.1. Cessons de répandre des larmes

Der Schlusschor, bestritten durch sieben Solisten, entspricht den Gewohnheiten der Opera seria. Dabei ist die musikalische Struktur dreigeteilt im Sinne eines Rondeaus, beginnend mit einem achtzeiligen Gemeinschaftsgesang, dem sich ein Zwischenteil mit unterschiedlich langen Einwüfen als Solo oder Duett anschliesst. Dieser Teil hat eine gegenüber der Einleitung (6/8, Allegretto, C_{Dur}) wesentlich differierende musikalische Struktur mit alla breve-Takt in e_{moll} und Andantino und grenzt sich dadurch deutlich ab. Dem Rondeau entsprechend folgt eine Wiederholung des ‚Chors‘ im Sinne des Da capo al fine. Dabei wird das glückliche Ende besungen und zur Rückkehr zur Freude am Leben aufgerufen. Im Zwischenteil wird gegenseitig das Lob über die Grossmütigkeit beziehungsweise die unverbrüchliche treue Liebe versichert.⁶⁴ Die allgemeine Erleichterung und Freude kommt in einer schmissigen Melodie sehr natürlich zum Ausdruck. Als Metrum verwendet der Librettist mehrheitlich die im französischen Rondeau vorherrschenden Achtsilbler. Wieder hat Gluck mit diesem Refrain einen ‚Ohrwurm‘ geschrieben, der die Zuhörer nach Hause begleiten soll. Die in der Ouvertüre klangbestimmende Orchestrierung mit ‚Biffero‘ (Piccolo) und ‚Piatti‘ (eine Art Cinellen) zur klanglichen ‚Orientalisierung‘ wird hingegen im Schlusschor weggelassen (Streicher, Oboen und Hörner). Der 6/8-Rhythmus hingegen ist mit einer orientalischen Ambiance vereinbar.

5.14. *Telemaco ossia L'Isola di Circe* 1765 Wien

Es hätte die zweite Reformoper in Glucks Schaffen nach dem Orfeo werden können. Der Komponist hatte aber lediglich acht Wochen Zeit, um den Auftrag des Wiener Hofes, eine grosse Oper aus Anlass der zweiten Vermählung des früh verwitweten Joseph II., zu erfüllen. Wie unter anderen Gerhard und Renate Croll vermuten⁶⁵, war er gezwungen, eine Oper ‚aus der Schublade‘ zu zaubern und lediglich zu adaptieren. So ist eine Opera seria entstanden, die

⁶³ „Castagno castagna pista fa nache Rimagno Rimagna mousti li mache Quic billic lou lou gagne Mexa che fa ronquillo Fir lipi mir li magne Se li manca verquillo Lerolo, lerala lo“.

⁶⁴ Übersetzung des Autors: TUTTI: Lasset uns aufhören Tränen zu vergiessen, vergessen wir die Schmerzen. Ein Schicksal voller Entzücken wird unser Unglück beenden. Nach unmenschlich harten Zeiten werden wir unsere Wünsche befriedigen können; der Himmel will an unseren Schmerzen unser Vergnügen bemessen. SULTAN: Seid ein Vorbild für die Liebenden, brennt immerfort mit dem gleichen Feuer. ALI UND REZIA: Sultan, ein Vorbild für Deinesgleichen. Grosses Glück sei auch dir beschieden SULTAN: Liebe, kröne alle Wünsche, dieses treuen Paares. Schicksal eines ewigen Ruhms. Kröne (erfülle) all seine Wünsche.

REPRISE TUTTI: Lasset uns aufhören [...]

⁶⁵ Gerhard und Renate Croll, *Gluck. Sein Leben, seine Musik*. 2010, S. 134.

höchstens Ansätze zum Reformgedanken enthält. Wie die Tabelle 10 zeigt, sind neben der Abfolge von Rezitativen (29–30, weiss) und Arien (21, hellgrau) oder einzelnen Ensembles (9, dunkelgrau) auch eine grosse Zahl von Chören eingebaut (15, schwarz mit weisser Schrift). Dabei verkörpert der eingesetzte Opernchor, der nicht aus den Solisten zusammengesetzt ist, verschiedenste Personen: Nymphen und Hirten, Gefährten des Odysseus, Chor der Traumgeister.⁶⁶

AKT I	AKT II
Sinfonia	Aria: "Chi consola il tuo cor" (Merione)
Ballo: (Allegretto)	Recitativo: "Vorrei dirti, che spero" (Ulisse, Merione)
CORO: "La viva face accendi" (CORO di Ninfe e Pastori)	Recitativo: "Ombre tacite, e chete" (Circe)
Terzetto: "Perchè si barbaro" (Circe, Asteria, Telemaco)	Aria: "Dall'orrido soggiorno" (Circe)
CORO: "Perchè si barbaro" (CORO di Ninfe e Pastori)	Recitativo: "Ma già si scuote il tripode" (Circe)
Ballo I: (Moderato)	CORO: "Qual voce possente" (CORO di Sogni)
Ballo II	Aria: "Larve nemiche al giorno" (Circe)
CORO: "La viva face accendi" (CORO di Ninfe e Pastori)	CORO: "Ah! tremi l'indegno che Circe tradi" (CORO di Sogni)
Terzetto: "Ardo per un ingrato" (Circe, Asteria, Telemaco)	Aria: "Notte, fedel custode" (Circe)
CORO e Solo: "Consola i puri voti" (CORO di Ninfe e Pastori, Circe)	Recitativo: "Come cheto riposa" (Ulisse)
Recitativo: "Pietà chiedi e fai tanti infelice?" (Oracolo)	Cavata: "Perchè t'involi, oh Dio" (Telemaco)
CORO: "Ah! che fia lo sventurato" (CORO di Ninfe e Pastori)	Recitativo: "(Che smania è questa mai?)" (Ulisse, Telemaco)
Recitativo: "Misera me!" (Circe, Asteria, Telemaco)	Aria: "Ah! non turbi il mio riposo" (Telemaco)
Aria: "In mezzo a un mar crudele" (Circe)	Recitativo: "Che nuovo orror" (Ulisse)
Recitativo: "Che disse" (Telemaco, Asteria)	Recitativo: "Al vicin lido trovai" (Merione, Ulisse, Telemaco)
Terzetto: "Ch'io spero al cuor mi dice" – "Fuggite, oh Dio, fuggite!" (Asteria, Telemaco, Merione)	Aria: "Fremmer gonfio di torbide spume" (Ulisse)
Recitativo: "Udite, amici, udite" (Merione, Telemaco)	Recitativo: "Misero me" (Telemaco, Merione)
Arioso: "Ahi crudeli" (Merione)	Recitativo: "(Che periglioso incontro!)" (Merione, Asteria, Telemaco)
Recitativo: "Oh prodigio!" (Telemaco, Asteria, Merione)	Terzetto: "Basta nel mio tormento" (Asteria, Telemaco, Merione)
Aria: "Non dirmi, ch'io viva" (Telemaco)	Aria: "Dimmi che un misero" (Telemaco)
Recitativo: "Misera! Oh Dio mi fugge" (Asteria)	Duetto: "Stelle! mi lascia, e tace?" (Asteria, Merione)
Arioso: "Ah! l'ho presente ognor" (Asteria)	Aria: "Se la nega a' tuoi martiri" (Merione)
Recitativo: "Ma intanto suo periglio" (Asteria)	Recitativo: "Che barbaro silenzio" (Asteria)
Aria: "Ah che vi feci mai" (Asteria)	Recitativo: "Ferma! Che fai?" (Circe, Asteria)
Recitativo: "Fra questi orrori Ulisse?" (Circe, Ulisse)	Aria: "Pari a te cangio in furore" (Asteria)
Aria: "Ah! non chiamarmi ingrato" (Ulisse)	Recitativo: "Or' va; trionfa, ingrato" (Circe)
Recitativo: "Questo è il loco funesto" (Merione, Telemaco)	Aria: "S'a estinguer non bastate" (Circe)
CORO: "Quai tristi geniti" (CORO invisibile de' compagni d'Ulisse)	CORO e Solo: "Placati, oh nume irato" (CORO di Guerrieri, Ulisse)
Recitativo: "Udisti, amico?" (Merione, Telemaco)	Recitativo: "Miei fedeli seguaci" (Ulisse, Telemaco, Merione)
Arioso e CORO: "Ah! chi di voi m'addita" (Telemaco) – "Ahi misero! infelice" (CORO invisibile)	Recitativo: "Fermati, ingrato" (Asteria, Ulisse, Telemaco, Merione)
Recitativo: "Misero me" (Telemaco, Merione)	Aria: "Perdo, oh Dio, l'amato bene" (Asteria)
Aria: "Se per entro alla nera foresta" (Telemaco)	Recitativo: "Oh ciel!" (Telemaco, Ulisse, Asteria, Merione)
Recitativo: "Amico sventurato" (I/6, Merione, Telemaco) – "Ecco Ulisse" (I/7, Circe, Telemaco, Ulisse)	Quartetto: "Alfin placovi, oh dei" (Asteria, Telemaco, Merione, Ulisse)
Quartetto: "Stringiti a questo seno" (Ulisse, Telemaco, Circe, Merione)	Quartetto e CORO: "Al patrio lido facciam ritorno" (Asteria, Merione, Telemaco, Ulisse, CORO de' compagni d'Ulisse)
CORO e Solo: "Tu vivi e ci abbandoni" (CORO invisibile) – "Ah sventurati amici!" (Ulisse)	Solo e CORO: "Vendicatemi, o fidi seguaci" (Circe, CORO di Ninfe)
Terzetto: "Pietà degl'infelici" (Merione, Telemaco, Ulisse)	
Recitativo: "Dal carcere, ch'eterno" (Circe)	
CORO: "Oh! come è dolce il giorno" (CORO di Ninfe)	
CORO e Soli: "Sempre così sereno" (CORO di Ninfe e Guerrieri, Merione, Circe, Telemaco, Ulisse)	
Recitativo: "Tu figlio al rè di Creta?" (Ulisse, Merione)	

Tab. 10 Werkteilübersicht *Telemaco* 1765

Die Analyse basiert auf der mir vorliegenden Partiturabschrift aus der Bibliothek des Conservatoire de Paris.⁶⁷ Das Werk beginnt mit einer marschartigen Ouvertüre, gefolgt von einem unbezeichneten Ballo, der gemäss Libretto⁶⁸ von Nymphen und Hirten aufgeführt wird. Die Eröffnungsszene spielt in einem prächtigen Tempel, wo Circe mit ihrer Vertrauten Asteria und dem Titelhelden Telemaco am Altar des Liebesgottes Amor ein Rauchopfer darbringen.

⁶⁶ „coro di ninfe e pastori, coro de' compagni d'Ulisse, coro di sogni“.

⁶⁷ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7400025p> (MUS-024: Digitalisat, gelesen am 8.11.2020).

⁶⁸ Libretto von 1765, Wien, Ghelen (Digitalisat).

Ein Chor (laut Partitur ‚Coro‘ nach Libretto ebenfalls Nymphen und Hirten) bittet den Gott um gütige Zuneigung für das Opfer.

5.14.1. La viva face accendi

Die gewählte Tonart C_{Dur} im ¾-Takt wirkt für den demütig bittenden Inhalt zu munter. Der in Ottonari gehaltene, einstrophige Liedvers hat eine simple Harmonik und ist gesangstechnisch anspruchslos. Der Chor verbreitet eine grundsätzlich frohe Stimmung, ohne wesentlichen Einfluss auf die Handlung zu nehmen. Seine musikalisch-dramatische Funktion besteht in erster Linie in der Exploration der Handlung, die sich (Einheit des Ortes) auf der sagenhaften Insel der Circe abspielt, wo Circe, eine Tochter der Sonne, den von Troja heimkehrenden König von Ithaka mit seinen Kumpanen in Liebesbanden gefangen hält.

5.14.2. Perchè si barbaro, Amor che sei

Ein Teilchor beklagt darauf zusammen mit Circe, Asteria und Telemaco die Grausamkeit und Brutalität Amors („warum bist du, Amor, so barbarisch, dass selbst Zeus, Pallas und Venus [die Mischung von griechischen und römischen Götternamen fällt auf] deinem Zwang zur Lust erliegen?“). Es geht also um die Liebeslust, die die Zauberin dem sich wehrenden Odysseus aufzwingen will. Musikalisch bleiben C_{Dur} und ¾-Takt bestehen, wobei es in der Partitur keine Ausführungshinweise zu Tempo und Dynamik gibt. Ein stampfender Dreierhythmus drückt zunehmenden Unmut aus. Bezeichnend ist im gesamten Telemaco der wechselnde Einsatz von Gesamtchor und Teilchören, immer wieder im Dialog mit Solisten.

5.14.3. La viva face accendi (Reprise)

Nach zwei weiteren Tanzeinlagen kommt es zur Reprise des Eingangschors mit etwas variiertem Text und wenig veränderter musikalischer Struktur. Es ergeht die Bitte an den Gott, Mitleid zu haben mit dem Liebesschmerz, „der uns verzehrt“.⁶⁹

5.14.4. Consola i puri voti

Der Chor, immer noch im ¾-Takt und C_{Dur}, ohne Hinweis auf Tempowechsel, bittet Amor um Trost im Liebeskummer.

5.14.5. Ahi! che fia lo sventurato

Der Chor der Nymphen und Hirten ergreift zum letzten Mal das Wort: In jammervollem Tone „in tuono flebile“ beklagt er das leidvolle Schicksal der Circe, die ohne die Freuden der Liebe leben soll. Es folgt ein längerer, handlungsarmer Abschnitt ohne Chöre, der geprägt ist durch

⁶⁹ „Mitleiden grosser Got der Liebe, mit jenem Schmerz, der uns verzehrt.“ Übersetzung durch Gottfried von Ghelen in seiner Librettoausgabe, 1765.

barocke Abfolgen von Rezitativen, Arien und einem Terzett. Darin eröffnet Circe ihre Liebesqual.

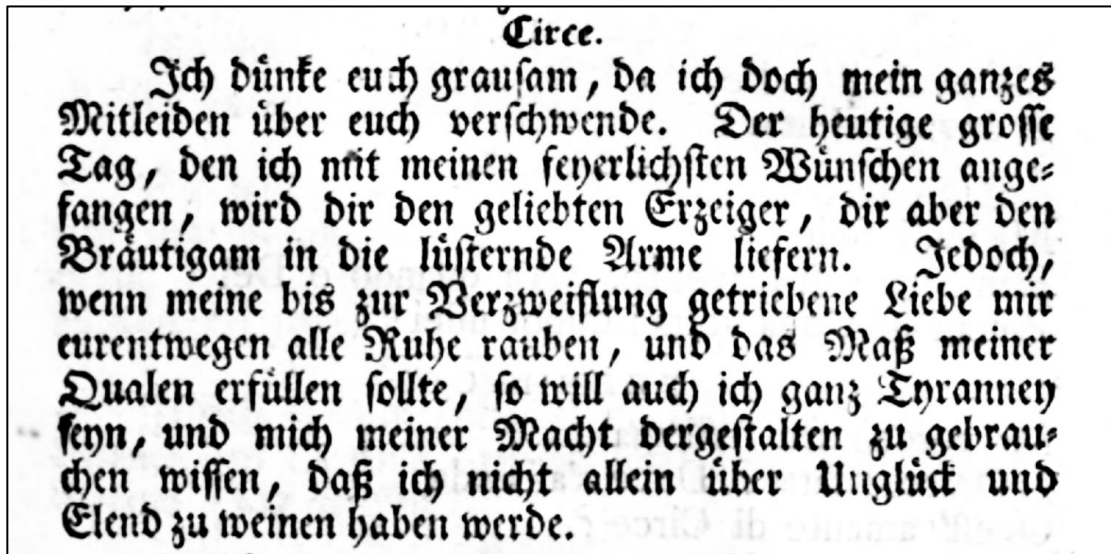


Abb. 10 Textausschnitt der deutschen Übersetzung von Ghelen (Telemaco 1765)

Eine auffällige Besonderheit im Text sei hier angemerkt: Sämtliche sechs Arien/Ariosi beginnen mit einem seufzenden ‚Ahi‘. Auch Telemaco, seine Geliebte Asteria und Merone, der Gefährte Telemacos und, wie sich herausstellt, Bruder der Asteria, sowie beide Kinder des Königs von Kreta beklagen dabei etwas langfädig die unglückliche Liebe und den Schrecken der unwirtlichen Insel.

5.14.6. Quai tristi gemiti

Die von Circe in Bäume verwandelten Gefährten des Odysseus ihrerseits bejammern als ‚coro invisibile‘ ihr hoffnungsloses Schicksal. Diese Stimmung wird musikalisch einerseits durch eine getragene Melodie, die Standortfixierung der ‚Bäume‘, andererseits durch eine chromatische Rückungsbewegung mit entsprechend kaum definierbarem harmonischem Fundament geschaffen. Obwohl der Chor die Gefährten des Odysseus darstellt, also vorwiegend Krieger, ist er für Sopran, Alt, Tenor und Bass (gemäss Notenschlüsseln) geschrieben. Damit weicht Gluck von seinem reformatorischen Bestreben um Natürlichkeit ab, es sei denn, er geht davon aus, dass zu den Gefährten auch Frauen (zum Beispiel eventuell Marketenderinnen) gehören. Der Chor birgt unter Umständen wegen der chromatischen Bewegungen gewisse Intonationsschwierigkeiten.

Chor von denen unsichtbaren Gefährten Ulyssens.

Was für ein ängstlich Beheklagen,
Was für ein schmerzlich tönend Schreyn
Erfüllt den trouervollen Hain?
Wer darf mit seinem wilden Zagen
Noch mehr'n uns're bittre Noht?
Flieh Unglückseliger von hinnen,
Flieh diesen Schröckensaufenthall,
In diesem thränenreichen Wald
Wirst du noch Hülff, noch Trost gewinnen,
Hier wohnet nichts als Schmerz und Tod.

Abb. 11 Chor der in Bäume verwandelten und deshalb unsichtbaren Gefährten des Odysseus (Telemaco 1765)

5.14.7. Ahi misero infelice

Ein erneuter Chorgesang aus dem Off, wieder die verzauberten Gefährten des Odysseus, diesmal aber in wohlgeordnetem, harmonischem Akkordsatz in d_{moll}, steigert die verzweifelte Affektsituation, die damit der Peripetie, der Auffindung des Odysseus, zustrebt.

5.14.8. Tu vivi e ci abbandoni

Schliesslich führt Circe den Odysseus mit Telemaco zusammen. Die immer noch verzauberten Gefährten beschwerten sich bitterlich, dass Odysseus lebe und sie wohl auf ewig in Gestalt eines Waldes fortbestehen müssten. Der dramatische Umschlagpunkt ist erreicht. Der Kontrast zur vorangehenden Freude über das Erscheinen des Odysseus könnte nicht grösser sein.

5.14.9. Oh! come è dolce il giorno

Circe hat ein Einsehen und nimmt ihren Zauber zurück. Die Bäume werden wieder zu Menschen, worauf diese ihre Erleichterung und Freude besingen. Das geschieht vorerst mit einem zweistimmigen Frauenchor in F_{Dur}. Der dreizeilige Vers ist in Senari strukturiert. Mit 16 Takten, dazu in hohem Tempo, ist es der kürzeste Einsatz des Chors in diesem Werk, wobei sämtliche Chöre auffallend kurz ausfallen und fast immer einstrophig sind.

15.14.10. Sempre così sereno



Abb. 12 Aktschluss *Sempre così sereno* (Telemaco 1765) MUS-041

Der erste Akt endet mit einem Schlusschor in B_{Dur}, der sich nahtlos an den oben beschriebenen Frauenchor anschliesst. Die Partitur enthält keine Tempoangaben und trotzdem kann die vom Komponisten angestrebte Aufführungspraxis leicht abgelesen werden: Achtelläufe im Wechsel mit ganzen Noten im 6/8-Takt führen unweigerlich zu einem hohen Tempo. Dieses Rhythmusmuster setzt sich, hier nicht dargestellt, in ähnlicher Weise durch das gesamte Stück fort. Die Melodie ist einfach und bewegt sich in einem kleinen Ambitus. Gesangstechnisch stellt das Stück mit Ausnahme des hohen Tempos keine besonderen Anforderungen. Entgegen sonst üblicher Dramatik liegt bereits jetzt ein *Lieto fine* vor, der die Oper als einaktiges Werk bestehen liesse.

5.14.11. Qual voce possente

In ihrer Zaubergrotte sinnt Circe auf Möglichkeiten, mit Zauberei die Abreise des von ihr geliebten Odysseus zu verhindern. Zu diesem Zwecke ruft sie eine Schar von ‚Traumgeistern‘, also Geister, die die Träume steuern können, zu Hilfe. In Ghelens Übertragung beginnt Circes Zauberspruch mit den Worten: „Vernimm die Befehle, du höllische Brut, Erscheinet ihr Kinder der Rache und Wut, Erscheinet ihr Larven, verlasset die Hölle, Verlasset die Fluten [sic] der

dämpfenden Quelle [...]“.⁷⁰ Der Chor der Geister erscheint und singt. Dieser nur 14 Takte lange Wechselgesang zwischen Sopran und Alt/Tenor/Bass hat eine besondere Wirkung durch seinen stolpernden 2/2-Rhythmus, wobei die Unterstimmen jeweils taktweise den Text des Soprans wiederholen (vgl. Abbildung 13, unten). Die Melodie bewegt sich nur in einer Wellenbewegung um einen Halbtonschritt und bleibt bis auf eine Zwischenkadenz stets in der gleichen Harmonie (c_{moll}). Der konstant durchgezogene Rhythmus vermittelt ein Gefühl des Verlorenseins in einem Teufelskreis ohne Ausgang. Kurze Quinarii (eine Strophe, zwei Zeilen) wirken zudem beengend. Gesamthaft liegt die Vorstellung eines beschwörenden Zauberspruchs nahe.



Abb. 13 Chor der Traumgeister (*Telemaco* 1765) MUS-041

5.14.12. Ah! tremi l'indegno che Circe tradi

Nach einer kurzen Zwischenstrophe der Zauberin äussert sich der Chor der Traumgeister in musikalisch nur geringfügig variierten Form der Melodie, allerdings jetzt in f_{moll}. Rhythmisch bleibt alles unverändert. Ein durchgezogenes Bogentremolo, hauptsächlich in Violine I und Bass, erzeugt eine beängstigende Stimmung.

Wie im ersten Akt folgt eine lange Abfolge von Rezitativen und Arien/Ariosi sowie eine Cavatina, wobei es primär um die Beschaffung von Schiffen für die Flucht des Odysseus und seiner Gefährten geht. In einem zweiten Handlungsstrang ergibt sich ein Problem um Telemaco und seine Geliebte Asteria, indem Odysseus zuerst deren Mitnahme auf die Flucht aus Angst vor der Rache der Circe verweigert. Letztere beklagt zunehmend lauter und immer wütender ihr Schicksal, allein auf der Insel zurückgelassen zu werden.

5.14.13. Placati, oh nume irato

Schliesslich stehen die Schiffe zur Abfahrt bereit. Odysseus und seine Gefährten stimmen ein frohes Seemannslied an, in welchem sie den Meeresgott um eine ruhige Überfahrt bitten. Die vorher durchwegs traurige und beklemmende Stimmung schlägt um. Gluck erzeugt diesen

⁷⁰ MUS-024

Stimmungswandel mit einem Alla-breve-Chor in C_{Dur}, dessen animierter Ausdruck durch Sechzehntel-Figuren der Streicher angetrieben wird. Nach einer vierzeiligen Strophe (settenari) ergänzt Odysseus allein, wie lange er schon auf diesen Augenblick hat warten müssen. Dabei bleibt der harmonische und rhythmische Ablauf unverändert, die Melodie wird leicht variiert, gefolgt von einem Da-capo der Eingangsstrophe. In Bezug auf Gesang bietet das Stück keine besonderen Schwierigkeiten.

5.14.14. Al patrio lido facciam ritorno

Merion erkennt endlich in Asteria seine verloren geglaubte Schwester, die im Kindesalter von Circe geraubt worden war. Dies erweicht das Herz des Odysseus, der schliesslich erlaubt, dass die Geliebte seines Sohnes Telemaco mit auf das Schiff darf. In aller Eile wird daraufhin in See gestochen, dem fernen Ithaka entgegen. Die Reisegesellschaft (Coro) freut sich darauf, den ‚patrio lido‘ wiederzusehen und damit der Gefangenschaft zu entkommen. In hohem Tempo, allerdings ohne Tempoangabe in der vorliegenden Partitur, wird dieser Inhalt in wellenförmigen Melodiebewegungen zunächst vom Chor, wiederholt von den Solisten, besungen. Der zweite Vers ist musikalisch analog aufgebaut, endet aber in einer zweizeiligen Coda: „E giunto il giorno di libertà“.⁷¹ Dazu verwendet Gluck wieder C_{Dur}, alla breve. Bei den Versen handelt es sich um Quinari, die in ihrer Kürze die Atemlosigkeit der Fliehenden wiedergeben. Der Lieto fine scheint perfekt, aber es handelt sich als Besonderheit hier um einen grossangelegten Trugschluss.

⁷¹ „Der Tag der Freiheit ist angebrochen!“ Übersetzung. des Autors.

5.14.15. Vendicatemì, o fidi seguaci

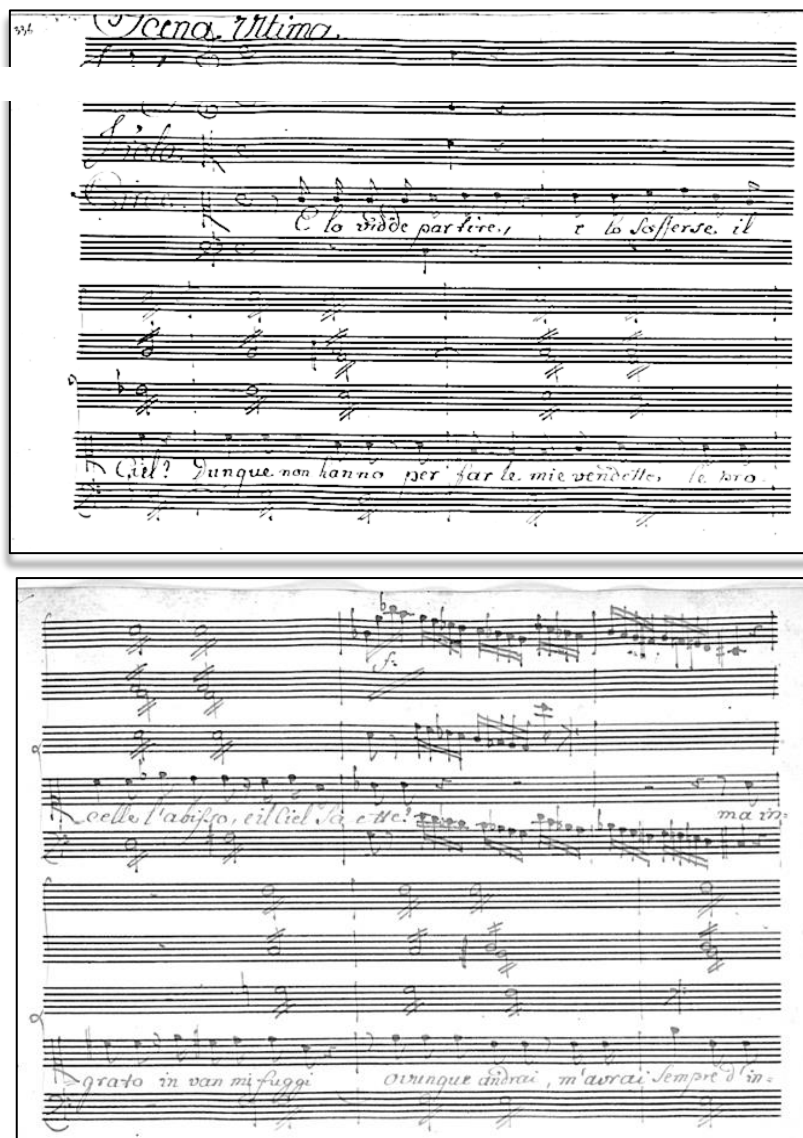


Abb. 14 Finales Rezitativ der Circe (Telemaco 1765) MUS-042

Kaum sind die Schiffe am Horizont verschwunden, erscheint Circe mit ihren Nymphen (Frauenchor). Sie fordert Rache von ihren Getreuen. Erstaunlicherweise beginnt der Komponist trotz dieser aggressiven Grundstimmung in C_{Dur} (Mattheson: „rude, frech, Rejouissance, charmant, tendre“, Schubarth: „ganz rein, Unschuld, Einfalt, Naivität, Kindersprache“). Ein galoppierender Rhythmus mit sequenziellem Anstieg lässt die zunehmende Wut erkennen. Nach dem einzeiligen Aufruf der

Circe: „Vendicatemì, o fidi seguaci“,⁷² antwortet der zweistimmige Frauenchor mit ebensolcher Aggressivität in vierstufig ansteigender Sequenz. Metrisch liegt ein klassischer Endecasillabo vor, der durch seine Länge die Umsetzung des Textinhalts unterstützt. Im folgenden Rezitativ der Circe wechselt das Tongeschlecht nach a_{moll}. Die sich steigernde Wut und Verzweiflung der Circe wird unterstützt einerseits durch wilde Bogentremoli der Streicher und andererseits auch durch rasende, meist abwärtsgerichtete Sechzehntelfiguren der Streicher, die jetzt die Begleitung alleine bestreiten. Die Melodie bewegt sich meist in kleinsten Intervallen, selten unterbrochen, durch verzweifelte, grosse Sprünge nach oben. Inhaltlich gipfelt das Geschehen

⁷² „Rächt mich, oh treue Gefolgsleute.“ Übersetzung des Autors.

hier in der dämonischen Zerstörung der Insel durch die Zauberin. Auch die jammernde Bitte der Nymphen hilft nicht; Circe kennt keine Gnade. So endet die Oper eigentlich in traurigster Verzweiflung ungewöhnlicherweise mit einem Rezitativ. Das trifft zumindest für die vorliegende Partitur zu. Die Choreinsätze haben hier nur wenig zum dramatischen Verlauf beizutragen. Ein Nachsatz im Libretto versucht, die Stimmung zu retten, indem Gott Amor sich der Insel und deren Bewohnern annimmt und eine neue, angenehme Umgebung schafft, während Circe auf einem Himmelswagen das Weite sucht. Ein offenbar zusätzlich als versöhnendes Element angefügtes Ballett ist nicht in Noten überliefert.

5.15. *La corona* 1765 (1966) Wien

Ursprünglich war diese kleine, einaktige Oper als Überraschung für Franz I. Stephan von Lothringen, Gemahl der Kaiserin Maria Theresia von Österreich, zu seinem Namenstag geplant. Sie sollte durch die gemeinsamen Töchter des Kaiserpaares im Zeremoniensaal (Salon de Bataille) des Schlosses Schönbrunn aufgeführt werden. Nachdem aber der Jubilar kurz vor der Uraufführung überraschend verstorben war, blieb dieses Gemeinschaftswerk von Metastasio und Gluck bis 1966 unaufgeführt. Die Azione Teatrale per Musica war aber 1765 vollumfänglich abgeschlossen worden: Libretto und Partitur sind vollständig erhalten. Die Handlung benützt die Sage von der Erlegung des Kaledonischen Ebers als Metapher für die Grosszügigkeit und Bescheidenheit des Landesherrn – hier ist natürlich Kaiser Franz Stephan gemeint. Sie spielt in einem Jagdmilieu, wie es der österreichische Herrscher liebte und enthält deshalb viele klangliche Anspielungen mit Hörnerquinten. In mannigfachem Geplänkel zwischen vier Damen wechseln sich barocke Koloraturarien mit syllabisch geführten Aires und Rezitativen ab. Die Handlung selbst ist irrelevant; sie endet glücklich, indem der Lorbeerkranz (‘La corona’) dem Herrscher dargebracht wird. Im Sinne einer Opera seria beschliesst ein Chor, gebildet aus den vier Solistinnen, alles Soprane, das Geschehen.

5.15.1. Al fiume, al fiume! (Jägerchor)

Obwohl *La corona* eigentlich eine reine ‚Frauenoper‘ ist, hat Gluck als Überraschung einen personell nicht näher bezeichneten Männerchor eingeschmuggelt, der aus dem Off zweimal je zwei Takte beitragen darf. Das aus einer Alt-, zwei Tenor- und zwei Bassstimmen zusammengesetzte Ensemble wurde wohl von Herren des Hofpersonals bestritten. Zweck dieser kurzen Einlage ist offensichtlich die Schaffung einer Jagdatmosphäre, die durch eine reine Hörnergruppe generiert wird (vgl. Abb. 15).



Abb. 15 Jägerchor erster Teil Szene 4 (La corona 1765) MUS-040

Die melodieführende Altstimme (3. System) hat einen grossen Ambitus (d'– e''), was einer Haute-contre-Lage zuzurechnen ist. Es stellt sich die Frage, ob diese Stimmlage am Hof bei nichtprofessionellen Sängern überhaupt vertreten gewesen ist.

5.15.2. Sacro dover ci chiama

Der klassische Schlusschor in 6/8-Takt, G_{Dur}, vorgetragen von den vier Solistinnen, weist als variiertes Strophenlied eine angenehme, leichte tänzerische Melodie auf, die sich als Abschluss eignet und durchaus Wiedererkennungswert hat. Ein grosses Problem stellt allerdings der textliche Inhalt in typisch geschraubtem, metastasianischem Stil dar. Selbst einem Kollegen italienischer Muttersprache gelang es nicht, eine wörtliche Übersetzung mit sinnvoller Aussage zu schaffen. Ich habe deshalb versucht, dem Chortext durch eine sehr freie Interpretation einen Sinn zu geben:

Sacro dover ci chiama
Del nostro Nume al piede:
E un tenero lo chiede
E riverente amor.

Gli dica il nostro aspetto,
In mezzo al suo rispetto,
Quel che non osa il labbro,
E dir vorrebbe il cor.

Heilige Pflicht, die uns ruft
unserem Gott zu folgen,
ist tiefempfundene Liebe.
Erklären Sie ihm
was unser Gesicht aus Ehrfurcht nicht verrate
und was die Lippe nicht zu sagen wage,
unser Herz jedoch empfinde.



Abb. 16 Ausschnitt aus der zweiten Strophe des Schlusschors (*La corona* 1765) MUS-040

Die variierte zweite Strophe wirkt durch einen Wechselgesang mit unterschiedlicher Verteilung auf die Sängerinnen besonders unbeschwert und entlässt damit das Publikum in einer gehobenen Stimmung. Gesangstechnisch stellt das Stück wegen der teilweise sehr hohen Lage bis d''' für nichtprofessionelle Sängerinnen, wie es ursprünglich geplant war, hohe Ansprüche.

5.16. *Alceste* (Wiener Fassung) 1767 Wien

Diese wegen mehrerer Todesfälle in der kaiserlichen Familie erst nach längerer Theaterpause am 26. Dezember 1767 im Alten Theater an der Burg zu Wien uraufgeführten Oper bedeutete den Durchbruch der von Gluck und Calzabigi (Libretto) angestrebten Opernreform. In einem Schreiben an Staatskanzler Kaunitz schilderte der Librettist, nach seinen Angaben gestützt auf einen leider verschollenen Brief Glucks als Beilage, woraus die Reformgedanken der beiden Autoren entsprossen und welche Ansprüche, besonders in künstlerischer Hinsicht, aber auch betreffend der erforderlichen Finanzen, das Projekt erfüllen sollte. Der zentralen Bedeutung dieses Schreibens wegen sei der ins Deutsche übersetzte Originaltext hier ausnahmsweise in vollem Umfang wiedergegeben (Hervorhebungen durch den Autor):

Hoheit!

Indem ich E.H. [Eurer Hoheit] den beigelegten Brief des Herrn Gluck übersende, den ich Ihnen zur Kenntnis zu bringen müssen glaubte, kann ich nicht umhin, einige unerlässliche Gedanken über das hinzuzufügen, was er [Gluck] meiner *Alceste* betreffend sagt.

Sollten also Ihre kaiserliche Majestät und Euer Hoheit beschließen, dass *Alceste* aufgeführt werden soll, so ist es unerlässlich, geeignete Darsteller zu wählen, denn es ist unmöglich, die Rollen der *Alceste* und des *Admet* von irgendwelchen beliebigen Personen darstellen zu lassen, zum einen wegen der Struktur dieser neuen Art von Dramen, die sich durch das Bühnengeschehen an das Auge des Zuschauers wenden, zum andern wegen der **dieser Art [von Dramen] angepassten Musik, die also mehr auf den Ausdruck gerichtet ist als auf das, was die Italiener dieses Jahrhunderts ‚Gesang‘ zu nennen beliebten.**

Die **Dramen des Herrn Abate Metastasio**, deren Anlage aus Gründen der durch die Menge der Verse und die Auszierung der Musik verursachten Länge die Aufmerksamkeit des Zuschauers auszuschließen scheint gemeßen nur, das Privileg ‚Sättel für alle Pferde‘ zu sein, **weshalb es immer gleichgültig ist von wem eine Rolle in diesen Dramen dargestellt wird** ob von Farinello, Caffarello, Guadagni oder Toschi oder von der Tesi, der Gabrielli oder von der Bianchi, denn von diesen [Darstellern] erwartete und verlangte das Publikum nur, dass sie ein paar Arien und ein Duett sangen, sogar ohne die Worte verstehen zu wollen: denn **schon bevor es [das Publikum] der Aufführung beiwohnte, hatte es jeden Gedanken daran**

aufgegeben, sich für die Handlung zu interessieren, da es **unmöglich** war, **fünf Stunden lang den sechs Darstellern Aufmerksamkeit zu schenken** (von denen vier für gewöhnlich unfähig waren, sich verständlich zu machen), um sich mit so viel Mühe das Vergnügen zu verschaffen, sich für die faden Clelien, die kühlen Ersilien, die imaginären Aristeen, die ungezogenen Emiren, die unanständigen Onorien und die unverschämten Mandarti zu begeistern, die eigentlich nichts anderes sind als römische oder neapolitanische Flittchen, die gebildet sprechen und auf der Bühne von Liebe schwatzen. Ganz zu schweigen von den Helden, die immer unnatürlich sind, denn nirgends auf der Welt trifft man derart spitzfindig gekünstelte Charaktere wie jene der metastasianischen Örazii, Temistocli, Catoni oder Remoli.

Nachdem also das Interesse an der Handlung dieser Dramen ausgeschlossen war, musste man zwangsläufig in Ermangelung eines Vergnügens für die Seele, die Sinne unterhalten: die Augen mit lebenden Pferden in gemalten Wäldern, echten Schlachten auf Feldern aus Brettern, Feuersbrünsten mit gemaltem Papier; das Gehör, indem man **die Stimme zur Violine degradierte, um Konzerte mit dem Mund zu machen**, woraus die **musikalischen Gurgeleien** entstanden, die man in Neapel ‚Trocciolette‘ nennt (weil sie tatsächlich sehr dem Geräusch ähneln, das die Räder eines Flaschenzuges machen, wenn sie über die Seile rollen), und noch so viel andere musikalische Willkürlichkeiten, die man mit jenen steinernen Details vergleichen könnte, mit denen die gotische Architektur ihre Monumente schmückte (besser gesagt entstellte), die erst bewundert wurden und jetzt bei demjenigen, der stehen bleibt, um sie zu betrachten, Ekel oder Gelächter hervorrufen. Und um diese merkwürdigen Verschönerungen zu ermöglichen, gab sich der Poet dazu her, seine Dramen mit Gleichnissen, mit Winden, mit Gewittern, mit Löwen, mit Streitrossen, mit Nachtigallen vollzustopfen, die sich ebenso gut im Munde eines leidenschaftlichen, verzweifelten oder zornigen Helden ausnehmen, wie Schönheitspflästerchen, Schminke, Puder oder Diamanten in das Gesicht, auf den Kopf oder an den Hals eines Affen passen würden.

Das ist **vollständig anders in dem neuen Konzept der Dramen**, die ich, wenn nicht erfunden, so doch als erster im Orfeo, dann in Alceste durchgeführt habe und die Coltellini fortgesetzt hat, – **hier ist alles Natur, ist alles Leidenschaft; da gibt es keine weisen Lehren, weder Philosophie noch Politik, keine Gleichnisse, Beschreibungen und Abschweifungen, die nur dazu dienen, Schwierigkeiten zu umgehen und die man in allen Libretti findet. Die Dauer ist auf ein Maß beschränkt, das die Aufmerksamkeit nicht ermüdet oder überfordert; die Stoffe sind einfach**, nicht wie ein Roman gestrickt, und so genügt es, wenige Verse anzuhören, um die Handlung zu verstehen, die immer einheitlich (nicht kompliziert und verdoppelt, um sklavisch dem irrsinnigen Gesetz des ‚secondo Uomo‘ und der ‚seconda Donna‘, wenn sie überflüssig sind, zu gehorchen) und demgemäß **auf die Anlage der griechischen Tragödie reduziert** ist und den Vorzug hat, **Schrecken und Mitleid zu erregen und so auf die Seele zu wirken wie eine gesprochene Tragödie**. E.H. versteht mit Sicherheit, **dass es in diesem Konzept keine andere Musik gibt als die einfache des Ausdrucks**, die aus dem Wort geboren wird, **auf dass sie [die Musik] es [das Wort] nicht zwischen den Noten begraben** oder das Schauspiel unnötig verlängere. Es ist lächerlich, das Wort ‚Amore‘ z. B. auf hundert Noten auszudehnen, wo es von Natur aus mit nur dreien auskommt, denn meiner Meinung nach hat die Note nicht länger zu dauern als eine Silbe.

Wenn also dieses Konzept – zusammen mit der **Pantomime in den Chören und den Tänzen [‚balli‘] nach Art der Griechen** – dem Geschmack des Publikums und dem hehren [‚purgato‘] Geschmack Ihrer Majestät (die 14-mal dem Orfeo beiwohnte und zum Zeichen höchster Zufriedenheit den Maestro di Capella und den Musiker beschenkte) begegnet, so muss man diesem Konzept Rechnung tragen und es nicht mit jenem des Herrn Metastasio verwechseln, denn einer braunen Schönheit steht nicht der gleiche Schmuck wie einer blonden. In den Dramen des Herrn Abate mögen nur die Gabrielli, die Bastardelle und ähnliche Flöter, bei einer Arie über ein murmelndes Bächlein gurgeln und außer Atem kommen und kein einziges Wort davon verstehen lassen, weil es ohnehin nicht wichtig ist; aber im Orfeo, in der Ifigenia, im Telemaco, in der Alceste braucht man Darstellerinnen, die das singen, was der Maestro geschrieben hat und die nicht verlangen, daß Koffernoten [‚le note del Baule‘] eingefügt werden, indem 30- oder 40-mal ein ‚Parto‘ oder ein ‚Addio‘ wiederholt und unverständliche Musik darauf gemacht wird, wovon man vielleicht – um ihnen zu Gefallen zu sein – sagen wird: Pulchrum est, sed non erat hic locu. [schön ist es, aber es passt nicht hierhin].

Wenn man also die Alceste solchen Gurglerinnen und ähnlichen Musikern in den Mund gibt, wäre das gleichbedeutend damit, Musik und Dichtung zu ruinieren und nicht das angestrebte Ziel zu verfolgen, gute Aufnahme [‚incontro‘] zu finden und Vergnügen zu bereiten. Wenn

also die Denkweise einer Bastardella, einer Gabrielli und eines Aprile [„il pensiero Bastardelliano, Gabrielliano und Apriliano“] fortbesteht, so könnte man sie befriedigen, indem man ihnen eine Oper des arkadischen Hirten Artino Corasio überlässt und für Alceste wird man sich besser an die Mingotti oder an die Francesina, an die Manzuoli oder Tipaldi wenden und **man braucht auch noch ein paar Bässe, [sowohl] um die Chöre zu verstärken** (wovon ich Herr Gluck bereits verständigt habe) und [als auch] für die Rollen des Priesters und des Orakels etc. sowie bessere Akteure [„Figuranti“] für die Pantomimen. Auf diese Weise könnte Alceste ein ganz neues Theaterereignis [„spettacolo“] werden, erhaben und interessant, würdig diese Hofes, dieser Metropole und Eurer Hoheit, die sich zum Glück darum bemühen will. Anderenfalls wäre es besser, diesen Spross meines bescheidenen Geistes und des erhabenen [Geistes] des Signor Gluk [sic], nicht zu verunstalten, sondern andere Bedingungen abzuwarten, die ihm günstiger gesinnt sind. Orfeo ist gut herausgekommen, weil er auf Guadagni getroffen ist, für den er wie geschaffen schien, doch in anderer Hand wäre er vielleicht ganz schlecht geworden. Hingegen der Telemaco, mit einer optimalen Dichtung und einer geradezu göttlichen Musik, lief ganz schlecht, weil die Tipaldi keine Schauspielerin ist, der Guadagni ein Spitzbube [„birbante“] und die berühmte Taiberin der Rolle der Circe nicht gewachsen mit ungenügender Stimme um eine Zauberin zu geben und die entsprechende, verzaubernde Stimmung zu schaffen, ausgestattet ist. Ich schliesse und erkläre in tiefstem Respekt zu sein

Eurer Hoheit

demütigster, untertänigster, gehorsamster Diener

De Calzabigi l'ainé⁷³

Diese ausführliche Äusserung Calzabigis enthält alle wesentlichen Motivationspunkte, die zur Opernreform Anlass gaben. Dem habe ich nichts anzufügen.

Eine weitere Stellungnahme zu dieser Reform verfasste der Komponist knapp zwei Jahre nach der Uraufführung anlässlich der ersten Drucklegung der Partitur zu Alceste, im folgenden Vorwort (Hervorhebungen durch den Autor):

Königliche Hoheit! Als ich mich daran machte, die **Musik zu Alceste** zu schreiben, nahm ich mir vor, **sie gänzlich rein zu halten von all den Mißbräuchen, die, eingeführt entweder durch die übel angebrachte Eitelkeit der Sänger oder durch die übermäßige Nachgiebigkeit der Komponisten, die italienische Oper seit so langer Zeit entstehen und das prächtigste und schönste aller Schauspiele in das lächerlichste und langweiligste verwandeln.** Mein Sinn war darauf gerichtet, **die Musik wieder auf ihr wahres Amt zurückzuführen: dem Drama in seinem Ausdruck und seinen wechselnden Bildern zu dienen, ohne die Handlung zu unterbrechen oder sie durch unnützen und überflüssigen Schmuck zu erkälten.** Ich war ferner der Meinung, sie solle bewirken, was in einer sorgfältigen und wohl angelegten Zeichnung die Lebhaftigkeit der Farben, die wohlverteilten Gegen-sätze von Licht und Schatten bewirken, die dazu beitragen, die Figuren zu beleben, ohne ihre Umrisse zu entstellen. Ich habe daher einen Darsteller nicht in der größten Hitze des Dialogs unterbrechen wollen, um ein langweiliges Ritornell abzuwarten, noch ihn mitten im Wort festhalten auf einem gutliegenden Vokal, zur Schaustellung der Beweglichkeit seiner schönen Stimme in einer langen Koloratur, oder ihm durch ein Orchester-Zwischenspiel eine Atempause für eine Kadenz zu liefern. Ich habe es nicht für nötig gehalten, den zweiten Teil einer Arie, vielleicht den leidenschaftlichsten und wichtigsten, rasch abzutun, um Gelegenheit zu haben, nach der Regel die Worte des ersten Teils viermal zu wiederholen, um die Arie da zu enden, wo ihr Sinn dem widerspricht, um dem Sänger Gelegenheit zu geben, zu zeigen, er sei imstande, eine Passage so und so oft willkürlich zu verändern. **Kurz, ich habe gesucht, alle jene Mißbräuche zu vermeiden, gegen die der Geschmack und die Vernunft sich seit langer Zeit umsonst laut aufgelehnt haben.**

⁷³ Deutsche Übersetzung von Renate Croll aus *Alceste (Wiener Fassung von 1767): Tragedia per musica in drei Akten*. Von Raniero de'Calzabigi, Gerhard Croll (Hrsg.) [Gluck Gesamtausgabe], Kassel: Bärenreiter, 1988/2005, Vorwort XI–XII [mit vereinzelt sprachlichen Retouches und Zusatzanmerkungen durch den Autor].

Ich bin der Meinung, **daß die Ouvertüre die Zuschauer auf die darzustellende Handlung vorbereiten und sozusagen ihren Inhalt zusammenfassen solle; daß das Orchester nach Maßgabe des Interesses und des Affekts behandelt werden solle**, ohne im Dialog sich zwischen Arie und Rezitativ so heftig einzudrängen, ohne einen Satz sinnlos zu zerschneiden, ohne die Gewalt und Wärme der Handlung unzeitig zu unterbrechen.

Ich war ferner der Meinung, daß mein höchstes Bestreben sich darauf beschränken müsse, eine **schöne Einfachheit** zu erreichen. Ich habe vermieden, aus Schwierigkeiten Wesens zu machen zum Schaden der Klarheit. Ich habe es nicht für verdienstlich gehalten, auf Entdeckungen auszugehen, wenn sie nicht durch die Situation und den Ausdruck von selbst gegeben waren. Und **da ist keine hergebrachte Regel, die ich nicht glaubte nach Belieben zugunsten der Wirkung opfern zu dürfen**.

Dies sind meine Grundsätze. Glücklicherweise kam meinen Absichten das Textbuch zum Erstaunen entgegen. Der gefeierte Autor, im Kopfe eine neue Vorstellung des Dramatischen, hat an die Stelle der zierlichen Beschreibungen, der überflüssigen Vergleiche, der gemeinplätzig und frostigen Moralsprüche die **Sprache des Herzens, die starken Gemütsbewegungen, die fesselnden Situationen und ein immer wechselndes Schauspiel** gesetzt. Der Erfolg hat meine Grundsätze gerechtfertigt, und die allgemeine Billigung in einer so erleuchteten Stadt [Wien] hat klar gezeigt, **daß Einfachheit, Wahrheit, Natürlichkeit die großen Ursprünge sind in allen Äußerungen der Kunst**.

Bei alledem, trotz dem wiederholten Drängen der achtungswertesten Personen, mich zur Veröffentlichung dieses meines Werks zu bestimmen, **bin ich mir ganz des Wagnisses bewußt, das man mit der Bekämpfung so weitverbreiteter und so tief eingewurzelter Vorurteile läuft**. So habe ich mich genötigt gesehen, mich des mächtigen Schutzes Eurer Kgl. Hoheit zu versichern und um die Gnade zu bitten, diesem meinem Werk Ihren erlauchten Namen voranzusetzen, der mit so viel Grund die Stimmen des erleuchteten Europa in sich vereinigt. Der große Schützer der schönen Künste, der Beherrscher eines Volkes, das sich rühmen darf, sie aus der allgemeinen Bedrückung von neuem erhoben und in jeder die größten Vorbilder geschaffen zu haben, in dieser Stadt, stets die erste, das Joch gemeiner Vorurteile abzuschütteln, um sich den Weg zur Vollkommenheit zu bahnen – kann allein die Reform dieses edlen Schauspiels unternehmen, an dem alle schönen Künste so viel Anteil haben. Wenn dies glücken sollte, wird mir der Ruhm bleiben, den ersten Stein bewegt zu haben [. . .].

(Übersetzung: Alfred Einstein)⁷⁴

Weder Calzabigi noch Gluck sprechen in ihren Kommentaren zur Opernreform die Bedeutung der neu eingeführten Chöre ausführlicher an. Wohl ist erkennbar, dass Chöre in Anlehnung an die antike griechische Tragödie in den dramatischen Aufbau einbezogen wurden. Beide verlieren aber kein Wort zur Form und Funktion dieses Elements. Dabei ist gerade in *Alceste* die Häufigkeit von Opernchören (20) frappant. Das wird insbesondere in der nachstehenden Tabelle erkennbar, wo sich zeigt, dass Chöre gegenüber Arien ein Übergewicht bilden.

⁷⁴ Alfred Einstein, *Gluck – Sein Leben, seine Werke*. Zürich: 1954 (Neuedition), S. 255.

Akt I	Akt II	Akt III
Intrada	Recitativo: "Ferma. Perché abbandoni" (Ismene, /	Recitativo: "Ah mio fido" (Admeto, Evandro)
Recitativo: "Popoli che dolenti" (un Banditore)	Aria: "Parto ... ma senti!" (Ismene, Alceste)	Aria: "Misero! E che farò!" (Admeto)
Coro: "Ah di questo afflitto regno" (Ismene, Evandro)	Recitativo: "Parti. Sola restai" (Alceste, Nume infero)	Recitativo: "No, sì atroce costanza" (Admeto)
Aria di Pantomimo	Aria: "Chi mi parla!" (Alceste)	Recitativo: "Sposo, Admeto" (Alceste, Admeto, Evandro)
Recitativo: "Amorosi vassalli" (Evandro)	Coro e Recitativo: "E vuoi morire, o misera" (Coro)	Duetto: "Cari figli!" (Alceste, Admeto)
Coro: "Ah di questo afflitto regno" (Ismene, Evandro)	Aria: "Dunque vieni" (Nume infernale)	Terzetto: "Ma! Qual suono!" (Ismene, Evandro, Admeto)
Recitativo: "Tacete!" (Evandro)	Recitativo: "Uditemi, fermate" (Alceste, Nume infero)	Coro: "Vieni Alceste (Nume infernali)"
Coro: "Misero Admeto!" (Popolo)	Aria: "Non vi turbate, no, pietosi dei" (Alceste)	Recitativo e Coro: "Ahimè! Chi mi riscuote!" (Alceste)
Recitativo: "Popoli di Tessaglia" (Alceste)	Pantomimo de' Nume infernali	Sinfonia
Aria e Duetto: "Io non chiedo, eterni dei" (Alceste, Ismene)	Coro: "Dal lieto soggiorno" (Coro di Cortigiani, Cavalieri)	Recitativo: "Mori?" (Ismene, Evandro, Seguito d'Alceste)
Coro: "Miseri figli!" (Popolo)	Ballo: Allegretto	Coro: "Piangi o Patria" (Seguito d'Alceste e d'Admeto)
Recitativo e Coro: "Non si perda, o miei fidi" (Alceste)	Aria: "Or che Morte il suo furore" (Evandro)	Solo: "Alceste è morta" (Ismene)
Coro: "Ah di questo afflitto regno" (Ismene, Evandro)	Ballo: Andante	Coro: "Piangi o Patria" (Seguito d'Alceste e d'Admeto)
Ballo: (Moderato)	Coro: "Dal lieto soggiorno" (Coro di Cortigiani, Cavalieri)	Solo: "Morte trionfa" (Evandro)
Solo e Coro: "Dilegua il nero turbine" (Gran Sacerdoti)	Recitativo: "Signor, mai più sincero" (Evandro, Admeto)	Coro: "Piangi o Patria" (Seguito d'Alceste e d'Admeto)
Recitativo: "A te, Nume del giorno" (Gran Sacerdoti)	Recitativo: "Adorata consorte" (Admeto, Alceste)	Duetto: "Ogni virtù più bella" (Ismene, Evandro)
Coro: "Dilegua il nero turbine" (Coro di Sacerdoti)	Duetto: "Ah perché con quelle lagrime" (Admeto, Alceste)	Coro: "Piangi o Patria" (Seguito d'Alceste e d'Admeto)
Recitativo: "Sospendete o ministri" (Gran Sacerdoti)	Recitativo: "Consorte! Alceste!" (Admeto, Alceste)	Recitativo: "Lasciatemi, crudeli" (Admeto, Ismene, Sinfonia)
Ballo: (Moderato)	Aria: "No, crudel, non posso vivere" (Admeto)	Recitativo: "Admeto, in Cielo ancora" (Apollo, Admeto)
Recitativo: "Nume eterno" (Alceste)	Recitativo: "O tenerezza, o amore" (Alceste)	
Coro: "Dilegua il nero turbine" (Coro di Sacerdoti)	Coro: "Oh come rapida" (Ismene, Seguito d'Alceste)	
Recitativo: "I tuoi prieghi, o Regina" (Gran Sacerdoti)	Recitativo: "E il cor non mi si spezzal" (Ismene, Alceste)	
Solo: "Il re morrà" (Oracolo)	Coro: "Così bella! Così giovane!" (Ismene, Seguito d'Alceste)	
Coro: "Che annunzio funesto / Fuggiamo" (Coro di Sacerdoti)	Aria: "Vesta, tu che fosti" (Alceste)	
Recitativo: "Ove son?" (Alceste)	Coro: "Oh come rapida" (Seguito d'Alceste)	
Aria: "Ombre, larve, compagne di morte" (Alceste)	Aria: "Oh casto, oh caro nunzial mio letto" (Alceste)	
Recitativo: "Ah t'affretta, o regina" (Evandro, Ismene)	Coro: "Così bella, così giovane" (Ismene, Seguito d'Alceste)	
Coro: "E non s'offerse alcuno?" (Popolo, Ismene, Alceste)	Recitativo: "Regina, ecco i tuoi figli" (Ismene, Alceste)	
Coro: "Chi serve e chi regna" (Popolo)	Duetto: "Ah mia diletta madre" (Eumelo, Aspasia)	
	Recitativo: "Figli, dilette figlie" (Alceste)	
	Aria: "Ah per questo" (Alceste)	
	Coro: "Oh come rapida" (Seguito d'Alceste)	

Tab. 11 Chorliste Alceste 1767 (Chöre mit weissem Text auf schwarzem Hintergrund)

5.16.1. Ah di questo afflitto regno

Der erste Choreinsatz ist in Ritornellform aufgebaut, das heisst, der Chor beginnt mit einem, mit einer Ausnahme, dreimal vollständig gesungenen Refrain mit jeweils identischem Text. Dazwischen finden sich musikalisch unterschiedliche Solisteneinsätze (Duett, Solo, Wechselgesang mit Chor), die mehrheitlich einen rezitativischen Charakter aufweisen. Der alla breve Takt unterstützt zusammen mit der Tempovorgabe „Andante“ den klagenden Inhalt des Stücks. Die tragenden langen Töne erinnern an den Eröffnungsschor des Orfeo, der auch ein Klagegesang ist. Die dramatische Aufgabe dieses Chors mit Solisten erzeugt dadurch die verzweifelte Stimmung über den bevorstehenden Tod des Königs: „Ach Götter, welch ein Schicksal schwebet drohend um dieß bange Land!“⁷⁵ Die gewählte Tonart *c_{moll}* wird von Mattheson als „überaus lieblicher, dabei auch trister Tohn“⁷⁶ empfunden, was zu der in dieser Szene vorherrschenden Stimmung der *Trauer* über das bevorstehende *Schicksal* des geliebten Königs passt. Das Metrum des Textes in Form von Ottonarii bildet dazu mit seiner Bestimmtheit einen Gegensatz. Die gesangstechnischen Ansprüche an die Sänger*innen sind gering (keine schwierigen Intervalle, eher kleiner Ambitus, keine rhythmischen Problemstellen). Noverre schildert in seiner Abhandlung „Lettres sur les arts imitateurs en

⁷⁵ Deutsche Übersetzung von Alfred Einstein, 1954. Original: „Ah, di questo afflitto regno“.

⁷⁶ Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*. Hamburg: 1713, S. 244.

général et sur la danse en particulier“ eindrücklich die Probleme, die Gluck mit den Chorsängern hatte, die sich nicht nur auf den Gesang, sondern auch auf die ungewohnten Ansprüche an einen *Choeur dansant* richteten:

Gluck avoit introduit quelques chœurs dans l'*Alceste* qu'il donna à Vienne. [...] Il n'avoit pu rassembler qu'un petit nombre de chanteurs dans la ville; il eut recours à ceux de la cathédrale, mais il ne pouvoient agir ni paraître sur le théâtre. [...] Ces chœurs étoient en action; ils exigeoient du mouvement, des gestes et de l'expression. C'étoit demander l'impossible; comment faire mouvoir des statues? [...] après avoir passé inutilement deux heures entières et employé tous les moyens d'expression, je dis à *Gluck* qu'il étoit impossible d'employer ces machines, qu'elles gâteroient tout; et je lui conseillai de renoncer totalement à ces chœurs; mais j'en ai besoin, s'écria-t-il, j'en ai besoin! Je ne puis m'en passer: sa peine m'inspira une idée; je lui proposai de distribuer les chanteurs et de les placer derrière les coulisses, de telle sorte que le public ne pût les apercevoir, et je promis de les remplacer par l'élite de mon corps de ballets, de lui faire faire tous les gestes propres à l'expression du chant, et de combiner la chose de manière à persuader au public que les objets qu'il voyoit agir étoient ceux qui chantoient. *Gluck* [sic] pensa m'étouffer dans l'excès de sa joie; il trouva mon projet excellent, et son exécution produisit l'illusion la plus complète.⁷⁷

Beim ersten Chor wird indes keine wesentliche Bewegung gefordert. Diese erfolgt erstmals unmittelbar danach in Form eines pantomimischen Tanzes, welcher Verzweiflung und Traurigkeit ausdrücken soll.⁷⁸ Nach einem spartanischen Accompagnato-Rezitativ des Tenors (nur begleitende Akkorde) mit erneutem Abgesang des ‚Chor-Refrains‘ und Arioso des Tenors, alle mit abgewandelten Klagen über das bevorstehende Unglück, steigert sich die traurige Stimmung zur Verzweiflung mit direkter Ansprache des Königspaares.

⁷⁷ Jean Georges Noverre: *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*, Paris: 1807, S. 359–361. Übersetzung des Autors: „Gluck hatte einige Chöre in seine Wiener *Alceste* eingebaut. [...] Er konnte jedoch nur eine kleine Anzahl von Sängern in der Stadt rekrutieren; er hatte auf die Sänger der Kathedrale zurückgegriffen, aber die konnten weder tanzen noch auf dem Theater auftreten. [...] Diese Chöre sollten aber in Aktion sein; sie verlangten Bewegung, Gesten und Ausdruck. Das hieß das Unmögliche zu verlangen; wie kann man Statuen in Bewegung versetzen? [...] nachdem ich zwei volle Stunden unnütz unter Anwendung meiner sämtlichen [didaktischen] Ausdrucksmittel zugebracht hatte, sagte ich zu Gluck, dass es unmöglich sei, diese Maschinen einzusetzen, weil sie alles verderben würden; und ich riet ihm [Gluck], vollständig auf diese Chöre zu verzichten; aber ich brauche sie, schrie er, ich brauche sie [die Chöre]! Ich kann nicht darauf verzichten: Seine Verzweiflung inspirierte mich; ich schlug ihm vor, die Sänger aufzuteilen und sie alle so hinter den Kulissen zu placieren, dass das Publikum sie nicht sehen könne, und ich versprach, sie durch die besten Tänzer meines corps de ballet zu ersetzen, und diese anzuleiten, sämtliche passenden Gesten im Sinne des Gesanges auszuführen und die Sache so zu arrangieren, dass das Publikum überzeugt wäre, dass die Handelnden auch wirklich singen. Gluck umarmte mich überschwänglich vor lauter freudiger Begeisterung; er fand meine Idee grossartig, und ihre Umsetzung schaffte dann auch die perfekte Illusion.“

⁷⁸ Aria di pantomimo, che esprime desolazione e lutto.

5.16.2. Misero Admeto, Povera Alceste



Abb. 17 Zweiteilung des Chors (Alceste Wien 1767) MUS-048

Die Hofdamen und Höflinge drücken ihre Anteilnahme am Schicksal des Königspaares aus. Dabei wird der Chor, entsprechend der Vorlage von Euripides, in zwei Hälften geteilt, ohne dass erkennbar wird, welche besondere Funktion die beiden Teilchöre haben. Sie ergänzen sich einfach in den Aussagen, was bei der Inszenierung ohne Zweifel Effekt macht. Die Tonart hat von c_{moll} nach g_{moll} gewechselt – Berlioz weist dieser Tonart die Charakteristik „*mélancolique, assez sonore, doux*“⁷⁹ zu. Mattheson meint dazu: „[...] ist fast der allerschöneste Tohn/weil er nicht nur die den vorigen anhängende ziemliche Ernsthaftigkeit mit einer muntern Lieblichkeit vermischt/sondern eine ungemeine Anmuth und Gefälligkeit mit sich führet/dadurch er wol zu zärtlichen/als erquickenden/so wol zu sehnenden als vergnügten; mit kurtzen beydes zu mäßigen Klagen und TEMPERIrter Frölichkeit [hier sicher nicht] bequem und überaus FLEXIBLE ist.“⁸⁰ Zumindest hat dieser Chor die Aufgabe, die Stimmung noch zusätzlich einzudunkeln. Calzabigi verwendet den in der Literatur eher selten eingesetzten *quinario doppio*, der vermutlich mit der ihm eigenen Kurzatmigkeit den textlichen Inhalt der verzweifelten Trauer und Machtlosigkeit unterstützen soll. Es ist, dazu noch mit der Trennung als Doppelchor, gleichsam so, als ob jeweils zwischen Schluchzen und Weinen nur Bruchstücke gesprochen würden. Gluck nimmt diese Konstellation mit einer schlichten kleinstufigen Melodie in einfachen harmonischen Abläufen auf und schafft dadurch eine äusserst natürlich wirkende Gesamtsituation, genau wie in der Absichtserklärung zur Opernreform angestrebt.

5.16.3. Miseri figli! Povera Alceste!

In der dritten Szene tritt erstmals die Titelfigur, Alceste, mit ihren beiden Kindern auf und beschreibt in Rezitativ und grosser Arie (die Königin) beziehungsweise einem kurzen Duett der

⁷⁹ Berlioz, *Traité*. 1844, S. 33.

⁸⁰ Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*. Hamburg: 1713, S. 237.

beiden Kinder, das Leid, das durch den bevorstehenden Tod des Königs über sie hereinbrechen wird. Das Volk („Popolo“, jetzt nicht mehr die Höflinge) beklagt die beiden Kinder, die ihren Vater verlieren. Musikalisch ist der Abschnitt weitgehend identisch mit der weiter oben (vgl. 5.16.2) beschriebenen Klage. Schliesslich fordert Alceste dazu auf, ihr zum Tempel des Apoll zu folgen, um den Gott um Gnade zu bitten.

5.16.4. Ah di questo afflitto regno (Reprise)

Eine Reprise (vgl. 5.16.1) beschliesst die zweite Szene.

5.16.5. Dilegua il nero turbine (Reprise)

Im Tempel hält der Chor Zwiesprache mit dem Hohepriester. Dies geschieht in Form eines variierten Strophenliedes, wobei der Chor die textlich ebenfalls teilweise variierten Refrains übernimmt. Nach den depressiv wirkenden Chören der ersten Scena klingen diese Chorteile recht angriffig, widerspiegeln aber nicht Angriff, sondern eher gesteigerte Verzweiflung. Dass auch dieser Abschnitt in *c_{moll}* geschrieben ist, zeigt die grundsätzliche Verwandtschaft mit den vorigen Teilen. Zur vermehrten Aktivität trägt auch der Metrumwechsel, neu 6/8, bei. Nicht unwesentlich wirken auch die in den Streichern durchgezogenen, wellenförmigen Figuren in 32^{teln}, was die nervöse Angespanntheit weiter unterstreicht. Auch hier beeindruckt die Fähigkeit Glucks, die dem Inhalt entsprechenden Affekte mit allen Mitteln zu fördern. Die Funktion des Chors ist mehrheitlich kommentierend und ohne Einfluss auf die Handlung. Musik und Handlung beruhigen sich beim Einzug der Königin Alceste mit demselben Andante, das schon den Einzug der Priester und des Volkes zu Anfang begleitete. Aber die Scena gipfelt im Orakelspruch des Apollo: „Il re morra, s’altri per lui non morre“.⁸¹

5.16.6. Che annunzio funesto/Fuggiamo

Das lässt das Volk aufschrecken. In Angst flüchten alle aus dem Tempel. „Fuggiamo da questo [–] soggiorno d’orrore“ (Allegro), wobei die Melodie in Sekundschritten wellenförmig verläuft, was die Fluchtbewegung antreibend unterstützt. Ein ähnlicher Effekt wird auch durch üppig eingesetzte Tonwechsel in Achteln der Streicher erzielt. Schliesslich trifft auch Calzabigis Text in gehetzten Senarii die angestrebte Flucht.

Alceste bleibt mit ihren Kindern allein zurück. In einem langen Rezitativ mit anschliessender grosser Arie gelangt sie zur Erkenntnis, dass Gott Apollo selbst ihr auftrage, sich für ihren königlichen Ehemann zu opfern.

⁸¹ „Der König wird sterben, wenn nicht andere für ihn sterben.“ Übersetzung. des Autors.

5.16.7. E non s'offerse alcuno?

Niemand will sich opfern. Ismene und Evandro drängen Alceste zusätzlich zu einem Entschluss zu Gunsten des Königs und formieren sich mit mehreren Chorsolisten zu einem Sextett, das schliesslich auch mit einzelnen Einwüfen als tutti zum Schlusschor, „troppo domanda il ciel“ gesteigert wird: „I pianti vi sono, le cure, gli affanni e i sospetti – tiranni de ‘re“⁸².

5.16.8. E vuoi morire, o misera

Am Eingang zur Unterwelt trifft Alceste auf die Götter der Unterwelt, zunächst dargestellt durch die Herren des Chors, die sich aus dem Off (Nume infernale non veduto) äussern. Die Königin wird bedrängend gefragt, ob sie wirklich in der Blüte ihrer Jugend sterben wolle.



Abb. 18 Chor der Schatten der Unterwelt, an Alceste gerichtet

Der hämmernde Takt, colla parte mit dem als Block spielenden Blech, erzeugt wieder eine andere, tendenziell aggressive und gleichzeitig beängstigende Stimmung. Die Tonschritte sind minimal, oft sogar über lange Zeit auf demselben Ton verharrend oder sich lediglich in Sekundschritten auf und abwärts bewegend.

Es entwickelt sich ein intensiver gesungener Dialog zwischen Alceste und den Unterweltbewohnern, in welchen die Königin immer mehr ihren Entschluss bekräftigt, sich für ihren Gemahl zu opfern. Dabei wechselt das Metrum fast von Zeile zu Zeile, wobei Senari etwas überwiegen. Diese Wechsel bewirken die grosse Unsicherheit der Alceste. Gluck wechselt auch die Tonarten, ohne die Vorzeichnung zu ändern. Gesangstechnisch gehört dieser Abschnitt für den Chor zum Anspruchsvolleren.

5.16.9. Dunque vieni [...] la morte t'accetta

Schliesslich akzeptieren die Götter der Unterwelt den Entschluss der Alceste: „Also dann komm, der Tod nimmt dein Opfer an“. Die Szene schliesst in einer versöhnlichen Arie der Alceste in

⁸² „Wir sind die Tränen, die Sorgen, die Empfindungen und der Kummer, Tyrannen des Königs.“ Übersetzung des Autors.

ES_{Dur}. Sie hat ihr Schicksal angenommen.

5.16.10. Dal lieto soggiorno

Abrupter könnte ein Szenenwechsel kaum sein: Am königlichen Hof wird mit einem bläserdominierten Triumphmarsch (Thema) die Genesung des Königs Admeto gefeiert. Der vierstimmige Chor verkörpert wieder die Höflinge: *„Weichet ihr trüben Gedanken vom fröhlichen Ort“*. Dieser Stimmungswechsel stellt für den Opernchor eine anspruchsvolle Umstellung dar. Der Dichter hat wieder zur Einheitlichkeit in Form von stabilen Senari doppii zurückgefunden. Keine Tonart dürfte besser geeignet sein als B_{Dur}, diese Stimmung zu unterstützen. Mattheson beschreibt sie 1713 als „divertissant und prächtig“.⁸³ Besonders raffiniert ist die Orchestrierung zu diesem fröhlichen, ausgelassenen Chor:



Abb. 19 Einleitung zu Scene 3 (Alceste Wien 1767)) MUS-048

Während die 1. Violinen oft die Melodie führen, später dann aber auch eine Begleitlinie in punktierten Achteln spielen, haben die 2. Violinen und Bratschen eine konsequent durchgezogene, wellenförmige Achtellinie ohne Punktierungen. Die Celli und Bässe verharren dagegen mehrheitlich in stampfenden Viertelfiguren. Den Bläsern sind lange tragende Töne,

⁸³ Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*. 1713, S. 248, §18.

der ‚Teppichboden‘ der Musik, zugeteilt. Diese Mischung, namentlich der rhythmischen Figuren, provoziert ebenso wie der Text eine überschäumend fröhliche Atmosphäre.

Danach wird die Stimmung wieder trübe. Admeto erfährt von Evandro, dass er nur dank des Opfers eines anderen Menschen gerettet werden kann: „Il re morrà se un altro non muor per lui“. Das erschüttert den König und seine Verzweiflung wird noch grösser, als er im Gespräch mit Alceste, die zum Abschied nehmen nochmals aus dem Hades zurückgekehrt ist, erfährt, dass *sie* dieses Opfer für ihren Gatten erbringen will. Dieser Dialog bildet einen weiteren dramatischen Höhepunkt ohne Beteiligung des Chors.

5.16.11. Oh come rapida

Ismene und der Chor der Höflinge gesellen sich zur sterbenden Alceste. Der Chorgesang ist jeweils lediglich die Wiederholung der von Ismene gesungenen, zweizeiligen Phrasen. Die Tonart f_{moll} steht nach Schubarth für „tiefe Schwermuth, Leichenklage, Jammergeächz und grabverlangende Sehnsucht“.⁸⁴ Das ‚Nachplappern‘ des Chors hat keine Bedeutung für den Fortgang der Handlung, sondern wirkt sich lediglich auf die Vertiefung der vorigen Aussage aus. Besonders herzergreifend ist der Abschied von den beiden Kindern Eumelo und Aspasia.

5.16.12. Così bella! Così giovane!

Der Chor steigert seine Aussage: „Così giovane! Così casta! Così rara!“

5.16.13. „Oh come rapida“ (Reprise)

Der Chor wiederholt sich: Musikalisch und dramatisch entsteht keine relevante neue Konstellation.

5.16.14. Vieni Alceste

Der dritte Akt spielt wieder im Palast. In mehreren Szenen nimmt Alceste tränenreichen Abschied von ihrem Gatten und den Kindern. Der Chor verkörpert die „Numi infernali“; diese sind jetzt erbarmungslos und verweigern der Königin einen weiteren Aufschub: „Non e piu permesso, non v'è più pietà“. Das Metrum ist nicht einheitlich, besteht aber mehrheitlich aus senarii. Die Streicher begleiten in durchgezogenen Sechzehntel-Repetitionen, die das ängstliche Zittern der Protagonisten musikalisch versinnbildlichen. Demgegenüber drückt sich der Chor in eher ruhigen, bestimmten langen Tönen aus. Mit c_{moll} wählt Gluck wieder seine Lieblingstonart für Szenen, die das Sterben zum Thema haben. Der Chor lässt zweifellos das Publikum erschauern und rührt es zu Tränen.

⁸⁴ Schubarth, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. 1806, S. 387.

5.16.15. Ahi mè! Chi Mi riscuote

Der Wendepunkt (Peripetie) ist erreicht: Alceste stirbt; ihre letzten Worte sind in Form eines Rezitativs und später eines Arioso in c_{moll} ausgedrückt. Dazwischen erklärt der vierstimmige Männerchor der „Numi infernali“ in beinahe munterem ES_{Dur} ⁸⁵, dass die Zeit gekommen sei und es keine weiteren Aufschübe und keine Gnade mehr gebe. Ebenfalls in Form von eingeschobenen Ariosi versucht Admeto ein letztes Mal, interessanterweise ebenfalls in ES_{Dur} , die Unterweltgeister umzustimmen, was jedoch nicht gelingt. Alceste stirbt: „Figli [...] Addio [...]. Sposo [...] Addio [...] son morta!“ Eine fanfarenähnliche Wirkung ansteigender Akkordfolgen unterstützt die Ankündigung der Hadesbewohner ähnlich dem Auftritt eines Herolds. Unterschiedliche Affekte werden nicht nur durch ändernde Tongeschlechter, sondern auch durch differente Textmetren erzielt, indem sich die sterbende Alceste in unregelmässig wechselnden 3-, 4-, 6- und 9-Silblern, der Chor ausschliesslich in Senari und der Ehepartner Admeto in 6- und 10-Silblern ausdrücken.

5.16.16. Piangi o Patria

Noch tiefer kann die Stimmung nicht sinken: In einem Wechselgesang zwischen Ismene-Evandro und den „Cortigiani“ drückt sich alles aus, was Niedergeschlagenheit, Verzweiflung und Trauer schildern kann. Dabei lässt der Chor viermal denselben Refrain in fortgesetztem c_{moll} erklingen.

⁸⁵ Laut Berlioz: „Majestueux, assez sonore, doux, grave“. LIT-157, S. 33.

The image shows a page of a musical score for the opera *Alceste* by Christoph Willibald Gluck. The score is for the aria "Piangi, oh patria". It features several staves for different instruments and a chorus. The instruments include Flutes (Flauti), Violins (Violino I and Violino II), Oboe (Oboe solo), English Horns (Corni inglesi), Bassoons (Fag.), and a Chorus (Coro di dentro). The lyrics are in Italian: "Pian - gi o Pa - tria, o Tif - sa - glia: e' morta Al - ce - ste! Pian -". The score is written in G major and 6/8 time. The tempo is Andante. The score is from the 1767 edition of the opera.

Abb. 20 *Piangi, oh patria* (Alceste Wien 1767)) MUS-048

Die solistischen Strophen sind in aktiveren Tempi gesetzt (kein ausdrücklicher Tempowechsel, aber die erhöhte Geschwindigkeit ist ‚inkomponiert‘). Umso ausgeprägter wirkt der Kontrast zum äusserst getragenen Klagechor; wie bereits früher in Klagen wählt Calzabigi dafür Quinarii. Der alla breve Takt in schleichendem Tempo widerspiegelt die trauernde Kraftlosigkeit der Höflinge. Der Abschnitt ist eher Stimmung schaffend als handlungstreibend. Gesangstechnisch weist der Chor keine Probleme auf.

Erst als König Admeto mit einem Schwert in der Hand hereinstürzt, kommt Bewegung in die Szene. Er will sich mit Alceste im Tod vereinen. Ismene und Evandro weisen indes auf eine göttliche Erscheinung hin („Apollo in nuvola illuminosa“). Der Gott verkündet, dass die Götter Erbarmen gezeigt und Alceste das Leben geschenkt hätten – eine klassische Deus-ex-machina-Konstellation, die die beiden Autoren contre coeur dem Publikumsgeschmack folgend, zum Lieto fine von der Vorlage des Euripides abweichend geschaffen haben.

5.16.17. Regna a noi con lieta sorte

Hier handelt es sich um einen klassischen Schlusschor, wie wir ihn von der Opera seria her kennen. Einziger Unterschied ist, dass nicht die Solisten, sondern der Chor der Opernsänger*innen diesen Triumphgesang vortragen. Der 6/8-Takt Andante mit gehäuften Achteln bringt ein hohes Tempo, G_{Dur} erzeugt den nötigen Stimmungsumschwung. Mattheson beschreibt: „G_{Dur} [...] hat viel insinuantes und redendes in sich; er brilliert dabey auch nicht

wenig/und ist so wol zu serieusen als munteren Dingen gar geschickt“.⁸⁶ Ottonarii legen eine solide metrische Grundlage, die mit ihrer kantablen Formel für fröhliche Schlusschöre geeignet erscheinen. Mit diesem Schlusschor zeigen die beiden Autoren, dass sie für das Ende einer Oper noch keine reformatorischen Lösungen bereit haben. Dem Publikum der Zeit wird das gefallen haben.

5.17. Prologo 1767 Florenz

Dieses nur etwa zwanzig Minuten dauernde Musikstück ist streng genommen keine Oper,

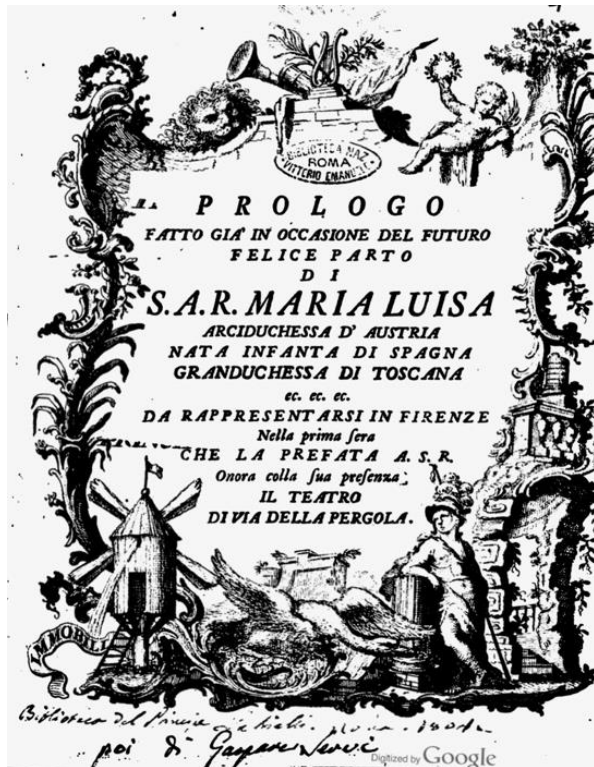


Abb. 21 Titelblatt des originalen Librettos (Prologo 1767)
MUS-050

sondern eher eine Kantate; es fehlt eine eigentliche Handlung. Dabei besingt ein Chor (Coro di deità celesti) gemeinsam mit einem einzigen Solisten (Giove, Kastratensopran) das Lob auf die bevorstehende (vgl. Titelblatt) beziehungsweise unlängst stattgehabte Geburt des ersten Kindes von Maria Luisa, Grossherzogin der Toscana (S.A.R. steht in diesem Fall für Sua altezza reale). Prologo ist lediglich ein Vorspiel zur anschliessend aufgeführten Oper *Ifigenia in Tauride* von Tommaso Traetta. Dem Chor kommt dabei hauptsächlich die Aufgabe zu, eine frohe und glückliche Stimmung zu schaffen, während der Solist in zwei langen Accompagnato-Rezitativen das jubelnde Paar als „due

grand'Alme, quasi Quali Agli Dei“⁸⁷ darstellt.

5.17.1. Non mai più lieto il mondo

Dieser fröhliche Eingangsschor in CDur, alla breve, Allegro, preist in Worten, wie gut man es in einer Welt voll Sonnenschein habe. Dabei wiederholt er Textzeilen wie: „I rai mirò del Sole, Più lucido, e seren“ mehrfach. Beinahe ebenso simpel wie der Text ist auch die Musik gestaltet: Wenn nicht schlagerhaft, so doch zumindest volksliedhaft. Es fehlen harmonische und rhythmische Überraschungen. Alles wirkt ausgesprochen brav. Nach einem Rezitativ des

⁸⁶ Johann, Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*. Hamburg: 1713, S. 243.

⁸⁷ „Zwei grosse, göttergleiche Seelen“. Übersetzung des Autors.

Solisten wiederholt sich der Chor mit den Anfangszeilen. Anschliessend wechseln sich Chor, Solist und ein Duett von Frauenstimmen, deren Personifizierung nicht angegeben wird, mit zusätzlichen, melodios und rhythmisch jeweils leicht variierten Strophen ab, die schliesslich in einer terminalen Wiederholung der Eingangsstrophe durch den Chor endet.

5.17.2. Non mai più lieto il mondo (Reprise)

Nachdem Jupiter sich in einem langen Accompagnato direkt an die königlichen Hoheiten gewendet hat, um deren hohe Qualitäten zu besingen, holt der Chor ein letztes Mal zur unveränderten Eingangsstrophe aus.

5.17.3. Lo splendor di sì bel giorno

Es folgt eine zweite, lange Solostelle mit Rezitativen und Arie, immer um dasselbe Thema, eine einzige ‚Lobhudelei‘ und für unsere heutige Empfindung kaum auszuhalten, denn auch die Musik ist gegenüber anderen Werken Glucks wenig abwechslungsreich. Das wäre auch nicht so einfach zu bewerkstelligen: Verändert sich doch der affektive Gehalt des Textes während der zwanzig Minuten kaum. Das ändert sich auch nicht im Schlusschor, der sich über weit mehr als 100 Takte erstreckt. Gesamthaft weist er acht Zeilen, ausnahmslos Ottonari, mit einem eigenwilligen Reimschema AAAB CDDDB auf.

Gesamthaft gehört Glucks Prologo sicher zu den kompositorisch schwächsten Werken, der auch dem Chor kaum etwas abverlangt. Andererseits sind gerade die Chorpartien leicht zugänglich und gehen ‚ins Ohr‘, wenn auch eigentliche ‚Ohrwürmer‘ fehlen.

5.18. *Paride ed Elena* 1770 Wien

Entgegen dem anspruchslosen Prologo liefert Gluck in dieser neuen Oper ein wahres Feuerwerk von musikalischen Einfällen, und dies bei einem eher handlungsarmen Plot. Der Schwerpunkt liegt bei den hartnäckigen Versuchen von Paris, die spartanische Königin Helena für sich zu gewinnen. Dabei funkt Gott Amor unter einem Decknamen in dieses Liebesgeplänkel hinein. Das Libretto wurde wie bei Orfeo und Alceste von Ranieri de Calzabigi geschrieben und steht in der Reihe der Gluck’schen Reformopern am Schluss. Danach ergab sich keine weitere Zusammenarbeit zwischen Gluck und Calzabigi mehr. Hervorzuheben ist die Natürlichkeit der musikalischen Charakterisierung der Solostimmen, indem zum Beispiel die Arien der spartanischen Königin etwas bäuerlich Einfaches haben, allerdings nicht annähernd so einfach wie im Prologo. Balli sind bereits im ersten Akt in Form einer kurzen, fünfsätzigen Symphonie vorhanden (in der mir vorliegenden Aufzeichnung beinahe sieben Minuten). Es dürfte sich um einen Annäherungsversuch an die französische Oper handeln. Gluck äussert sich selbst in einem Brief an den Widmungsträger, Herzog Juan Carlos von Braganza, zu den Zielen, die er mit

dieser Oper erreichen wollte. Ein Textausschnitt sei hier in einer Übersetzung von Anton Schmid wiedergeben:

Im *Paride* handelt es sich jedoch [im Gegensatz zur *Alceste*] um einen liebenden Jüngling, der mit der Sprödigkeit eines zwar edlen, aber stolzen Weibes zu kämpfen hat, und dieses endlich mit allen Künsten erfinderischer Leidenschaft besiegt. Darum habe ich mir Mühe gegeben, einen Farbenwechsel zu ersinnen, den ich in den verschiedenen Charakteren des Phrygischen und Spartanischen Volksstammes aufsuchte, indem ich dem unbeugsamen und rauhen Sinn des Einen den zarten und weichen des Andern gegenüber stellte.⁸⁸

Dem Komponisten ist die Umsetzung dieser Absicht gelungen, was die oben erwähnte Vielseitigkeit des musikalischen Geschehens erklärt. Das gilt auch für die Chöre, deren Aussagen indes für die Handlung nur bedingt mitbestimmend sind. Eine besondere Färbung schafft auch die Tatsache, dass sämtliche Rollen mit Ausnahme eines unbedeutenden Tenor-Nebenparts durch Sopranistinnen, damals teilweise Kastraten, bestritten werden.

5.18.1. Non sdegnare, o bella Venere, queste Rose e questi fior

Nach einer langen Ouvertüre eröffnet der Chor im Wechsel mit Paris das Geschehen zu einer reinen Streicherbegleitung. Dabei ist alles Pizzicato gesetzt, was eine besonders intime Situation schafft. Im Libretto und ebenso in der Partitur ist die Szene ausführlich beschrieben:

Lido di mare terminato dalla veduta della vicina città di Sparta. Navi in lontananza, e battelli alla riva.

Sul lido padiglioni troiani. Nel mezzo della scena, sotto un pergolato di rose, formato a guisa di tempietto, statua di Venere.

Paride, suoi Seguaci, e Marinari troiani coronati di fiori in atto di fare un sacrificio alla deà.

Le offerte son presentate sull'ara: si fanno ardere i profumi; intanto, alternato dal ballo si canta il seguente coro:⁸⁹

Darin bitten die Sänger*innen die Göttin, sie möge sich dem Paris günstig zeigen und seine Bemühungen um Helena tatkräftig unterstützen. Etwas erstaunlich, aber in den Gluck'schen Opern nicht einmalig, ist, dass der Chor zweifelsfrei für alle vier Register geschrieben ist (SSATB), obwohl er ausschliesslich eine Männergruppe darstellt, sofern nicht davon ausgegangen wird, dass im Gefolge von Paris auch im Feindesland Frauen mit dabei waren.

⁸⁸ Anton, Schmid, *Christoph Willibald Gluck, dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken*. Wien, 1854, S. 237.

⁸⁹ Meeresstrand, umgeben von der Ansicht auf das Nahe Sparta. Schiffe in der Ferne und Boote am Ufer. Am Strand trojanische Zelte. Mitten auf der Bühne, unter einer Rosenlaube, gestaltet wie ein kleiner Tempel, eine Venusstatue. Paris mit seinem Gefolge und blumenbekränzten, trojanischen Seeleuten, die dabei sind, der Göttin ein Opfer darzubringen. Die Opfergaben werden auf dem Altar präsentiert: Wohlriechende Rauchopfer entzündet; dazwischen, abwechselnd mit Tanz, wird folgender Chor gesungen. [Übersetzung des Autors].

Vorgezeichnet ist ein 3/8-Takt, Andante, was die Musik leicht und tänzerisch erscheinen lässt, obwohl bei einer Opfergabe ein gewisser Ernst zu erwarten wäre. Es fehlt damit hier die von Gluck im Rahmen der Reform angestrebte Echtheit. Hingegen passt G-Dur, von Mattheson als „insinuant, redend, brillant, serieuse, munter“ beschrieben, zu dieser von Gluck offenbar gewünschten, frohen Stimmung.

5.18.2. Dalla reggia rilucente

Sowohl im ersten als auch im zweiten Akt gibt es keine Chöre. Es geht darin vorwiegend um das Werben des trojanischen Prinzen Paris um Helena, die spartanische Königin. Der dritte Akt handelt in Sparta, wo Athleten und Athletinnen [sic] sportliche Wettkämpfe austragen. Grundsätzlich ist die misogynie Einstellung der Griechen in der Antike bekannt; so war es Frauen während olympischen Wettkämpfen verboten, die Stadien zu betreten. Namentlich in Sparta wurde der Frauensport dennoch gepflegt und es fanden auch sportliche Wettkämpfe statt, die Heraia oder Heräen genannt wurden.⁹⁰ Das muss auch Calzabigi bekannt gewesen sein, hat er diesem Akt unter anderem diese Beschreibung vorangestellt: „Al suono di marcia guerriera, preceduti da personaggi Spartani, da Troiani, da Popolo e Guardie, e da Atleti, ed altri Combattenti ne' giochi, uomini e donne all'uso di Sparta“.⁹¹ Kriegerisch wirkt diese Musik: Das beginnt bei der Tonart (g_{moll}, mit nur einem b vorgezeichnet), geht über das Metrum (alla breve) bis zum Rhythmus (vgl. Abbildung 22). Eine Tempobezeichnung fehlt in der vorliegenden Partitur (Manuskript von 1769), wobei es sich offenbar nicht um ein Autograph handelt. Die kurzen, dreitaktigen Themenblöcke tun das ihrige, um eine Kampf Stimmung aufkommen zu lassen. Im Gesamtkontext darf dieser vorerst nur sportliche „Kampf“ als Vorwegnahme zum nachfolgenden trojanischen Krieg gewertet werden. Dass sowohl Männer als auch Frauen mitmachen (SATB), lässt sich in Anbetracht der oben geschilderten Vorgaben nachvollziehen.

⁹⁰ Sebastian Hoffmann, *Frauen und Sport im antiken Griechenland*. Grin-Verlag, 2009, S. 7.

⁹¹ „Zum Klang eines kriegerischen Marsches erscheinen Spartaner, Trojaner, Volk und Wachen, Athleten und andere Wettkampfteilnehmer, Männer und Frauen, nach spartanischem Brauch.“ Übersetzung des Autors.



Abb. 22 Dalla reggia rilucente: Chor der Athletinnen und Athleten (Paride ed Elena 1770) MUS-021

Der Chor schafft, musikalisch gesehen, eine Kontrastierung zu den vorhergehenden, eher sanften Hilfs- und Liebeswerbungen. Die Affekte stehen bezüglich des Inhalts im Vordergrund.

5.18.3. Negli strali, nell'arco possente

„Komm, blonder Apoll' zu Hilfe in diesem edlen Palast, und dass dein Herz das Begehren nach Ruhm und Palmenzweig aufnehmen möge und von Herkules die Kraft und den Mut.“⁹² Der Chor ruft Apollon zu Hilfe. In C_{Dur}, 4/4 ohne Tempoangabe singt ein Halbchor diese Anrufung, die vom Tuttichor lediglich bestätigt wird. Die Verse sind metrisch in Decasillabi geschrieben, einem Versmass, das selten eingesetzt wird, zum Beispiel 72 Jahre später in Verdis Nabucco: „Va, pensiero, sull'ali dorate“, dem berühmten Gefangenenchor. Es ist eigentlich eine Reprise des bereits vorher als Sologesang Vorgetragenen.

5.18.4. Lodi al Nume nell'arco possente, Dio di Delfo, che legge nel fato

Lob dem Gott im mächtigen All, Gott von Delphi [Apollon] der das Schicksal bestimmt. Der Gott des harmonischen, wortreichen, strahlengekrönten und lorbeerbekränzten Pindos [Berg bei Delphi]: Der Du aus ewigem Licht entstanden bist, und den ungeheuren Weiten der Wege, der Erde, der Sterne, der unermesslichen Himmelskugel, den Lebenssphären Leben, Bewegung und Glanz verleihst.⁹³

Es ist die Siegerehrung nach den Wettkämpfen. Erneut setzt Gluck einen Marschrhythmus ein (vgl. Abb. unten). Hier ist sowohl ein Lobgesang auf Apollon als auch ein Triumphmarsch für die Wettkampfsieger gemeint. Metrisch ist die erste Strophe mit Endecasillabi gestaltet, während die zweite Strophe, beide werden zuerst nur von einem Teilchor gesungen und danach vom Chortutti wiederholt, Decasillabi und Ottonari enthält. Der akkordische Aufbau der Partitur stellt keinerlei gesangstechnische Ansprüche.

⁹² Übersetzung des Autors.

⁹³ Übersetzung des Autors.



Abb. 23 Triumphmarsch, Lob des Apollon (Paride ed Elena 1770) MUS-021

5.18.5. Và coll'amata in seno, torna al paterno regno

Nachdem sich im vierten Akt die dramatische Spannung steigert, indem Paris immer leidenschaftlicher um Helena wirbt, diese ihn aber zunächst auf Distanz hält, kommt es im fünften und letzten Akt zu einem vorläufigen Höhepunkt. Pallas Athene erscheint erzürnt in ihrer goldenen Rüstung, um Paris zu warnen. Dies geschieht zunächst in Form eines aggressiven Accompagnatorezitativs unter anderem mit ‚Blitz und Donner‘ im Orchester. Die anschließende dreistrophige Arie basiert auf der stets unveränderten harmonischen Grundlage, jedoch mit unterschiedlichem Text. Gluck hat dafür ein raffiniert angepasstes, melodisches und rhythmisches Gefüge geschaffen. Alle drei Strophen werden mit einem zweizeiligen Refrain (settenari) des Chors, der hier das Gefolge der Pallas darstellt, abgeschlossen, wobei Text und Musik identisch bleiben. Der einfache, akkordisch aufgebaute Chorsatz weist keine gesangstechnischen Schwierigkeiten auf. Dabei drückt ein hohes Tempo (Allegro) in D_{Dur} die Enttäuschung und stellenweise Wut der Athene über die unmoralische Handlung des Paares aus. Das Ganze setzt einen markanten Kontrast zum vorher vorherrschenden amourösen Geschehen.

5.18.6. Vieni al mar! Tranquilla è l'onda

Es ist geschafft! Paris hat den Widerstand der Helena gebrochen. Das verliebte Paar ist daran, sich nachts am spartanischen Ufer einzuschiffen. In einem lieblichen, koloraturenverzierten Duett, dem sich später auch Gott Amor anschliesst, wird die gegenseitige Treue besungen. Das bedeutet einen mindestens teilweisen Rückschritt zur Opera seria, aber der Gesamtklang lässt in seinem natürlichen, leicht verständlichen Ausdruck zweifelsfrei den bevorstehenden Übergang zur Wiener Klassik erkennen. Zu einem zweisätzigen, kurzen Instrumentalstück (Andante/Allegro) tritt der Chor in den Rollen von Gefolge der Hauptpersonen beziehungsweise als Seeleute auf. Dabei singen diese aber nicht; das geschieht erst unmittelbar danach mit einem hymnischen Triumph-Chor, der in seiner Natürlichkeit und seiner einfachen Harmonieabfolge bereits an die spätere Wiener Klassik anklingt. Die Begeisterung des

textlichen Inhalts⁹⁴ wird mit der Verwendung von C_{Dur} bei einem alla breve Takt perfekt übertragen. Das Tempo, zwar als Andante angeschrieben, aber durch den Wechsel von Halbtönen und Folgen von kurzen Vierteln mit Wortwiederholungen als schnell und tänzerisch empfunden, unterstützt diesen Eindruck (vgl. Abb. 24).

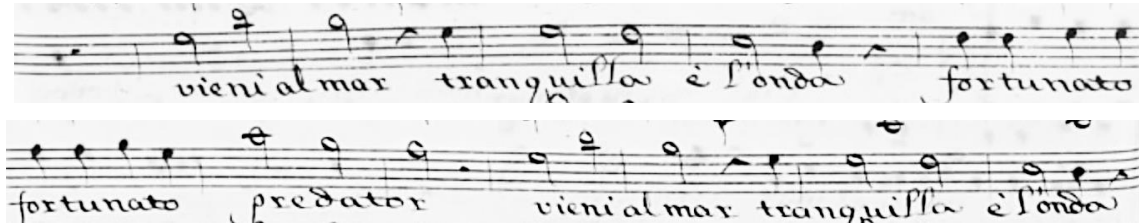


Abb. 24 Schlusschor: Sopranschlüssel, alla breve, C_{Dur} vorgezeichnet (Paride ed Elena 1770)

Das Lied ist ein ‚Ohrwurm‘ und als Schlusschor deshalb geeignet. Das Besondere der gesamten Schlusszene ist aber, dass danach Amor mit einem Arioso die Aussage des Chors erweitert, worauf dieser in Form eines Refrains seinen Vortrag wiederholt. Paride und Elena bestätigen sich zudem in einem Duett (3/8-Takt, Allegro, weiterhin C_{Dur}) ihre gegenseitige Treue: „Sempre a te sarò fedele“. Schliesslich beendet der Chor nochmals mit seinem Refrain, dem eine kurze, terminierende Coda angehängt ist, die Oper. Gesangstechnisch ist der Choreinsatz problemlos zu bewältigen.

5.19. *Iphigénie en Aulide* 1774 Paris

Die Vorgeschichte zur Entstehung dieses für die Chöre in den Opern von Gluck äusserst bedeutenden Werks geht zu wesentlichen Teilen aus den folgenden, stark gekürzten Zeilen hervor, die F.L. du Roullet, der Librettist der *Iphigénie en Aulide*, in einem offenen Brief an einen der Direktoren der Pariser Oper am 1. August 1772 verfasst hat:

[...] pour vous faire part que le fameux M. Glouch [sic], si connu dans toute l'Europe, a fait un opéra français qu'il desireroit qui fût donné sur le théâtre de Paris. Ce grand homme, après avoir fait plus de quarante opéras italiens qui ont eu le plus grand succès sur tous les théâtres où cette langue est admise, s'est convaincu par une lecture réfléchie des anciens & des modernes & par de profondes méditations sur son art, que les Italiens s'étoient écartés de la véritable route dans leurs compositions théâtrales; que le genre français étoit le véritable genre dramatique musical; que s'il n'étoit pas parvenu jusqu'ici à sa perfection, c'étoit moins aux talents des musiciens Français vraiment estimables qu'il falloit s'en prendre, qu'aux auteurs des poëmes, qui, ne counoissant point la portée de l'art musical, avoient, dans leurs compositions, préféré l'esprit au sentiment, la galanterie aux parties, & la douceur & le coloris de la

⁹⁴ „Komm ans Meer glücklicher Jäger, ruhig ist die Welle. Setze die Ruder ein, unterstützt von der Morgenbrise, und Amor als Steuermann steht dir bei. Nie haben andere einen so grossen Schatz von unbekanntem Ufer entführt.“ Sinngemässe Übersetzung des Autors.

versification au pathétique de style & de situation. D'après ces réflexions, ayant communiqué ses idées à un homme de beaucoup d'esprit, d talent & de goût, il en obtenu deux poèmes italiens qu'il a mis en musique. [...] De retour ici, M. Glouch, éclairé par sa propre expérience, a cru s'apercevoir que la langue italienne, plus propre, par la répétition fréquente des voyelles, à se prêter à ce que les Italiens appellent des passages, n'avait pas la clarté & l'énergie de la langue française; que l'avantage que nous venons d'accorder à la première étoit même destructif du véritable genre dramatique musical, dans lequel tout passage étoit disparate ou du moins affoiblissoit l'expression. D'après ces observations, M. Glouch s'est indigné contre les assertions hardies de ceux de nos écrivains fameux qui ont osé calomnier la langue française, en soutenant quelle n'étoit pas susceptible de se prêter à la grande composition musicale.⁹⁵

Du Roullet beschreibt in der Folge (S. 172/739) die grosse Variabilität der enthaltenen musikalischen Formen, wobei die Chöre nur kurz erwähnt werden, obwohl sie einen wesentlichen Platz als handlungstragende Elemente einnehmen:

Un **chant simple, naturel**, toujours **guidé par l'expression la plus vraie**, la plus sensible et par la **mélodie la plus flatteuse**; une **variété inépuisable** dans les sujets & dans les tours, les plus grands effets de l'harmonie employés également dans le terrible, le pathétique & le gracieux; un récitatif rapide, mais noble & expressif du genre, enfin des morceaux de notre récitatif français de la plus parfaite déclamation; des **Airs dansans** de la plus grande variété, d'un **genre neuf & de la plus agréable fraîcheur**; **des chœurs**, des duo, des trio, des quatuor également expressifs, touchans & déclamé;⁹⁶

⁹⁵ François-Louis, du Roullet, *Lettre à M.D. un des Directeurs de l'Opera de Paris*. Mercure de France, Octobre 1772, S. 169

A Vienne en Autriche, le 1r Août 1772. [...] um Ihnen mitzuteilen, dass der berühmte, in ganz Europa bekannte Herr Glouch eine französische Oper geschaffen hat, von der er sich wünscht, dass sie im Pariser Theater gegeben werde. Dieser große Mann, der mehr als 40 italienische Opern mit dem größten Erfolg in allen Theatern, in denen diese Sprache zugelassen ist, gemacht hat, hat sich durch eine sorgfältige Lektüre der alten und modernen Literatur und tiefe Meditationen über seine Kunst überzeugt, daß die Italiener in ihren musikdramatischen Werken vom richtigen Weg abgekommen sind. Es geht nicht so sehr um die zweifelsfreien Qualitäten der französischen Künstler, sondern vielmehr um die Schöpfer der Libretti, die nicht begreifen, dass es den Musikern um den Geist der Gefühle, die Galanterie in den Partituren und die Süsse und Farbigkeit der Verstexte, um das Pathos in Styl und Situation, geht. Nachdem er seine Gedankengänge, mit einem Manne von hoher geistiger Kapazität, Talent und Geschmack besprochen habe [J.J. Rousseau], habe er zwei italienische Libretti in Musik umgesetzt. [...] Nach seiner Rückkehr hierhin glaubte Herr Glouch, durch seine eigene Erfahrung erleuchtet, dass die italienische Sprache mit ihren häufig wiederholten Vokalen [nesso di vocale], was durch Vokalverschmelzung ausgeglichen wird, nicht die Klarheit und Energie des Französischen erreicht. Dass die Bemühungen, dies anzugleichen, sich sogar destruktiv auf den dramatischen Genre der Musik auswirkt und damit den Ausdruck schwächt. Hienach hat sich M. Glouch über die kühnen Versuche unserer berühmten Schriftsteller, die französische Sprache zu hintergehen, indem sie behaupteten, sie sei für grosse musikalische Werke ungeeignet [Meinung der Picinnisten] hinweggesetzt. [Sinngemässe Übersetzung des Autors.]

⁹⁶ Ebenda (S. 172–173): Ein einfaches, natürliches Lied, stets geleitet vom wahrsten, sensibelsten Ausdruck und den Wirkungen der eingesetzten Harmonien auch beim Schrecklichen, dem Pathetischen und Anmutigen; ein schnelles, aber edles & ausdrucksstarkes Rezitativ der Gattung, auch Stücke unseres französischen Rezitativs mit der perfekten Deklamation; **Airs dansants** mit der größten Vielfalt, von einer neuen Art und der schönsten Frische; **Chöre**, Duos, Trios, sowie ausdrucksstark und berührend vorgetragene Quartette. [Sinngemässe Übersetzung und Hervorhebung durch den Autor.]

Wie die Chöre über die drei Akte verteilt sind, geht aus Tabelle 12 hervor.⁹⁷ Anstelle des typischen Seria-Ablaufs mit Rezitativ-Arie-Rezitativ usf. setzt Gluck hier nicht selten eine dreiteilige Folge mit Rezitativ-Arie-Chor ... Rezitativ... ein. Häufig sind die Choreinsätze im Wechsel mit Solistenstimmen arrangiert, wobei die Chorist*innen sowohl Dialoge mit den einzelnen Sängern führen als auch und sogar häufiger handlungsrelevante Erweiterungen der vorherigen Aussagen in Rezitativ und Arie präsentieren.

⁹⁷ Grundlage: Gluck Gesamtausgabe, I/5 a-b, 1989.

Akt I	Akt II	Akt III
Ouverture	Récitatif: "Vous essayez en vain" (Iphigénie)	*CHOEUR* et Soli: "Non, non, nous ne souffrons pas" (*CHOEUR* des Femmes de la suite)
Récitatif: "Diane impitoyable" (Agamemnon)	*CHOEUR*: "Rassurez-vous, belle Princesse" (*CHOEUR* des Femmes de la suite)	Récitatif: "Ne tenez point des efforts impuissants" (Iphigénie)
Air: "Brillant auteur de la lumière" (Agamemnon)	Récitatif: "Vous essayez en vain" (Iphigénie)	Récitatif: "Princesse, suivez-moi" (Achille, Iphigénie)
CHOEUR et Solo: "C'est trop faire de résistance" (*CHOEUR* des Grecs, Généreaux)	Air: "Par la crainte et par l'espérance" (Iphigénie)	Air: "Il faut de mon destin" (Iphigénie)
Récitatif: "D'une sainte terreur" (Calchas)	Récitatif: "Ma fille, votre hymen s'apprête" (Clytemnestre)	Récitatif: "Et vous m'aimez!" (Achille, Iphigénie)
Duo: "Tu veux que par ma main tremblante" (Calchas, Agamemnon)	Récitatif: "Les auteurs de vos jours" (Achille)	Air: "Adieu: conservez dans votre âme" (Iphigénie)
CHOEUR et Récitatif: "Nommez-nous la victime" (*CHOEUR* des Grecs, Calchas)	Marche	Récitatif: "Sans vous Achille pourrait vivre?" (Achille, Iphigénie)
Récitatif: "Vous voyez leur fureur extrême" (Calchas, Agamemnon)	Récitatif: "Rival de ma valeur" (Achille)	Air: "Calchas, d'un trait mortel percé" (Achille)
Air: "Peuvent-ils ordonner" (Agamemnon)	Solo et *CHOEUR*: "Chantez, célébrez votre Reine" (Achille, *CHOEUR* des Femmes)	Récitatif et *CHOEUR*: "Cruel! Il fuit" – "Non, non, nous ne souffrons pas" (Iphigénie,
Récitatif: "Vous oseriez être parjure?" (Calchas, Agamemnon)	Air gai (Danse)	Récitatif: "Osez mettre le comble à votre rage impie" (Clytemnestre, Iphigénie)
CHOEUR: "Clytemnestre et sa fille" (*CHOEUR* des Grecs, Agamemnon)	Air: "Achille est couronné" (une Grecque)	Air: "Adieu, vivez pour Oreste" (Iphigénie)
Air: "Au faite des grandeurs" (Calchas)	*CHOEUR*: "Ami sensible, ennemi redoutable" (*CHOEUR* des Femmes de la suite)	Récitatif et: "Lui, par qui le couteau" – "Non, non, nous ne souffrons pas"
Récitatif: "Dieux cruels!" (Agamemnon)	Air: Moderato	Récitatif: "Vous entendez les cris" (Iphigénie, Clytemnestre)
CHOEUR et Soli: "Que d'attraits" – "Ma fille, je frémis" (*CHOEUR* des Grecs, des	Ballet: Gravement	Récitatif: "Dieux puissants que j'atteste" (Clytemnestre)
CHOEUR: "Que d'attraits" (*CHOEUR* des Grecs, des Aulidiens)	Ballet: Lentement	Air: "Jupiter, lance la foudre" (Clytemnestre)
Air: "Que j'aime à voir ces hommages flatteurs" (Clytemnestre)	Mouvement de Chaconne	*CHOEUR* et Solo: "Puissante Déesse, protège-nous toujours" (*CHOEUR* des Grecs,
Récitatif: "Demeurez dans ces lieux" (Clytemnestre)	Gavotte gracieuse	Puissante Déesse, protège-nous toujours!
CHOEUR et Soli: "Non, jamais, jamais aux regards" (*CHOEUR* des Grecs, trois	*CHOEUR*: "Les filles de Lesbos" (*CHOEUR* des Esclaves lesbiennes)	*CHOEUR*: "Pour prix du sang" (*CHOEUR* des Grecs)
Air: "Les vœux dont ce peuple m'honore" (Iphigénie)	Récitatif: "Venez et vous serez mes compagnes fidèles" (Iphigénie)	*CHOEUR* et Soli: "Fuyons, fuyons tous" (deux Grecs, *CHOEUR* des Grecs, Iphigénie,
Air: Lentement (mouvement de passepied)	Air pour les esclaves	*CHOEUR* et Soli: "O ma fille! Ah, Seigneur!" (*CHOEUR* des Thessaliens, des Grecs,
Récitatif: "Allez, il faut sauver notre gloire" (Clytemnestre, Iphigénie)	Quatuor et *CHOEUR*: "Jamais à tes autels" (Iphigénie, Clytemnestre, Achille, Patrocle,	Récitatif: "Votre zèle des Dieux a fléchi la colère" (Diane)
Air: "Armez-vous d'un noble courage" (Clytemnestre)	Récitatif et *CHOEUR*: "Princesse, pardonnez à mon impatience" – "Fut-il jamais	*CHOEUR* et Soli: "Adorons la démente" (*CHOEUR* des Grecs, Calchas,
Récitatif: "L'ai-je bien entendu?" (Iphigénie)	Air: "Par un père cruel à la mort condamnée" (Clytemnestre)	Quatuor: "Mon cœur ne saurait contenir" (Iphigénie, Clytemnestre, Achille,
Air: "Hélas! mon cœur sensible" (Iphigénie)	Récitatif: "Reine, rassurez-vous" (Achille, Iphigénie)	Quatuor: "Les Dieux ont eu pitié" (Iphigénie, Achille, Clytemnestre, Agamemnon)
Récitatif: "En croirai-je mes yeux?" (Achille, Iphigénie)	Trio: "C'est mon père, Seigneur" (Iphigénie, Clytemnestre, Achille)	*CHOEUR*: "Jusques aux voûtes éthérées" (*CHOEUR* des Grecs)
Récitatif: "S'il était vrai" (Achille)	Récitatif: "Suis-moi, Patrocle!" (Achille, Patrocle)	
Air: "Cruelle, non, jamais" (Achille)	Air: "Cours et dis-lui" (Achille)	
Récitatif: "Mon trouble, mes soupçons" (Iphigénie)	Récitatif: "Je le vois" (Achille, Agamemnon)	
Duo: "Ne doutez jamais de ma flamme" (Achille, Iphigénie)	Duo: "De votre audace téméraire" (Agamemnon, Achille)	
CHOEUR: "Rassurez-vous, belle Princesse" (*CHOEUR* des Femmes de la suite)	Récitatif: "Je n'ai plus qu'un mot à vous dire" (Achille)	
	Récitatif: "Tu décides son sort" (Agamemnon)	
	Air: "O toi, l'objet le plus aimable" (Agamemnon)	

Tab. 12 Chorliste X Iphigénie en Aulide 1774)

Tänze sind besonders dem Geschmack des französischen Publikums entsprechend vermehrt eingesetzt. Die Handlung lehnt sich an den ursprünglichen Text von Euripides an, ersetzt

allerdings einen Sklaven Agamemnons durch den Hohepriester Calchas, der mit einer gewissen Sturheit die Ansprüche der Götter durchsetzen will. Besonders schwierig zu analysieren sind, wie Flothius in seinem Kommentar zur Neuauflage 1987 schreibt, die häufigen Neuversionen sowohl bezüglich Notentext als auch teilweise inhaltlich.⁹⁸ Das gilt insbesondere für die Uraufführung (April 1774) verglichen mit der ca. ein Jahr später erneut zur Aufführung gebrachten Version, die sich namentlich in der Schlusszene unterscheiden, wo das grosse Divertissement (Tänze) nach dem Schlusschor gestrichen wurde; einzelne Tänze hat Gluck in den zweiten Akt verschoben. Ein Chor, die ursprüngliche Schlusszene, wurde ebenfalls gestrichen.⁹⁹ Ich benutze für meine Studie primär die kritische Ausgabe (GGA-Band: I/5 a–b, 1989) sowie daneben die vorliegende digitalisierte Ausgabe des Erstdrucks von 1774 in Paris und zwei Klavierauszüge (undatiert, Verlag Peters, von F. Brissler und Novello Octavo Edition, ebenfalls undatiert).

5.19.1. C'est trop faire de résistance

Agamemnon hat von Artemis (Diana) erfahren, dass sie ihren Bann über die Winde, die die griechische Flotte nach Troja brächte, nur um den Preis eines Menschenopfers aufheben würde. Das Volk der Griechen fordert den Oberpriester Calchas im ersten Chor auf, darüber Auskunft zu geben. Die rhythmisch akzentuierte, hämmernde, schnelle Musik (Allegro ma non troppo) schafft die Empfindung von gleichzeitiger Unsicherheit, Angst und Aggression. Dabei scheint die gewählte Tonart G_{Dur} auf den ersten Blick dafür nicht geeignet;¹⁰⁰ sie löst den im Text verankerten Affekt trotzdem aus. Mehrfach unterbricht Calchas das aufgebrachte Volk mit beruhigenden Passagen, was eine besondere Spannung des Geschehens heraufbeschwört. Die Aussage ist handlungsrelevant im Rahmen der Exposition der Oper. Die Streicherbegleitung in wellenförmigen Achteln, staccato, trägt ebenfalls zur offensichtlich angestrebten Wirkung bei. Rein gesangstechnisch birgt das Stück nebst dem hohen Tempo keine aussergewöhnlichen Probleme. Dieser Chor trägt aber nicht nur zur Handlung bei, sondern erzeugt gegenüber der vorangehenden Verzweiflung des Agamemnon auch einen Stimmungsumschwung.

5.19.2. Nommez-nous la victim

Die Aufgebrachtheit des Volkes steigert sich. Die Griechen fordern von Calchas den Namen des Opfers. Dies geschieht zunächst in c_{moll}, Presto, mit eher kurzen Tönen und forte. Die ersten beiden Verszeilen sind in Alexandrinern abgefasst. Die angstbetonte Aggression wird deutlich.

⁹⁸ Marius, Flothius, *Die Neuauflage von Glucks Oper „Iphigenie en Aulide“*. Wien: 1987, S. 494–497.

⁹⁹ Ebenda.

¹⁰⁰ Berlioz: „un peu gai, avec une tendance commune“.

Doch plötzlich wechselt das Metrum in Octosyllabes, die Chortöne werden länger, das Tempo wechselt zu Lento assai und die Tonart nach $E_{S_{Dur}}$. Der Chor weicht von seiner Aggression ab und bekräftigt gegenüber der Göttin Diane den Willen, das geforderte Menschenopfer darzubringen. Diese abrupten Änderungen innerhalb eines Liedes bewirken eine schier unerträgliche Spannung, der aber die Natürlichkeit des Ausdrucks nicht abgeht.

In den anschliessenden Szenen setzen sich Calchas, der der göttlichen Forderung nachkommen will, und Agamemnon, der erkannt hat, dass ausgerechnet seine geliebte Tochter Euridice das Opfer sein soll, was er mit den Worten: „Je n’obéirai point à cet ordre inhumain“ ablehnt, auseinander.

5.19.3. Clytemnestre et sa fille

Agamemnons Warnung an die abwesende Gemahlin und die Tochter ist nicht angekommen. Die beiden treffen in Aulis ein und werden vom Volk, das immer noch nicht weiss, dass Iphigenie das Opfer sein soll, begeistert empfangen. Der Chor der Griechen unterbricht mitten im Satz die verzweifelten Gedanken von Agamemnon. Mit einem sechstaktigen Einwurf, Presto, alla breve, in C_{Dur} begrüßen diese die Ankunft der königlichen Damen. Einen solchen Unterbruch des Solisten mitten im Satz verwendet Gluck auch in einem späteren Chor; die Wirkung ist dramatisch gesehen ausserordentlich und ungewöhnlich.

5.19.4. Que d'attraits

Agamemnon ist verzweifelt, während das Volk nichts ahnend die Schönheit und Majestät der in einem Prachtwagen vorfahrenden Iphigenie hymnisch besingt. Das Versmass wechselt zwischen Octosyllabes und Alexandrinern (8–8–12–8–12) die Zerrissenheit dieses Liedes unterstreichend. Dabei wird der liebliche Ton im Dreiertakt (Andante grazioso – am ehesten Menuett) gleichzeitig im Sinne eines Quodlibets durch Phrasen des gequälten Vaters Agamemnon begleitet, deren Melodie den klagenden Textinhalt ausdrückt.¹⁰¹ Ich würde von einer Art ‚Duett‘ zwischen Chor und Solist sprechen (vgl. Abb. 25). Dabei dominiert die chorische Hymne in C. Das einfältige Volk scheint sich nicht um die Seelennöte seines Herrschers zu kümmern und wiederholt gebetsmühlenartig die immer gleichen Worte: „Que d'attraits, que de majesté! Que de grâces, que de beauté!“ Nachdem der König die Szene verlassen hat, weicht der Chor in einer geringfügigen Variation bei gleichbleibender Harmoniefolge von der ursprünglichen Melodie ab, aber erst nach weiteren Wiederholungen moduliert der Komponist und schafft einen B-Teil mit neuem Text, wobei das Stück mit einer Reprise des Teiles A mit der ursprünglichen Aussage endet. Auch wenn in der Partitur dazu

¹⁰¹ Agamemnon: „Ah! Calchas, que son nom soit encore un mystère. Dieux! que de pleurs va répandre une mère!“

keine Anmerkungen gemacht werden, erscheint die Umsetzung mit einem Chœur dansant fast unumgänglich. Die Melodie selbst dürfte sich zu einem ‚Ohrwurm‘ entwickelt haben.

Nº5. CHOR.
Andante grazioso.

SOPRAN. ALT.
Welch ein Reiz, wel-che Ma-jes - tät, wel - che
Que d'at - traits! que de Ma-jes - té, que de

TENOR.
Welch ein Reiz, wel - che Ma-jes - tät, wel - che
Que d'at - traits! que de Ma-jes - té, que de

BASS.
Welch ein Reiz, wel - che Ma-jes - tät, wel - che
Que d'at - traits! que de Ma-jes - té, que de

AGAMEMNON
O Tochter! Wel-che
O Ma - jil - le! Je fr-

PIANO.
Andante grazioso.
An-muth, se - hel, o seht! welch ein Reiz, wel - che Ma-jes -
grä - ces, que de beau - té! que d'at - traits, que de Ma-jes -
An-muth, se - hel, o seht! welch ein Reiz, wel - che Ma-jes -
grä - ces, que de beau - té! que d'at - traits, que de Ma-jes -
Ähm.
Qual! Rulch. Bal-chas, neht lassden Na-men ge - heim jetzt noch
Ah! l'at - chas, que son nom soit en - cor un mi-
Seht das O - pfer kommt nä - her!
La vic-ti - me s'a - vance!

bleiben, denn zur Ver-zweif-lung trieb es die Mut - ter!
ste-re! Dites! que de pleurs tu ré - pan - dres-ne mi - re!

Reiz, welche Ma - jes - tät, wel - che An - muth, se-hel, o seht!
traits, que de Ma - jes - té, que de grä - ces, que de beau - té!
Reiz, welche Ma - jes - tät, wel - che An - muth, se-hel, o seht!
traits, que de Ma - jes - té, que de grä - ces, que de beau - té!

Abb. 25 Nebeneinander von Chor (freudig) und Agamemnon (betrübt) (*Iphigénie en Aulide* 1774)

5.19.5. Non, jamais

Das Volk lobt unverdrossen weiter die Schönheit Iphigeniens. In einer Gaillarde in D_{Dur}, 3/8-Takt, gracieux, sans lenteur, übernimmt es den vorangehenden Textinhalt der Clytemnestre und vergleicht die Schönheit der Prinzessin mit den drei Göttinnen, die Paris zu seinem Urteil herausgefordert hatten. Danach gibt es im ersten Akt keine Chöre mehr; Handlungsträger sind vielmehr Iphigenie und Achill, die sich nach unbegründeter Eifersucht der Prinzessin schliesslich doch versöhnen.

5.19.6. Rassurez-vous, belle Princesse

Der zweite Akt wird durch einen Frauenchor eröffnet, der in einem zwar netten, aber etwas banalen Liedchen in C_{Dur} die bevorstehende Hochzeit mit Achill besingt. Vielleicht hat Gluck diese Banalität mit simpler Melodie, Harmonik und Rhythmus allerdings absichtlich gewählt, da sie die Naivität und Unbeschwertheit des Gefolges der Königstochter widerspiegelt.

5.19.7. Chantez, célébrez votre Reine

Immer noch, während die Spannung steigt, sind die königlichen Damen und das Volk ahnungslos, was die drohende Katastrophe angeht. Achill ist mit seinen thessalischen Kriegern von einem Feldzug nach Lesbos zurückgekehrt und besingt in einem heroischen Accompagnato Rezitativ, gemeinsam oder abwechselnd mit dem Hofstaat, das Lob der Königin Clytemnestre.

C_{Dur} mit seiner Geradlinigkeit eignet sich zum Ausdruck dieses beinahe martialischen Lobgesangs (Maestoso, im Marschrhythmus). Für die Besetzung des Achill braucht es hier zweifellos einen Heldenenor. Der Orchesterpart ist bläserlastig geschrieben, sozusagen mit Pauken und Trompeten, wenn auch in Glucks Orchester in dieser Oper keine Trompeten vorkommen. Die Anteile des Chors stehen im Hintergrund. Gesangstechnisch sind auch hier die Ansprüche gering.

5.19.8. *Ami sensible, ennemi redoutable*

Nach einem Divertissement huldigt das Volk dem Achill mit einer militärischen Hymne weiterhin in C_{Dur}, *alla breve*. Das Lob beschreibt namentlich die kriegerischen Fähigkeiten des Helden und warnt die Trojaner vor seinem unerbittlichen Wüten. Dabei verwendet der Librettist eher seltene Decasillabi, was dem Textinhalt entgegenkommt. Gluck versteht es seinerseits, diesen Eigenschaften mit einem akkordischen Satz Ausdruck zu verleihen, wobei er auf dem zweiten und dritten Schlag häufig *martellato* vorschreibt. Das Orchester schafft in Vollbesetzung mit konsequent durchgezogenen Achteln in den Streichern eine vorwärtstrebende Bewegung, die an eine marschierende Truppe denken lässt.

5.19.9. *Les filles de Lesbos*

Zwei Tanzsätze bewirken eine Befriedung der Stimmung, worauf ein Frauenchor (Sopran 1 und 2, Sklavinnen von Lesbos) in einer zarten Melodie Achill ihre unterwürfige Huldigung darbringen. Der Kontrast zum vorherigen militärischen Auftritt des Chors könnte nicht grösser sein. Lesbos wurde von Achilles mit seinen thessalischen Kriegern besetzt und ausgeraubt, was die Unterwürfigkeit der Frauen erklärt. Sie beginnen in *amoll* (4/4, *grazioso*), modulieren allerdings nach fünf Takten nach C_{Dur} (gesamthaft acht Takte). Eine schnellere zweite Strophe (*Allegretto con moto*), die von einzelnen solistischen Chorsängerinnen und dann auch wieder von den Sopranstimmen des Chors bestritten wird, wechselt zum $\frac{3}{4}$ -Takt. Dabei bleibt der harmonische Ablauf unverändert, die ursprüngliche Melodie wird aber wesentlich variiert. Es folgt eine dritte Strophe, die nochmals leicht abgeändert wird. Interessant ist der Aufbau des Textmetrums: Die erste Strophe besteht aus zwei Alexandrinern, die zweite weist zwölf Silben in der ersten Zeile und acht Silben in der zweiten Zeile auf, und die dritte, weiterhin $\frac{3}{4}$ -Takt, ist genau umgekehrt gestaltet (acht dann zwölf Silben). Dabei lässt sich kein zweifelsfreier Zusammenhang zum textlichen Inhalt konstruieren. Zumindest schafft die Variation Abwechslung.

5.19.10. *Jamais à tes autels*

Das Quartett aus Iphigénie, Clytemnestre, Achille und Patrocle besingt den Hochzeitgott Hyménée und die unvergleichliche Liebe des Brautpaares, wobei dem Chor zufällt, die

vorgesungenen Phrasen in weitgehend derselben musikalischen Form zu wiederholen und dadurch zu bestärken. Die Würde dieser Aussage wird durch das Tempo „maestoso, lentement“ ebenso wie durch die Tonart F, Mattheson beschreibt sie als „capable die schönsten Sentiments von der Welt zu exprimiren“, ausgedrückt. Das rhythmische Modell mit schreitender Schlagfolge unterstützt den Eindruck eines höfischen Zeremoniells zusätzlich.



Abb. 26 Schreitender Rhythmus (*Iphigénie en Aulide*)

Das Ganze wirkt äusserst natürlich und drückt die feierliche Stimmung geschickt aus.

5.19.11. Fut-il jamais conçu

Dann reisst die fröhliche Stimmung ab; Arcas, der Hauptmann der Palastwache, offenbart den hohen Herrschaften die Absicht Agamemnons, dem Befehl der Götter nachzugeben und seine Tochter auf dem Altar zu opfern. Diese Szene hat Gluck als Terzett in Rezitativform, orchestral von den Streichern mit langen Tönen begleitet, gestaltet. Der Chor beteiligt sich lediglich mit einem zweitaktigen Einwurf in c_{moll}: „Erbebt die Erde nicht bei diesem grausamen Vorhaben“, das ist seine rhetorische Frage. Der Komponist schreibt vor, dass bei diesem Schreckenschrei auch die Solisten im jeweiligen Register mitsingen. Dabei bewegen sich die Chorsänger*innen: „Les Thébaliens s’avancants en tumulte“. Das Orchester unterstützt colla parte. Die dadurch erzielte Klangmassierung schafft eine Stimmung der Angst und des Entsetzens. Dramaturgisch gesehen liegt eine klassische Peripetie mitten im Werk vor.

5.19.12. Nous ne souffrirons point ce sacrifice

Nachdem Arcas in einem Rezitativ bekräftigt hat, dass Iphigenie das erwählte Menschenopfer sei, protestiert der vierstimmige Chor (SATB) der Thessalier, dass sie dies niemals akzeptieren würden, weil Iphigenie als Gattin von Achille ihre Königin sei. „[...] et nous périrons tous, pour conserver les jours d’Iphigénie“.¹⁰² Tonart, Tempo und Rhythmus sind gleich wie im vorigen Chor.

5.19.13. Non, non, nous ne souffrirons pas

Der dritte und letzte Akt lässt die Dramatik erneut zunehmen: Der Chor, das Gefolge der Prinzessin, Agamemnons Leibwache sowie ‚Griechen‘ fordern immer aggressiver die Opferung Iphigenies, da für das Volk eine Rettung nur mit dieser ‚Gabe‘ an die Götter möglich sei. Der zwölftaktige Chor, Presto, in G_{Dur}, 4/4, schildert in homophonem Satz bei konsequent

¹⁰² „Wir sind bereit zu sterben, um das Leben Iphigénies zu erhalten.“ Übersetzung des Autors.

syllabischer Textverteilung, was einen hämmernden Eindruck hinterlässt, seine Verzweiflung und gleichzeitige Hartherzigkeit. Dabei verwendet der Librettist kurze Octosyllabes, die eine gewisse Atemlosigkeit empfinden lassen. Das Orchester verstärkt diese Wirkung durch Colla-parte-Spiel. Dieser Gesang wird zur Bestärkung der Aussage nach einem kurzen Einwurf Iphigenies vollkommen unverändert wiederholt.

Es folgt ein längerer Dialog zwischen Iphigenie und Achilles, mehrheitlich als Rezitativ, unterbrochen durch kurze Ariosi, worauf der Chor wiederholt seine Meinung kundtut. Nun mischt sich Clytemnestre ein und beschwört Iphigenie, sich nicht zu opfern, was diese aber abschlägt, da sie es als ihre Pflicht ansieht, durch ihren Tod das drohende Schicksal der Griechen abzuwenden. Ein letztes Mal, nochmals unverändert, meldet sich der Chor mit einem da capo. Die vierfache Wiederholung desselben Chors hält die gesamte Szenenfolge dramaturgisch geschickt zusammen und erzeugt zugleich eine aussergewöhnliche Vertiefung der beängstigend brutalen Aussage des Volkes.

5.19.14. Puissante Dêité, protège-nous toujours

Szenenwechsel: Am Meeresufer wurde ein Opferaltar errichtet, wo bereits der Hohepriester Calchas mit erhobenen Armen, ein heiliges Opferrmesser in der Hand, die herbeigeführte Iphigénie erwartet. Der Chor hebt zu einem Choral an, in welchem er die allmächtige Göttin um steten Schutz anfleht.¹⁰³ Dabei beginnt der Gesang hinter der Bühne¹⁰⁴ (vgl. Abb. 27); das vorgeschriebene Tempo ‚lento‘ im 4/4- und Alla-breve-Takt mit häufigen Punktierungen lässt an eine Prozession denken. C_{moll}, von Berlioz als „très terne et très triste“¹⁰⁵ beschrieben, unterstützt die Stimmung. Der Chorgesang wird mehrfach durch Einwürfe von Clytemnestre unterbrochen; beim dritten Mal geht das Rezitativ der Mutter in ein aggressiveres Tempo über, was nicht durch eine erhöhte Schlagfrequenz, sondern durch eine Verkürzung der Noten auf Achtel und Sechzehntel erreicht wird.



Abb. 27 Sehr langsam schreitender Rhythmus lässt an eine Prozession denken (Iphigénie en Aulide 1774)

¹⁰³ „Puissante déité, protège nous toujours“.

¹⁰⁴ „Cœur derrier le Théâtre“ [sic], die fehlerhafte Bezeichnung Cœur (Herz) passt, wohl unbeabsichtigt, zum Text.

¹⁰⁵ Berlioz, 1844.

Diesem Wutausbruch wird eine Reprise des Chors mit mehreren Wiederholungen in wiederum gemächlich schreitendem Tempo entgegengesetzt, bis unvermittelt mitten im Takt und Textfluss ein Männerchor mit Achille hereinbricht.

5.19.15. Fuyons, fuyons tous

The musical score for 'Fuyons, fuyons tous' is presented in two parts. The first part, on the left, is marked 'dolce' and features a vocal quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are in French and English. The second part, on the right, is marked 'Allegro' and is for a 'DOUBLE CHORUS'. It includes parts for Treble, Alto, Tenor, Bass, and Piano. The tempo and mood change significantly here, with a new 2/4 time signature and more urgent lyrics.

Abb. 28 Abrupte Unterbrechung des Chorals durch Männerchor (Iphigénie en Aulide 1774)

Der plötzliche Timbre- (Männerchor) und Tempowechsel (neuer 2/4-Takt) ist geeignet, das Publikum aufzuschrecken und auf die bevorstehende Peripetie vorzubereiten. Gluck versteht es, dieses dramatische Moment mit seiner Musik nachhaltig zu unterstützen. Hier erhält die Handlungsrelevanz der Chorgestaltung höchste Bedeutung. Achille versucht, Iphigénie zu entführen, wobei der Chor im allgemeinen Aufruhr mehrere zweizeilige Octosyllabes zwischen die hektischen Ausrufe der Solisten einstreut. Das allgemeine Chaos und damit die Peripetie ist erreicht, bis Calchas die Szene unterbricht: „Arrêtez! Arrêtez! Calmez cette fureur extrême.“ Im Erstdruck von 1774 verkündet der Hohepriester den Gnadenerlass der Götter. Bereits am 10. Januar 1775 erfolgte laut Flothius die Wiederaufnahme des Werks mit diversen Änderungen, unter anderem tritt nun die Göttin Diane anstelle von Calchas selbst auf, um den Griechen ihre Gnade zu erweisen.¹⁰⁶

5.19.16. Adorons la clémence

Der Knoten hat sich durch den Auftritt der Dea-ex-machina gelöst, Iphigénie ist begnadigt. Calchas ruft zur Huldigung der Götter auf (Alexandrin): „Adorez la clémence et les bontés des dieux!“ Der Chor kommt diesem Aufruf mit analogem Text und derselben Melodie nach. B_{Dur}, Andante mit 4/4 und langen Tönen (1/4 und Halbe), akkordisch aufgebaut, verbunden mit einfachsten Harmonien, erzeugt das entsprechende Empfinden. Gesangstechnisch ist das Lied anspruchslos. Dramatisch wird eine ausgesprochene Retardierung angestrebt und auch erreicht.

¹⁰⁶ Marius, Flothius, *Die Neuedition von Glucks Oper „Iphigénie en Aulide“*. Wien: Böhlau Verlag, S. 495.

5.19.17. Jusques aux voûtes éthérées

Der Schlusschor wird vom Tutti (Alle Solist*innen und Chorsänger*innen, volles Orchester) bestritten. Er ist im 4/4-Takt, Andante animé, im unbeschwerten C_{Dur} gesetzt. Das muntere Loblied ist sowohl den Göttern („Jusques aux voûtes éthérées“) als auch dem königlichen Brautpaar („Et célébrons les nûces désirées“) gewidmet. Übersäumende Freude wird namentlich auch durch hohes Tempo und das rhythmische Grundmuster übertragen.

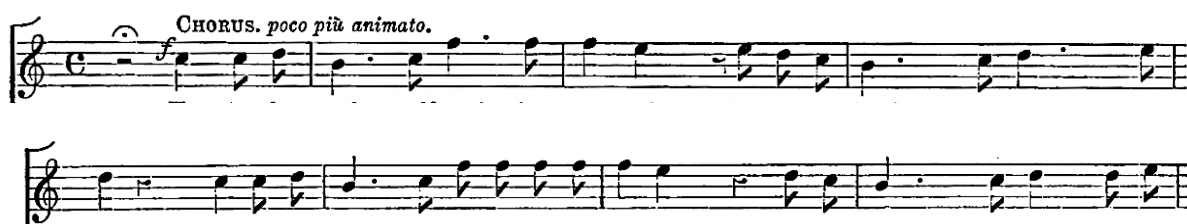


Abb. 29 Schlusschor mit tänzelndem Rhythmus (Achtelfiguren zu Anfang der Phrasen; *Iphigénie en Aulide* 1774)

5.19.18. Partons, volons à la victoire

Nur in der Uraufführungspartitur findet sich ein längerer Anhang mit acht Divertissement (Tänzen) und zum Schluss einem Chor in d_{moll}. In diesem eigenartig und fremd anmutenden Marsch, der unisono mit streng colla parte geführtem, vollem Orchester vorgetragen wird, ist Sopran und Tenor eine Textzeile zugewiesen, während gleichzeitig der Bass zwar die identische Melodie manchmal aus Lagegründen oktaviert, aber mit komplett unterschiedlichem Text absolviert. Was die Autoren veranlasste, zwei Texte parallel singen zu lassen, bleibt unklar. Zumindest scheint ihnen das Wortverständnis gleichgültig gewesen zu sein. Gesamthaft wirkt der Unisonoblock von Chor und Orchester kompakt, klingt aber, soweit dies aus der Partitur herauszulesen ist, in dieser Form nicht wie ein gängiger Gluck'scher Operschlusschor.

S/T	Partons, volons à la victoire,
B	<i>Parés des palmes de Bellone</i>
S/T	Par nos faits éclatants etonnons l'avenir,
B	<i>Qu'il est doux de jouir d'un tranquille repos</i>
S/T	Que nos travaux, que notre gloire
B	<i>Le plaisir seul paye et couronne</i>
S/T	soit des siècle future l'éternel souvenir.
B	<i>du guerrier desarmé les pénibles travaux.</i>

Tab. 13 Text des Schlusschors zu *Iphigénie en Aulide*

Der Anhang mit Chor ist auch in einem Klavierauszug der Edition Peters (No. 4422, MUS-001) in Form eines Nachdrucks aus dem Jahr 1863 noch vertreten. In einem anderen Klavierauszug von 1903 (MUS-003) fehlt der terminale Chor. Eine schriftliche Begründung für diese Kürzung konnte ich nicht finden.

5.20. *Orphée et Euridice (Paris) 1774 Paris*

Im selben Jahr wie die *Iphigénie en Aulide* konnte Gluck auch seine französische Version der Orpheusoper von 1762 auf die Pariser Bühne bringen. Es handelt sich aber nicht um eine bloße Übersetzung des italienischen Textes ins Französische, sondern um eine umfangreiche Adaptation des Konzepts an den Pariser Geschmack. Hierbei steht die namhafte Vermehrung der Tanzeinlagen deutlich im Vordergrund. Demgegenüber haben die Chöre nur geringe Veränderungen erfahren. Der Zielsetzung dieser Arbeit entsprechend wird im Folgenden nur auf die Chöre eingegangen und der Fokus auf die Unterschiede zwischen dem italienischen Orfeo und dem französischen Orphée gelegt. Dabei sei auf Abschnitt 5.11. verwiesen. Die nachfolgenden Abbildungen geben einen Überblick über die Verteilung der einzelnen musikalischen Formen. Der Versuch, die einzelnen Nummern einander gegenüberzustellen, scheitert allerdings zum Teil daran, dass in beiden Partituren der Gluckgesamtausgabe unterschiedlich feine Unterteilungen vorgenommen wurden, sodass in der Darstellung nicht überall die korrespondierenden Stücke nebeneinanderstehen.¹⁰⁷

Akt 1	Overtura	Ouverture
	Coro e Solo: "Ah, se intorno a quest'urna funesta"	CHŒUR: "Ah! dans ce bois"
	Recitativo: "Basta, basta, o compagni!" (Orfeo)	Récitatif: "Vos plaintes, vos regrets"
	Ballo: (Larghetto)	Pantomime
	Coro: "Ah, se intorno a quest'urna funesta"	CHŒUR: "Ah! dans ce bois"
	Aria: "Chiamo il mio ben così" (Orfeo)	AIR: "Objet de mon amour!"
		Récitatif: "Eloignez-vous"
		Ritournelle
	Recitativo: "Euridice, Euridice, ombra cara" (Orfeo)	Récitatif: "Euridice! Euridice!"
	Aria: "Cerco il mio ben così" (Orfeo)	AIR: "Plein de trouble et d'effroi"
	Recitativo: "Euridice, Euridice! Ah, questo nome"	Récitatif: "Divinités de l'Achéron"
	Aria: "Piango il mio ben così" (Orfeo)	Récitatif: "L'Amour vient au secours"
	Recitativo: "Numi! barbari Numi" (Orfeo)	Air et Récitatif: "Si les doux accords de ta lyre"
	Recitativo: "T'assiste Amore!" (Amore, Orfeo)	AIR: "Soumis au silence"
	Aria: "Gli sguardi trattieni" (Amore)	Récitatif: "Impitoyables Dieux!"
	Recitativo: "Che disse? Che ascoltai?" (Orfeo)	Ariette: "L'espoir renaît dons mon âme"
	Ballo: Maestoso	Maestoso

¹⁰⁷ <http://www.gluck-gesamtausgabe.de/id/1-30-00-0> (02.02.2021) und <http://www.gluck-gesamtausgabe.de/id/1-43-00-0> (03.02.2021).

Akt 2	Ballo	Prélude
	Coro: "Chi mai dell' Èrebo fra lle caligini"	CHŒUR: "Quel est l'audacieux"
	Ballo: Presto	Air de Furie
	Coro: "Chi mai dell' Èrebo fra lle caligini"	CHŒUR: "Quel est l'audacieux"
	Ballo: Maestoso	
	Solo e Coro: "Deh placatevi con me"	Solo et CHŒUR: "Laissez vous toucher"
	Coro: "Misero giovane, che vuoi, che mediti?"	CHŒUR: "Qui t'amène en ces lieux"
	Aria: "Mille pene" (Orfeo)	AIR: "Ah! la flamme qui me dévore"
	Coro "Ah, quale incognito affetto flebile"	CHŒUR: "Par quels puissants accords"
	Aria: "Men tiranne" (Orfeo)	AIR: "La tendresse qui me presse"
	Coro "Ah, quale incognito affetto flebile"	CHŒUR: "Quels chants doux et touchants!"
		Air de Furies
	Ballo: (Andante)	Ballet des Ombres heureuses
		Air
	Arioso: "Che purociel" (Orfeo)	AIR: "Cet asile aimable"
		Danse des Héros et Héroïnes
		Récitatif: "Quel nouveau ciel"
	Coro: "Vieni a' regni del riposo"	CHŒUR: "Viens dans ce séjour paisible"
	Ballo: (Andante)	Danse
	Recitativo e Coro: "Anime awerturose"	Récitatif et CHŒUR: "O vous ombres"
	Coro: "Torna, o bella, al tuo consorte"	CHŒUR: "Près du tendre objet qu'on aime"
Akt 3		Récitatif: "Viens, viens, Euridice"
	Recitativo: "Vieni, segui i miei passi"	Récitatif: Viens, viens, suis-moi
	Duetto: "Vieni, appaga il tuo consorte"	Duo: "Viens, suis un époux qui t'adore"
	Recitativo: "Qual vita è questa mai" (Euridice)	Récitatif: "Mais, d'ou vient qu'il persiste"
	Aria: "Che fiero momento" (Euridice)	AIR: "Fortune ennemie" (Euridice)
	Recitativo: "Ecco un nuovo tormento"	Duo: "Je goûtais les charmes"
		AIR: "Fortune ennemie" (Euridice)
		Récitatif: "Quelle épreuve cruelle!"
	Aria: Che farò senza Euridice?"	AIR: "J'ai perdu mon Euridice"
	Recitativo: "Ah finisca e per sempre"	Récitatif: "Ah! puisse ma douleur"
	Recitativo: "Orfeo, che fai?"	Récitatif: "Arrête, Orphée!"
	Maestoso	
	Ballo: (Grazioso) - Allegro - Andante - Allegro	
		Trio: "Tendre Amour - Quels transports »
	Soli e Coro: "Trionfi Amore"	CHŒUR: "L'Amour triomphe"
		Ballet: 1. Gracieux
		Ballet: 2. Gavotte
		Ballet: 3. Air vif
		Ballet: 4. Menuet
		Ballet: 5. Maestoso
		Ballet: 6. Très lentement
		Ballet: 7. Chaconne

Tab. 14 Musikalische Formen im Vergleich der beiden Orpheusopern von Gluck

5.20.1. Ah! dans ce bois tranquille et sombre (Vgl. 5.11.1)

Ausserhalb der durch den Sprachwechsel bedingten vereinzelter Veränderung der Silbenzahl, die durch entsprechende Verkürzung einzelner Noten ausgeglichen wird, sind die beiden Versionen nahezu identisch. Ein vollkommen anderes Klangbild entsteht jedoch dadurch, dass anstelle des Soprans im Orfeo der Orphée von Gluck einem Tenor anvertraut wird; dessen

Stimme ist im Alt-Schlüssel notiert. Dies geschah vermutlich, um dem französischen Ruf nach ‚vraisemblance‘ entgegenzukommen. Wie Ludwig Finscher in seinem Vorwort zur Gluck-Gesamtausgabe des *Orphée* anmerkt, sei als Neuerung „die Beteiligung von Klarinetten und Posaunen [nur] flüchtig und ohne Instrumenten-Bezeichnung angedeutet“.¹⁰⁸ Dabei liegt vermutlich ein Missverständnis vor, da Posaunen, und zwar gleich dreistimmig, schon im *Orfeo* von 1764 einen wesentlichen Anteil am düster-tragischen Gesamtklang haben.



Abb. 30 Dreistimmiger Posaunensatz (*Orfeo ed Euridice* 1764)

Neu ist 1774 jedoch die namentliche Nennung des Fagotts zur Intensivierung des Streicherbasseffekts. Melodiöse Veränderungen finden sich lediglich in einzelnen Motiven im Sinne kleiner Verzierungen des Tenorparts. Im Übrigen bleibt der Chorsatz unverändert.

5.20.2. Ah! dans ce bois lugubre et sombre (Reprise; vgl. 5.11.1)

Der Chorsatz der Reprise bleibt weitgehend unangetastet. Am Ende schiebt sich aber eine kurze Intervention durch Orphée ein, der die Trauernden mit den Worten „Eloignez-vous“ wegschickt, was in der Folge in einem wieder übereinstimmenden Ritournelle des Chœur dansant geschieht. Der Chor bewegt sich nur, wenn er nicht singt.

¹⁰⁸ Ludwig Finscher: Vorwort, in: *Christoph Willibald Gluck. Orphée et Euridice, Orpheus und Eurydike (Pariser Fassung von 1774)*, in: *Christoph Willibald Gluck – Sämtliche Werke (GGA)*, Kassel et al.: Bärenreiter, 1966, S. VIII.

5.20.3. Quel est l'audacieux (vgl. 5.11.2)

In dieser Eröffnung des zweiten Aktes bestehen keine relevanten Differenzen zur italienischen Version. Der französische Text ist so geschickt gewählt, dass auch die Silbenverteilung und damit die Phrasierung des Chorparts praktisch unverändert bleibt.

5.20.4. Quel est l'audacieux, etc. (vgl. 5.11.2)

Auch die Reprise des Furienchors wird in allen Teilen von der Wiener Fassung übernommen.

5.20.5. Laissez-vous toucher (vgl. 5.11.3)

Der affektive Gesamteindruck dieses Stücks wird dadurch nachhaltig verändert, dass diese Arie des Orphée, im Dialog mit dem Chor vorgetragen, einem hohen Tenor (französisch Haute-Contre – Männerstimme) anvertraut wird (maximale Höhe d''). Notwendigerweise ist dieser Part in der Uraufführungspartitur von 1774 von E_{Dur} nach B_{Dur} transponiert. In späteren Ausgaben findet sich allerdings wieder E_{Dur}. Das wird vermutlich dem Umstand zuzuschreiben sein, dass Tenöre, die diese hohe Stimmlage im Brustton schaffen, selten sind, sodass die Partie kurz nach der Uraufführung in eine Hosenrolle für Altistinnen umgewandelt wurde. Für den Chor ergibt diese Transposition um eine Quart nach unten keine zusätzlichen Probleme. Im Übrigen ist das Lied musikalisch praktisch unverändert übernommen worden. Das Versmass wechselt von Zeile zu Zeile, zwar nicht exakt übereinstimmend mit dem italienischen Text, aber doch mit einer Analogie der Form. Das passt zum chaotischen Inhalt mit wiederholten, ablehnenden Zwischenrufen des Furienchors (stets nur ein- bis höchstens dreisilbig: „No! No! No!“). In Anbetracht der grossen Ähnlichkeit des Wortes ‚no‘/‚non‘ verursacht der Sprachwechsel keine relevante Umdeutung der Affektlage.

5.20.6. Qui t'amène en ces lieux (5.11.4)

Da dieser Choreinsatz dem vorhergehenden unmittelbar folgt, wird die vorangehende Tonart B beibehalten. Das bedeutet, dass der Chor im Vergleich zum Wiener Orfeo (Es) ein etwas anderes Timbre aufweist. Jetzt klingt die Replik der Furien auf Orfeos Bitte etwas tiefgründiger, weicher und geheimnisvoller. Ob dies dem Textinhalt besser entspricht, ist Geschmackssache. Dabei bleibt die musikalische Gestaltung unverändert mit besonders sanftem Beginn, aber dann auch nicht mehr brutalem Fortgang wie zu Anfang des Aktes. Der Librettist behält das Versmass von Calzabigi, Senari, bei.

5.20.7. Par quel puissants accords (vgl. 5.11.5)

Immer noch herrscht das musikalische Thema des anfänglichen Furienchors vor; seine Ausprägung wird aber stetig schwächer. G_{moll}, bei Berlioz („mélancolique, assez sonore, doux“) statt c_{moll} („très terne et très triste“) in Wien¹⁰⁹ wirkt dabei etwas sanfter.

5.20.8. Quels chants doux et touchants (vgl. 5.11.5)

Gluck ist zur Ursprungstonart des Orfeo (Wien), c_{moll}, zurückgekehrt. Die Silbenverteilung und das Metrum decken sich weitgehend mit der italienischen Fassung. Die Aussage stimmt sinngemäss überein, ohne eine wörtliche Übersetzung anzustreben.

5.20.9. Cet asile aimables (neu)

Dieser Chor weist als einziger keine korrespondierende Nummer in der italienischen Version auf. Warum Gluck an dieser Stelle das zusätzliche Gesangsstück eingefügt hat, lässt sich aus seiner Korrespondenz nicht eruieren. Die Handlung hat kurz vorher eine radikale Wendung erfahren, indem anstelle des höllischen Infernos in einer zweiten Szene des zweiten Aktes eine liebliche Gegend, die „Champs Elysées“ (nicht die heutige in Paris) gezeigt wird. Der handlungsmässige und musikalisch entsprechend ausgedrückte Kontrast ist enorm. Patricia Howard, eine ausgewiesene Kennerin der Gluck'schen Opern, spekuliert in Ihrer Abhandlung „Orfeo“, dass zusätzliche Nummern ausschliesslich mit dem Zweck, die wienerische Kurzoper rein zeitlich zu verlängern, eingefügt wurden.¹¹⁰ Allerdings erwähnt die Autorin lediglich die zusätzlichen solistischen Einsätze sowie die vermehrten Ballette, nicht aber die Chöre. Ich möchte dieser Ansicht für die hier besprochene Chornummer widersprechen: Schon die vorausgehende berühmte Tanzeinlage, der „Reigen seliger Geister“, wie sie später mehrheitlich genannt wurde und allgemeine Verbreitung erfuhr, hat Gluck durch einen Moll-Teil erweitert, wobei ich hier eine Modulierung der Stimmung als eine banale Verlängerung der Spieldauer erkennen würde. Dasselbe gilt für den Chor, verbunden mit einer Air der Euridice, wie sie nun vorliegt. Das in F_{Dur} gesetzte tänzerische Stück ist in 6/8 getaktet (entsprechend einem Gigue), weist eine ausgesprochen liebliche, um nicht zu sagen süsse Melodie auf und wird zunächst in ganzer Länge von Euridice vorgetragen (A-Teil – 8 Takte, B-Teil – 12 Takte). Der Chor wiederholt präzise die ersten vier Takte, worauf die Sopranistin ergänzend vier Takte beiträgt und der Chor die letzten vier Takte des A-Teils anhängt. Dabei bleiben Text und Musik unverändert. Metrisch weist der Text eine unregelmässige Struktur auf: 8-8-12 Silben für den

¹⁰⁹ Hector, Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Paris: Schoenenberger 1844, S. 287.

¹¹⁰ Patricia, Howard, *C.W. von Gluck: Orfeo*. Cambridge: Cambridge University Press 1981, S. 68/69 [LIT-168].

A-Teil und 9-8-8-6 Silben für den B-Teil. Durch die unterschiedliche Verteilung wirkt die Nummer leicht und unbeschwert und widerspiegelt damit die entspannte Atmosphäre in den elysischen Feldern. Unmittelbar anschliessend hat Orphée einen seiner grossen Auftritte mit der Arie „*Quel nouveau ciel pare ces lieux?*“, die mit dem berühmten italienischen Pendant „*Che puro ciel, che chiaro sol*“ korrespondiert, sodass mit Ballett, Arie der Euridice mit Chor und Arie des Orphée eine Entität entsteht, die dramaturgisch eine wesentliche Vertiefung der Affekte bewirkt und deshalb niemals ausschliesslich zur Dehnung der Aufführungsdauer geschaffen worden sein kann. Gesangstechnisch weist dieses eingängige Musikstück für den Chor keine ernsthaften Schwierigkeiten auf.

5.20.10. *Viens dans ce séjour paisible* (vgl. 5.11.6)

Die Szene in den elysischen Feldern erreicht ihren Höhepunkt mit diesem Chor, in dem die glücklichen Geister ankündigen, dass Euridice aus dem Hades zurückkehren werde: „*Euridice va paraître, Euridice va renaître avec de nouveaux attraits*“. Das geschieht mit einem Chor in F_{Dur} , im Unterschied zum obigen Stück in 3/8-Takt Andantino, das einen wiegenden, sanften, Glück ausstrahlenden Affekt schafft, sodass angenommen werden könnte, der *Lieto fine* sei nächstens erreicht. Der Text ist durchgehend in Octosyllabes geformt; dieses regelmässige Metrum erzielt zusätzlich eine Atmosphäre der Entspannung und Ruhe. Der Chor ist sowohl musikalisch als auch von der textlichen Aussage her praktisch deckungsgleich aus der Wiener Fassung übernommen und gehört zweifelsfrei zu den ‚Schlagern‘ der Gluck’schen Orpheusopern.

5.20.11. *O vous ombres* [Rezitativ], *Le destin repond à tes vœux* (vgl. 5.11. 7)

„O ihr Schatten, die ich anflehe, [...] beeilt euch mich glücklich zu machen.“ Orphée bittet in einem Rezitativ die seeligen Geister inständig, ihm unverzüglich seine Geliebte zurückzugeben. Die Antwort lautet: „*Le destin repond à tes vœux*“.¹¹¹ Es ist mit zwei Takten der kürzeste Choreinsatz der gesamten Oper und wirkt ausserordentlich barsch, was auch durch den Wechsel von 4/4 Takt zu *alla breve* und die Harmoniefolge $F_{Dur}-C_{Dur}$ unterstrichen wird. Es könnte auch dahingehend interpretiert werden, dass die elysischen Geister ob des Ansinnens ungehalten seien, weil sie vorher das Paar dazu eingeladen haben, im Hain der glücklichen Geister zu bleiben.

5.20.12. *Près du tendre objet qu’on aime* (vgl. 5.11.8)

Der zweite Akt endet in grösster Zartheit und Minne: Gluck schreibt für diesen Schlusschor bei kleinem Orchester (ausser Streichern, die mit halbem Register [„*à demi jeux*“] spielen sollen,

¹¹¹ Das Schicksal folgt deinem Wunsch.

nur Hörner und Fagott) auch für den Chor „à demi“ vor. Wiederum setzt er mit Andantino bei 3/8 eine wiegende Melodie ein. Diese ist so süß, dass es beinahe kitschig wirkt. Zu einem vorzeitigen Lieto fine geben dabei die seligen Geister Euridice an Orphée zurück, der sofort mit ihr enteilt.

5.20.13. L'amour triomphe (vgl. 5.11.9)

Der Chor deckt sich im Wesentlichen mit der Musik der italienischen Fassung; allerdings fehlt bei letzterer eine instrumentale Einleitung. Der musikalische Aufbau entspricht einem Vaudeville, das durch ein Solo des Orphée eröffnet wird. Die Pariser Version ist von D_{Dur} nach A_{Dur} transponiert. Es folgt ein erster Einsatz des vollen Chors, wobei nach vier Takten nach D_{Dur} moduliert wird – dies offensichtlich im Hinblick auf die zwei Frauensoli (Amour und Euridice), die lagemässig mit denjenigen der Wiener Fassung übereinstimmen. Das bedeutet wiederum, dass für die Chortenor eine eher tiefe Lage zwischen a' und fis'' resultiert. Im Übrigen sind die gesangstechnischen Ansprüche für den Chor bescheiden. Eine weitere Differenz liegt darin, dass Gluck in der französischen Version sämtliche Teile konsequent wiederholen lässt, was 1762 gänzlich fehlte. Diese Dehnung wirkt sich nicht förderlich auf die Gesangsnummern aus, sondern birgt die Gefahr, die Zuhörer zu langweilen. Von der Gesamtstruktur her liegt ein klassischer Schlusschor vor. Der Komponist hat jedoch zusätzlich vier Ballettnummern (Gracieux, Gavotte, Air vif und Menuet), gefolgt von einem als ‚Trio‘ bezeichneten Solistenterzett (Amour, Euridice, Orphée) angefügt. Mit Maestoso, Très lentement und Chaconne endet das Werk schliesslich doch noch. Der Chor selbst hat stimmungsschaffende Funktion und schliesst damit die Handlung der Oper ab.

5.21. *Alceste (Pariser Fassung) 1776 Paris*

„Cet opéra est un tonneau de vin gelé, dont l'esprit c'est retiré au centre, qu'il vraiment est exquis, mais trop substantieux pour pouvoir boire beaucoup“.¹¹² Diese Äusserung von Gluck in einem Brief an den Librettisten der Pariser *Alceste* Du Roulet wirkt abgehoben: Er vergleicht seine Oper mit einem Konzentrat, wie es beim Gefrieren von Wein im Kern entstehen kann, und meint damit, das Werk sei „schwere Kost“. Die Meinung mag gelten, wenn die Handlung betrachtet wird, nicht aber im Hinblick auf die Musik. Der Komponist hat seine Wiener *Alceste* von 1767 allerdings so umfassend an den Geschmack des Pariser Opernpublikums angepasst, dass gesamthaft effektiv eine neue Oper entstanden ist. Entscheidend ist dabei die Tatsache,

¹¹² Gluck, Christoph Willibald: *Brief an du Roulet vom 1. Juli 1775, Wien* in: Correspondance inédite de Gluck, gedruckt in La Revue Musicale, S.I.M. Paris, 1. Juni 1914, S. 5 (Das Original liegt im Conservatoire de Paris). *Übersetzung des Autors*: „Diese Oper ist wie ein Fass gefrorenen Weines, dessen geistiger Inhalt sich in den Kern zurückgezogen hat, was ihn zwar wundervoll macht, aber zu substanziell, um davon viel trinken zu können.“

dass der Part des Orpheus für einen Tenor umgeschrieben wurde. Dieser singt in einer sehr hohen Lage („haute-contre“), wobei auch die hohen Töne mit Bruststimme produziert werden. So wurden unter anderem die Stücke für den Chor gemeinsam mit dem Orphéepart transponiert, was eine bedeutende Auswirkung auf den Chorklang bewirkt. Diesbezüglich sei hier auf die unten stehende Besprechung der einzelnen Chöre hingewiesen. Dabei wird hauptsächlich auf die Differenzen zwischen den Opern von Wien und Paris eingegangen. Auf einen Blick ist in Tabelle 15 erkennbar, wie unterschiedlich die Chöre (Weisse Schrift im schwarzen und dunkelgrauen Feld) verteilt werden. Verschiebungen werden hauptsächlich durch eingebaute Divertissements (Tänze) verursacht, eine Pariser Selbstverständlichkeit seit Lully.

Wien

Paris

Wien

Paris

Wien

Paris

Wien

Akt I		Akt II		Akt III	
Intrada		Ouverture			
Recitativo: "Popol che odiate!" (un Banditore)	Chœur: "Cheu, rebedez-moi notre roi" (Chœur o Solo)	Chœur: "Cheu, rebedez-moi notre roi" (Chœur o Solo)	Chœur: "Que les plus doux transports" (Chœur o Solo)	Recitativo: "Ah mio fido!" (Admeto, Evandro)	Recitativo: "Nous ne pouvons trop répandre des larmes!" (Hercule, Admeto)
Coro: "Ah di questo afflito regno" (Imeneo, Eteocle)	Recitativo: "Principe, accorrez!" (le Héraud)	Recitativo: "Principe, accorrez!" (le Héraud)	Recitativo: "Principe, accorrez!" (le Héraud)	Aria: "Miserol! E che farò?" (Admeto)	Chœur: "Aidez-moi, Seigneur!" (Hercule, Admeto)
Recitativo: "Amorosi vassalli" (Evandro)	Chœur: "O Sole! O Dieu! Qu'il nous dise" (Chœur o Solo)	Chœur: "O Sole! O Dieu! Qu'il nous dise" (Chœur o Solo)	Chœur: "O Sole! O Dieu! Qu'il nous dise" (Chœur o Solo)	Recitativo: "No, si altro costanza!" (Admeto)	Recitativo: "Après de longs larmes!" (Hercule, Admeto)
Coro: "Ah di questo afflito regno" (Imeneo, Eteocle)	Chœur: "O malheureux Admète!" (Chœur des Peuples)	Chœur: "O malheureux Admète!" (Chœur des Peuples)	Chœur: "O malheureux Admète!" (Chœur des Peuples)	Recitativo: "Spéro, Admeto!" (Admeto, Admeto)	Chœur: "Père, ô père!" (Chœur des Peuples)
Recitativo: "Taceste!" (Evandro)	Recitativo: "Sujets de roi le plus aimé!" (Admeto, Eteocle)	Recitativo: "Sujets de roi le plus aimé!" (Admeto, Eteocle)	Recitativo: "Sujets de roi le plus aimé!" (Admeto, Eteocle)	Dueto: "C'est là!" (Admeto, Admeto)	Recitativo: "Au pouvoir de la mort!" (Hercule)
Coro: "Miserol! (Popolo)"	Aria: "Grand Dieu!" (Admeto)	Aria: "Grand Dieu!" (Admeto)	Aria: "Grand Dieu!" (Admeto)	Aria: "C'est en vain que l'enfer!" (Hercule)	Aria: "C'est en vain que l'enfer!" (Hercule)
Recitativo: "Popol di Tessaglia" (Admeto)	Chœur: "O malheureux Admète!" (Chœur des Peuples)	Chœur: "O malheureux Admète!" (Chœur des Peuples)	Chœur: "O malheureux Admète!" (Chœur des Peuples)	Recitativo: "Grands Dieux! Soulevez-moi ce corps!" (Admeto)	Recitativo: "Grands Dieux! Soulevez-moi ce corps!" (Admeto)
Aria e Dueto: "Io non chiedo, elmi del!" (Admeto)	Chœur: "O Sole! O Dieu! Qu'il nous dise" (Chœur o Solo)	Chœur: "O Sole! O Dieu! Qu'il nous dise" (Chœur o Solo)	Chœur: "O Sole! O Dieu! Qu'il nous dise" (Chœur o Solo)	Aria: "Ah, Divinités implacables!" (Admeto)	Aria: "Ah, Divinités implacables!" (Admeto)
Coro: "Miserol! (Popolo)"	Recitativo: "Suspendez!" (le Grand-Prieur)	Recitativo: "Suspendez!" (le Grand-Prieur)	Recitativo: "Suspendez!" (le Grand-Prieur)	Recitativo: "Mort!" (Imeneo, Evandro, Segato)	Recitativo: "Mort!" (Imeneo, Evandro, Segato)
Recitativo e Coro: "Non si porta, o mia fido!" (Admeto)	Recitativo: "Dieu puissant!" (le Grand-Prieur)	Recitativo: "Dieu puissant!" (le Grand-Prieur)	Recitativo: "Dieu puissant!" (le Grand-Prieur)	Coro: "Veni Admeto! (Nun! Infernal)"	Coro: "Veni Admeto! (Nun! Infernal)"
Coro: "Ah di questo afflito regno" (Imeneo, Eteocle)	Chœur: "O Sole! O Dieu! Qu'il nous dise" (Chœur o Solo)	Chœur: "O Sole! O Dieu! Qu'il nous dise" (Chœur o Solo)	Chœur: "O Sole! O Dieu! Qu'il nous dise" (Chœur o Solo)	Recitativo e Coro: "Admeto! Chi mi riscorderà!" (Admeto)	Recitativo e Coro: "Admeto! Chi mi riscorderà!" (Admeto)
Recitativo: "Dispensateur de la lumière!" (le Grand-Prieur)	Recitativo: "Dispensateur de la lumière!" (le Grand-Prieur)	Recitativo: "Dispensateur de la lumière!" (le Grand-Prieur)	Recitativo: "Dispensateur de la lumière!" (le Grand-Prieur)	Serena	Serena
Solo e Coro: "Digne! Digne! Digne!" (Imeneo, Eteocle)	Chœur: "O Sole! O Dieu! Qu'il nous dise" (Chœur o Solo)	Chœur: "O Sole! O Dieu! Qu'il nous dise" (Chœur o Solo)	Chœur: "O Sole! O Dieu! Qu'il nous dise" (Chœur o Solo)	Recitativo: "Mort!" (Imeneo, Evandro, Segato)	Recitativo: "Mort!" (Imeneo, Evandro, Segato)
Recitativo: "Ah, Nume del giorno!" (Imeneo, Eteocle)	Recitativo: "Suspendez!" (le Grand-Prieur)	Recitativo: "Suspendez!" (le Grand-Prieur)	Recitativo: "Suspendez!" (le Grand-Prieur)	Coro: "Piangi o Pater!" (Segato d'Alceste e d'Alceste)	Coro: "Piangi o Pater!" (Segato d'Alceste e d'Alceste)
Recitativo: "Suspendez!" (Imeneo, Eteocle)	Recitativo: "Suspendez!" (Imeneo, Eteocle)	Recitativo: "Suspendez!" (Imeneo, Eteocle)	Recitativo: "Suspendez!" (Imeneo, Eteocle)	Solo: "Alceste è morta!" (Imeneo)	Solo: "Alceste è morta!" (Imeneo)
Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Coro: "Piangi o Pater!" (Segato d'Alceste e d'Alceste)	Coro: "Piangi o Pater!" (Segato d'Alceste e d'Alceste)
Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Solo: "Morte infernale!" (Evandro)	Solo: "Morte infernale!" (Evandro)
Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Coro: "Piangi o Pater!" (Segato d'Alceste e d'Alceste)	Coro: "Piangi o Pater!" (Segato d'Alceste e d'Alceste)
Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Dueto: "Oggi vidi la luce!" (Imeneo, Evandro)	Dueto: "Oggi vidi la luce!" (Imeneo, Evandro)
Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Aria: "Caron l'appelle!" (un Dieu Infernal)	Aria: "Caron l'appelle!" (un Dieu Infernal)
Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Qu'il vive!" (Alceste, Admeto)	Recitativo: "Qu'il vive!" (Alceste, Admeto)
Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Lasciatemi, crudeli!" (Admeto, Imeneo)	Recitativo: "Lasciatemi, crudeli!" (Admeto, Imeneo)
Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Serena	Serena
Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Admeto, in Cielo ancora!" (Alceste, Imeneo)	Recitativo: "Admeto, in Cielo ancora!" (Alceste, Imeneo)
Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Poursuis, ô digne fils!" (Alceste)	Recitativo: "Poursuis, ô digne fils!" (Alceste)
Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Et vous, que vous m'ontrez?" (Alceste)	Recitativo: "Et vous, que vous m'ontrez?" (Alceste)
Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Trio: "Requies, Dieu bienfaisant!" (Alceste, Admeto, Imeneo)	Trio: "Requies, Dieu bienfaisant!" (Alceste, Admeto, Imeneo)
Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Chœur: "O ma amie!" (Admeto, Alceste, Imeneo)	Chœur: "O ma amie!" (Admeto, Alceste, Imeneo)
Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Chœur: "Qu'il vive à jamais!" (Chœur des Peuples)	Chœur: "Qu'il vive à jamais!" (Chœur des Peuples)
Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Divertissement: 1. Admeto	Divertissement: 1. Admeto
Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Divertissement: 2. Imeneo	Divertissement: 2. Imeneo
Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Divertissement: 3. Admeto	Divertissement: 3. Admeto
Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Divertissement: 4. Menuet gracieux	Divertissement: 4. Menuet gracieux
Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Recitativo: "Nume eterno!" (Alceste)	Divertissement: 5. Célérite	Divertissement: 5. Célérite

Wien

Paris

Wien

Paris

Wien

Paris

Wien

Tab. 15 Chorlistenvergleich Alceste Wien und Paris

Legende	Recitativo	Aria	Ensembles	Coro+Solo	Coro	Ballo
---------	------------	------	-----------	-----------	------	-------

AVERTISSEMENT.

SI ce Poeme a quelque succès , ce sera à M. CAZABIGY , que nous en serons redevables. Non-seulement, nous avons suivi en partie le plan de son ALCESTE, mais nous en avons encore emprunté plusieurs détails , afin de conserver un grand nombre de morceaux de la Musique la plus passionnée, la plus énergique, la plus théâtrale (1) qu'on ait entendue sur aucun Théâtre de l'Europe, depuis la renaissance de ce bel Art.

Abb. 31 Vorwort aus dem Originallibretto (Alceste, Paris, 1776)

5.21.1. Dieu, rendez-nous notre roi

Bereits die Eröffnung zum ersten Akt erfährt gegenüber der ursprünglichen Wiener Version eine kurze, aber einschneidende Änderung: Die Ouvertüre endet mit einem fünftaktigen Chor, in der Partitur lediglich als ‚Chœur‘ bezeichnet, der fanfarengleich vierstimmig die Götter anfleht, dem Volk seinen König, seinen Vater, zurückzugeben. Harmonisch liegt ein mehrfacher Wechsel zwischen $d_{dim}-d_{moll}$, beziehungsweise B^7-d_{moll} , zur Dominante A kadenzierend vor. Die Melodietöne gehören der Naturtonreihe an, wie sie von F-Instrumenten ohne Ventile (zum Beispiel F-Horn) damals gespielt werden konnten. Das Orchester unterstützt diesen appellativen Klang mehrheitlich colla parte. Trotz längerer Suche habe ich keine Hinweise darauf gefunden, was Gluck veranlasste, anstelle einer eigentlichen Fanfare gespielt durch Blechbläser und der nachfolgenden Einführung durch das Rezitativ des Herolds ein Chorfragment einzusetzen. Es scheint denkbar, dass er die in vielen frühen italienischen Opern übliche Eröffnung mit Blechinstrumenten etwas provokativ durch Gesang ersetzen wollte, um das Publikum mit etwas Ungewohntem aufzurütteln. Zumindest wird der bereits durch die Ouvertüre vorbereitete Affekt von Angst und Verzweiflung durch die gesamte Eröffnungsszene eindrücklich unterstützt.



Abb. 32 Chorfanfare zur Eröffnung des ersten Aktes (*Alceste* 1776)

Anzumerken ist im Weiteren: In einem wahrscheinlich im 19. Jahrhundert von A. Zanardini im Ricordi-Verlag edierten Klavierauszug (MUS-038)¹¹³, der in digitaler Form vorliegt, sind fünf Takte Choreinleitung mit italienischem Text ergänzend angebracht.

6

ATTO PRIMO

LA PIAZZA DEL PALAZZO REALE IN FERA

RECITATIVO E CORO

LENTO

Soprani
Contralti
Tenori
Bassi

Sal - va-te il Pa - dre, il Re - ge, o Nu - mi!

LENTO

ALLEGRO
f Trombe.

Abb. 33 Nachträglich eingefügte Choreröffnung in Klavierauszug (*Alceste* 1776)

5.21.2. O Dieux! Qu'allons-nous devenir?

Der zweite Choreinsatz schliesst sich nahtlos an. Dabei entsteht ein Wechselgesang zwischen ‚Chœur‘ und den in der Wiener Fassung durch Ismene (Seconda donna – Vertraute der Alceste) und Evandro (second'uomo – Vertrauter des Königs Admeto) bestrittenen Solopartien. Anstelle

¹¹³ Gluck, *Alceste*. Ricordi, Milano, No. 49139, Ristampa 1974.

der Ismene tritt 1776 eine ‚Coryphée‘ (Chorführerin, Sopran), während die Figur des Evandre bestehen bleibt. Der Chorpart wird dem Französischen angepasst und damit vor allem rhythmisch und in geringerem Masse auch melodisch verändert. Die Tonart ES_{Dur} ist erhalten, hingegen steht bei einer Tempovorgabe von ‚Andante‘ in Wien ein alla breve Takt, in Paris 4/4, was je nach Interpretation durch den Dirigenten eine Temporeduktion nach sich zieht. Zudem wird diese Passage 1767 den Solisten, 1776 jedoch dem Chor zugeteilt.

Abb. 34 Wechselgesang (Alceste 1767)

5.21.3. O malheureux Admète! (vgl. 5.16.2)

In der zweiten Szene setzt Gluck, wie bereits in Wien, einen Doppelchor ein. Dabei bleibt die Orchesterbegleitung unverändert, indem der ‚Chœur à Droite‘ von den Oboen, der ‚Chœur à Gauche‘ durch die Flöten colla parte unterstützt wird. Der Chorsatz ist weitgehend unverändert (ES_{Dur}, Moderato), allerdings steht anstelle des 4/4-Taktes alla breve vorgezeichnet. Damit bleibt der Gesamteindruck seit 1767 weitgehend erhalten. Der Wechselgesang versinnbildlicht namentlich die Dualität der Situation, die einerseits den todgeweihten Admète, andererseits die aus Liebe zum Sterben bereite Alceste umfasst.

5.21.4. O malheureux Admète! (Reprise)

Nach Rezitativ und Arie der Alceste bestärkt der Chor seine Haltung. Die musikalische Form lehnt sich an den vorherigen Chor (5.21.3.) an. Der Text ist ebenfalls eine Wiederholung mit leicht variiertem Abschluss.

5.21.5. O Dieux! Qu'allons-nous devenir? (Reprise)

Nachdem Alceste das Volk aufgefordert hat, ihr zum Tempel des Apollon zu folgen, wiederholt der Chor in einer unveränderten Reprise seine Klage: „Non jamais le courroux céleste, sur des mortels qu'il veut punir, N'a frappé de coup plus funeste. O Dieux! qu'allons-nous devenir?“

5.21.6. Dieu puissant (vgl. 5.16.5)

In der dritten Szene alternieren Hohepriester und Chor (hier Priesterinnen und Priester darstellend). Dabei setzt Du Rouillet mehrheitlich Octosyllabes, vereinzelt auch Décasyllabes, ein. Er beschreibt seine Wahl dieses Metrums wie folgt:

Les Vers de huit syllabes sont avantageux pour rendre un sentiment tendre & un sentiment douloureux. [...] Si le sentiment est douloureux, le mélange bien entendu des breves & des longues est important. Il faut avoir l'attention de distribuer les mots à-peu-près de mesure égales, de manière qu'ils pussent être séparés par le chant. [...] Les Vers de dix syllabes sont, je crois, ceux qu'il est le plus avantageux d'employer alors. [gemeint ist der Affekt der Wut].¹¹⁴

Akt I Szene 3; der Hohepriester erinnert Apollon daran, dass er bei Admète gastlich aufgenommen wurde.

Prêtre

Dieu puissant, écarte du trône 8

de la mort le glaive effrayant! 8

Choeur

De la mort le glaive effrayant.

Prêtre

Perce d'un rayon éclatant 8

le voile affreux qui l'environne. 8

Choeur

Perce d'un rayon éclatant 8

le voile affreux qui l'environne! 8

Prêtre

Ressouviens-toi que sur ce bord fertile, 10

banni des cieux dans ta course incertaine, 10

Admète t'offrit un asile 8

contre les rigueurs du destin! 8

Chœur

Dieu puissant, écarte du trône 8

de la mort le glaive effrayant! 8

Perce d'un rayon éclatant 8

le voile affreux qui l'environne. 8 [...]

Dieser Ausschnitt aus dem ‚Dialog‘ zwischen dem Hohepriester und dem Chor der Priesterinnen und Priester sowie Teilen des Volkes, das dazu strömt, lässt erkennen, dass Du Rouillet sich an seine eigenen Empfindungen gehalten hat (Metren jeweils am rechten Zeilenrand). Zumindest ist der Chor in diesem Abschnitt wesentlich an der grundsätzlich geringen Handlung aktiv beteiligt. Das variierte Strophenlied wechselt konsequent zwischen Solist und nachinterpretierendem Chor, wobei der Chor meist nur Teile der vom Hohepriester vorgetragenen Teile wiederholt. Dabei bleibt der Text unverändert, die musikalische Gestaltung ist abwechslungsreich. Gesangstechnisch stellt der häufig ausgeterzte Satz geringe Ansprüche.

¹¹⁴ Rouillet, Francois-Louis Gand le Bland, du, *Lettre sur les drames opéra*, Amsterdam (Paris): Librairie au Palais Royal, 1776 S. 24.

Die rhythmische Struktur mit galoppartigen Achteln führt zu einer mitreissenden Chorpartie. Das wirkt allerdings etwas animiert und munter. Damit passt es nicht recht zum Inhalt, wo von 'drohenden Schwert der Götter' gesungen wird.

5.21.7. Dieu puissant (Reprise)

Die Reprise deckt sich weitgehend mit dem oben beschriebenen Chor.

5.21.8. Tout se tait! Quel oracle funeste! (vgl. 5.16.6)

Handlung und musikalischer Aufbau bleiben gegenüber der Wiener Oper weitgehend unverändert. Anstelle des Apollo verkündet eine metaphorische Figur (‚Oracle‘) die niederschmetternde Voraussage: „Votre roi va mourir“. Die Reaktion des Volkes mit der Aufforderung zur Flucht wird auch hier durch eine Tempoerhöhung (Allegro, alla breve) musikalisch umgesetzt.

Wenn bis dahin die Chorauftritte mehrheitlich zwischen der Wiener Fassung und der Pariser Version übereinstimmen, so ändert sich das ab dem ersten Aktschluss markant: In der Pariser Fassung lässt Gluck gleich zwei für das dramatische Geschehen relevante Chöre weg. Dabei handelt es sich um einen ersten, entscheidenden Wendepunkt, in welchem das Volk erkennt, dass sich niemand als Ersatzopfer melden will. Es bleibt für mich unklar, was den Komponisten veranlasste, diese Möglichkeit zur dramatischen Akzentuierung ‚herzuschenken‘.

5.21.9. Que les plus doux transport

Entgegen der Anlage von 1767 setzt Gluck zur Eröffnung des zweiten Aktes einen Chor ein. Das drängt sich dramatisch gesehen auf, schildert dieser Akt doch, in einer grossen Halle des Königspalastes spielend, das feiernde Volk, das sinnvoller Weise durch einen Chor dargestellt werden sollte. Ein fröhliches Strophenlied in G im tänzerischen 6/8-Takt bildet gegenüber der tristen Stimmung des ersten Aktes einen beinahe erschreckenden Kontrast. Die Untertanen huldigen ihrem gesunden König, ohne die sich dafür opfernde Königin Alceste einzubeziehen. Die Tonart scheint, wenn sich an deren Beurteilung von Berlioz orientiert wird, der von „un peu gai, avec une tendance commune“ spricht, die einzig mögliche zu sein.¹¹⁵ Besonders zur Lockerung der Atmosphäre trägt auch der musikalische Aufbau bei, indem sich Chortutti mit geteilten Einsätzen von Chorsolisten in kurzen Abschnitten abwechseln (vgl. Abb. 35). Von letzteren sind nur die Frauenstimmen einer Person zugeschrieben, nämlich den Coryphée 1 und 2.¹¹⁶ Die alternierenden Einsätze von jeweils nur wenigen Takten überstürzen sich beinahe; jede und jeder will auch etwas zur begeisterten Stimmung beitragen.

¹¹⁵ Hector, Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Paris: Schoenenberger 1844, S. 287.

¹¹⁶ Coryphée bedeutet Stimmführerin.

Gesangstechnisch stellt diese Chormusik keine aussergewöhnlichen Ansprüche. Das Orchester tritt in Vollbesetzung an, was dem Anlass, einem Volksfest, den würdigen Rahmen liefert.

The image shows a musical score for a choral piece from 'Alceste' (1776). It consists of two systems of music. The first system is marked 'Solo.' and the second 'Tutti'. Each system has four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are in French and German. The 'Solo' sections are marked with 'Solo.' and the 'Tutti' sections with 'Tutti'.

Abb. 35 Alternierende Choreinsätze (*Alceste* 1776)

5.21.10. Que les plus doux transport (Reprise)

Im Unterschied zur Wiener Fassung folgt dem Einleitungsschor ein längerer Tanz, wobei dafür wohl ein Ballett und nicht die Chorsänger- und Sängerinnen eingesetzt wurden. Das ist daraus abzuleiten, dass bei der Aufführung ein Corps de ballet von 16 Tänzer*innen namentlich aufgeführt wurde.¹¹⁷ Dem Tanz ist eine Reprise des Chors angegliedert, wobei nur die erste Zeile des Textes mit dem vorgängigen Chortext übereinstimmt. Inhaltlich handelt es sich um eine Ausweitung und Vertiefung des Freudengedankens, dass der König dem Volk zurückgegeben wurde. Gluck wechselt aber bei der Reprise sowohl das Rhythmusmuster als auch die Melodie, während die harmonische Struktur ähnliche Formen beibehält.

The image shows two rhythmic patterns. The top pattern is in 6/8 time and the bottom pattern is in 2/4 time. Both patterns are marked with '120' and '6/8' or '2/4'.

Abb. 36 Rhythmusmuster oben: erste Fassung – unten: Reprise (*Alceste* 1776)

Der rhythmische Kontrast resultiert primär aus dem Wechsel des Metrums vom 6/8- zum 2/4-Takt. Die Wechsel hat Gluck vermutlich eingefügt, um eine Steigerung der Affektintensität zu erzielen. Die Ursprungspartitur trägt zumindest die Überschrift: „Chœur très gay“. Die Reprise wirkt etwas ernsterhafter und weniger tänzerisch. Das Tempo (*Allegro*) bleibt unverändert.

¹¹⁷ Christoph Willibald Gluck. *Sämtliche Werke*. <http://www.gluck-gesamtausgabe.de/id/1-46-00-0> (19.03.2021).

5.21.11. Vivez, aimez des jour

Auch dieser Chor hat keine Wiener Vorlage; vielmehr drängt er sich aufgrund der im zweiten Akt umgestellten dramatischen Struktur auf. Die zu Anfang uneingeschränkt fröhliche Stimmung ist jetzt einem etwas gedankenschwereren Text gewichen, in dem zunächst nichts ahnend das Eheglück des Königspaares gerühmt und in einer zweiten Strophe diejenige Person lobt wird, die sich zugunsten des Königs in den Tod stürzen wolle. Eine lieblich-graziöse Melodie unterstreicht die Naivität des Volkes, das noch nichts vom Entschluss Alcestes, sich für ihren Gatten zu opfern, weiss. A_{Dur} eignet sich für diese Stimmung; so wird es von Schubart als Ausdruck von „unschuldige[r] Liebe, Zufriedenheit über seinen Zustand; Hoffnung des Wiedersehens beym [sic] Scheiden des Geliebten; jugendliche Heiterkeit und Gottesvertrauen“ beschrieben.¹¹⁸ Ein Langsamer $\frac{3}{4}$ -Takt drückt ähnliche Empfindungen aus. Die beiden Anfangszeilen der melodios und rhythmisch etwas variierten zweiten Strophe überlässt der Komponist einigen Chorsolisten, wobei wiederum nur die Frauenstimmen personell näher, als ‚corifés‘ bezeichnet werden (vgl. oben). Die metrische Versstruktur (10, 10, 10, 10, 10, 8, 4, 12 Silben) entspricht nicht dem von Du Roulet empfohlenen Versmass für das Lob auf die eheliche Liebe; so schreibt er: „Les Vers de dix syllabes [bieten sich als Ausdruck einer] colère étouffée“ an.¹¹⁹ Warum er hier dennoch dieses Versmass einsetzt, bleibt für mich unklar. An die Sängerinnen und Sänger stellt dieser Chor keine besonderen Ansprüche.

5.21.12. Livrons-nous à l'allégresse

Ein dritter Chor hat keinen Wiener Vorgänger. Diesmal wählt Gluck eine schnelle Variante (Allegro) im 4/4-Takt. Chor und Chorsolisten fordern den König in einer munteren Melodie in B_{Dur} auf, das Leben zu geniessen, bis Alceste mit einem dreitaktigen Einwurf in f_{moll} der frohen Stimmung ein Ende setzt: „Ces chants me déchirent le cœur!“ Damit zeigt sie ihre Traurigkeit erstmals vor dem Volk, das sich jedoch zunächst davon nur bedingt beeindrucken lässt. Volle drei Strophen lang wiederholt der Chor danach, zweimal in c_{moll}, zuletzt wieder in B_{Dur}, denselben Text in jeweils variierten Melodie bei identischer Harmonik. Die Partitur schreibt dabei „Chœur mêlée avec la danse“ vor,¹²⁰ was zu einem Volksfest passt.

5.21.13. Parez vos front

Dieser letzte Choreinsatz im Rahmen des 1776 neu eingebauten Abschnittes mit Chor und Ballett lässt an eine Serenade denken: Die Orchesterbegleitung besteht zunächst ausschliesslich

¹¹⁸ Christian Friedrich Daniel, Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Wien: J.V. Degen 1806, S. 382.

¹¹⁹ Francois-Louis Gand le Bland, du, Roulet, *Lettre sur les drames opéra*. Amsterdam (Paris): Librairie au Palais Royal 1776, S. 25.

¹²⁰ MUS-006, S. 125.

aus dem Streicherensemble, das eine liebliche Pizzicatomelodie spielt. Das Volk (der Chor) hat immer noch nicht realisiert, in welcher schweren Not sich Alceste befindet. Es lobt das erneute glückliche Zusammensein des Königspaares. In einem Booklet zu einer Aufnahme von 1982¹²¹ findet sich folgende Bühnentaugliche deutsche Übersetzung: „Bekränzt das Haupt mit zarten Blüten, Glückliches, neu vereintes Paar; Amor und Hymen, die Göttlichen, bieten Den Gruß mit eignen Händen dar.“ Dabei alterniert der Chor mit einer Chorsolistin (Coriphé), diese wird zusätzlich von Oboen und Fagott unterstützt, und wiederholt die letzten beiden Zeilen noch zweimal, um deren Aussage zu bekräftigen. Diese im leichten 3/8-Takt in G_{Dur} gesetzte Chorpartie hat auch wieder aktiven Anteil am Geschehen.

5.21.14. *Parez Vos front*

Alceste trägt in einer klagenden Arie (g_{moll}) nun ihren Kummer offen zu Tage: „Nicht berg ich länger noch das Übermaß der Qual. Schon quillt der Tränen Strahl Und netzt das Antlitz mir, die Kraft will mir versagen.“¹²² Der Chor jedoch antwortet mit unverändertem Text (vgl. 5.21.13) und derselben Melodie in G-Dur; dabei hat der Rhythmus, namentlich im gedehnten Andante, durchaus eine gewisse Traurigkeit (vgl. Abb. 37), die in grobem Kontrast zu den gewählten Worten steht. Es könnte dahingehend interpretiert werden, dass es sich dabei um eine unbeholfene Art der versuchten Tröstung handelt. Die Partitur lässt für diese Reprise einen Hinweis auf Tanz aus, was gesamthaft als sanfte Vorbereitung auf die weitere Handlung gedeutet werden kann.

Abb. 37 Reprise des Chors „Parez Vos front“ (Alceste 1776)

¹²¹ MUS-040, deutsche Übersetzung Rudolf Gerber, 1982.

¹²² Ebenda.

5.21.15. O malheureux Admète!

Alkeste: Nur Alkeste, die Gattin, den Götterspruch erfüllt.

Chor: Sie selbst!

Admetos: Wie? Du? Alkeste?¹²³

Mit diesen Worten endet ein längerer Dialog zwischen dem Königspaar, in welchem Admète die bedrückte Stimmung seiner Frau zunehmend auffällt. Endlich versteht auch das Volk, dass sich Alceste opfern will. Dabei verwendet der Librettist dieselben Worte wie bereits am Anfang der Oper.¹²⁴ Nach der ersten Zeile steht allerdings ein Text, der zwar inhaltlich ähnliches aussagt, dies aber mit anderen Worten tut. Beklagt wird jetzt nur noch Admète; hingegen rühmt das Volk den Entscheid der Alceste, ohne für sie Bedauern auszudrücken. Musikalisch unterscheiden sich die beiden Einsätze markant: Während zu Anfang der Oper eine klagende, sanfte, harmonische Melodie in langsamem Tempo vorliegt, äussert sich der Chor jetzt in einer schnellen (Allegro), kurzsilbigen, mehrheitlich abwärtsgerichteten Tonfolge mit kleinen Intervallen.



Abb. 38 Der Chor beschreibt die sterbende Alceste (Alceste 1776)

Ein fehlendes harmonisches Zentrum spiegelt die Unsicherheit und Verzweiflung des Volkes wider. Gehäuft finden sich verminderte Septimakkorde, die sich mehrheitlich mit Moll-Akkorden abwechseln und die Entwurzelung der Beteiligten empfinden lassen. Der Chor ist mit diesem Text wesentlich am Fortschreiten der Handlung beteiligt. Gesangstechnisch gehört das Stück mit diesen musikalischen Charakteristika zu den anspruchsvolleren Chören in Glucks Opernschaffen. Aus dramaturgischer Sicht markiert er die Peripetie der Handlung, indem sich nun auch das Volk von der tragischen Situation beeindrucken lässt.

5.21.16. Tant de graces

Nach einem Rezitativ, in dem Alceste die Götter darum bittet, dass diese dem König nach ihrem Hinschied beistehen mögen, loben zunächst zwei Chorsolistinnen die Anmut und Schönheit der Königin, ihre Liebe und Treue. Das Lied steht in f_{moll} , das Mattheson als Ausdruck von

¹²³ MUS-040, deutsche Übersetzung Rudolf Gerber, 1982.

¹²⁴ O malheureux Admète! 6.21.3.

Verzweiflung, tödliche Herzensangst, Melancholie und Grauen empfindet.¹²⁵ Danach beklagt der Tuttichor in einer zweiten, variierten Strophe, dass alle Wünsche, Gebete und Tränen die Götter nicht umstimmen könnten und Alceste dem Volk entrissen würde. Dafür setzt Du Roulet durchgehend Octosyllabes ein, die er selbst in einer Mischung aus kurzen und langen Silben als besonders geeignet zur Schilderung von schmerzhaften Empfindungen erachtet.¹²⁶ Bezüglich des Tempos, das Gluck vorschwebte besteht Unklarheit, so findet sich in den beiden Originalpartituren (MUS-006, MUS-034) keinerlei Tempoangabe, in einem Klavierauszug unbekannten Datums (MUS-038) „Andante“ und in der kritischen Gluck-Gesamtausgabe (MUS-035) „Moderato“. Höchstwahrscheinlich sollte der Chor in einem getragenen Charakter gesungen werden, der dann auch optimal zum textlichen Inhalt passt. Gesangstechnisch stellt der harmonisch einfache und wohlklingende Akkordsatz keinerlei ernsthafte Probleme.

5.21.17. Oh, que le songe de la vie

Die Klagen finden kein Ende: Nach einer Arie der Alceste („Ah, malgré moi, mon faible cœur partage Vos tendres pleurs, Vos regrets si touchants.“), zuerst „lent“, mit zunehmender Verzweiflung „Allegro“, verlängert der Chor als „Peuple de Phêre“ die quälende Stimmung. Dabei bleibt der Komponist bei f_{moll} , $\frac{3}{4}$ -Takt und „lent“. Der Text bringt keine wesentlichen neuen Gedanken und auch musikalisch (Harmonik und Melodik) gleicht dieser Chor dem Vorgänger, sodass die dramatische Situation an Spannung verliert. Es scheint denkbar, dass Gluck die Dauer der Aufführung mit solchen Massnahmen bewusst gedehnt hat, was bekanntermassen für die Pariser Opern angestrebt wurde.

5.21.18. Oh, que le songe de la vie (Reprise)

Wohl um den Akt noch etwas zu verlängern, lässt Gluck Chor und Arie der Alceste ohne Variation wiederholen, ohne dass dafür stichhaltige dramaturgischen Gründe erkennbar wären. Damit endet der zweite Akt.

5.21.19. Pleure, ô patrie!

Der Chor ist Teil der Akteröffnung zum dritten und letzten Akt der Pariser Alceste. Die Verzweiflung über den bevorstehenden Tod der Königin wird immer grösser; das Volk beklagt sich erneut über sein Schicksal. Gluck wählt jetzt c_{moll} , das von Berlioz als düster und wenig hell klingend beschrieben wird.¹²⁷ Die musikalische Umsetzung bringt eine neue und

¹²⁵ Johann, Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*. Hamburg: Eigenverlag („auf Unkosten des Autoris“) 1713, S. 248.

¹²⁶ Francois-Louis Gand le Bland, du, Roulet, *Lettre sur les drames opéra*. Amsterdam (Paris): Librairie au Palais Royal 1776, S. 24.

¹²⁷ Hector, Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Nouvelle édition augmentée suivie de l'Art du chef d'orchestre. Bruxelles: 1855, S. 33.

überraschende Form, die den Affekt des Trauerns und der Verzweiflung noch zu steigern weiss. In einem neuntaktigen, ausgesprochen langsamen Akkordsatz gibt es beinahe keine Melodie. Allenfalls finden sich Sekundabstände, indem die Harmonik zwischen f_{moll} und c_{moll} alterniert. Sopran und Alt liegen meist eine Quart auseinander, während die Männerstimmen eine kleine Terz übereinanderstehen. Ein für die Trauerklage typisches Ostinato mit absteigenden Tonschritten liegt hingegen nicht vor. Der Rhythmus wird stark variiert. Gesamthaft kann dies als eine neue Art Discantus beschrieben werden, den der Komponist aus dem mittelalterlichen Formenschatz herausgelöst hat. Ob der eintönige Klang nun als gesungene Sprache oder sprechendes Singen aufgefasst wird, hängt davon ab, ob der Chor von der Text- oder von der Musikseite her betrachtet wird. Zumindest kann nicht von einem „vierstimmigen Rezitativ“ gesprochen werden, da weder der Sprachrhythmus noch die Sprachmelodie übernommen werden. Nur noch zweistimmig (Tenor und Bass) ist eine angehängte Textwiederholung, die die Stimmung noch zusätzlich eintrübt. Auch hier findet sich kein musikalisches Vorbild in der Wiener Fassung. Gluck setzt den Chor als Stimmungsmacher für den Auftritt des späteren dramatischen Knotenlösers Hercule ein, der nichts ahnend mit einem forschenden Einsatz (Rezitativ und Arie in A_{Dur}) in die Handlung eingreift.

5.21.20. Pleure, ô patrie! (Reprise)

Evandre und eine Coryphée schildern dem Helden die tragische aktuelle Situation am Hof und weisen darauf hin, dass sich nun nicht nur Alceste für ihren Mann opfern will, sondern dass Admète darauf besteht, seiner Gattin in den Tod zu folgen. Der Chor unterstreicht die Botschaft mit der exakten Reprise des oben beschriebenen Discantus. Dies gibt jedoch dem Hercules Gelegenheit, um seinen spontanen Entschluss in das Geschehen aktiv, sprich mit Gewalt, einzugreifen. (Hercules: „reposez vous sur un ami sensible, reposez vous sur ce bras invincible“.)

5.21.21. Malheureuse, où vas-tu?

Inzwischen ist Alceste vor dem Eingang zum Hades eingetroffen und beschreibt in Rezitativ und Arie den angsteinflößenden, abstossenden Ort. Doch der „Chœur des Dieux Infernaux“ weist sie zunächst zurück: Sie möge gegen Abend kommen. Dramaturgisch ist dies ein neuer Trick der Opernautoren, um durch weitere Verzögerung der Handlung die Spannung zu erhöhen. Das Chortutti ohne Sopranstimme erzeugt eine unheimliche Stimmung und zeigt gleichzeitig die körperliche Unfassbarkeit und Kälte der ‚Schatten‘ (keine Melodie). Eine geringfügige Bewegung der Musik entsteht lediglich durch Harmoniewechsel des Orchesters, die hauptsächlich durch den dreistimmigen Posaunensatz realisiert werden. Die Tonart f_{moll} , im 18. Jahrhundert als klassische ‚Trauertonalart‘ angesehen, wird von Schubarth den Affekten

„tiefe Schwermut, Leichenklage, Jammergeächz und grabverlangende Sehnsucht“ zugeordnet.¹²⁸ Die rhythmische Angleichung des syllabischen Textes erinnert zwar an eine rezitativische Form, hingegen fehlt mit der konsequenten Eintönigkeit die ebenso massgebliche Umsetzung der Sprachmelodie. Der Text trägt nicht wesentlich zur Weiterentwicklung der Handlung bei, erzeugt aber zusammen mit der musikalischen Umsetzung eine passende Stimmung, die hier dem Chor als dramaturgisches Element Bedeutung zukommen lässt. Gesangstechnisch stellt höchstens das Halten des immer gleichen Tones eine gewisse Anforderung.

5.21.22. Alceste! Le jour fuit

Nun ist es aber so weit: Die Unterweltgeister fordern Alceste auf, Abschied zu nehmen und ihnen ins Inferno zu folgen. Dabei deutet zunächst ein mehrfacher, stufenweiser Abfall ein Lamento an, wobei diese Linie nicht im Bass zu finden ist.



Abb. 39 Chromatischer Abstieg in der Altstimme von As nach D (Alceste 1776)

Wenn der Chor nach 20 Takten (,gravement‘) geendet hat, will sich Alceste von ihrem Mann endgültig verabschieden, der jedoch Einhalt gebietet: „Arrêtez!“ Überraschend wechselt das Tempo zu Allegro und Admètes bittet in einem gehetzten Es-Dur-Einsatz die Höllengeister darum, stattdessen ihn mitzunehmen. Letztere setzen in derselben Tonart fort. Zweimal wiederholen sie „L’enfer parle, l’enfer parle, obéi à sa loi souveraine!“ Das geschieht bis kurz vor Ende in B_{Dur}-Akkorden mit wechselnder Umkehrung und wirkt in seiner Monotonie besonders eindringlich. Am Ende kippt der B_{Dur}-Akkord nach Ges-E, jeweils unisono oktaviert. Auch diese harmoniefremden Töne unterstreichen die unerbittliche Forderung der Höllengeister. Besonders das Unisono wirkt brutal. Kleine Tonschritte in Form von kleinen Terzen aufwärts und zurück, kleiner Sekunde aufwärts und grosser Sekunde abwärts stellen gesangstechnische Anforderungen, wie sie bei Gluck selten vorkommen.

¹²⁸ C.F.D. Schubarth, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1802 [entstanden 1784/85, publiziert lange post mortem], S. 378.

5.21.23. Ami, leur rage est vaine

Herkules erklärt indes, dass aus seiner Sicht die Bewohner des Hades chancenlos seien: „Ami, leur rage est vaine“, was der Chor der höllischen Geister nachplappert: „Notre fureur est vaine“. Dabei schlagen sie einen galoppierenden Rhythmus in C_{Dur} bei hohem Tempo vom vorherigen Allegro übernommen an. Das geschieht in einer engstufig ansteigenden Melodie, wirkt aggressiv und von der Sache überzeugt, aber eigentlich frustriert („doux“). Zunächst singt der Chor alleine, dann gemeinsam mit dem Solisten (Hercules), wobei der Chor nur noch akkordisch begleitend mitmacht. Dieser Abschnitt ist für den weiteren Handlungsverlauf massgeblich und unterstreicht die Bedeutung. Der Kontrast des wütenden Helden zum verzagenden Chor der Hölle geister erzeugt eine eigenartige gespannte Atmosphäre.

5.21.24. Qu'ils vivent à jamais

Nachdem Apollon als Deus ex machina aufgetreten ist, um Hercules in seinen Bemühungen zu unterstützen, drückt das wiedervereinte Paar in einem kurzen, rezitativischen Prolog seine Freude aus. Dabei wird auch der Chor mit einbezogen, der in drei Takten seiner Begeisterung Ausdruck verleiht: „O moment fortuné, Faveur inattendue.“ Es folgt der Schlusschor ohne Beteiligung der Solisten; allerdings wechseln sich Chortutti und einige Chorsolisten in einem variierten Strophenlied in C_{Dur} bei munterem 6/8-Takt mehrfach in unterschiedlicher Länge von 4- oder 8-taktigen Phrasen ab. Die Melodie ist eingängig, ohne einem sicheren ‚Ohrwurm‘ zu entsprechen. Die Schlusskadenz besteht aus zweimal vier Takten. Der mehrfach wiederholte Text besteht aus einem vierzeiligen Alexandriner.

Dieser Chor bildet zwar das Ende der Opernhandlung, nicht aber das Ende der Oper selbst, indem Gluck, höchstwahrscheinlich in der Absicht dem Pariser Opernpublikum zu gefallen, ein Divertimento von sechs Tänzen anhängt, das aus Andante, Marche, Andante, Menuet gracieux, Gavotte, und Chaconne, alle in C_{Dur}, besteht. Dieser Opernausklang mit Tanz statt einem Schlusschor darf als eine der markantesten Besonderheiten von Glucks Pariser Alceste erwähnt werden.

5.22. *Echo et Narcisse 1779 Paris*

Glucks letzte Oper bringt nochmals eine unerwartete Entwicklung: Sie fiel beim Pariser Publikum trotz mehrfacher Anpassungen durch. Dazu hier ein Ausschnitt aus der Besprechung.

30 Septembre 1779. Dès la seconde représentation, les balcons, l'amphitéâtre & les premières loges se sont trouvés vuides, enforte qu'on regarde l'opéra d'*Echo & Narcisse* comme presque tombé; & s'il se soutient un peu, c'est par les ballets du Sr. Noverre. Le chevalier Gluck, dans le principe, n'en vouloit pas: il prétendoit que ses ouvrages n'en avoient aucun besoin; ce n'est pas même lui qui a fait les airs. Ses partisans, qui cette fois l'abandonnent, c'est-à-dire son opéra, en rejettent principalement la chute sur le poëme, du Baron de Tschudi. Il est vrai qu'il n'est pas possible de lire de plus mauvaises paroles. Le style guindé, précieux, amphigourique de ce poëte, est porté à un degré dont il n'y a pas d'exemple, & son plan même, absolument contraire à la fable, est la plus ridicule chose qu'on puisse imaginer.

Quant au chevalier, il se moque de cela; il a touché d'avance, suivant son usage, les dix mille francs, prix de sa musique, & l'on calcule qu'avec les autres revenans bons, il en aura 22000 livres.

M. de Vismes, peut-être pour la première fois, a fait beaucoup de dépense pour l'exécution de cet opéra, le premier où il y ait unité de lieu. Il n'y a cependant qu'une seule décoration, charmante, dont les sites variés donnent lieu à des ballets très-pittoresques pour le coup d'œil, & remarquables par des effets piquans & neufs, qu'on n'avoit pu faire aux répétitions.

Abb. 40 Artikel in: *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France (Echo et Narcisse)*

Hier eine zusammengefasste Übersetzung durch den Autor:

- „Man kann davon ausgehen, dass die Oper *Echo et Narcisse* bereits durchgefallen ist.“
- „Wenn sie sich doch noch ein wenig halten sollte, so wäre es wegen der Ballette des M. Noverre [...]“
- „Gluck wollte diese [die Ballette] nicht und fand sie für seine Oper überflüssig [...]“
- „Es ist wahr, dass man keinen schlechteren Text lesen kann, als denjenigen von M. Tschudi [...]“
- „Den Chevalier Gluck kümmert das nicht, hat er doch sein Salär bereits vorher eingezogen.“
- „M. de Vismes [Intendant] hat vielleicht zum ersten Mal viel Geld für die einzige Dekoration [Einheit des Ortes] ausgegeben.“

Wie die unten stehende Tabelle zeigt, hat die Anzahl der Chöre (weiss auf schwarzem Grund) gegenüber den französischen Vorgängern abgenommen, während der Tanz seine Stellung hielt (kursiv).

Ouverture/Prolog	Act I	Act II	Act III	Ballet final
<i>OUVERTURE</i>	Nymphes des eaux	Ton amitié vive	Chère compagne	<i>Romance</i>
A l'ombre de ces bois	<i>Moderato</i>	O chère et tendre amie	O chère Echo	<i>Louré et Lentement</i>
Cessez de vous jouer	L'Amour, ce Dieu	O mes compagnes	Nymphes, où fuyez-vous	<i>Allegro</i>
Rien dans la nature	Nymphes des eaux	Ton amitié vive	Va, fuis	<i>Mineur/Majeur</i>
<i>Moderato dolce</i>	L'Amour, ce Dieu	O chère (Quartett)	Dissipe ce mortel effroi	<i>Louré et Lentement</i>
<i>Air des Peines</i>	Que la lumière	O mes compagnes	Au reproche douloureux	
Aimables plaisirs	<i>Air pour les Nymphes</i>	O mortelles alarmes	De l'amitié touchante	
<i>Andante</i>	<i>Menuet</i>	Quel cœur	Beaux lieux	
Amusez, sachez plaire	<i>Air marqué</i>	O mes compagnes	Au delà de la vie	
<i>Gratoso</i>	<i>Echo par un charme</i>	Cynire ne vient point	Arrête, malheureux	
Dieu que Délos	Nymphes! éloignez-vous	Je ne puis m'ouvrir	Quel retour [Quatuor]	
Rien dans la nature	<i>Pantomime</i>	Résiste au pouvoir	Le Dieu de Paphos	
<i>Contredanse</i>	Pour offrir à l'Amour	Sa voix plaintive		
	Hélas! je n'ai	Malheureux		
	Tu vois les maux	O combats, ô désordre		
	Peut-être d'un injuste	Son cœur change		
	Non, j'ai trop connu	Dieux qu'implorent		
	Vous différez nos jeux	Secure moi c'est elle		
	Apprends, ma chère			
	Divinité des eaux			
	Lorsque je souriais			
	Par mes ennuis			
	C'en est fait, cher Cynire			
	Ah! s'il s'était laissé			
	Par ma voix			
	Si votre amant			
	Je t'ai fait trop entendre			
	D'une vie aussi			
	L'espoir fuit [Duo]			

Tab. 16 Chorliste Echo et Narcisse 1779

Legende: weiss auf schwarz = **Chöre**, schwarz auf grau = **Soli (Airs)** schwarz auf weiss = Rezitative, schwarz (kursiv, fett) auf weiss = **Ballett**

5.22.1. A l'ombre de ces bois

Zur Analyse liegt sowohl eine gedruckte Partitur als auch ein Libretto (Faksimile), beide mit dem Jahr 1779 versehen, vor. Im Text fehlt aber ein Prolog, was durch die Anpassungen bedingt ist, die Gluck bereits nach dem Uraufführungsabend vorgenommen hat. Hayes erwähnt in seinem Artikel in Grove Music Online, dass der Prolog hinzugefügt worden sei.¹²⁹ Hauptaufgabe ist offensichtlich, die passende Stimmung zu schaffen, wobei ein unsichtbarer

¹²⁹ Jeremy Hayes, *Echo et Narcisse*. Grove Music Online. 2002. Oxford University Press. <<https://www.oxford-musiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000004192>>, gelesen 17.4.2021.

Frauenchor (Chœur de femmes) mit einer süßen, wellenförmigen Melodie in G_{Dur} die Wohltat der Stille und den Frieden sowie die säuselnden Winde der Zephire besingt. Die aus Achteltriolen bestehende wellenförmige Umspielung durch die Streicher lässt an Girlanden denken, die sich im Wind auf und ab wiegen. Das Lied besteht aus zwei Strophen, die metrisch mit zwei Octosyllabes sowie einem Alexandrine aufgebaut sind. Eine substantielle Handlung fehlt.

5.22.2. Que la lumière

Auch bei diesem Chor gibt es Diskrepanzen zwischen dem Libretto aus der ursprünglichen Aufführung vom 24. September 1779 und der Partitur der ersten Revision, indem Gluck statt der Solisten Aglayé, Echo und Amour bei der Neufassung den Chor („Choeur des Nymphes des Eaux, Sylvains“) im Wechsel mit Chorsolisten („Coriphés“) einsetzt. Ob er auch an der Musik Änderungen vorgenommen hat, kann nur vermutet werden, da eine Textpassage, die ursprünglich der Nympe Aglayé zugeordnet war, gestrichen wurde. Von der Uraufführung fehlt jegliches Notenmaterial.¹³⁰ Das Tempo ‚Andante‘ erscheint durch gehäufte Achtelfiguren hoch, der Gesamteindruck ist fröhlich-unbeschwert. In der Partitur ist die Nummer mit „Chœur dansé“ überschrieben. Der Rhythmus passt am ehesten zu einer schnellen Allemande, wobei weder in der Partitur noch im Libretto nähere Hinweise auf die tänzerische Umsetzung angeführt sind. Damit bleibt offen, ob die Chorsänger*innen selbst oder ein eigentliches Ballett auf der Bühne agiert. C_{Dur} unterstützt mit seinem Charakter den unbeschwerten Text des Chors, der ähnlich wie im Prolog die lichtvolle Stimmung der Waldlandschaft rühmt. Gesamthaft werden in überschwänglicher Art Affekte erzeugt, die einen höchstmöglichen Kontrast zu der bereits im nachfolgenden Akt sich einstellenden tragischen Entwicklung bilden.

5.22.3. O mortelles alarmes

In einem unregelmässigen Wechsel zwischen Rezitativen und Arien, gelegentlich als ‚Solo‘ bezeichnet, wird die zunehmende Verzweiflung der Echo dargestellt, die den Freund des Narcisse, Cynire, und auch Gott Amor um Unterstützung und Hilfe dafür bittet, ihren Liebsten zurückzugewinnen. Alle Bemühungen, Narcisse aus der zwanghaften Verliebtheit in sein Spiegelbild, ein Fluch, der Juno über ihn ausgesprochen hatte, zu befreien, scheitern, sodass Echo nur noch ihren Tod als Ausweg sieht. Damit endet der erste Akt ohne weitere Chöre.

Der zweite Akt, in derselben Bühnenanordnung spielend, beginnt mit den Klagen der Waldnymphen: „O chere & tendre amie! Quel est ton triste sort! Tu veux quitter la vie; Tu veux donc notre mort“. Echo findet keinen Trost und ist entschlossen, sich zu opfern. Die Stimmung

¹³⁰ Ebenda.

ist bereits tiefdunkel. Der Chor verstärkt dieses Affektdecrecendo zusätzlich: Der in c_{moll} vorgetragene Klagegesang wirkt mit seinem akkordischen Satz und gehäuften Rückungen trostlos. „Tödlicher Schrecken, unbarmherzige Götter“¹³¹, so klagen die Nymphen vergeblich. Zusätzlich wird die affektive Instabilität durch wiederholte abrupte Wechsel zwischen Forte und Piano, wie sie bereits in der Originalpartitur eingetragen sind, unterstützt. Gesänglich stellt dieser Chor, eine Seltenheit für Glucks Chorwerke, durch die erwähnten Rückungen bezüglich Intonation einige Ansprüche. Allerdings wird der Gesang durch weitgehende colla parte Stimmen der Oboi und Posaunen unterstützt. Zur Handlungsentwicklung trägt die Nummer nur wenig bei.

5.22.4. Dieux qu'implorent

In weiteren Arien und Rezitativen nimmt Echo Abschied von der Welt. Narcisse wird derweil von seinem Freund Cynire aufgefordert endlich seinen Wahn zu erkennen. Die Tragik der Handlung erreicht schliesslich mit dem Tod der Echo ihre Peripetie. Es kommt dem Chor zu, diesen Höhepunkt zu gestalten. Hierzu setzt der Komponist a_{moll} ein, von Mattheson als „klagend, ehrbar, gelassen, zum Schlaf einladend“ beschrieben.¹³² Wiederum liegt ein langsamer Akkordsatz vor. Während der Chor choralartig seine Bitte, der Gott der Unterwelt möge Echo gnädig aufnehmen, vorträgt, werfen Cynire und Narcisse immer wieder kurzatmige, rezitativisch gebaute Kommentare ein. „Ciel! Elle expire“, lauten die letzten Worte des Chors.

5.22.5. O chère Echo

Der dritte Akt spielt nochmals am selben Ort. Die instrumentale Einleitung erzeugt aber eine tröstliche Stimmung, indem Flauti, Clarinetti und ein Violinsolist zu langen Grundtönen eine Motiv in wechselnden Lagen anspielen, das an Vogelgesang erinnert. Ein befreundeter Ornithologe bestätigte meine Interpretation, konnte aber die Melodie keinem echten Vogelgesang zuordnen. Gluck hat also nicht in der Natur abgeschaut.

¹³¹ Original: „Mortelles alarmes, impitoyable Dieux“.

¹³² Johann, Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*. Hamburg: Eigenverlag („auf Unkosten des Autoris“) 1713, S. 338.



Abb. 41 Eröffnung Akt III mit Echo-Motiv eine Vogelstimme nachahmend (*Echo et Narcisse* 1779)

Aglée und die Waldnymphen schildern ihre schwankende Befindlichkeit zwischen Trauer und Trost, was durch wiederkehrende Wechsel zwischen B_{Dur} und g_{moll} zum Ausdruck kommt. Beim ersten Choreinsatz wiederholen die Sänger*innen lediglich die letzten drei Zeilen der Solistin. Dabei fällt das Echo immer wieder zwischen den Phrasen des Chors ein. Nach einem kurzen zweiten Teil der Nymphe mit einem melodisch und harmonisch neuen Liedabschnitt erhält der Chor Gelegenheit, in einem akkordischen Satz jetzt dauernd in g_{moll} seine Affekte auszudrücken. Die einfache harmonische Abfolge zusammen mit einer nicht besonders eingängigen, aber doch gut singbaren Melodie wirken natürlich. Ambitus und Tonschritte sind klein, das Tempo schreitend, ohne dass Hinweise auf getanzte Bewegungen gemacht werden.

5.22.6. Le Dieu de Paphos

Die Handlung des dritten Aktes wendet sich zunächst dem Narcisse zu, der nach langen Bemühungen seines Freundes Cynire endlich einsieht, dass er sich in sein eigenes Spiegelbild verliebt hat und sich nun beschuldigt, den Tod seiner Geliebten verursacht zu haben. In seiner Verzweiflung ruft er Gott Amor an, der schliesslich erscheint und verkündet, dass Echo ins Leben zurückgerufen werde. Mit dieser Deus-ex-Machina-Lösung endet die Oper scheinbar. „L’Amour, Echo, Narcisse, Cynire, Eglé, Aglaye, les Nymphes de Bois, les Nymphes des Eaux, les Sylvains, & les autres Personnages dansans“.¹³³ Die gewählte Tonart E_{Dur}, eignet sich laut Schubarth gut für einen Lieto fine.¹³⁴ Das einfache Lied gibt die Freude über das glückliche Ende in einem Lobgesang auf Gott Amor mit drei Strophen in Octosyllabes wieder.

¹³³ Libretto vom September 1799: MUS-039.

¹³⁴ Christian Friedrich Daniel, Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Wien: J.V. Degen 1806, S. 382. „lautes Aufjauchzen, lachende Freude“.

Gesangstechnisch stellt es keine relevanten Ansprüche an die Chorsänger. Mit diesem Schlusslied ist die Oper jedoch noch nicht zu Ende: Es folgt ein Schlusskommentar in Form einer Air der Eglé und ein umfangreiches Ballett in vier Sätzen. Das bezeugt, dass der Schlusschor für Gluck zwar unumgänglich, aber nicht unbedingt auch der Schlusspunkt gewesen sein muss. Vielleicht hat er geahnt, dass dies seine letzte, vollkommen erfolglose Oper sein würde, denn ein Schlaganfall hielt ihn von der Schaffung weiterer Musiktheaterwerke ab.

6. Auswertung

Dieses Kapitel hat die Aufgabe, die in Kapitel 5 ausführlich geschilderten Chöre unter verschiedenen Aspekten darzustellen und damit einen Gesamtüberblick zu schaffen. Dazu dient die in der Beschreibung der Methodik erwähnte Datenbank, die entsprechende Korrelationen erstellen lässt.

6.1. Chöre und Genres

Gluck hat die unterschiedlichen Genres seiner musiktheatralen Werke meist in den Partituren selbst bezeichnet. Wo diese nicht zugänglich sind oder das Titelblatt fehlt, wie in den frühen Opern, hilft das Originallibretto. Dazu seien zwei Beispiele angeführt.



Abb. 42 Titelblatt (Demofoonte 1743)



Abb. 43 Originalmanuskript (Orfeo 1764)

Die unten stehende Grafik bietet einen Überblick über die unterschiedlichen Genres. Dabei sei angemerkt, dass sich in einzelnen Fällen

die Zuordnung der Werke diskutieren lässt. So müsste die Wiener Fassung des Orfeo aufgrund ihres Umfangs (zwei Akte) meiner Ansicht nach „Festa teatrale“ benannt werden.

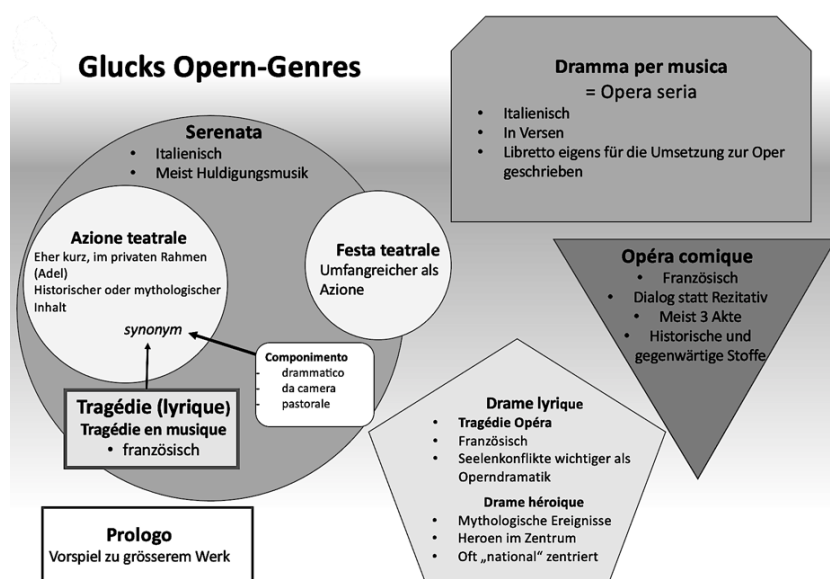


Abb. 44 Opern-Gattungen (Genres) gruppiert

Genre	%
Dramma per musica	45
Opéra-Comique	17
Tragédie	8
Azione teatrale	6
Festa teatrale	6
Componimento drammatico	4
Prolog	2
Serenata	2
Drame héroïque	2
Drame lyrique	2
Tragedia messa in musica	2
Tragisches Singspiel	2
Opéra ballet	2

Tab. 17 Häufigkeit der Genres in %

In der folgenden Tabelle 18 ist schliesslich aufgezeichnet, wie die einzelnen Genres zeitlich verteilt eingesetzt wurden, was wesentlich auch mit dem Ort der Uraufführung zusammenhängt.

						Solo/Soli
ECHO ET NARCISSE	Paris	1779	Drame lyrique	3	6	Chor alleine, Chor + Solo/Soli, Chor + Solo/Soli, Chor alleine, Chor + Solo/Soli, Chor + Solo/Soli

Tab. 18 Übersichtstabelle zu Glucks Opern, geordnet nach Uraufführungsjahr

Zu beachten sind nebst der Abfolge der Genres auch der Uraufführungsort und die Auflistung der Aufführenden in den jeweiligen Nummern. Besonders auffällig ist die offensichtliche Zunahme der Chorzahl, kombiniert mit Solisteneinsätzen ab 1762 beziehungsweise 1765, also im Rahmen der Opernreform. Diese geht mit einer markanten Zunahme der Anzahl der Chöre pro Werk einher. Weniger eindrücklich zeigt sich eine fragliche Korrelation zwischen Uraufführungsort und damit Sprache und Genre. Insbesondere besteht kaum ein quantitativer Unterschied zwischen *Dramma per musica* und *Opéra comique*.

6.1.1. *Dramma per musica*

Diese Gattung nimmt beinahe die Hälfte von Glucks Opernschaffen ein. Hauptmerkmale sind die italienische Sprache, die Abfassung in Versen und der permanente Wechsel zwischen Rezitativ und Arien. Es ist das einzige Operngenre, das in Glucks Werken von den frühen Opern bis in die Spätzeit vertreten ist. Der Fokus liegt aber auf den Jahren 1741 bis 1756, wobei sich die Uraufführungsorte über Zentraleuropa von Prag bis Neapel und von London bis Wien erstrecken. Meistens besteht die *dramatis personae* ausschliesslich aus Solisten, die dann in aller Regel nur zu einem einzigen grösseren Ensemble, einem Schlusschor, zusammentreten. In der vorliegenden Auswahl finden sich aber auch drei Werke, in welchen mehrere Chöre eingebaut sind; das hat unterschiedliche Gründe.

6.1.1.1 *La Semiramide riconosciuta* 1748 (drei Chöre)

Das Ensemble besteht auch hier nur aus Solisten, besteht allerdings aus sechs Sängerinnen und Sängern, die damit zumindest ein Vokalemsemble bilden.

6.1.1.2 *Telemaco ossia L'Isola di Circe* 1765 (15)

In diesem Werk mit einer ausgesprochen hohen Zahl von Chorauftritten, das aber von Gluck trotzdem als „*Dramma per Musica*“ benannt wurde, ist eindeutig, weshalb eine Mischung aus *Opera seria* und Reformoper gewählt wurde: Coltellini, der Textdichter und Schüler von Calzabigi und Gluck, hatte knapp zwei Monate Zeit, um ihr Werk auf die Bühne zu bringen. Das führte vermutlich dazu, dass als Basis ein ‘Schubladenprodukt’ hervorgeholt wurde. Andererseits wollte vermutlich vor allem Gluck seine Reformideen, wie sie im 1762 uraufgeführten *Orfeo* verwirklicht worden waren, erneut einsetzen. Nebst einer Reinigung von

barocken Künstlichkeiten setzte er deshalb insgesamt 15 Chöre ein. Dabei stellten die Chorsänger*innen drei verschiedene Personengruppen dar. Diese sind im Libretto festgehalten: „Coro di Ninfe e Pastori, Coro de' Compagni d'Ulisse, Coro di Sogni“.¹³⁵

6.1.1.3 Paride ed Elena 1770 (sieben Chöre)

Das unmittelbar nach Glucks zweiter Reformoper *Alceste* in Wien entstandene Werk kann als ‚Hybrid-Oper‘ bezeichnet werden, weil der Komponist entwicklungsmässig wieder teilweise in alte Seriagewohnheiten zurückfällt. Dabei placiert er aber eine über den Handlungsablauf verteilte, grössere Anzahl von sieben Chören, die von einem realen Opernchor dargebracht werden. Die Bezeichnung ‚Dramma per Musica‘ dürfte hier als Konzession an das dem neuen Opernstil immer noch skeptisch gegenüberstehenden Wiener Publikum, insbesondere dem Hof, gewählt worden sein.

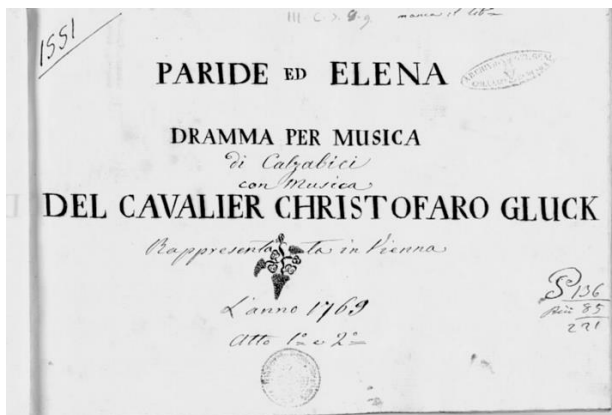


Abb. 45 Titelblatt zur Originalpartitur (*Paride ed Elena* 1770)

6.1.2 Opéra comique

Von diesen zwischen 1758 und 1764 in Wien entstandenen Opern wurden für diese Studie vier von neun ausgewählt und eingehend besprochen (siehe 6.8, 6.9, 6.10, 6.13). Dieses Genre wurde als Alternative zu den stets tragischen Drammi per musica von Graf Durazzo in Wien eingeführt. Da am Hof ohnehin mehrheitlich französisch gesprochen wurde, war die Tatsache, dass der Text der von Paris importierten Werke in diesem Idiom verfasst war, kein Problem. Der Kaiser forderte aber, dass die Libretti von allem Ordinären gereinigt werden müsse. Gluck erhielt in seiner Funktion als Hofkapellmeister den Auftrag, die Musik zu bearbeiten.¹³⁶ Im Laufe der Zeit hat er aber grössere Teile, zuletzt ganze Stücke, neu komponiert. Strukturell sind

¹³⁵ Gluck, *Il Telemaco*. Libretto. Livorno. 1765. S. 8 (MUS-041).

¹³⁶ Herbert, Schneider, *Opéra comique*. Abschnitt I. Von der Entstehung bis zum Buffonistenstreit. Kassel et al.: gelesen 3.5.1921.

alle Opere comiques noch weitgehend wie eine Opera seria aufgebaut. Allerdings stehen anstelle von Rezitativen gesprochene Texte. Entsprechend gibt es in den meisten Fällen nur eine als ‚Chœur‘ bezeichnete Nummer, die in der Regel durch die Solisten als Schlusschor aufgeführt wird. In einem Fall, der Opéra comique „L’Ivrogne corrigé“ (6.9), setzt Gluck hingegen einen kleineren Chor ein. Dabei singen die Solisten quasi colla parte in den zwei Chören innerhalb des Werks gemeinsam mit ihrem jeweiligen Chorregister dieselben Töne und Texte. Der Schlusschor hingegen bleibt gemäss Partitur¹³⁷ den Solisten allein vorbehalten, was erstaunt.

6.1.3 Tragédie (Synonym: Tragédie en musique oder Tragédie lyrique)

Alle unter diesen Titeln publizierten Werke wurden in der Zeit zwischen 1774 und 1779 in Paris in französischer Sprache uraufgeführt. Es sind die letzten Opern Glucks, die sich durch einen völlig neuen Stil, dem Pariser Geschmack angepasst, auszeichnen. Für Einzelheiten sei auf das vorige Kapitel 5 verwiesen, Abschnitte 5.19–5.21. Nebst den für diese Studie nicht im Vordergrund stehenden Tanzeinlagen finden sich darin die meisten Choreinsätze, die durchwegs von einem Chorensemble häufig gemeinsam oder im Wechsel mit Solisten gesungen werden. Bei den hier ausgewählten Beispielen handelt es sich um 12, 20 oder 23 Chöre, wobei im Vergleich zum früheren Schaffen nicht selten Reprisen mit gleichem oder nur leicht variiertem musikalischem Aufbau beobachtet werden können. Alle Opern dieses Genres sind dreiaktig.

6.1.4 Serenata, Azione Teatrale, Festa Teatrale, Componimento drammatico

Diese vier Genres können als Untergattungen des Oberbegriffs Serenata aufgefasst werden. Sie unterscheiden sich namentlich nach der eingesetzten Sprache, dem thematischen Bereich und dem Aufführungsort und -Rahmen. Die Häufigkeit bewegt sich zwischen zwei und sechs Prozent des gesamten Gluck’schen Operschaffens. Allerdings gehört mit Orfeo ed Euridice eines der relevantesten Opernwerke Glucks, von ihm als „Azione Teatrale“ bezeichnet, zu dieser Gruppe. Diese erste Reformoper weist die grösste Anzahl Chöre in der Gruppe auf: sechs Chorsänger*innen allein, fünf Chorsänger*innen mit Solisten abwechselnd oder gemeinsam ein Favoritensemble aus Chorsänger*innen. Dabei entstanden zwischen 1747 und 1755 zwei Feste Teatrale, nur durch das einzige Componimento Drammatico (1754) unterbrochen. 1760 wurde das einzige als ‚Serenata‘ bezeichnete Werk Tetide uraufgeführt. Ab 1762 kamen bis 1765 zusätzlich drei Azione Teatrale hinzu. Danach verschwindet diese Genregruppe vollständig aus dem chronologischen Werkverzeichnis Glucks.

¹³⁷ MUS-017.

6.1.5 Prologo

Eine Sonderstellung nimmt dieses eher einer Kantate als einer Oper mit Handlung entsprechende, nur zwanzig Minuten dauernde Musiktheaterstück. Darin stellt der Chor die olympischen Götter dar, die den Kommentar zu langatmigen Arien des einzigen Solisten (Giove) abgeben. 1767 entstanden, folgt es zeitlich dem Grossteil der theatralen Werke (6.1.4). Wie unter 5.17 beschrieben, diente das Werk als Vorspiel zu einer nachfolgenden Festoper.

6.2. *Chöre und ihre Librettisten*

Ihrem jeweiligen zeitabhängigen, persönlichen Stil entsprechend haben insgesamt 22 Männer, weiblichen Librettistinnen fehlen vollständig, am Œuvre Glucks mitgewirkt. Dabei hat der Komponist diese Texte nicht selten aktiv mitgestaltet. In Bezug auf die Häufigkeit und Gestaltung der Chöre finden sich grosse Unterschiede, die sowohl von der Zeit ihrer Erschaffung als auch vom persönlichen Stil der Schriftsteller abhängen. An dieser Stelle wird lediglich auf die relevantesten Exponenten der Auswahl in zeitlicher Staffelung eingegangen.

6.2.1 Pietro Metastasio 1698–1782 Opéra seria

Metastasio war der erste und gleichzeitig mit 21 Libretti von Gluck am häufigsten eingesetzte Textdichter. Seine Vorlagen fanden von 1741–1765 das Interesse des Komponisten. Als einer der bedeutendsten Librettisten seiner Zeit schrieb Metastasio seine Texte konsequent nach dem Muster der Opera seria. Dementsprechend enthalten nur wenige mehr als einen Chor, in der Regel den Schlusschor. Die Chortexte ähneln sich; sie drücken entweder Freude über einen *Lieto fine* aus oder besingen die Grösse und Grosszügigkeit eines Gottes, der häufig als *Deus ex machina* der Handlung ein glückliches Ende verschafft hat. Aufführende sind immer die zu einem Vokalensemble verbundenen Solisten der Werke. Die Verse sind meistens elegant formuliert und gereimt. Gluck verstand es, die einfachen, nicht selten sogar banalen Aussagen mit einem ebenso simplen musikalischen Rahmen geschickt zu unterstützen. Nur gelegentlich werden die Silben melismatisch verarbeitet, was dem Chor wesentlich grössere Fähigkeiten abverlangt hätte. In einzelnen Fällen sind Libretti in einer Teamarbeit entstanden, indem Metastasio nur die Arientexte schuf, während andere die Rezitative verfassten. Im Rahmen der Oper „*L’innocenza giustificata*“ (5.7) war das der Operndirektor Durazzo persönlich, der die Rezitative ergänzend beitrug. Der Dichter hat sich zu den Chören in seinen Texten unter anderem in einem Brief an Johann Adolph Hasse wie folgt geäussert: „che questo coro non è,

come per l'ordinario, una superfluità, ma una parte necessarissima della catastrofe.“¹³⁸ Daraus kann abgelesen werden, dass Metastasio den Schlusschor meistens als überflüssig, in einzelnen Fällen – im Zitat allerdings nicht auf eine Oper Glucks bezogen – aber als wesentliches Element betrachtete.

6.2.2 Ranieri de Calzabigi 1714–1795 – Italienische Opern

Zunächst eng befreundet mit Pietro Metastasio, führte die grundsätzliche Entwicklung dieses Librettisten zu einer Entzweiung mit dem “Papst der Opera seria“. In den Operntexten finden sich entsprechend seinen und Glucks Reformideen unter anderem viele Chöre, deren Umsetzung für einen eigentlichen Opernchor gedacht sind (siehe 5.16, Brief an Staatskanzler Kaunitz, hier ausführlich zitiert).¹³⁹ Anstelle der einfach strukturierten, kommentierenden oder bestenfalls Stimmung schaffenden Schlusschöre Metastasios, treten vorwiegend handlungsmitbestimmende und Stimmung schaffende Aussagen. Glucks musikalische Umsetzung unterstützt und gestaltet den affektiven Gehalt häufig mit raffinierten Mitteln (s.u.). Einzelheiten zu den Chören sind dem Kapitel 5 zu entnehmen.

Autor(-en)/ Libretto	OPER	UA- Ort	UA- Jahr	Genre	Dramat. Funktion	Anzahl	Chöre total
Calzabigi, Ranieri de	ORFEO ED EURIDICE	Wien	1762	Azione teatrale	handlungsrelevant	10	10
					kommentierend	0	
					Bestätigung der Solisten	1	
					Stimmung schaffend	6	
					Lobgesang	1	
Calzabigi (n. Euripides)	ALCESTE	Wien	1767	Tragedia messa in musica	handlungsrelevant	9	17
					kommentierend	3	
					Bestätigung der Solisten	3	
					Stimmung schaffend	6	
					Lobgesang	1	
Calzabigi, Ranieri de'	PARIDE ED ELENA	Wien	1770	Dramma per musica	handlungsrelevant	4	7 ¹⁴⁰
					kommentierend	2	
					Bestätigung der Solisten	0	

¹³⁸ Metastasio, Brief Nr. 328 an J.A. Hasse, in Roberto Brunelli (ed.), *Tutte le opere di Metastasio*. Milano, Mondadori. 1954, digitaler Extrakt: Übersetzung hpf: „[...] dass dieser Chor nicht, wie üblich, überflüssig ist, sondern ein notwendiger Teil der Katastrophe.“

¹³⁹ Deutsche Übersetzung von Renate Croll aus *Alceste* (Wiener Fassung von 1767): *Tragedia per musica* in drei Akten. Von Raniero de'Calzabigi, Gerhard Croll (Hrsg.) [Gluck Gesamtausgabe], Kassel: Bärenreiter, 1988/2005, Vorwort XI–XII.

¹⁴⁰ Die Anzahl der Chöre stimmt nicht mit der Aufzählung der dramatischen Funktion überein, weil manche Chornummern in letzterer Liste mehrfach eingebunden sind.

					Stimmung schaffend	2	
					Lobgesang	1	

Tab. 19 Dramatische Funktionen in den gemeinsamen Opern von Gluck und Calzabigi

Tabelle 19 veranschaulicht die dramatischen Funktionen der einzelnen häufigen Chöre in den drei Opern, die aus der Zusammenarbeit von Gluck und Calzabigi hervorgegangen sind. Daraus lässt sich folgern, dass die Handlungsrelevanz für den Librettisten wesentliche Bedeutung hatte. Etwas weniger häufig erhält der Chor die Aufgabe, Stimmung zu schaffen. Kommentierend, wie das in den frühen Gluckopern der Fall war, sind nur noch wenige Choreinsätze.

6.2.3 Roullet, Marius-François-Louis Gand Leblanc, Bailli Du – Französische Opern

Dieser Diplomat und scheinbar ‚Amateurlibrettist‘ stand in erster Linie als Vermittler für Glucks Pariser Opernaktivitäten zur Verfügung. Immerhin schuf er die Libretti zu Glucks Erfolgsopern *Iphigénie en Aulide* (1776) und der Pariser Version der *Alceste* (1779). Sein Bestreben galt hauptsächlich der Natürlichkeit und Vraisemblance der Texte. Letztere war lange Zeit ein Hauptargument der französischen Opernliebhaber gegen den Einsatz von Chören, indem sie mit einer gewissen Berechtigung behaupteten, es sei äusserst unwahrscheinlich, dass eine Gruppe Menschen gleichzeitig denselben Text spontan deklamieren würde. So findet sich in Diderots *Encyclopédie* folgender Abschnitt:

Nous avons dit ce qu'il faut penser des couplets, des duos, & de la manière dont on peut faire chanter deux ou plusieurs acteurs ensemble sans blesser le bon sens & la vraisemblance; il nous reste à parler des chœurs, qui sont très fréquents dans les Opéra français, & très rares dans les Opéra italiens. Celui-ci est ordinairement terminé par un couplet que tous les acteurs réunis chantent en chœur, & qui ne tenant point au sujet, disparaîtra dès qu'il sera permis au poète de dénouer sa pièce comme le sujet l'exige. Il n'y a pas moyen de coudre un couplet au chœur après l'Opéra de Didon abandonnée. Dans l'Opéra français chaque acte a son divertissement [Ballet], & chaque divertissement consiste en danses & en chœurs chantants; & les partisans de ce spectacle ont toujours compté les chœurs parmi ses principaux avantages.¹⁴¹

In seinem Traktat „Lettre sur les drames opéra“ setzt sich Du Roullet besonders für die neue Form des Chœur en action ein:

Il me paroît inconcevable que les Modernes ayant pour modèles les Tragiques Grecs, qu'on voit faire tous leurs efforts pour intéresser les Chœurs à l'action, & les y faire participer, que les Modernes, dis-je, les ayant introduits dans leur Poème, & qu'ils les y aient laissé presque toujours sans intérêt & sans mouvement. L'habitude seule peut sans doute faire tolérer ces personnages postiches, qui plantés sur le Théâtre comme des tuyaux d'orgue, ne sont amenés sur la Scène que pour rendre de vains sons. Il est une règle générale & commune à tous les Drames, c'est qu'on ne doit point y introduire de personnages qui n'y soient absolument nécessaires & en action. L'Auteur d'*Iphigénie en Aulide*, Opéra, a, ce me semble, senti le nécessité de suivre cette règle, & il a mis presque tous ses Chœur en action. Il faut espérer que l'intérêt qui en a résulté engagera nos Poètes lyriques à suivre cet exemple.¹⁴²

¹⁴¹ Friedrich Melchior, Grimm, *Le Poème lyrique*, In: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* hrsg. Diderot Denis, le Rond D'Alembert J., Paris 1751–1780 Bd. 12 S. 823–832.

¹⁴² François-Louis Gand le Bland, du, Roullet, *Lettre sur les drames opéra*. Amsterdam (Paris): Librairie au Palais Royal 1776, S. 29–30.

In den meisten Partituren finden sich keine direkten Hinweise auf eine vorgeschriebene Bewegung des Chors. Etwas häufiger gibt es in den Libretti entsprechende Anmerkungen. Wie weit die Sängerinnen und Sänger sich effektiv bewegt haben, in der Mehrheit wurde die Bewegung vermutlich durch Tänzer*innen beigetragen (Näheres dazu, siehe 5.16.1), lässt sich nicht mit genügender Zuverlässigkeit rekonstruieren.

6.3. Chöre und Affekt

Ein besonderes Anliegen Glucks war die musikalische Darstellung der Affekte. In dieser Disziplin erreichte der Komponist eine besondere Meisterschaft. Im Rahmen der vorliegenden Studie wurde den einzelnen Chornummern aus einer Liste von wählbaren Affektbegriffen eine oder mehrere Charakterisierungen zugeordnet.¹⁴³ Gleichzeitig konnte der Affektausdruck von ‚natürlich‘ bis ‚übertrieben affektiert‘ festgelegt werden. Die untenstehende Tabelle 20 zeigt die nach Uraufführungsjahr geordnete Auflistung der einzelnen Opern mit den jeweils gewählten Charakteristika. Wiederholungen sind bewusst belassen, um die Häufigkeit der einzelnen Affekte zu betonen.

Affekte	*)	Affektausdruck	UA	OPER	Sprache
Freude, Fröhlichkeit	↑	natürlich, glücklich	1743	DEMOFOONTE	Italienisch
Freude, Bewunderung	↑	glücklich	1744	IPERMESTRA	Italienisch
Freude, Fröhlichkeit	↑	natürlich	1747	LE NOZZE D'ERCOLE E D'EBE	Italienisch
Freude, Begeisterung	↑	glücklich, etwas überspannt	1748	LA SEMIRAMIDE RICONOSCIUTA	Italienisch
Lobpreisung	↑	natürlich	1748	LA SEMIRAMIDE RICONOSCIUTA	Italienisch
Freude, Begeisterung	↑	glücklich	1750	EZIO (PRAGER FASSUNG)	Italienisch
Befriedigung	↑	natürlich, glücklich	1754	LE CINESI	Italienisch
Freude, Begeisterung, Fröhlichkeit	↑	natürlich, glücklich	1755	L'INNOCENZA GIUSTIFICATA	Italienisch
Fröhlichkeit, Bitte	↑	natürlich	1755	L'INNOCENZA GIUSTIFICATA	Italienisch
Wut, Aggression	↓	natürlich	1755	L'INNOCENZA GIUSTIFICATA	Italienisch
Freude, Begeisterung	↑	etwas überspannt	1758	L'ILE DE MERLIN	Französisch
Freude, Begeisterung	↑	etwas überspannt	1760	L'IVROGNE CORRIGÉ	Französisch

¹⁴³ Ebenda, S. 55.

Affekte	*)	Affektausdruck	UA	OPER	Sprache
Furcht, Schrecken	↓	übertrieben, affektiert	1760	L'IVROGNE CORRIGÉ	Französisch
Trauer, Schmerz	↓	weinerlich/traurig	1760	L'IVROGNE CORRIGÉ	Französisch
Freude, Fröhlichkeit	↑	etwas überspannt	1761	LE CADI DUPÉ	Französisch
Bewunderung, Spott und Hohn	↑↓	natürlich	1762	ORFEO ED EURIDICE (WIEN)	Italienisch
Bitte	↑↓	natürlich, weinerlich/traurig	1762	ORFEO ED EURIDICE (WIEN)	Italienisch
Freude, Bewunderung, Aggression	↑↓	natürlich	1762	ORFEO ED EURIDICE (WIEN)	Italienisch
Freude, Fröhlichkeit	↑	glücklich	1762	ORFEO ED EURIDICE (WIEN)	Italienisch
Freundlichkeit	↑	natürlich	1762	ORFEO ED EURIDICE (WIEN)	Italienisch
Trauer, Verzweiflung, Schmerz	↓	natürlich, weinerlich/traurig	1762	ORFEO ED EURIDICE (WIEN)	Italienisch
Trauer, Verzweiflung, Zurückweisung	↓	natürlich	1762	ORFEO ED EURIDICE (WIEN)	Italienisch
Wut, Furcht, Schrecken	↓	natürlich	1762	ORFEO ED EURIDICE (WIEN)	Italienisch
Zurückweisung, Spott und Hohn	↓	übertrieben, affektiert	1762	ORFEO ED EURIDICE (WIEN)	Italienisch
Freude, Begeisterung, Befriedigung	↑	natürlich, glücklich, etwas überspannt	1763	EZIO (WIENER FASSUNG)	Italienisch
Freude, Begeisterung, Fröhlichkeit	↑	natürlich, glücklich	1764	LA RENCONTRE IMPRÉVUE	Französisch
Lobpreisung	↑	etwas überspannt	1765	LA CORONA	Italienisch
Unbeschwertheit	↑	natürlich	1765	LA CORONA	Italienisch
Freude, Begeisterung	↑	natürlich, etwas überspannt	1765	TELEMACO	Italienisch
Freude, Begeisterung	↑	etwas überspannt	1765	TELEMACO	Italienisch
Hass, Wut, Furcht, Schmerz	↓	übertrieben, affektiert, brutal	1765	TELEMACO	Italienisch
Trauer, Verzweiflung, Schmerz	↓	natürlich, weinerlich/traurig	1765	TELEMACO	Italienisch
Verzweiflung, Angst, Schmerz	↓	natürlich, weinerlich/traurig	1765	TELEMACO	Italienisch
Verzweiflung, Angst, Schrecken	↓	natürlich, weinerlich/traurig	1765	TELEMACO	Italienisch
Zurückweisung	↓	natürlich, weinerlich/traurig	1765	TELEMACO	Italienisch
Freude, Fröhlichkeit	↑	glücklich	1767	ALCESTE (WIENER FASSUNG)	Italienisch
Trauer, Schmerz	↓	weinerlich/traurig	1767	ALCESTE (WIENER FASSUNG)	Italienisch
Trauer, Verzweiflung	↓	natürlich, weinerlich/traurig	1767	ALCESTE (WIENER FASSUNG)	Italienisch
Trauer, Verzweiflung, Angst	↓	weinerlich/traurig	1767	ALCESTE (WIENER FASSUNG)	Italienisch
Verachtung, Zurückweisung, Befriedigung	↓	natürlich, kühl, unbeteiligt	1767	ALCESTE (WIENER FASSUNG)	Italienisch
Verzweiflung, Schrecken	↓	natürlich, etwas überspannt	1767	ALCESTE (WIENER FASSUNG)	Italienisch

Affekte	*)	Affektausdruck	UA	OPER	Sprache
				FASSUNG)	
Freude, Lobpreisung	↑	etwas überspannt	1767	PROLOGO	Italienisch
Freude, Lobpreisung	↑	etwas überspannt	1767	PROLOGO	Italienisch
Lobpreisung	↑	etwas überspannt	1767	PROLOGO	Italienisch
Begeisterung, Triumph	↑	etwas überspannt	1770	PARIDE ED ELENA	Italienisch
Freude, Aggression	↑	natürlich	1770	PARIDE ED ELENA	Italienisch
Fröhlichkeit, Bitte	↑	natürlich	1770	PARIDE ED ELENA	Italienisch
Triumph, Lobpreisung	↑	etwas überspannt	1770	PARIDE ED ELENA	Italienisch
Wut, Spott und Hohn	↓	natürlich, etwas überspannt	1770	PARIDE ED ELENA	Italienisch
Begeisterung	↑	etwas überspannt	1774	IPHIGÉNIE EN AULIDE	Französisch
Begeisterung, Lobpreisung	↑	etwas überspannt	1774	IPHIGÉNIE EN AULIDE	Französisch
Bewunderung, Klage	↑↓	natürlich	1774	IPHIGÉNIE EN AULIDE	Französisch
Freude, Angst, Fröhlichkeit	↑↓	natürlich	1774	IPHIGÉNIE EN AULIDE	Französisch
Freude, Befriedigung, Triumph	↑	glücklich	1774	IPHIGÉNIE EN AULIDE	Französisch
Freude, Lobpreisung	↑	natürlich	1774	IPHIGÉNIE EN AULIDE	Französisch
Freude, Lobpreisung	↑	natürlich, glücklich	1774	IPHIGÉNIE EN AULIDE	Französisch
Freude, Lobpreisung	↑	natürlich, etwas überspannt	1774	IPHIGÉNIE EN AULIDE	Französisch
Lobpreisung	↑	etwas überspannt	1774	IPHIGÉNIE EN AULIDE	Französisch
Lobpreisung	↑	natürlich, glücklich	1774	IPHIGÉNIE EN AULIDE	Französisch
Schrecken, Aggression	↓	natürlich, etwas überspannt	1774	IPHIGÉNIE EN AULIDE	Französisch
Verzweiflung, Furcht, Schrecken	↓	natürlich	1774	IPHIGÉNIE EN AULIDE	Französisch
Wut, Furcht, Schrecken	↓	etwas überspannt	1774	IPHIGÉNIE EN AULIDE	Französisch
Wut, Schrecken	↓	natürlich	1774	IPHIGÉNIE EN AULIDE	Französisch
Befriedigung, Lobpreisung	↑	glücklich, etwas überspannt	1774	ORPHÉE ET EURYDICE (PARIS)	Französisch
Fröhlichkeit, Triumph, Lobpreisung	↑↓	etwas überspannt	1774	ORPHÉE ET EURYDICE (PARIS)	Französisch
Interesse	↑↓	natürlich	1774	ORPHÉE ET EURYDICE (PARIS)	Französisch
Interesse, Befriedigung	↑	natürlich	1774	ORPHÉE ET EURYDICE (PARIS)	Französisch
Angst, Schmerz	↓	natürlich	1776	ALCESTE (PARISER FASSUNG)	Französisch
Begeisterung, Fröhlichkeit, Lobpreisung	↑	etwas überspannt	1776	ALCESTE (PARISER FASSUNG)	Französisch
Bewunderung, Befriedigung	↑	natürlich	1776	ALCESTE (PARISER FASSUNG)	Französisch

Affekte	*)	Affektausdruck	UA	OPER	Sprache
Bewunderung, Bitte, Klage	↑↓	natürlich	1776	ALCESTE (PARISER FASSUNG)	Französisch
Freude, Fröhlichkeit	↑	natürlich, glücklich	1776	ALCESTE (PARISER FASSUNG)	Französisch
Klage	↓	natürlich, weinerlich/traurig	1776	ALCESTE (PARISER FASSUNG)	Französisch
Resignation	↓	kühl, unbeteiligt	1776	ALCESTE (PARISER FASSUNG)	Französisch
Trauer, Verzweiflung	↓	weinerlich/traurig	1776	ALCESTE (PARISER FASSUNG)	Französisch
Trauer, Verzweiflung, Klage	↓	weinerlich/traurig	1776	ALCESTE (PARISER FASSUNG)	Französisch
Verzweiflung, Angst, Bitte	↓	etwas überspannt	1776	ALCESTE (PARISER FASSUNG)	Französisch
Verzweiflung, Schmerz	↓	natürlich	1776	ALCESTE (PARISER FASSUNG)	Französisch
Wut, Bitte	↓	etwas überspannt	1776	ALCESTE (PARISER FASSUNG)	Französisch
Zurückweisung	↓	kühl, unbeteiligt	1776	ALCESTE (PARISER FASSUNG)	Französisch
Befriedigung, Lobpreisung	↑	natürlich, glücklich	1779	ECHO ET NARCISSE	Französisch
Fröhlichkeit, Lobpreisung	↑	etwas überspannt	1779	ECHO ET NARCISSE	Französisch
Fröhlichkeit, Lobpreisung, Unbeschwertheit	↑	etwas überspannt	1779	ECHO ET NARCISSE	Französisch
Trauer, Trost	↑↓	natürlich	1779	ECHO ET NARCISSE	Französisch
Trauer, Verzweiflung	↓	natürlich	1779	ECHO ET NARCISSE	Französisch
Trauer, Verzweiflung, Resignation	↓	weinerlich/traurig	1779	ECHO ET NARCISSE	Französisch

Tab. 20 Chronologisch geordnete Affekte nach Uraufführungs(UA)-Jahr

*) Legende: Spalte 2: Empfindungen: ↑ positiv, ↓ negativ, ↑↓ indifferent

Die Zuordnung von Affekten ist eine subjektive Angelegenheit; das ist bei der Interpretation der Tabelle zu berücksichtigen. Wie Spalte 2 zeigt, fällt dem Chor in den früheren Perioden mehrheitlich die Aufgabe zu, positive Empfindungen zu vermitteln (↑), während in den letzten Jahren die tragischen oder zumindest indifferenten Stimmungen mehr Gewicht erhalten (↓–↑↓). Entsprechend verändert sich der Affektausdruck, indem reine Natürlichkeit, wie sie Gluck seit der Reform anstrebte, gegenüber Weinerlichkeit und Depression zurücktritt.

Es ergibt keinen Sinn, die Häufigkeit des Auftretens einzelner Eigenschaften wie Metrum, Tonart, Tempo statistisch auszuwerten, da hier nur eine Auswahl von Opern Glucks studiert

wurde. Anhand einiger Beispiele soll aber aufgezeigt werden, mit welchen kompositorischen Mitteln Gluck versucht, dem Zuhörer mit dem Chortext entsprechende Empfindungen zu vermitteln:

6.3.1 Freude, Fröhlichkeit, Begeisterung

Diese Affekte sind in allen ausgewählten Chören am häufigsten vertreten. Gluck verwendet dafür nicht überraschend mehrheitlich C, G, und D_{Dur}. Nur in drei Fällen werden auch moll-Tonarten eingesetzt; das ist dann der Fall, wenn als zusätzlicher Affekt auch Aggressionen vorhanden sind, wenn etwa Kriegstriumph dargestellt werden soll. Mit wenigen Ausnahmen setzt er ternäre Taktmetren bei häufig hohen Tempi, vorzugsweise Allegro, in späten Jahren (französische Opern) vermehrt auch Andante, ein. Als Versmass finden sich oft Achtsilbler, gelegentlich auch Fünf- oder Sechssilbler. Mit Ausnahme der Entwicklung bei den Tempoangaben lassen sich keine wesentlichen Unterschiede zwischen den frühen und späten Werken erkennen.

6.3.2 Verzweiflung, Trauer, Schmerz

Weniger häufig als Freude setzt Gluck mit seinen Librettisten diese Empfindungen ein. Das Taktmass ist ausnahmslos gerade und nicht selten alla breve. Die Tempi bewegen sich zwischen Lento Moderato und Andante, in den französischen Werken zweimal auch Allegro. Bei der Versstruktur fällt gegenüber den Texten mit positivem Inhalt eine wesentlich grössere Buntheit auf. Häufig wechselt das Versmass zeilenweise, diese Inkonstanz führt zu einem Gefühl der Unsicherheit. Auch bei den Tonarten lässt sich eine grössere Vielfalt erkennen: Vorherrschend sind aber c_{moll} und f_{moll}. Etwas überraschend verwendet der Komponist auch zweimal E_{Dur} (als Paralleltonart zu c_{moll}) und einmal G_{Dur}, wobei in letzterem Fall auch mehrere Molltonarten zum Einsatz kommen; es ist eine geschickte Umsetzung der in dieser Nummer wechselnden Affekte Verzweiflung, Furcht, Schrecken und Aggression. Der Affektausdruck bewegt sich zwischen natürlich und weinerlich/traurig.

6.3.3 Aggression

Hier fällt auf, dass Aggression in keinem Fall allein als Affekt genannt ist. Kombinationen mit Angst, Freude, Schrecken, Wut und Furcht zeichnen diesen Gefühlsausdruck aus, woraus erklärlich ist, weshalb hier meist keine Einheitlichkeit besteht. Eine Ausnahme bildet das Taktmetrum, indem fast ausschliesslich alla breve angewendet wird. Die metrische Versstruktur hingegen ist uneinheitlich. Auch die Tonarten zeigen ein variables Bild mit etwa gleich viel Dur- als auch Mollgeschlecht. Die Tempi sind eher hoch, zweimal sogar Presto, zumindest einmal aber auch Andante.

6.3.4 Diskrepanz zwischen Affekt und musikalischer Gestaltung

In wenigen Chören scheint mir die musikalische Darstellung der vom Text vorgegebenen Affekte nicht besonders geschickt gelöst. Als besonders augenfälliges Beispiel soll hier der Chor „Deh seconda nume“ aus *L’Innocenza giustificata* (siehe 5.7.1) genannt werden, in welchem das römische Volk Artemis verzweifelt um Hilfe bittet: „Ach, hilfreiche Göttin, ach, erkenne unseren Fleiss! Vernimm die bittenden Stimmen des Volkes, achte unsere schwere Arbeit!“ Dazu schreibt der Komponist ein ‘munteres’ Liedchen in A_{Dur}, zwischenzeitlich allerdings kurz nach der Varianttonart a_{moll} abweichend. Das hohe Tempo (Allegro) verbunden mit alla breve Metrum wirkt zusammen mit gehäuften, punktierten Achteln ausgesprochen anregend-tänzerisch und damit in keiner Weise den textlichen Inhalt widerspiegelnd.

The image shows a musical score for a chorus. It is written for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The key signature is A major (two sharps). The time signature is alla breve. The tempo is Allegro. The lyrics are in German and Italian. The music is characterized by frequent dotted eighth notes and sixteenth notes, creating a lively, dance-like feel that contrasts with the desperate text.

Abb. 46 Musik und Text passen nicht zusammen (*L’Innocenza giustificata*, 1755)

Entgegen den Tendenzen anderer Komponisten lässt sich bei Gluck im Laufe der Jahre gesamthaft kein vermindertes Interesse an der Darstellung der Affekte in den Chören erkennen. Der sensorische Aspekt scheint für ihn auch im Rahmen der Reformbemühungen kein Hindernis für die geforderte Natürlichkeit zu sein. Gerade auch in den späten Opern wird der Affektausdruck nicht selten mit den Prädikaten ‚weinerlich/traurig‘, ‚kühl/unbeteiligt‘ oder ‚etwas überspannt‘ und nicht unbedingt natürlich (auch eine Auswahlmöglichkeit) versehen.

6.4. Chor in Bewegung – Der Chœur dansée

Wie in Kapitel 3 dargelegt, bedeutete der Begriff ‚Choros‘ im antiken Griechenland Tanzplatz oder Reigen. Bewegung war vermutlich fest mit Deklamation oder Gesang des Chors verknüpft. Von dieser Annahme gingen offensichtlich die frühesten Opernkomponisten aus, als sie, in der

Absicht sich an die antiken Formen anzunähern, in ihren frühen Werken eigentliche Chöre einsetzten. Vermutlich weitgehend aus pekuniären Gründen, die Opernhäuser waren beispielsweise in Venedig privatisiert, liess man in der Folge nur noch die Solisten zu einem Vokalensemble von vier bis sechs Sänger*innen zusammentreten. Diese Gewohnheit setzte sich im *Dramma per musica* (Opera seria) speziell nach metastasianischem Muster bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts zumindest in der italienischen Operntradition, wie sie in Wien ebenfalls gepflegt wurde, fort. So findet sich in Glucks frühen Werken bis 1754 (*Le cinesi*) kein Hinweis auf einen bewegten Chor. In dieser Oper wird aber zum Schluss die Kombination aus Tanz und Gesang ausdrücklich besungen:

Voli il piede in lieti giri.
S'apra il labbro in dolci accenti.
E si lasci in preda ai venti
ogni torbido pensier.
Il piacer conduca il coro.
L'innocenza il canto ispiri.
E s'abbracciano fra loro l'innocenza,
ed il piacer.¹⁴⁴

Dieser Text darf mit Fug und Recht als „Hochgesang auf den Chœur dansé“ bezeichnet werden. Weder im Libretto noch in der Originalpartitur finden sich jedoch Hinweise auf eine Verbindung von Gesang und Tanz. Im ursprünglichen Libretto von Metastasio steht allerdings nach dem Chortext der Hinweis: „Incomincia il ballo intitolato il Giudizio di Paride“. In den zwei Video-Aufzeichnungen, die gegenwärtig auf Youtube gefunden werden können, wird der gesamte Schlusschor von den vier Solisten getanzt.¹⁴⁵

Dem für die Opernreform wichtige Aspekt des bewegten Chors haben sich A. Jacobshagen und T. Betzwieser besonders gewidmet. In einem Artikel mit dem Titel „Chœur dansé“ und „Chœur en action“¹⁴⁶ unterscheidet Jacobshagen diese beiden Begriffe: Chœur dansé meint das Nebeneinander von Chor und Ballet, die einen singen, die anderen tanzen, während der Chœur en action gleichzeitig singt und tanzt. Nur selten lässt sich aufgrund von Angaben in Libretto oder Partitur sicher erkennen, welche Form den Autoren vorschwebte. Es kann vermutet werden, dass Gluck daran dachte, auch die Chorsänger tanzen oder sich zumindest bewegen zu lassen. Dies ist hauptsächlich der Fall, wenn die Musik geringe Ansprüche an die Sänger*innen stellt oder wenn der Gesangstext eine körperliche Umsetzung direkt anspricht (siehe oben). Als

¹⁴⁴ „Lasst eure Füße in fröhlichen Kreisen fliegen. Der Mund öffne sich zu süßen Akzenten. Und lasst jeden trüben Gedanken vom Winde verwehen. Die Freude leite den Chor, die Unschuld inspiriere den Gesang. Und die Unschuld möge von Euch umarmt werden wie auch das Vergnügen.“ Übersetzung durch den Autor.

¹⁴⁵ Videoaufzeichnungen von *Le cinesi* auf Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=sBo16IDS1QA> und <https://www.youtube.com/watch?v=garssOOFAfk>, eingesehen am 18.5.1921.

¹⁴⁶ Arnold, Jacobshagen, Chœur dansé und Chœur en action. Zur szenischen Realisierung bewegter Chöre in der französischen Oper. Berlin: Berlin (Vorwerk 8) 2000, S. 291–306.

Chorleiter habe ist selbst die Erfahrung gemacht, dass die zusätzliche intellektuelle Belastung des Memorierens von Tanzschritten den Chor erheblich herausfordert und ablenkt. Die vorgenommene Beurteilung von Bewegung und Gesang ist subjektiv. Ich habe mich, wo nicht eindeutige Anweisungen in Partitur oder Libretto vorhanden sind, in die Rolle eines Regisseurs versetzt und eine Inszenierung nach meinem Ermessen angenommen. Dabei spielte auch eine Rolle, ob ich eine oder mehrere Aufführungen persönlich auf der Bühne oder wenigstens als Videoaufzeichnung ansehen konnte; das war häufig der Fall. Folgende

	Keine Bewegung
	möglich (einzelne Gesten)
	Bewegung wahrscheinlich
	Chœur dansé
	Chœur en action
	Keine Angaben
	Ballet d'action

Tab. 21 Auswahl für Chöre in Bewegung

Formen (Tab. 21) der Chorbewegung stehen zur Auswahl, wobei auch Kombinationen möglich sind. Die beiden Chœurformen werden sinngemäss auch für die italienischen Varianten dieser Umsetzung verwendet. Die folgende Gliederung umfasst vier Schaffensperioden Glucks, wie sie in der vorliegenden Auswahl vertreten sind:

6.4.1 Die frühen Werke (1743–1745)

Gluck feierte schon mit seinen ersten Werken grössere Erfolge in Oberitalien (Mailand und Venedig). In dieser Phase findet sich lediglich eine Form eines ‚Coro‘, der jeweilige Schlusschor, stets von den Solisten gesungen. Hinweise auf vorgesehene Bewegungen begegnen weder in den Partituren noch in den Libretti. Es kann davon ausgegangen werden, dass sich die Sänger*innen zu einem Tableau versammelten und für das Publikum ein Fazit der Handlung präsentierten. In den Abschnitten 5.1, 5.2.1 und 5.3.1 können Einzelheiten dazu eingesehen werden.

6.4.2 Reisen in Europa (1746–1754)

Im „Dramma per musica La Semiramide riconosciuta“ von 1748 finden sich erstmals Hinweise auf eine Verbindung von Chorgesang mit Tanz, weil dem Text des ersten Chors zu Anfang von Akt II die Bemerkung „Misto risuoni a liete Danze il Canto“¹⁴⁷ vorausgeht (siehe 5.4.1). Der verwendete 3/8-Takt unterstützt eine tänzerische Umsetzung. Bei den anderen beiden Chören fehlen sichere Anhaltspunkte für ein Bewegungselement. Aufgrund des Besetzungszettels im Originallibretto von Metastasio ist kein eigentlicher Chor vorgesehen. Hingegen lassen sich aus dem Artikel in der Gluck Gesamtausgabe detaillierte Hinweise auf ein corps de ballet ableiten, indem „10 Damen und 6 Herren“ [Tänzer*innen] konkret erwähnt werden.“¹⁴⁸

Auch in der Prager Version des Ezio (1750) findet sich lediglich ein Schlusschor aus den Solisten ohne Hinweise auf eine relevante Bewegungsaktion der Sänger*innen. Im vier Jahre

¹⁴⁷ „Zusammen mit freudigen Tänzen erklingt das Lied“. Übersetzung durch den Autor.

¹⁴⁸ Gluck Gesamtausgabe Online: <http://www.gluck-gesamtausgabe.de/id/1-12-00-0>, gelesen am 20.5.1921.

später uraufgeführten „Componimento „Le cinesi“ setzt Gluck ein Schlussquartett ein, das, wie oben beschrieben, getanzt sein muss.

6.4.3. Wien (1754–1773)

In den zwischen 1758 und 1764 in Wien aufgeführten Opere comiques, wovon in dieser Studie vier eingehend analysiert wurden, findet sich in einem einzigen Chor eine Situation, die zumindest an Bewegungen durch ausgeprägtere Gesten denken lässt (siehe 5.9.1).

Das Jahr 1762 hat für Glucks Operschaffen mit der Uraufführung von *Orfeo ed Euridice* höchste Bedeutung, indem dieses Werk die erste ernsthafte Umsetzung der Reformgedanken von Ranieri de Calzabigi zusammen mit dem Komponisten bringt. Zwar zeigten sich bereits sieben Jahre vorher in *L’Innocenza giustificata* erste Ansätze mit einem handlungstragenden Chor, jedoch höchstens geringfügigen und nur zu vermutenden Tanzelementen während des Choreinsatzes. Im *Orfeo* begegnen bei zehn Chören deren acht, in welchen eine Verbindung von Chorgesang und Tanz sicher oder zumindest sehr wahrscheinlich ist. Diese Annahme wird auch dadurch gestützt, dass mit Gasparo Angiolini ein Choreograph genannt wird, neben dem sich bis 1789 insgesamt zehn weitere dieser Sparte, unter anderen Georges Noverre, mit den Tanzeinlagen befassten.¹⁴⁹ Eine der bekanntesten Musiknummern Glucks überhaupt, das Andante aus der zweiten Szene des zweiten Aktes (*Ballo degli Eroi ed Eroines/Reigen seliger Geister*), ist nicht mit Gesang verbunden und wurde daher von einer Tanzkompanie vollzogen, sodass die Annahme nahe liegt, dass die bewegten Chöre wohl nicht von den Sänger*innen getanzt wurden.

Kurz darauf, 1763, kommt der *Ezio* in Wien zur Wiederaufführung; auch diesmal gibt es nur einen Schlusschor der Solisten, also im Sinne der Opera seria. Grund für diesen ‚Rückfall‘ war die konservative Haltung des Habsburger Hofes (siehe 5.12). Auch die nächste und letzte Opéra comique, *La rencontre imprévue* (UA 1764), enthält nur einen durch ein Solistenensemble aus sechs Sänger*innen und einem solistischen Gegenpart bestrittenen Schlusschor, wobei das hohe Tempo und die zwischenzeitlichen Tempowechsel gegen eine tänzerische Umsetzung sprechen.

Die Azione teatrale *La corona* wurde zwar 1765 fertiggestellt, aber erst 1987 in Wien erstmals dramatisch auf die Bühne gebracht (siehe 5.15). Der durch vier Solistinnen bestrittene Schlusschor lässt, ohne dass dies gefordert wird, zumindest an Bewegungen im Sinne von grösserer Gestik denken.

¹⁴⁹ Gluck Gesamtausgabe Online: <http://www.gluck-gesamtausgabe.de/id/1-30-00-0>, gelesen am 19.5.1921.

Im selben Jahr 1765 wurde in Wien das *Dramma per musica Telemaco* uraufgeführt, in welchem viel Tanz in Verbindung mit Chören begegnet. Gasparo Angiolini wird als Choreograph genannt, was für den Einsatz eines Corps de Ballet sprechen würde, obwohl im Personenverzeichnis des Librettos 'Cori', nämlich „coro di Ninfe e Pastori, coro de' Compagni d'Ulisse, coro di Sogni“¹⁵⁰ genannt werden. Zum Eröffnungsschor findet sich im Libretto die Szenenbeschreibung: „un folto seguito di Ninfe e Paftori, che in tempo d'una festosa danza vanno spargendo ghirlande e fiori, e cantando il seguente coro“.¹⁵¹ Damit bleibt offen, ob diese Szene nur durch Chorist*innen bestritten wurde. In der Partitur von *Telemaco* finden sich keine Angaben zu Chorbewegungen, hingegen haben fast alle Chöre im Libretto¹⁵² Hinweise auf mögliche Bewegungsaktivitäten. So lassen sich in neun von 15 Chören entweder eindeutige Tanzaktivitäten des Chors während des Gesangs mit Sicherheit oder zumindest überaus wahrscheinlich erkennen. In weiteren je drei Choreinsätzen ist entweder eine tänzerische oder zumindest gestische Bewegung denkbar oder aber fehlt, wobei bei letzteren der Chor jeweils hinter der Bühne eingesetzt wird.

Zwei Jahre später bringt Gluck seine Wiener *Alceste* zur Uraufführung. Hierzu gibt es eine grössere Auswahl von zitierten Texten, die im Abschnitt 5.16 eingesehen werden können. Daraus seien zum Thema ‚bewegter Chor‘ nur die folgenden Aussagen wiederholt: „Nachdem also das Interesse an der Handlung dieser Dramen [denjenigen von Metastasio] ausgeschlossen war, musste man zwangsläufig in Ermangelung eines Vergnügens für die Seele, die Sinne unterhalten [...]“¹⁵³ und „Wenn also dieses Konzept [der Natürlichkeit] – zusammen mit der Pantomime in den Chören und den Tänzen nach Art der Griechen – dem Geschmack des Publikums und dem hehren Geschmack Ihrer Majestät begegnet [...]“.¹⁵⁴

Es war es den beiden Herren in ihren ausführlichen Stellungnahmen offenbar nicht wert, näher auf das Element des bewegten Chors einzugehen. Das könnte daran gelegen haben, dass diese dramatische Form bereits Jahre vorher angewandt worden war. Trotzdem ist erwähnenswert, dass in *Alceste*, der ersten konsequenten Umsetzung der reformatorischen Gedanken (vgl. 5.16), bewegte Chöre häufig begegnen. Nachdem ein Herold das grosse Unglück, das der Königsfamilie droht, verkündet hat, folgt gemäss Libretto ein pantomimischer Tanz, welcher

¹⁵⁰ Gluck Gesamtausgabe (GGA): <http://www.gluck-gesamtausgabe.de/id/1-35-00-0>, gelesen am 22.05.1921.

¹⁵¹ MUS-024, MUS-041.

¹⁵² MUS-051

¹⁵³ Deutsche Übersetzung von Renate Croll aus *Alceste* (Wiener Fassung von 1767): *Tragedia per musica in drei Akten*. Von Raniero de'Calzabigi, Gerhard Croll (Hrsg.) [Gluck Gesamtausgabe], Kassel: Bärenreiter, 1988/2005, Vorwort XI–XII.

¹⁵⁴ Ebenda.

Verzweiflung und Traurigkeit ausdrücken soll. Das lässt eher an einen bewegten Chor als ein zusätzliches Corps de ballet denken. Im Druck der Originalpartitur von 1767¹⁵⁵ findet sich im

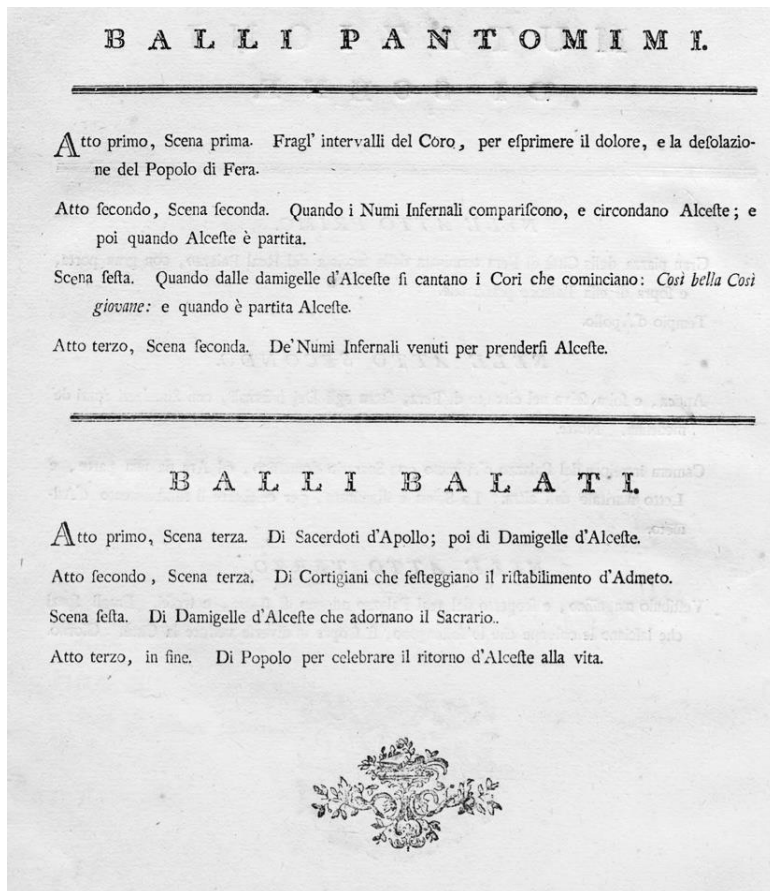


Abb. 47 Tanzformen: Ausschnitt aus dem Vorwort zur Partitur (Alceste 1767)

Hofdamen der Alceste tanzen. Dazu enthält die Partitur reine Orchesterstücke, woraus zu schliessen ist, dass diese Aktion von einer Tanzgruppe in Form eines Balletts ausgeführt werden soll. „Balli Pantomimi“ sind folglich tänzerische Bewegungen *bei*, nicht unbedingt *während* Choreinsätzen. In Abbildung 47 werden dabei nur vier solche Choreinsätze genannt, während in der Wiener Alceste gesamthaft 17 Chöre begegnen. Das bedeutet, dass der Chor in drei Vierteln seiner Ein-sätze ohne choreografierte Bewegungen aufgetreten ist. Das Bewegungselement ist demzufolge für die Chöre in diesem Werk (noch) nicht von hoher Bedeutung.

Im gleichen Jahres uraufgeführten *Prologo* finden sich wieder keinerlei Hinweise auf getanzte Chorszenen.

Vorspann die unten stehende Seite, in welcher „Balli Pantomimi“ von „Balli Ballati“ unterschieden werden. Mit Ersteren

sind bestenfalls grössere Gesten, ausgeführt zwischen Chor- und Solisteneinsätzen, gemeint, die sowohl von Chorist*innen wie von Tänzer*innen oder beiden umgesetzt werden können. Die ersten Zeilen sprechen denn auch von Tanz in den Chorpausen („fragl'intervalli del Coro“), während beim ersten „Ballo ballato“ in der direkt darauffolgenden dritten Szene angemerkt ist, dass zuerst die Priester und anschliessend die

¹⁵⁵ MUS-005.

Dass die Jahre 1762 bis 1772 eigentliche Übergangsjahre für den bewegten Chor waren, wird durch die letzte, zu dieser Werkperiode zu zählende Oper *Paride ed Elena* endgültig besiegelt: Hier gibt es wieder Chöre, bei denen in der Mehrzahl Chorbewegungen denkbar sind. So findet sich beispielsweise die Vorbemerkung: „[...] coro di Troiani con Paride, coro di Spartani e Spartane atleti, coro di Seguaci di Pallade“.¹⁵⁶ In all diesen Chornummern sind Bewegungselemente denkbar bis wahrscheinlich.

6.4.4 Paris (1774–1779)

Die letzte, neunjährige Schaffensperiode brachte bezüglich der Chorbewegungen nochmals eine markante Neuausrichtung, indem Gluck sich an die Präferenzen des Pariser Publikums anpasste. Aus der von Lully und Rameau geprägten Ära war die Bedeutung des Tanzes in den Musiktheaterwerken nicht wegzudenken. Besonders der Sonnenkönig Louis XIV (1638–1715) schätzte die Kombination von Musiktheater und Ballett und tanzte mehrfach selbst mit. Gluck, ein Jahr vor dem Tod des Magistraten geboren, richtete sich danach und bearbeitete mehrere seiner Wiener Erfolgsopern für die französische Bühne. Da es sich in allen Fällen um Reformopern handelt, sind bereits in den Wiener Werken viele Chöre eingesetzt. Die Form und Häufigkeit der tänzerischen Aktivitäten unterscheiden sich aber, wie die untenstehende Grafik zum Vergleich der Wiener und Pariser *Alceste* zeigt, erheblich.

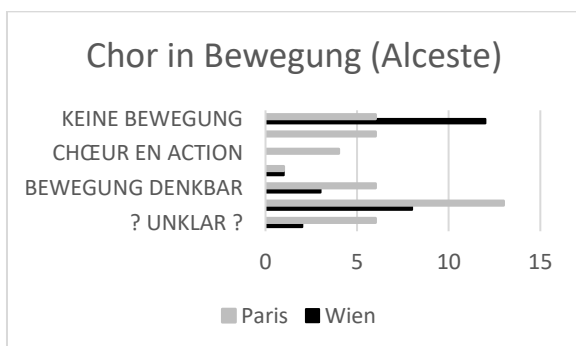


Abb. 48 Bewegungsformen in *Alceste* (Paris/Wien)

Die markanteste Differenz besteht beim ‚bewegungslosen Chor‘. Dieser ist 1767 (Wien) doppelt so häufig wie in der französischen Fassung. Einfache Gestik, die über das Bewegungsmuster beim Singen hinausgeht, findet sich nur in sechs von 23 Chören und ausschliesslich in Paris. Dasselbe gilt, im Verhältnis von vier zu 23 beim Chor, der vermutlich ohne begleitendes Ballett selber tanzt. Jeweils nur einmal kann ein zweifelsfreier Chœur dansé angenommen werden (der Chor singt, das Ballett tanzt dazu oder unmittelbar vorher oder

¹⁵⁶ <http://www.gluck-gesamtausgabe.de/id/1-41-00-0>, gelesen am 21.5.1921.

nachher). In weiteren sechs beziehungsweise drei Fällen liegen keine sicheren Anhaltspunkte für einen bewegten Chor vor; ein solcher scheint aber in diesen Fällen denkbar. Schliesslich bleibt das Ballet en action, also eine Ballettcompagnie, die ohne damit verbundenen Gesang tanzt. Im Jahr 1776 (Paris) finden sich 13, 1767 (Wien) 8 eindeutig so zuzuordnende Nummern. In einigen Fällen kann die Situation weder in der Partitur noch im Originallibretto zweifelsfrei ermittelt werden.

Die bereits zwei Jahre früher in der französischen Version aufgeführte Fassung *Orphée et Eurydice* enthält ebenfalls Solotänze: In der Wiener Aufführung (1762) sind es acht, in Paris (1774) innerhalb der Handlung sechs, mit einem angehängten ganzen Ballett (zusätzlich sieben Sätzen).

Keinen Wiener Vorläufer hat die Oper *Iphigénie en Aulide*, die im selben Jahr wie *Orphée et Eurydice*, allerdings bereits im April 1774, in der Pariser Académie de Musique uraufgeführt wurde (vgl. 5.19). Gluck hatte dieses Werk bereits zum grössten Teil in Wien verfasst und nach Frankreich mitgebracht. Im Libretto-Vorspann wird ein umfangreiches Corps de ballet namentlich genannt. In keiner Oper gibt es so viele Chœurs dansés wie in *Iphigénie en Aulide* (44 %). Es handelt sich meist um Massenszenen, deren Darstellung vom Chor allein zahlenmässig zu wenig eindrücklich ausfallen würde. In einer Szene liegt zwar eine tänzerische Bewegung aufgrund der Musik vor, es handelt sich aber lediglich um einen kleinen Frauenchor, der vermutlich allein durch die Choristinnen ohne Ballett bestritten wird. In weiteren 28 % ist eine tänzerische Aktion kaum angebracht, hingegen dürfte der Chor seine handlungstragende Aussage durch Gesten unterstrichen haben. Nur eine geringe Zahl (17 %) machen schliesslich die Chöre ohne Bewegung aus.

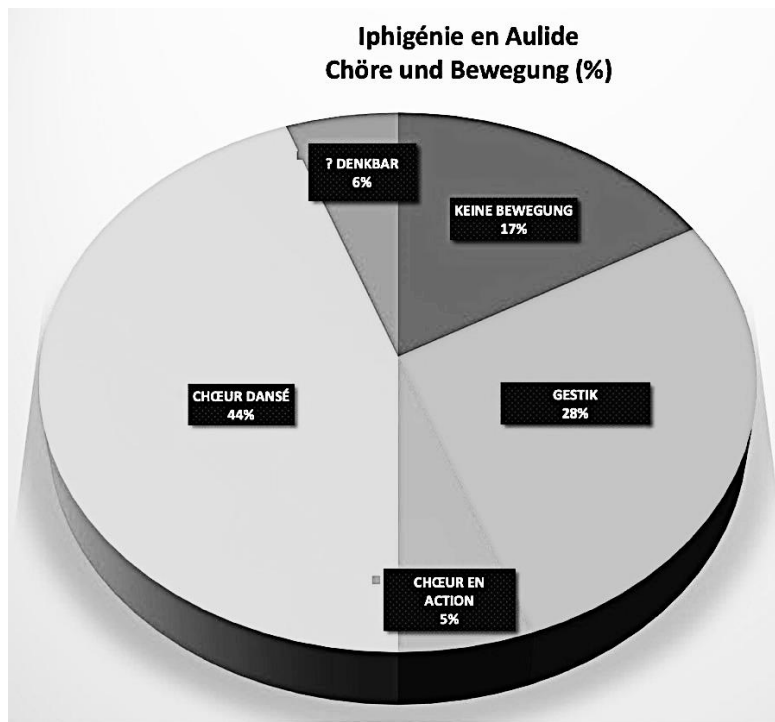


Abb. 49 Verteilung der Bewegungsformen in den Chören von *Iphigénie en Aulide* 1774)

Im letzten Pariser Werk *Echo et Narcisse* wurde zwar das Ballett mit der Choreografie von Noverre als einziger Lichtblick der Aufführung gerühmt. Gluck seinerseits scheint aber laut der unter 5.22 abgedruckten Besprechung dem Tanz einen geringen Stellenwert zugemessen zu haben. So beschreibt Bachaumont: „[...] s’il [die Oper] se soutient un peu, c’est par les ballets du Sr. Noverre. Le chevalier Gluck, dans le principe, n’en vouloit pas: il prétendoit que ses ouvrages n’en avoient aucun besoin“¹⁵⁷ Dass Gluck offenbar diese Aussage in Zusammenhang mit seinem letzten Lebenswerk gemacht hat, zeigt seine grundsätzliche Einstellung zum Tanz in der Oper, den er möglicherweise lediglich dem Publikumsgeschmack und damit auch dem finanziellen Erfolg zuliebe einbezogen hat.

6.5. *Durch den Chor verkörperte Personen und Gestalten*

Einen interessanten Aspekt ergibt die Betrachtung der durch den Chor dargestellten Personen und Gestalten. Dabei konnte diese Zuordnung zu jedem einzelnen Chor auch mehrfach vergeben werden, weil in einzelnen Nummern die Chormitglieder in Teilchören eingesetzt werden. Das geschieht beispielsweise, indem Krieger auf der einen Seite der Bühne und das Volk der Griechen auf der anderen Szenenseite auftreten. In einzelnen Fällen teilen sich die

¹⁵⁷ Louis Petit de, Bachaumont, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France, depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours*. London: John Adams 1780, S. 191.

Chöre auch in anderer Gruppierung als Frauen- und Männerchor mit unterschiedlichen Rollen oder einmal auch als Teilchor von Sopran und Tenor beziehungsweise Alt und Bass. Die unten stehende Tabelle 22 ist nach anteilmässiger Häufigkeit der dazustellenden Typen geordnet. Dies geschieht in Prozentzahlen der effektiven Verwendung. In den meisten Fällen wurden die Rollenzuordnungen den wie fast immer möglich originalen Libretti entnommen. In den Uraufführungspartituren findet sich nur selten eine andere Bezeichnung als ‚Coro‘ oder ‚Chœur‘. Zusätzlich wurde die absolute Anzahl und Verteilung der Personen oder Gestalten auf vier Schaffensperioden ermittelt und auch in diesem Fall in prozentuale Anteile der Gesamtchornennungen innerhalb dieser Zeitsektoren berechnet. Diese Perioden gliedern sich wie folgt (bezogen nur auf die Auswahl für diese Studie):

- a) *Frühe Werke* 1743–1745 mit Uraufführungen in Mailand und Venedig
- b) *Reisen* 1746–1754 mit Uraufführungen in Dresden, Wien und Prag: Es war die Zeit, in der Gluck unter anderem auch mit Opernensembles reiste (Kopenhagen), aber auch unabhängige Auftritte in London, Neapel und Rom absolvierte.
- c) *Wien* 1754–1773 mit Fokus auf Wien, aber auch Rom, Bologna, Parma und Florenz (hier sind nur die Wiener Opern sowie ein Werk für Florenz (Prologo) berücksichtigt).
- d) *Paris* 1774–1779 mit den grossen französischen Opern

Dass in der ersten Phase mit frühen Werken nur *Adelige und Hofpersonal* eingesetzt wurden, erstaunt nicht, nachdem diese Werke alle dem Muster der Opera seria folgten, in der lediglich Solisten auftraten. Ein erstes Werk aus der ‚Reiseperiode‘ wurde in Wien uraufgeführt (*La semiramide riconosciuta*); es enthält erstmals einen eigentlichen Chor, der mehrere Rollen zu erfüllen hat: *Götter, Helden, Volk und Hofpersonal*. Das *Volk allgemein* stellt die absolut häufigste Gruppe dar, wobei nicht selten eine bestimmte Herkunft, wie etwa Volk der Griechen oder Volk der Spartaner, zugeordnet wird. ‚Volk‘ bedeutet aber auch ‚Massenszene‘, was sich nur mit Chorist*innen oder allenfalls Statisten realisieren lässt. Für den Einsatz letzterer finden sich aber keine sicheren Hinweise. In mehr als 10 % der Chöre, gleich häufig in den Zeitphasen b bis d, erscheint der Chor als Darsteller von *unterirdischen Geistern* und hat in dieser Rolle fast immer eine handlungsbestimmende Funktion. *Fabelwesen und Nymphen* treten demgegenüber nur in den späteren Werken ab 1754 auf. Dasselbe gilt für *Kriegsvolk*.

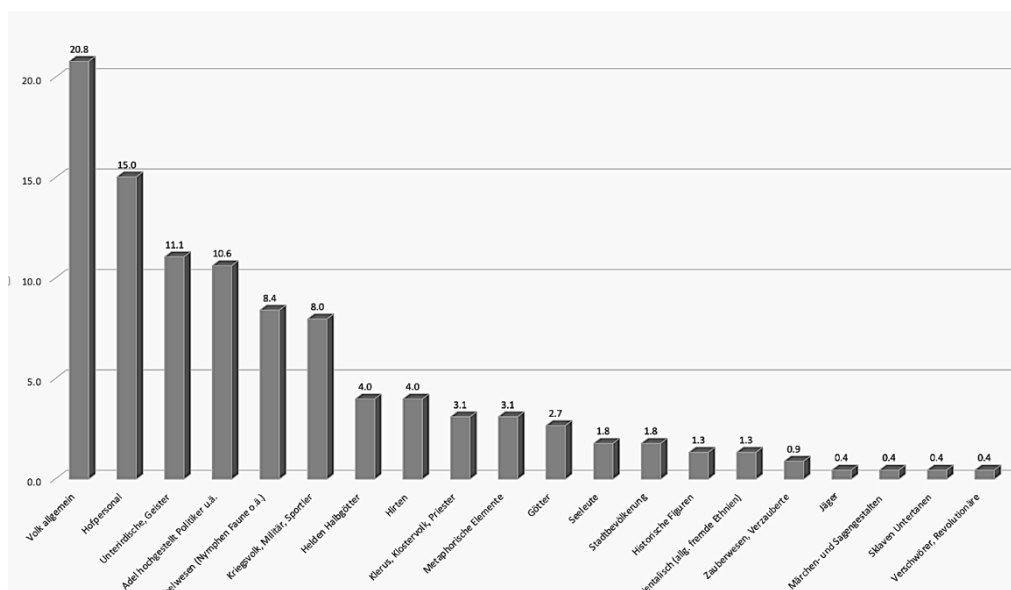
Nur noch zwischen drei und vier Prozent der Nummern enthalten Rollen für *Helden und Halbgötter, Hirten, antiken, nichtchristlichen Klerus und Priester sowie metaphorische Elemente* (zum Beispiel Traumgeister). Dabei fällt eine Häufung von *Heldenfiguren* in den Opern der Reisezeit auf. *Die Götter* selbst sind in derselben Schaffensphase ebenso wie *Personen mit geschichtlich nachweisbarer Existenz* besonders häufig vertreten. Eine Vorliebe

für *orientalische Sujets* war in der Wiener Zeit (d) am Habsburger Hof allgegenwärtig. Um dem zu entsprechen, wählten Gluck und seine Librettisten in mehreren Opera eine Handlung, die im Orient spielt. Das betrifft immerhin 6 % aller Chöre in dieser Zeitperiode. Nur als Einzelfälle finden sich schliesslich *Jäger*, *Märchengestalten*, als solche spezifisch bezeichnete *Sklav*innen* und *Verschwörer*.

	Total Chöre %	Frühe Werke %	Europareisen %	Wien %	Paris %
Volk allgemein	20.8		13	11	25
Hofpersonal	15.0	50	13	9	16
Unterirdische, Geister	11.1		13	11	11
Adel hochgestellt Politiker u.ä.	10.6	50		11	10
Fabelwesen (Nymphen Faune o.ä.)	8.4			6	10
Kriegsvolk, Militär, Sportler	8.0			8	9
Helden Halbgötter	4.0		25	4	3
Hirten	4.0			6	4
Klerus, Klostervolk, Priester	3.1				4
Metaphorische Elemente	3.1			4	3
Götter	2.7		25	6	1
Seeleute	1.8			6	1
Stadtbevölkerung	1.8			6	1
Historische Figuren	1.3		13	4	
orientalisch (allg. fremde Ethnien)	1.3			6	
Zauberwesen, Verzauberte	0.9				1
Jäger	0.4				1
Märchen- und Sagengestalten	0.4			2	
Sklaven Untertanen	0.4				1
Verschwörer, Revolutionäre	0.4			2	

Tab. 22 Vom Chor verkörperte Personen und Gestalten, geordnet nach Häufigkeit ihres Auftretens in den Chören der Werkauswahl. Die Zahlen entsprechen dem Prozentanteil der jeweiligen Spalte.

Zur zusätzlichen Veranschaulichung sei hier noch eine grafische Darstellung der Häufigkeiten von bestimmten, vom Chor darzustellenden Personen oder Gestalten angeführt.



6.6.

Abb. 50 Häufigkeiten von bestimmten vom Chor darzustellenden Personen oder Gestalten (in % der Gesamtchorzahl)

Auswirkung der Opernreform auf die Chöre

Auf diesen Aspekt wurde bereits an verschiedenen Stellen dieser Arbeit eingegangen. Besonders gilt dies für die ausführliche Besprechung der Wiener *Alceste* (5.16), die umfangreiche, die Reform betreffende Zitate von Calzabigi und Gluck enthält. Daraus seien hier nur die Kernaussagen wiederholt. Wesentlichstes Moment der neuen Opernform ist für die Chöre zweifellos die geänderte personelle Konstellation: Anstelle der Solistenensembles, die für die Opera seria selbstverständlich waren, tritt eine eigentliche Gruppe von Chorsänger*innen. Dabei wird die Bezeichnung ‚Coro‘ von Gluck in sämtlichen untersuchten Partituren beibehalten. Die Art der Gruppierung lässt sich jedoch meist anhand der Libretti eruieren. Bis 1761 bleibt es mit zwei Ausnahmen (*La Semiramide riconosciuta* und *L’innocenza giustificata*) bei einem Solistenensemble. Die beiden Ausnahmen erklären sich dadurch, dass der Chor jeweils eine Volksmenge verkörpert, was mit einer kleinen Gruppe von Solisten nicht glaubhaft dargestellt werden kann.

Das Bestreben nach Natürlichkeit führt zur Forderung von einfachem, syllabisch vorgetragenem Text. Das lässt sich mit langen Koloraturpartien nicht vereinbaren. Calzabigi äusserte sich dazu äusserst pointiert: „[...] indem man die Stimme zur Violine degradierte, um Konzerte mit dem Mund zu machen, woraus die musikalischen Gurgeleien entstanden“.¹⁵⁸ In

¹⁵⁸ Deutsche Übersetzung von Renate Croll aus *Alceste (Wiener Fassung von 1767): Tragedia per musica in drei Akten*. Von Raniero de'Calzabigi, Gerhard Croll (Hrsg.) [Gluck Gesamtausgabe], Kassel: Bärenreiter, 1988/2005, Vorwort XI–XII.

diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, dass sämtliche untersuchten Chöre ausnahmslos eine streng syllabische Silbenverteilung mit Ausnahme von Prallern und Mordenten aufweisen. Das steht eventuell mit der Senkung der gesangstechnischen Ansprüche an die Chorsänger in Verbindung, wobei die Aussage auch für die von Solisten vorgetragenen Chorpartien gilt. Generell ist aber festzustellen, dass Gluck von einem gesanglich bescheidenen Niveau der Chorsänger*innen ausgehen musste. So wurden die ersten Opernchöre aus Kirchenchören oder anderen Laiengruppen rekrutiert, deren Ausbildungsstand offenbar bescheiden war.

Sowohl Calzabigi als auch Gluck legen aber eindeutig fest, dass in den Reformopern das Wort die Musik bestimmt und nicht umgekehrt (*Prima le parole e poi la musica*). Gerade bei Chören ist dieser Aspekt besonders gefragt, ist doch ein von einem Ensemble vorgetragener Text wesentlich mehr dem Risiko ausgesetzt, nicht verstanden zu werden. Weder Gluck noch Calzabigi äussern sich im Übrigen ausführlicher zum Element ‚Chor‘, woraus vermutet werden könnte, dass dieser Sparte ein für das Gesamtwerk geringerer Stellenwert zugemessen wurde. Demgegenüber finden sich jedoch in den späteren Werken nicht selten ‚Dialoge‘ der Chorsänger*innen mit den Solisten, wodurch eine relevante handlungsbestimmende Funktion resultiert.

6.7. Verbindung von Tonarten mit Affekten und dargestellten Personen oder Gestalten

In diesem Studienteil werden die in den Chören eingesetzten Tonarten analysiert; die Ergebnisse sind in der nachfolgenden Tabelle 23 zusammengefasst.

Tonart		Affekte	Soziale Funktion u. Darstellung d. Chors	UA-Jahr
wechselnd	4	Bewunderung, Spott und Hohn, Befriedigung	Schatten der Unterwelt	1762
		Verzweiflung, Angst, Schmerz	„Zauberwesen, Verzauberte“	1765
		Trauer, Verzweiflung, Schmerz	Metaphorische Elemente, „Zauberwesen, Verzauberte“	1765
		Hass, Wut, Furcht, Schmerz	„Fabelwesen (Nymphen, Faune o. ä.)“, „Helden, Halbgötter“	1765
e	1	Furcht, Schrecken	Hofpersonal, Volk allgemein	1767
cis	1	Verzweiflung	„Fabelwesen (Nymphen, Faune o. ä.)“, Hirten	1765
g	8	Aggression	Metaphorische Elemente	1765
		Trauer, Schmerz	Stadtbevölkerung, Hofpersonal, „Adel, hochgestellt Politiker u. ä.“	1767
		Trauer, Verzweiflung	Hofpersonal, Volk allgemein	1767
		Verachtung, Aggression	Schatten der Unterwelt	1774
		Interesse	Schatten der Unterwelt	1774
		Klage	Hofpersonal, Volk allgemein	1776
		Klage	Hofpersonal, Volk allgemein	1776
		Freude, Aggression	„Kriegsvolk, Militär, Sportler“, Volk allgemein	1770
d, wechselnd	1	Verzweiflung, Schmerz	Hofpersonal, Volk allgemein	1776
a	3	Trauer, Verzweiflung	Volk allgemein	1779
		Begeisterung	„Kriegsvolk, Militär, Sportler“, „Adel, hochgestellt Politiker u. ä.“	1765
		Bewunderung, Klage	„Sklaven, Untertanen“	1774
f	10	Verzweiflung, Klage	Hofpersonal	1767
		Klage	Hofpersonal	1767
		Bitte	Schatten der Unterwelt	1762
		Freude, Bewunderung, Aggression	Schatten der Unterwelt	1762
		Bewunderung, Bitte, Klage	Volk allgemein	1776
		Verzweiflung, Klage	Volk allgemein	1776
		Klage	Volk allgemein	1776
		Zurückweisung	Schatten der Unterwelt	1776
		Klage	Hofpersonal	1767
		Klage	Hofpersonal	1767

C	27	Fröhlichkeit, Lobpreisung, Unbeschwertheit	„Fabelwesen (Nymphen, Faune o. ä.)“	1779
		Fröhlichkeit, Unbeschwertheit	Götter, „Helden, Halbgötter“	1748
		Furcht, Schrecken	Schatten der Unterwelt	1760
		Freude, Fröhlichkeit	Hofpersonal, orientalisch (allg. fremde Ethnien)	1761
		Zurückweisung	„Fabelwesen (Nymphen, Faune o. ä.)“, „Helden, Halbgötter“, „Adel, hochgestellt Politiker u. ä.“	1765
		Bitte	„Fabelwesen (Nymphen, Faune o. ä.)“	1765
		Bitte	„Fabelwesen (Nymphen, Faune o. ä.)“, Hirten	1765
		Bitte	„Fabelwesen (Nymphen, Faune o. ä.)“, Hirten	1765
		Begeisterung	„Kriegsvolk, Militär, Sportler“	1765
		Trost	Hofpersonal, „Klerus, Klostervolk, Priester“, Volk allgemein	1767
		Freude, Begeisterung, Fröhlichkeit	„Adel, hochgestellt Politiker u. ä.“, orientalisch (allg. fremde Ethnien), Volk allgemein	1764
		Freude, Lobpreisung	Götter	1767
		Freude, Lobpreisung	Götter	1767
		Lobpreisung	Götter	1767
		Begeisterung	Volk allgemein	1774
		Freude, Lobpreisung	Volk allgemein	1774
		Freude, Angst, Fröhlichkeit	Hofpersonal, „Adel, hochgestellt Politiker u. ä.“	1774
		Lobpreisung	Hofpersonal, „Adel, hochgestellt Politiker u. ä.“	1774
		Begeisterung, Lobpreisung	Hofpersonal	1774
		Freude, Begeisterung, Fröhlichkeit, Lobpreisung	„Kriegsvolk, Militär, Sportler“, „Adel, hochgestellt Politiker u. ä.“, Volk allgemein	1774
		Freude	Schatten der Unterwelt	1774
		Freude, Fröhlichkeit	Volk allgemein	1776
		Fröhlichkeit, Bitte	Stadtbevölkerung, Hofpersonal, „Kriegsvolk, Militär, Sportler“	1770
		Triumph, Lobpreisung	„Kriegsvolk, Militär, Sportler“	1770
		Begeisterung, Triumph	Seeleute, „Adel, hochgestellt Politiker u. ä.“, Volk allgemein	1770
		Fröhlichkeit	Hofpersonal, Seeleute	1770
		Resignation	Schatten der Unterwelt	1776
		Unbeschwertheit	Jäger	1765
F	9	Freundlichkeit	Metaphorische Elemente	1762
		Freundlichkeit	„Fabelwesen (Nymphen, Faune o. ä.)“, Hirten	1762
		Freude, Begeisterung	„Fabelwesen (Nymphen, Faune o. ä.)“, „Kriegsvolk, Militär, Sportler“	1765
		Freude, Begeisterung	Stadtbevölkerung	1760
		Freude, Lobpreisung	„Kriegsvolk, Militär, Sportler“, „Adel, hochgestellt Politiker u. ä.“	1774
		Bewunderung, Fröhlichkeit	„Helden, Halbgötter“, Schatten der Unterwelt	1774

		Befriedigung, Lobpreisung	„Helden, Halbgötter“, Schatten der Unterwelt	1774
		Freundlichkeit	Schatten der Unterwelt	1762
		Freundlichkeit	Schatten der Unterwelt	1774
B	4	Freude, Begeisterung	„Fabelwesen (Nymphen, Faune o. ä.)“, „Kriegsvolk, Militär, Sportler“, „Helden, Halbgötter“, „Adel, hochgestellt Politiker u. ä.“	1765
		Freude, Begeisterung	Hofpersonal, „Adel, hochgestellt Politiker u. ä.“	1767
		Lobpreisung	„Kriegsvolk, Militär, Sportler“, „Klerus, Klostervolk, Priester“, „Adel, hochgestellt Politiker u. ä.“, Volk allgemein	1774
		Zurückweisung, Aggression	Schatten der Unterwelt	1774
B, g	2	Trauer, Trost	„Fabelwesen (Nymphen, Faune o. ä.)“	1779
		Resignation	Hofpersonal, Volk allgemein	1767
B, f, c	1	Unbeschwertheit	Hofpersonal, Volk allgemein	1776
Es	3	Trauer, Verzweiflung, Zurückweisung	„Helden, Halbgötter“, Schatten der Unterwelt	1762
		Zurückweisung, Spott und Hohn	Schatten der Unterwelt	1762
		Trauer, Verzweiflung	Hofpersonal, „Adel, hochgestellt Politiker u. ä.“, Volk allgemein	1776
Es, c	3	Verachtung, Zurückweisung, Befriedigung	Schatten der Unterwelt	1767
		Angst, Aggression	„Kriegsvolk, Militär, Sportler“, Volk allgemein	1774
		Angst, Bitte, Klage	„Adel, hochgestellt Politiker u. ä.“, Volk allgemein	1774
E	1	Fröhlichkeit, Lobpreisung	„Fabelwesen (Nymphen, Faune o. ä.)“	1779
A	2	Fröhlichkeit, Bitte	Volk allgemein	1755
		Bewunderung, Befriedigung	Volk allgemein	1776
G	16	Befriedigung, Lobpreisung	„Fabelwesen (Nymphen, Faune o. ä.)“	1779
		Freude, Begeisterung	Hofpersonal, Volk allgemein	1748
		Lobpreisung	?	1748
		Trauer, Schmerz	Schatten der Unterwelt	1760
		Lobpreisung	„Adel, hochgestellt Politiker u. ä.“	1765
		Freude, Fröhlichkeit	Götter, "Helden, Halbgötter"	1747
		Freude, Fröhlichkeit	Hofpersonal, Volk allgemein	1767
		Wut, Furcht, Schrecken, Aggression	„Klerus, Klostervolk, Priester“, Volk allgemein	1774
		Wut, Aggression	„Adel, hochgestellt Politiker u. ä.“, Volk allgemein	1755
		Angst, Aggression	„Kriegsvolk, Militär, Sportler“, „Adel, hochgestellt Politiker u. ä.“, Volk allgemein	1774
		Freude, Bewunderung	Hofpersonal, „Adel, hochgestellt Politiker u. ä.“	1744
		Angst, Schmerz	Metaphorische Elemente, „Klerus, Klostervolk, Priester“, Volk allgemein	1776
		Begeisterung, Fröhlichkeit, Lobpreisung	Volk allgemein	1776
		Unbeschwertheit, Naivität	Hofpersonal	1776
		Fröhlichkeit, Unbeschwertheit	Hofpersonal, Volk allgemein	1776

		Bewunderung, Lobpreisung	Hofpersonal, Seeleute, ‚Adel, hochgestellt Politiker u. ä.‘	1770
G, g, e	1	Verzweiflung, Furcht, Schrecken, Aggression	‚Kriegsvolk, Militär, Sportler‘, ‚Adel, hochgestellt Politiker u. ‚ä.‘, Volk allgemein	1774

Tab. 23 Eingesetzte Tonarten, deren Häufigkeit (absolut) in den analysierten Opernchören, in Zusammenhang mit Affekten, dargestellten Personen oder Gestalten und Uraufführungsjahr

Einen interessanten Aspekt bildet die Spalte 2, in der die absolute Anzahl von Chören, in welchen die betreffende Tonart eingesetzt wurde, eingetragen ist. Darin wird erkennbar, dass Gluck mit Vorliebe C_{Dur} verwendete. Diese von Mattheson als „rude, frech, rejouissant, charmant, tendre“ beschriebene Tonart hat für Glucks Ansprüche diverse Affektbezüge: So verwendet er sie für Freude, Fröhlichkeit, Unbeschwertheit, Lobpreisung und ebenso bei Furcht, Schrecken, Zurückweisung und Resignation. Die dargestellten Personen oder Gestalten umfassen von Schatten der Unterwelt und Fabelwesen über einfaches Volk, Krieger, Hofpersonal, Adel bis zu den Göttern nahezu alle möglichen Figuren. Für Gluck scheint C_{Dur} demzufolge eine eigentliche ‚Allerwelts-Tonart‘ zu sein.

In nächster Häufigkeitsposition, allerdings mit erheblichem Abstand (von 27 zu 16), folgt G_{Dur}, von Berlioz¹⁵⁹ als „un peu gai, avec une tendance commune“, von Schubarth¹⁶⁰ als „ländlich, idyllen- und eklogenmässig, sanft, ruhig“ empfunden. Auch hier umfassen die dargestellten Figuren das gesamte Spektrum, ohne dass eine besondere Häufung einer einzelnen Gruppe erkennbar wäre. Die zu schildernden Empfindungen weisen eine Tendenz zur Positivität auf, lassen aber auch negative Affekte zu.

Es folgen, im ‚Mittelfeld‘, nahe beieinander f_{moll}, g_{moll} und F_{Dur}, wobei die beiden Molltonarten mehrheitlich Klage, Verzweiflung und Zurückweisung, g_{moll} zusätzlich auch Trauer und Aggression, simulieren sollen. In personeller Hinsicht dominieren Hadesbewohner und Hofpersonal sowie allgemeines Volk. Demgegenüber steht F_{Dur} für Freude, Begeisterung und Freundlichkeit, was sich mit Matthesons Interpretation „capable, die schönsten Sentiments von der Welt zu exprimiren“ vereinbaren lässt. Die personelle Zusammensetzung reicht von Schatten der Unterwelt über Fabelwesen bis zu Helden und Halbgöttern, während das einfache Volk nicht vertreten ist.

Nur vereinzelt werden die übrigen Tonarten eingesetzt. Wegen der kleinen Anzahl (1–4) lassen sich aber keine eindeutigen statistischen Differenzen herauskristallisieren. Allenfalls könnte lediglich Es_{Dur} erwähnt werden, bei dem in zwei von drei Fällen Trauer zur Darstellung

¹⁵⁹ Hector, Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Paris: Schoenenberger 1844, S. 287 (LIT-157).

¹⁶⁰ Christian Friedrich Daniel, Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Wien: J.V. Degen 1806, S. 382 (LIT-067).

kommen soll. Das deckt sich mit Beschreibungen von Mattheson, Schubarth und Berlioz, die unter anderem von „überaus lieblich, aber auch trist“, „schmachten, Sehnen, Seufzer“ und „sombre, peu sonore“ sprechen. Die dargestellten Figuren zeigen keinen engen Bezug zu einer bestimmten Tonart.

Schliesslich sei noch auf eine Kategorie mit wechselnden Tonarten beziehungsweise Tongeschlechtern hingewiesen. Gluck setzt solche effektiven Wechsel, nicht kurzfristige Modulationen oder Rückungen, häufig ein: Es sind zwölf Fälle, die meistens instabile psychische Situationen wie Unsicherheit, Zweifel, Angst, Schmerz oder Resignation darstellen. Gesamthaft kann ausgesagt werden, dass bezüglich Tonart und dargestellten Personen oder Gestalten nur selten Korrelationen erkennbar sind. Etwas besser korrelieren die von Gluck verwendeten Tonarten mit darzustellenden Affekten, aber auch da bleibt das Spektrum besonders in den häufigen Fällen breit. Auch eine Konzentration von bestimmten Tonarten auf Schaffensphasen, abgelesen an den Uraufführungsjahren, ist nicht erkennbar. Auf eigentliche statistische Auswertungen wurde in Anbetracht der ‚Weichheit‘ der erhobenen Daten (besonders die Zuteilung von Affekten) bewusst verzichtet, da sie nur zu inadäquaten Ergebnissen führen würden. Weitere Analysen von Korrelationen mit dem Chor, wie etwa Chor und Tempi, wurden, soweit sie nicht in die obigen Abschnitte bereits eingeflossen sind, durchgeführt, haben aber keine nennenswerten neuen Erkenntnisse geliefert, weshalb auf deren Besprechung hier ebenfalls verzichtet wurde.

6.8. *Textmetren*

Bei jedem Chor wurden die von den Librettisten angewandten Textmetren ausgezählt. Eine präzise statistische Auswertung ist aber nicht möglich, weil sich nicht selten, auch das kann bezeichnend sein, die Metren von Zeile zu Zeile ändern. Das gilt zum Beispiel bei Unsicherheit oder Verzweiflung. Im Übrigen fällt eine Zuordnung von Versmetren zu Affekten schwer beziehungsweise ist nicht gegeben. Als Beispiel wurde der Ottonario (Achtsilbler) gewählt, der, allein oder in Kombination mit anderen Metren in einzelnen Chören eingesetzt, keine brauchbare Korrelation zu spezifischen Affekten zeigt.

In der untersuchten Literatur gibt es nur wenige Autoren, die einzelnen Textmetren spezifische Aussagen zuweisen. Am ehesten trifft das für Du Roullet zu, der in seiner Abhandlung „Lettre sur les drames-opéra“ dem Thema zumindest einen kurzen Abschnitt widmet.¹⁶¹

¹⁶¹ François-Louis Gand le Bland, Du Roullet, Lettre sur les drames-opéra. Amsterdam: ESPRIT Libraire Palais royale 1776, S. 55.

Versstruktur (Metrum)	Affekte
12 12 8 8 8	Angst, Aggression
8	Angst, Aggression
8 8 8 12	Befriedigung, Lobpreisung
8	Begeisterung
10 10 10 10 10 8 4 12	Bewunderung, Befriedigung
8	Bewunderung, Bitte, Klage
8	Bewunderung, Fröhlichkeit
6/8	Bewunderung, Klage
8	Freude, Aggression
8 12 8 12	Freude, Befriedigung, Triumph
8	Freude, Begeisterung
8	Freude, Begeisterung
8	Freude, Begeisterung
8	Freude, Begeisterung, Fröhlichkeit
8	Freude, Begeisterung, Fröhlichkeit, Lobpreisung
8	Freude, Bewunderung
10 und 8	Freude, Fröhlichkeit
8	Freude, Fröhlichkeit
8	Freude, Fröhlichkeit
8 8 12, 8, 12	Freude, Lobpreisung
8	Freundlichkeit
8 8 12. 8 8 8 8 6	Freundlichkeit
8/9 S	Freundlichkeit
8 8 6 6 6 6	Fröhlichkeit, Bitte
8	Fröhlichkeit, Lobpreisung
8	Fröhlichkeit, Lobpreisung, Unbeschwertheit
8 (4, 7)	Furcht, Schrecken
4 x 8	Klage
6/8	Klage
7/8	Lobpreisung
8	Lobpreisung
8 8 8 8	Lobpreisung
8	Trauer, Schmerz
8/12	Trauer, Trost
8	Trauer, Verzweiflung
8 8 6 8	Trauer, Verzweiflung
8	Trauer, Verzweiflung, Angst
6 6 12 8	Trauer, Verzweiflung, Resignation
8 13 10	Trauer, Verzweiflung, Schmerz
7 9 8 7	Trauer, Verzweiflung, Zurückweisung
11/8	Triumph, Lobpreisung

88886666	Verachtung
8	Verzweiflung, Klage
68128	Verzweiflung, Schmerz
8888	Wut, Aggression
8(10)	Wut, Bitte
8	Wut, Furcht, Schrecken, Aggression
8	Zurückweisung
821215188 chaotisch	Zurückweisung, Aggression

Tab. 24 Otonari (Achtsilbler) und Affekte

Ähnliche Ergebnisse liefert die Untersuchung von 6-, 11- und 12-Silblern.

6.9. Chöre und ihre dramaturgische Funktion

Eine wichtige Bedeutung hat die dramaturgische Funktion des Chors. Dabei lässt sich erkennen, dass im Laufe der Schaffensjahre von Gluck die Handlungsrelevanz für die Funktion der Chöre zugenommen hat. Dies zeigt die folgende Tabelle 25, indem kommentierende Aufgaben nur in ca. einem Drittel der Chöre auftreten. Wichtiger, und oft in Kombination mit handlungsrelevanten Funktionen, sind diese auch Stimmung schaffend.

	Anzahl Chöre
Handlungsrelevant	81
Kommentierend	30
Stimmung schaffend	58
Bestätigend (den Gesang d. Solisten)	4
Lobgesang	15
Opponierend	4

Tab. 25 Dramaturgische Funktion des Chors

Seltener, aber immer noch in relevanter Häufigkeit fällt dem Chor die Aufgabe zu, einen Lobgesang anzustimmen.

7. Zusammenfassung (Fragen und Antworten)

Ziel dieser Studie war es, die Bedeutung der Chöre in den Opern von Christoph Willibald Gluck näher zu erforschen. Dabei musste aus den 50 Werken eine Auswahl schon nur darum getroffen werden, weil von etwa der Hälfte schriftliche Notentexte fehlen. Um bezüglich des Genres kein Ungleichgewicht zu schaffen, wurde die Auswahl noch etwas eingeeengt, weshalb schlussendlich 22 Opern untersucht wurden. Die in Abschnitt 2.1 als Arbeitsgrundlage genannten Fragestellungen zeigten sich mit zunehmendem Wissenstand als allzu unergiebig, sodass sie im Laufe der Zeit wesentlich angepasst wurden.

Das erste Hauptkapitel (5) umfasst die kurze Beschreibung der Oper sowie die eingehende Analyse jedes einzelnen Chores. Dabei zeigte sich bereits die eindruckliche Vielfalt, mit der Gluck an seine Aufgabe herangegangen war. Auch die Wandlung der zunächst eingesetzten, in der Partitur als „Coro“ bezeichneten Sänger*innengruppe vom Vokalensemble aus Solisten zum Chor aus eigentlichen Chorsänger*innen, stellt sich deutlich dar.

Auf der Grundlage dieser „Materialbereitstellung“ erfolgte anschliessend die Verarbeitung der erhobenen Daten zur Beantwortung verschiedenster Fragenkomplexe in Zusammenhang mit den Chören (Kapitel 6). Das sind die aufgeworfenen Fragen und ihre Beantwortung:

7.1. Welchen Einfluss hat die Operngattung (Genre) auf die Chöre?

- Das Drama per musica nimmt beinahe die Hälfte von Glucks Opernschaffen ein.
- Es ist das einzige Operngenre, das in Glucks Werken von den frühen Opern bis in die Spätzeit vertreten ist.
- Das Schwergewicht liegt aber auf den Jahren 1741 bis 1756 wobei sich die Uraufführungsorte über ganz Zentraleuropa von Prag bis Neapel und von London bis Wien erstrecken.
- Zur Opera seria: Vermutlich weitgehend aus pekuniären Gründen, die Opernhäuser wurden beispielsweise in Venedig privatisiert, liess man zeitweise nur noch die Solisten vorwiegend in der Schlusszene zu einem Vokalensemble von vier bis sechs Sänger*innen zusammentreten. Das gilt auch für wechselhafte Operngenres bei Gluck.

7.2 Wie gehen unterschiedliche Librettisten mit dem Chor um?

- Gluck hat nie weibliche Librettistinnen gehabt. Diese «Spezies» war aber zu seiner Zeit auch noch sehr rar.
- Im Bezug auf die Häufigkeit und Gestaltung der Chöre finden sich grosse Unterschiede, die sowohl von der Zeit ihrer Erschaffung als auch vom persönlichen Stil der Schriftsteller abhängen.
- Metastasio war der Erste und gleichzeitig mit 21 Libretti von Gluck am häufigsten eingesetzte Textdichter.
- In den Operntexten von Calzabigi finden sich entsprechend seinen und Glucks Reformideen viele Chöre, deren Umsetzung für einen eigentlichen Opernchor gedacht sind.
- Das Bestreben Du Roullets galt hauptsächlich der Natürlichkeit und Vraisemblance der Texte. Letztere war lange Zeit ein Hauptargument der französischen Opernliebhaber gegen den Einsatz von Chören, indem sie mit einer gewissen Berechtigung behaupteten, es sei äusserst unwahrscheinlich, dass eine ganze Gruppe Menschen gleichzeitig denselben Text spontan deklamieren würden.

7.3 Wie stellt Gluck Affekte in den Chören dar?

- Ein besonderes Anliegen Glucks war die musikalische Darstellung der Affekte. In dieser Disziplin erreichte der Komponist eine besondere Meisterschaft.
- Die Zuordnung von Affekten ist eine subjektive Angelegenheit und deshalb statistisch schwer verwertbar.
- Freude, Fröhlichkeit, Begeisterung sind als Affekte in allen ausgewählten Chören am häufigsten vertreten. Gluck verwendet dafür nicht ganz überraschend mehrheitlich C-, G und D_{Dur}. Nur in drei Fällen werden auch Moll-Tonarten eingesetzt; das ist dann der Fall, wenn als zusätzlicher Affekt auch Aggressionen vorhanden sind.

7.4 Gibt es betreffend dem bewegten Chor bei Gluck Gesetzmässigkeiten?

- Voli il piede in lieti giri.
S'apra il labbro in dolci accenti.
E si lasci in preda ai venti
ogni torbido pensier.
Il piacer conduca il coro.
L'innocenza il canto ispiri.
E s'abbracciano fra loro l'innocenza,
ed il piacer.¹⁶²

Mit dem diesem Text aus dem Schlusschor von *Le Cinesi* unterstreicht Gluck seine scheinbare Affinität zum bewegten Chor.

- Le chevalier Gluck, dans le principe, n'en vouloit pas [die Ballette]: il prétendoit que ses ouvrages n'en avoient aucun besoin.¹⁶³

Dass Gluck diese Aussage in Zusammenhang mit seinem letzten Lebenswerk gemacht hat, zeigt seine grundsätzliche Einstellung zum Tanz in der Oper, den er wohl lediglich dem Publikumsgeschmack und damit auch dem finanziellen Erfolg zu Liebe einbezogen hat.

- Es muss zwischen Chœur dansant (der Chor singt, das Ballett tanzt) und Chœur en action (der Chor singt und bewegt sich tanzend) unterschieden werden.
- Der bewegte Chor steht in direktem Zusammenhang mit der Opernreform.
- Der bewegte Chor ist in erster Linie eine Konzession an den Pariser Operngeschmack.

7.5 Welche darzustellenden Personen und Gestalten verkörpert der Chor?

- *Allgemeines Volk* steht mit 20.8% an der Spitze der Rangliste der darzustellenden Figuren, gefolgt von *Hofpersonal*, *Schatten der Unterwelt*, *Adel* und *hochgestellten Politikern* sowie *Fabelwesen* wie Nymphen.

7.6 Welche Tonarten setzt Gluck für bestimmte Aufgaben des Chors ein?

¹⁶² Deutsche Übersetzung in 5.12.2.

¹⁶³ Louis Petit de, Bachaumont, Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France, depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours..London: John Adams 1780, S.191.

- Tonarten korrelieren kaum mit dargestellten Personen oder Gestalten.
- Für die Darstellung von Affekten verwendet Gluck etwas häufiger dieselben Tonarten.
- Eine Konzentration von bestimmten Lieblingstonarten im Rahmen der unterschiedlichen Schaffensperioden lässt sich nicht erkennen.

7.7 Besteht ein Bezug der Textmetren zu den darzustellenden Affekten?

- Die von den Librettisten und wohl auch nicht selten unter Einfluss von Gluck verwendeten Textmetren zeigen keine sichere Korrelation zu den darzustellenden Affekten oder anderen Eigenschaften der jeweiligen Chöre.

7.8 Chöre und ihre dramaturgische Funktion

- Mit Abstand die häufigste dramaturgische Funktion des Chores ist Handlungsrelevanz. Es kann als herausragende Erkenntnis dieser Studie festgestellt werden, dass in Laufe der Zeit den am Handlungsverlauf beteiligten Chor immer häufiger einsetzte.
- Nur in gut einem Drittel der Fälle, namentlich in den frühen Opernserie kommt dem Chor eine eher kommentierende Aufgabe zu.

7.9 Welchen Einfluss hat die Opernreform auf die Chöre?

- Anstelle der Solistenensembles, die für die Opera seria selbstverständlich waren, tritt eine eigentliche Gruppe von Chorsänger*innen.
- Der Chor kommt mehr und mehr in Bewegung.
- Der Chor nimmt immer mehr an der Handlung aktiv teil.

8. Fazit

Gesamthaft betrachtet erhält der Chor als funktionelles Element in Glucks Opern im Laufe seines Schaffens eine zunehmende Bedeutung. Dabei fällt namentlich die beeindruckende schöpferische Brillanz des Komponisten auf, der immer wieder neue, dem textlichen Inhalt

optimal angepasste Kompositionsformen einzusetzen weiss. Diese Studie liefert eine breitgefächerte Übersicht über das Element *Chor* in Glucks musiktheatralen Werken.

Zukünftige wissenschaftliche Untersuchungen könnten sich auf Vergleiche der Opernhöre von Komponisten derselben Schaffenszeit beziehungsweise früherer oder späterer Perioden konzentrieren, wozu der vorliegende Text für Gluck die nötigen Grundlagen schafft. So wäre beispielsweise die Weiterentwicklung des Chors in der Wiener Klassik ein interessanter Aspekt. Auch eine nähere Betrachtung der Sprachunterschiede namentlich in Bezug auf den Uraufführungsort, die thematischen Inhalte und dramaturgische Eigenschaften erscheinen für eine weitere Forschung vielversprechend.

9. Musikalienverzeichnis

9.1. Geordnet nach Autorennamen

Anmerkungen:

- Bei den aus dem Web heruntergeladenen Libretti fehlen in der Regel Angaben zu Ort, Zeit und Editoren, hier ersetzt durch „o.A.“.
- Zur Vereinfach der Zitate wurde jeder Musikalie eine Ordnungszahl „MUS-xxx“ zugeteilt.

- Anseaume, Louis : L'ILE DE MERLIN (Libretto), o.A., MUS-042
- Calzabigi, Ranieri, de: ORFEO ED EURIDICE (Libretto), o.A., MUS-028
- Calzabigi, Ranieri, de: ALCESTE (Wien) (Libretto), o.A., MUS-046
- Calzabigi, Ranieri, de: ALCESTE (Wien) (Libretto), Wien, Ghelen, 1767, MUS-048
- Coltellini, Marco: TELEMACO OSSIA L'ISOLA DI CIRCE (Libretto), Wien, Ghelen, 1765, MUS-024
- Coltellini, Marco: TELEMACO OSSIA L'ISOLA DI CIRCE (Libretto), Livorno, per Coltellini, 1765, MUS-041
- Dancourt, Louis Herteaux, dis : LA RENCONTRE IMPRÉVUE (Libretto), o.A., MUS-045
- Du Roullet, : IPHIGÉNIE EN AULIDE (Klavierauszug), Leipzig, Peters, 1863, MUS-001
- Du Roullet, Christoph Willibald : IPHIGÉNIE EN AULIDE (Partitur), Paris, Boildieux, 1774, MUS-002
- Du Roullet, François-Louis Gand Le Bland: ALCESTE (Paris) (Libretto), Paris, Delormel, 1776, MUS-033
- Durazzo und Metastasio, Giacomo / Pietro: L'INNOCENZA GIUSTIFICATA (Libretto), o.A., MUS-043
- Gerber, Rudolf (Deutsche Übersetzung): ALCESTE (Paris) (Libretto), München, Orfeo, 1982, MUS-038
- Gluck, Christoph Willibald: IPHIGÉNIE EN AULIDE (Klavierauszug, Klavierauszug (pdf)), London, Novello, MUS-003
- Gluck, Christoph Willibald: IPHIGÉNIE EN AULIDE (Partitur), Kassel, Bärenreiter, 1987/89, MUS-004
- Gluck, Christoph Willibald: ALCESTE (Wien) (Partitur), Wien, Trattner, 1767, MUS-005
- Gluck, Christoph Willibald: ALCESTE (Paris) (Partitur), Paris, Boildieu, 1776, MUS-006
- Gluck, Christoph Willibald: ARMIDE (Klavierauszug), o.A., MUS-007

- Gluck, Christoph Willibald: LE CADI DUPÉ (Klavierauszug), Leipzig, Bartholf Senff, 1927 (??), MUS-008
- Gluck, Christoph Willibald: LE CINESI (Partitur), Wien, o.A., aber Manuscript ws 1754, MUS-009
- Gluck, Christoph Willibald: Demofoonte (Partitur), Wien, Bärenreiter, 1742 (2014), MUS-010
- Gluck, Christoph Willibald: ECHO ET NARCISSE (Partitur), Paris, Des Lauriers, 1779 (?) ev. 1780, MUS-011
- Gluck, Christoph Willibald: EZIO (Prag) (Partitur), Kassel et al., Bärenreiter, 1990, MUS-012
- Gluck, Christoph Willibald: L'ILE DE MERLIN (Partitur), o.A., MUS-014
- Gluck, Christoph Willibald: L'INNOCENZA GIUSTIFICATA (Partitur), o.A., MUS-015
- Gluck, Christoph Willibald: IPERMESTRA (Partitur), o.A., MUS-016
- Gluck, Christoph Willibald: L'IVROGNE CORRIGÉ (Partitur), Kassel, Bärenreiter Urtext, 1951, MUS-017
- Gluck, Christoph Willibald: LE NOZZE D'ERCOLE E D'EBE (Partitur), o.A., MUS-018
- Gluck, Christoph Willibald: ORFEO ED EURIDICE (Partitur), Wien, Artaria, 1914, MUS-019
- Gluck, Christoph Willibald : ORPHÉE ET EURYDICE (Partitur), Paris, Lemarchand, 1774, MUS-020
- Gluck, Christoph Willibald: PARIDE ED ELENA (Partitur), o.A., MUS-021
- Gluck, C: PROLOGO (Partitur), o.A., MUS-022
- Gluck, Christoph Willibald: LA RENCONTRE IMPRÉVUE (Klavierauszug), o.A., MUS-023
- Gluck, Christoph Willibald: ORPHÉE ET EURYDICE (Partitur), Kassel et al, Bärenreiter, 1774/1966, MUS-025
- Gluck, Christoph Willibald: ORPHÉE ET EURYDICE (Klavierauszug), Braunschweig, Litolf?, MUS-026
- Gluck, Christoph Willibald: ORPHÉE ET EURYDICE (Klavierauszug), Leipzig, Peters, O.A., MUS-027
- Gluck, Christoph Willibald: ORPHÉE ET EURYDICE (Partitur), Leipzig, Peters, O.A., MUS-029
- Gluck, Christoph Willibald: TELEMACO OSSIA L'ISOLA DI CIRCE (Partitur), Wien, Ghelen, 1765, MUS-030

- Gluck, Christoph Willibald: LA SEMIRAMIDE RICONOSCIUTA (Partitur), Kassel, Bärenreiter, 1994, MUS-031
- Gluck, Christoph Willibald: ORFEO ED EURIDICE (Partitur), Wien, O.V., 1763, MUS-032
- Gluck, Christoph Willibald: ALCESTE (Paris) (Partitur), Paris, Alien, 1776 (30. April), MUS-034
- Gluck, Christoph Willibald: ALCESTE (Paris) (Partitur), Kassel - Basel - London, Bärenreiter, 1957, MUS-035
- Gluck, Christoph Willibald: ARMIDE (Partitur), Paris, Lobry, 1777, MUS-036
- Gluck, Christoph Willibald: ALCESTE (Paris) (Klavierauszug), Braunschweig, Littolf, O.A., MUS-037
- Gluck, Christoph Willibald: LA CORONA (Partitur), Wien(?), 1765, MUS-040
- Gluck, Christoph Willibald: L'INNOCENZA GIUSTIFICATA (Partitur), o.A., MUS-047
- Metastasio, Pietro: EZIO (Wien) (Libretto), o.A., MUS-013
- Metastasio, Pietro: IPERMESTRA (Libretto), o.A., MUS-044
- Tschudi, Louis-Théodore, Baron de: ECHO ET NARCISSE (Libretto), Paris, De Lormel (Imprimerie), 1779, MUS-039

9.2. Geordnet nach Kurzbezeichnungen (MUS-___)

- MUS-001 Du Roulet, François-Louis Gand Le Bland, IPHIGÉNIE EN AULIDE, Klavierauszug, ed. Peters Leipzig, 1863, Digitalisat
- MUS-002 Du Roulet, François-Louis Gand Le Bland, IPHIGÉNIE EN AULIDE, Partitur, Boildieux, Paris, 1774, Digitalisat
- MUS-003 Gluck, Christoph Willibald, IPHIGÉNIE EN AULIDE, Klavierauszug, Novello, London, Digitalisat
- MUS-004 Gluck, Christoph Willibald, IPHIGÉNIE EN AULIDE, Partitur, Bärenreiter, Kassel, 1987/89, Scan aus Dokument
- MUS-005 Gluck, Christoph Willibald, ALCESTE (Wien), Partitur, Trattner, Wien, 1767, Digitalisat
- MUS-006 Gluck, Christoph Willibald, ALCESTE (Paris), Partitur, Boildieu, Paris, 1776, Digitalisat
- MUS-007 Gluck, Christoph Willibald, ARMIDE, Klavierauszug, Digitalisat
- MUS-008 Gluck, Christoph Willibald, LE CADI DUPE, Klavierauszug, Bartholf Senff, Leipzig, 1927 (??), Digitalisat

- MUS-009 Gluck, Christoph Willibald, LE CINESI, Partitur, Wien, Manuscript ws 1754, Digitalisat
- MUS-010 Gluck, Christoph Willibald, DEMOFOONTE, Partitur, Bärenreiter, Wien 1742 (2014), Scan aus Dokument
- MUS-011 Gluck, Christoph Willibald, ECHO ET NARCISSE, Partitur, Des Lauriers, Paris, 1779 ev. 1780, Digitalisat
- MUS-012 Gluck, Christoph Willibald, EZIO (Prag), Partitur, Bärenreiter, Kassel et al., 1990, Scan aus Dokument
- MUS-013 Metastasio, Pietro, EZIO (Wien), Libretto, Digitalisat
- MUS-014 Gluck, Christoph Willibald, L'ILE DE MERLIN, Partitur, Scan aus Dokument
- MUS-015 Gluck, Christoph Willibald, L'INNOCENZA GIUSTIFICATA, Partitur, Scan aus Dokument
- MUS-016 Gluck, Christoph Willibald, IPERMESTRA, Partitur, Scan aus Dokument
- MUS-017 Gluck, Christoph Willibald, L'IVROGNE CORRIGÉ, Partitur, Bärenreiter Urtext, Kassel, 1951, Scan aus Dokument
- MUS-018 Gluck, Christoph Willibald, LE NOZZE D'ERCOLE E D'EBE, Partitur, Digitalisat
- MUS-019, Gluck, Christoph Willibald, ORFEO ED EURIDICE, Partitur, Artaria, Wien, 1914, Digitalisat
- MUS-020 Gluck, Christoph Willibald, ORPHÉE ET EURYDICE, Partitur, Lemarchand, Paris, 1774, Digitalisat
- MUS-021 Gluck, Christoph Willibald, PARIDE ED ELENA, Partitur, Digitalisat
- MUS-022, Gluck, Christoph Willibald, PROLOGO, Partitur, Scan aus Dokument
- MUS-023 Gluck, Christoph Willibald, LA RENCONTRE IMPRÉVUE, Klavierauszug, Digitalisat
- MUS-024, Coltellini, Marco, TELEMACO OSSIA L'ISOLA DI CIRCE, Libretto, Ghelen, Wien, 1765, Digitalisat
- MUS-025 Gluck, Christoph Willibald, ORPHÉE ET EURYDICE, Partitur, Bärenreiter, Kassel et al, 1774/1966, Scan aus Dokument
- MUS-026 Gluck, Christoph Willibald, ORPHÉE ET EURYDICE, Klavierauszug, Litolf, Braunschweig, Digitalisat
- MUS-027 Gluck, Christoph Willibald, ORPHÉE ET EURYDICE, Klavierauszug, Peters, Leipzig, Digitalisat
- MUS-028 Calzabigi, Ranieri, de, ORFEO ED EURIDICE, Libretto, Digitalisat

- MUS-029, Gluck, Christoph Willibald, ORPHÉE ET EURYDICE, Partitur, Peters, Leipzig, Digitalisat
- MUS-030 Gluck, Christoph Willibald, TELEMACO OSSIA L'ISOLA DI CIRCE, Partitur, Ghelen, Wien, 1765, Scan aus Dokument
- MUS-031 Gluck, Christoph Willibald, LA SEMIRAMIDE RICONOSCIUTA, Partitur, Bärenreiter, Kassel, 1994, Scan aus Dokument
- MUS-032 Gluck, Christoph Willibald, ORFEO ED EURIDICE, Partitur, Wien, 1763, Digitalisat
- MUS-033 Du Roullet, François-Louis Gand Le Bland, ALCESTE (Paris), Libretto, Delormel, Paris, 1776, Digitalisat
- MUS-034 Gluck, Christoph Willibald, ALCESTE (Paris), Partitur, Alien, Paris, 1776, Digitalisat
- MUS-035 Gluck, Christoph Willibald, ALCESTE (Paris), Partitur, Bärenreiter, Kassel - Basel – London, 1957, Scan aus Dokument
- MUS-036 Gluck, Christoph Willibald, ARMIDE, Partitur, Lobry, Paris, 1777, Digitalisat
- MUS-037 Gluck, Christoph Willibald, ALCESTE (Paris), Klavierauszug, Littolf, Braunschweig, Digitalisat
- MUS-038 Gerber, Rudolf (Deutsche Übersetzung), ALCESTE (Paris), Libretto, München, 1982, Digitalisat
- MUS-039 Tschudi, Louis-Théodore, Baron de, ECHO ET NARCISSE, Libretto, De Lormel (Imprimerie), Paris, 1779, Digitalisat
- MUS-040 Gluck, Christoph Willibald, LA CORONA, Partitur, Wien, 1765, Digitalisat
- MUS-041 Coltellini, Marco, TELEMACO OSSIA L'ISOLA DI CIRCE, Libretto per Coltellini, Livorno, 1765, Digitalisat
- MUS-042 Anseaume, Louis, L'ILE DE MERLIN, Libretto, Digitalisat
- MUS-043 Durazzo und Metastasio, Giacomo / Pietro, L'INNOCENZA GIUSTIFICATA, Libretto, Digitalisat
- MUS-044 Metastasio, Pietro, IPERMESTRA, Libretto, Digitalisat
- MUS-045 Dancourt, Louis Herteaux, dis, LA RENCONTRE IMPRÉVUE, Libretto, Digitalisat
- MUS-046 Calzabigi, Ranieri, de, ALCESTE (Wien), Libretto, Digitalisat
- MUS-047 Gluck, Christoph Willibald, L'INNOCENZA GIUSTIFICATA, Partitur, Digitalisat

- MUS-048 Calzabigi, Ranieri, de, ALCESTE (Wien), Libretto, Ghelen, Wien, 1767, Digitalisat
- MUS-050 Del Rosso, Lorenzo Ottavio, PROLOGO, Libretto, Nationale Zentralbibliothek Rom, 1765, Digitalisat

10. Bibliografie

- Zur Vereinfach der Zitate wurde jedem Text eine Ordnungszahl „LIT-xxx“ zugeteilt.

10.1 Geordnet nach Autorennamen

10.1.1 Primärquellen

- o.A.: "Lettre à M.D. un des Directeurs de l'Opéra de Paris à Vienne en Autriche le 1. Août 1772" in : "L'Ésprit des Journaux Octobre 1772", Liège (Lüttich): J.J. Tutot, 1772 S. 138-142 LIT-095
- o.A.: "Kap. 16: Die Aufstellung der Lade. Davids Danklied" in: "Zürcher Bibel", Zürich: Genossenschaft Verlag der Zürcher Bibel beim theologischen Verlag Zürich, 2007 S. 557 LIT-105
- Alfieri, Vittorio: "Lettera del Calzabigi...", Firenze, 1821 S. 612 LIT-037
- Brunelli, Bruno / Bruno Brunelli(ed.): *Tutte le opere di Metastasio* in: Metastasio, Pietro/Brunelli, Bruno: "Tutte le opere di Metastasio", Milano: A. Mondadori, 1947-1954 LIT-164
- Dittersdorf, Karl von: *Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktirt*, Leipzig: Breitkopf und Haertel, 1801 S. 294 LIT-049
- Durazzo, Giacomo: "Brief Giacomo Durazzos an Charles-Simon Favart in Paris, vom 12. Dezember 1761" in: Favart, Charles Simon: "Mémoires correspondance littéraires dramatiques et anecdotiques", Geneve: Slatkine, 1808/1970 S. 212-213 LIT-173
- Favart, Charles Simon: "Mémoires correspondance littéraires dramatiques et anecdotiques. Tome 1-3", Geneve: Slatkine, 1808/1970 LIT-171
- Gerber, Rudolf / Croll, Gerhard (Fortführung) / Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz - begründet von Rudolf Gerber, fortgeführt von Gerhard Croll(ed.): "Christoph Willibald Gluck, Sämtliche Werke (GGA)" in: Multiple: Kassel u.a.: Bärenreiter, 1951-2020 LIT-064
- Gluck, Christoph Willibald / Treichlinger, W.M.(ed.): *Briefe*, Zürich, 1951 S. 80 LIT-010
- Gluck, Christoph Willibald: "Lettre de M. le Chevalier Gluck, sur la musique. 1.2.1773" "Mercure de France", Paris: Lacombe, Librairie, 1773 S. 182-184 LIT-094
- Gluck, Christoph Willibald: "Vorwort in Partitur zu Alceste: „Altezza reale! Quando presi a far la Musica..." in: "Alceste, Tragedia messa in Musica dal Signore Cavaliere Crustforo Gluck", Wien: Trattner, 1769 S. Vorwort LIT-096

- Gluck, Christoph Willibald / Müller Von Asow, Hedwig und Müller Von Asow, Erich(ed.): *The Collected Correspondence and Papers of Christoph Willibald Gluck*, New York: St Martin's Press, 1962 S. 239 LIT-111
- Gluck, Christoph Willibald (Chevalier): "Lettre de M. le Chevalier Gluck, sur la Musique" in : "Mercure de France", Paris, 1773, Février S. 182-184 LIT-177
- Gluck, Christoph Willibald: "Brief vom 31.7.1775" in: Kinskiy, Georg: " Glucks Briefe an Franz Kruthoffer", Wien: Sprache, 1927 S. 13 LIT-180
- Gluck, Christoph Willibald / Mauclore, Camille(ed.): "Correspondance inédite de Gluck" in : "La Revue Musicale S.I.M.", Paris: S.I.M. ???, 1. Juin 1914 S. 1-5 LIT-189
- Gluck, Christoph Willibald / Treichlinger, W.M. (Auswahl und Übersetzung)(ed.): "Christoph Willibald Gluck. BRIEFE", Zürich: Pan, 1951 206
- Hortschansky, Klaus / Hortschansky, Klaus(ed.): "Libretti. die originalen Textbücher der bis 1990 in der Gluck-Gesamtausgabe erschienenen Bühnenwerke ; Textbücher verschollener Werke", Kassel: Bärenreiter, 1995 S. 447 LIT-035
- Khevenmüller-Metsch, Johann Joseph: *Aus der Zeit Maria Theresias: Tagebuch des Fürsten Johann Joseph Khevenmüller-Metsch*, Wien, 1907-1925 LIT-110
- Kinsky, Georg : *Glucks Briefe an Franz Kruthoffer*, Wien: Strache, 1927 S. 79 LIT-204
- Kluge, Friedrich: "Chor" in: Seebold, Elmar: "Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache", Berlin, New York: De Gruyter, 2002 S. 171 LIT-109
- M.L.A., = Abbé François Arnaud / Lesure François(ed.): "Lettre de M.L.A. au P. Martini." in : "Querelles des Gluckistes et des Picinnistes. Texte des Pamphlets avec Introduction, Commentaires et Index par François Lesure", Genève: Bailly, 1781/1984 S. 241–248 LIT-185
- Mannlich, Johann Christian, von: "Am Hofe Christians IV. 1771 bis 1775" in: Mannlich, Johann C Christian, von: "Rokoko und Revolution. Lebenserinnerungen des Joh. Christian v. Mannlich 1741-1822. Nach der französischen Originalhandschrift herausgegeben von Eugen Stollreither", Berlin: Ernst Siegfried Mittler und Sohn, 1913 LIT-178
- Marcello, Benedetto: *Il teatro alla moda*, Venezia (Milano): Ricordi, 1720(1883) S. 68 LIT-158
- Mattheson, Johann: *Das Neu-Eröffnete Orchestre oder Universelle und gründliche Anleitung Wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen MUSIC erlangen/seinen Gout darnach formieren / die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaftt raisonnieren möge*, Hamburg: Eigenverlag ("auf Unkosten des Autoris"), 1713 S. 338 LIT-066

- Mattheson, Johann: *Die neueste Untersuchung der Singspiele nebst beygefügter musikalischen Geschmacksprobe*, Hamburg: Christian Herold, 1744 S. 168 LIT-113
- Metastasio, Pietro / Brunelli, Bruno(ed.): "Lettere" in: Metastasio, Pietro: "Tutte le opere di Pietro Metastasio, Volume 3,4, e 5", Milano: A. Mondadori, 1954/2005(digital)/230920 S. 1442 LIT-163
- Metastasio, Pietro: "Hypermnestra" in: Metastasio, Pietro: "Des Herrn Abt Peter Metastasio Kayserl. Königl. Hofpoetens Dramatische Gedicht. Aus dem Italienischen übersetzt.", Frankfurt, Leipzig: Krauss, Wien, 1773 S. 109-186 LIT-184
- Muratori, Lodovico Antonio: *Della perfetta poesia italiana*, Modena, 1706, Neuauflagen: Venedig 1748, Mailand 1821. LIT-114
- Nohl, Ludwig / Nohl, Ludwig(ed.): *Musiker-Briefe*, Leipzig, 1867 S. 1-57 LIT-071
- Noverre, Jean Georges : *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*", Paris: L. Collin (Paris) Immerzeel (La Haie), 1807 S. 359-363 LIT-150
- Pernerstorfer, Matthias J. / Pernerstorfer, Matthias J.(ed.): *Theater-Zettel-Sammlungen. Erschliessung, Digitalisierung, Forschung*, Wien, 2012 LIT-046
- Praetorius, Michael: *Syntagma musici 3*, Leipzig: C.F. Kahnt, 1619, S. 257 LIT-145
- Rouillet, Francois-Louis Gand le Bland, du: "Lettre à M.D. un des Directeurs de l'Opera de Paris. A Vienne en Autriche, le 1r Août 1772" in : "Mercure de France", Paris, 1772, Octobre S. 169-174 LIT-181
- Rousseau, Jean Jacques: "FRAGMENS D'OBSERVATIONS. Sur l'Alceste Italien de M. le Chevalier Gluck" in: J.J. Rousseau: "Collection complete des œuvres de J.J. Rousseau. Citoyen de Geneve. 1780-1889", Genève: Peyrou et Moulton/édition en ligne www.rousseauonline.ch, 1782 S. 553-576 (Original) LIT-197
- Rousseau, Jean Jacques: "Collection complete des œuvres de J.J. Rousseau. Citoyen de Geneve. 1780-1889. Tome 1-17" in: J.J. Rousseau: "Collection complete des œuvres de J.J. Rousseau. Citoyen de Geneve. 1780-1889. Tome 1-17", Genève: Peyrou et Moulton/édition en ligne www.rousseauonline.ch, 1782 S. 553-576 (Original) LIT-198
- Saunders, Georges: *Treatise on Theatres*, London, 1790 S. 94 LIT-088
- Schubart, Christian Friedrich Daniel / Schubart, Christian / Friedrich Daniel(ed.): *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien: J.V. Degen, 1806 S. 382 LIT-067
- Sonnenfels, Joseph, von: *Briefe über die wienerische Schaubühne*, 1768 LIT-154
- Sulzer, Johann George: *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt, von*

Johann George Sulzer. *Theil I*", Leipzig: M.G. Weidemanns Erben, 1771/Mai 2020 S. 568
LIT-146

- Sulzer, Johann George: *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt, von Johann George Sulzer. Theil 2*, Leipzig: M.G. Weidemanns Erben, 1786/Mai 2020 S. 589
LIT-147

- Walther, Johann Gottfried / Walther, Johann Gottfried(ed.): "Artikel: Choro" in :
"Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek", Leipzig, 1732 S. 161 LIT-093

- Zinzendorf, Karl Graf von / Breunlich, Maria / Mader, Marieluise(ed.): "Aus den Jugenttagebüchern 1747, 1752 bis 1763“. Nach Vorarbeiten von Hans Wagner
Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs Bd. 84. Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 1997." S. 798 LIT-132

- o.A. : *Lettre sur le mécanisme de l'opera italien*, Naples (Paris): Duchèsne librairie (Reprint: Hachettes), 1756 S. 122 LIT-077

10.1.2 Sekundärquellen

- o.A (ed.): "Wienrisches Diarium. Sammelband ?", LIT-133

- o.A.: "Eine Kleine Musiklehre arabisch-türkischer Musik", Uni Oldenburg, o.A. S. 12 LIT-170

- o.A.: "Kritik zu UA Orphée et Euridice" in : "Mercure de France. September 1774", Paris: Lacombe, 1774, Septembre S. 90- LIT-191

- o.A. (ed.): "Variété: Vendredi dernier, M. le Chevalier Gluck...", Paris: ?, 1779 S. 883 LIT-201

- Abert, Hermann: "Wort und Ton in der Musik des 18.Jahrhunderts" in: Abert Hermann et. al.: "Archiv für Musikwissenschaft", 1923 S. 31-70 LIT-100

- Abert, Hermann (ed.): *Gluck-Jahrbuch, II.Jahrgang. Veröffentlichung der Gluck-Gesellschaft*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1915 S. 115 LIT-137

- Abert, Anna Amalia / Croll, Gerhard / Woitas, Monika (ed.): "Von Wien nach Paris" in: "Kongressbericht Gluck in Wien: Wien, 12.-16.November 1987", Kassel et. al.: Bärenreiter, 1989 S. 81-84 LIT-207

- Abert, Hermann / Abert, Hermann(ed.): "Glucks italienische Opern bis zum "Orfeo" in: "Gluck- Jahrbuch 2.Jahrgang. Im Auftrag der Gluck Gesellschaft herausgegeben von Hermann Abert. Mit zahlreichen Notenbeispielen und Kapitelvignetten", Leipzig, 1916 S. 1-25 LIT-003

- Algarotti, Francesco: *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno: Coltellini, 1763 S. 157 LIT-001
- Arteaga, Esteban [Stefano]: *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Bologna : Trenti, 1969 (1783–1788) LIT-068
- Barksdale, Glenn Edward: *The Chorus in French Baroque Opera*, Ann Arbor: University of Salt Lake City, 1973 S. 65-77 LIT-084
- Beltrami, Pietro G.: *Gli strumenti della poesia*, Bologna: Il mulino, 1996/2012 S. 255 LIT-160
- Benedix, Roderich: *Bilder aus dem Schauspielerleben*, Leipzig, 1847 LIT-048
- Berlioz, Hector: *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris: Schoenenberger, 1844 S. 287 LIT-157
- Berlioz, Hector: *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes. Nouvelle édition augmentée suivie de l'Art du chef d'orchestre*, Bruxelles, 1855 S. 312 LIT-168
- Berlioz, Hector / Edwin Ewans (Transl.)(ed.): *Gluck and his Operas. With an Account to the Relation to Musical Art by Hector Berlioz*, London: Reeves, 1914/gelesen 7.3.2021 S. 37-163 LIT-195
- Betzwieser, Thomas: "Der in Bewegung gesetzte Chor: Gluck und "Choeur dansé" in: Brandenburg, Irene: "Christoph Willibald Gluck und seine Zeit", Laaber: Laaber, 2010 S. 245-277 LIT-004
- Betzwieser, Thomas: "Musical setting and scenic movement: Chorus and choeur dansé in eighteen-century Parisian Opera" in : "Cambridge Opera Journal 12/01", Cambridge, 2001 S. 1-28 LIT-005
- Betzwieser, Thomas: "Der in Bewegung gesetzte Chor: Gluck und der „chœur dansé" in: Gribenski, Jean ed.: "D'un opéra l'autre. Hommage à Jean Mongrédien", Paris, 1996 S. 45-54 LIT-034
- Betzwieser, Thomas: "Gluck in Berlioz' Instrumentationslehre" in: Thomas Betzwieser: "Von Gluck zu Berlioz. Die französische Oper zwischen Antikenrezeption und Monumentalität", Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015 S. 159-173 LIT-187
- Bianconi, Lorenzo / Pagannone, Giorgio: "Coro" in: Paganone, Giorgio: "Piccolo glossario di drammaturgia musicale", Lecce-Iseo: Pensa MultiMedia, 2010 S. 201-263 LIT-104
- Blanckenburg, Walter: "Chor und Chormusik (Artikel)" in: Blanckenburg, Walter: "MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/16139> ", 2016/12.18 LIT-112

- Bockmaier, Claus : "Entfesselte Natur in der Musik des achtzehnten Jahrhunderts" in: Göllner, Theodor: "Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Begründet 1959 von Thrasybulos G. Georgiades, Herausgegeben seit 1977 von Theodor Göllner", Tutzing: Hans Schneider, Tutzing, 1992 S. 379 LIT-126
- Brandenburg, Irene / Croll, Gerhard: "Beiträge zur Wiener Gluck-Überlieferung" in: Brandenburg, Irene / Croll, Gerhard: "Gluck-Studien Band 3", Kassel et al.: Gluck-Schriften, 2001 S. 248 LIT-006
- Brandenburg, Irene / Brandenburg, Irene(ed.): *Christoph Willibald Gluck und seine Zeit*, Laaber: Laaber, 2010 S. 400 LIT-007
- Brandenburg, Daniel / Hochreiter, Martina / Brandenburg, Daniel und Hochreiter, Martina(ed.): *Gluck auf dem Theater*, Kassel et al.: Bärenreiter, 2011 S. 343 LIT-074
- Brandenburg, Irene / Grund, Vera: *Christoph Willibald Gluck und das Musiktheater im Wandel (Herausgegeben von der Gluck-Forschungsstelle Salzburg)*, München: epodium, 2015 S. 332 LIT-076
- Brandenburg, Irene / Goeltz, Tanja / Brandenburg, Irene / Goeltz, Tanja(ed.): "Gluck der Europäer" in: "Gluck der Europäer. Gluck-Studien", Kassel: Bärenreiter, 2009 S. 352 LIT-130
- Brandenburg, Irene / Brandenburg, Daniel und Seedorf Thomas, ed.(ed.): "Für die Singstimme mehr in den natürlichen Tönen der menschlichen Empfindungen zu schreiben“. Glucks Kastratenpartien im Kontext der Opernreform" in: Brandenburg, Daniel und Seedorf Thomas, ed.: „Per ben vestir la virtuosa“. Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern (Forum Musikwissenschaft)", Schliengen, 2011 S. 130-150 LIT-148
- Breunlich, Maria Christine: "Gluck in den Tagebüchern des Grafen Karl von Zinzendorf" in: Gerhard Croll und Monika Woitas: "Gluck in Wien. Kongressbericht, Wien, 12.-16. November 1987", Kassel, Basel, London und New York: Bärenreiter, 1989 S. 62-68 LIT-070
- Brown, Bruce Alan: "Gluck als Hauskomponist für das französische Theater in Wien" in: Croll, Gerhard und Woitas, Monika: "Gluck in Wien, Kassel u.a.: Bärenreiter, 1989 S. 89-99 LIT-167
- Burney, Charles: *The Present State of Music in Germany, The Netherlands, and United Provinces. Or, The Journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Materials for a General History of Music*, London, 1773 LIT-069
- Buschmeier, Gabriele: " Gluck als Bearbeiter eigener Opern am Beispiel des Drame per musica Ezio" in: Brandenburg, Daniel und Hochreiter, Martina: "Gluck auf dem Theater. Nürnberg, 7.-10. März 2008", Kassel: Bärenreiter, 2011 S. 328 LIT-172

- Calzabigi, Ranieri: "Lettre au Rédacteur du Mercure" in : "Mercure de France", Paris, 1784 S. 128-137 LIT-033
- Campardon, Émile: *L'Académie royale de musique au XVIIIe siècle : documents inédits découverts aux Archives nationales*, Paris: Berger-Levrault, 1884 LIT-188
- Colas, Damien: "Musical Dramaturgy" in: Greenwald, Helen M.: "The Oxford Handbook of Opera", New York, 2014 LIT-054
- Cook, Elisabeth: *Duet and Ensemble in the Early Opéra-Comique*, London, 1995 LIT-051
- Croll, Gerhard / Croll, Renate: *Gluck. Sein Leben. Seine Musik*", Kassel u.a.: Bärenreiter, 2010 S. 287 LIT-008
- Brandenburg, Irene und Richter, Elisabeth (ed.): *Gluck-Schriften. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge 1967-2002*", Kassel et al.: Bärenreiter, 2003 S. 387 LIT-031
- Croll, Gerhard / Croll, Renate (ed.): *Biographie des k.k. Hofkomponisten Ritter Christoph Gluck. Nach der Abschrift eines verschollenen anonymen französischen Manuskripts aus Wien (1786) von Aloys Fuchs (1830)*", München: epodium, 2014 S. 79 LIT-032
- Croll, Gerhard / Woitas, Monika (ed.): *Gluck in Wien. Wien, 12.-16. November 1987 (Kongressbericht*, Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter, 1989 S. 188 LIT-060
- Croll, Gerhard: "Christoph Willibald Gluck: Orfeo ed Euridice" in: Prinz, Ulrich: "Zwischen Bach und Mozart Vorträge des Europäischen Musikfestes Stuttgart 1988", Stuttgart: Bärenreiter, 1994 S. 74-89 LIT-142
- Croll, Gerhard: "Glucks Debüt am Burgtheater" in: "Oesterreichische Musikzeitschrift Jg. 31, H. 4-5", Wien, 1976 S. 194-202 LIT-162
- Dahms, Sibylle: "Die Bühnensituation zur Zeit Glucks" in: Brandenburg, Daniel und Hochreiter, Martina: "Kongressbericht: Gluck auf dem Theater, Nürnberg, 7.-10.März 2008", Kassel et al.: Bärenreiter, 2011 S. 205-312 LIT-087
- Dahms, Sibylle: *Der konservative Revolutionär*, München: epodium, 2010 S. 505 LIT-149
- Dammann, Rolf: *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Lilienthal: Laaber, 1984 S. 524 LIT-144
- Du Roullet, François-Louis Gand le Bland: *Lettre sur les drames-opéra*, Amsterdam: ESPRIT Libraire Palais royale, 1776 S. 55 LIT-101
- Dumont, Gabriel-Pierre-Martin / Moreau-Desproux, Pierre-Louis(ed.): *Parallèle de plans des plus belles salles de spectacles d'Italie et de France avec des détails de machines théâtrales OCLC 522049*, London (Reprint): Blom, 1774/1968 LIT-190
- D'Angour, Armand : "How the Dithyramb Got Its Shape" in: "The Classical Quarterly", Cambridge: Cambridge University Press, 1997 S. 331-351 LIT-090

- Eicken, Alexa: *Der Affektbegriff in der Musik des Barock*, o.A., 2000 S. 51 LIT-141
- Einstein, Alfred: "Calzabigis "Erwiderung" von 1790" in: Abert, Hermann: "Gluck-Jahrbuch Jg. 2 1915", Leipzig: Breitkopf und Haertel, 1915 S. 56-102 LIT-009
- Einstein, Alfred: *Gluck - Sein Leben, seine Werke*, Zürich: Pan, 1954 S. 310 LIT-156
- Fabbri, Paolo: *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino: EDT, 2007 S. 203 LIT-159
- Fend, Michael: "Der Fehlschlag von Glucks Echo et Narcisse und die Probleme einer "musikalischen Ekloge" in : " in: Marie-Claire Mussat, Jean Gribenski, Herbert Schneider: "D'un opéra l'autre. Hommage a Jean Mongredien", Paris: Presses Universite Paris-Sorbonne, 1996 S. 31-44 LIT-205
- Flashar, Hellmut: *Sophokles: Dichter im demokratischen Athen*, München: C.H. Beck, 2015 (Ebook) LIT-092
- Flothius, Marius: "Die Neuedition von Glucks Oper „Iphigenie en Aulide" in: "Österreichische Musikzeitschrift, 42(10-11), 494-497", Wien: Böhlau Verlag, 1987 /gel. 160121 S. 494-497 LIT-182
- Forkel, Johann Nicolaus / Forkel, Johann Nicolaus(ed.): "Über die Musik des Ritters Christoph von Gluck" in: Forkel, Johann Nicolaus: "Musicalisch-kritische Bibliothek", Gotha: Carl Wilhelm Ettinger, 1778-79 S. 81 LIT-099
- Frötschel, Ruth: *Der Handkuss in den Zeremonialprotokollen des Wiener Hofes (1652-1787*, Wien (Universität), 2009 S. 167 LIT-175
- Gallusser, Werner: *Der Chor und die Oper* (Diss.)", Zürich, 1947 S. 26-68 LIT-081
- Gerhard, Anselm: *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, Weimar: Metzler, 1992 S. 384 LIT-082
- Gerhard, Anselm: "Die französische "Grand Opéra" in der Forschung seit 1945" in: "Acta Musicologica", 1987 (19032020) S. 220-270 LIT-127
- Gerhard, Anselm / Schweikert, Uwe / Gerhard, Anselm/Schweikert, Uwe(ed.): *Verdi Handbuch*, Stuttgart: Metzler, Bärenreiter, 2013 LIT-152
- Gier, Albert: *Das Libretto, Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt: Wiss. Buchges., 1988 S. 338 LIT-165
- Gier, Albert: "Die opera seria und Pietro Metastasio" in: Gier, Albert: "Das Libretto", Darmstadt: Wiss. Buchges., 1988 S. 68-81 LIT-166
- Ginguené, Pierre Louis / Framery, Nicolas Etienne / Ginguené, Pierre Louis / Momigny, Jérôme-Joseph / Rousseau, Jean-Jacques / Feyton, Jean Étienne(ed.): "Art: Chœur" in: "Encyclopédie méthodique: Musique, vol. 1", Paris: Panckoucke, 1791 (?) S. 270-271 LIT-183

- Goldhill, Simon / Osborne, Robin / Goldhill, Simon und Osborne, Robin(ed.): *Art and text in ancient Greek culture*, Cambridge, 1994 S. (341) LIT-118
- Gossett, Philip: "Divas and Scholars: Performing Italian Opera" in: Gossett, Philip:, Chicago: University of Chicago Press, 2006 LIT-056
- Greenwald, Helen M. (ed.): *The Oxford Handbook of Opera*, New York: Oxford University Press, 2014 LIT-024
- Grimm, Frédéric Melchior: "Le Poème Lyrique" in: Diderot, Denis / D'Alembert le Rond, J.: "Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers", Paris: Pellet, 1751-1780 S. 832 LIT-200
- Grout, Donald Jay / Abert, Anna Amalia und Pfannkuch, Wilhelm(ed.): "The Chorus in Early Opera" in: Abert, Anna Amalia und Pfannkuch, Wilhelm: "Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag", Kassel et al., 1963 S. 151-161 LIT-011
- Gruber, Gernot: "Klassizität als Reform" in: Gruber, Gernot: "Klassizität als Reform", Kassel et al.: Bärenreiter, 2011 S. 11-20 LIT-075
- Gruber, Markus A.: "Der Chor des Aischylos in der Forschung" in: Gruber, Markus A.: "Der Chor in den Tragödien des Aischylos Affekt und Reaktion", Tübingen: Narr, Gunter, 2009 S. 1-43 (570) LIT-117
- Grund, Vera: "(III.2.2) "Die Reform der Regentschaft der Kastraten" - Französische Oper in Parma" in: Brandenburg, Daniel und Grund, Vera: "Christoph Wilibald Gluck und das Musiktheater im Wandel Herausgegeben von der Gluck-Forschungsstelle Salzburg", Salzburg: epodium, 2015 S. 142-151 LIT-078
- Grund, Vera: "(IV) Gluck und Paris: Musikdrama, 'Tragédie à la Grecque' und die Revolution der Oper" in: Brandenburg, Daniel und Grund, Eva: "Christoph William Gluck und das Musiktheater im Wandel", Salzburg: epodium, 2015 S. 182-220 LIT-079
- Göltz, Tanja / Christoph-Hellmut Mahling(ed.): "Glucks Wanderjahre – Stationen einer Komponistenkarriere" in : "Musiker auf Reisen. Beiträge zum Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert, im Auftrag der Deutschen Mozartstadt Augsburg", Augsburg, 2011 S. 29-44 LIT-039
- Helfert, Vladimir: "Dosed neznamy dopis R. Calsabigiho z.r. 1767" in: Helfert, Vladimir et al.: "Musikologie", Praha-Brno, 1938 S. 115-118 LIT-030
- Henrichs, Albert: *Why should I dance? Choral self-referentiality in Greek tragedy*, Boston: Boston University, 1994/95 S. 56-111 LIT-119

- Heuss, Alfred: "Gluck der Musikdramatiker" in: "Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft", Leipzig, 1913/14 S. 274-291 LIT-059
- Hickmann, Hans: "Rythme, mètre et mesure de la musique instrumentale et vocale des anciens Egyptiens" in : "Acta Musicologica, Vol. 32, Fasc. 1 (Jan. - Mar., 1960), pp. 11-22": International Musicological Society, 1960 S. 11-22 LIT-108
- Hilscher, Elisabeth / Mader-Kratky, Anna / Scharrer, Margreth / Lass, Heiko / Müller, Matthias (ed.): "Die gespiegelte Inszenierung? Repräsentation und Hierarchie im Theaterparterre am Wiener Kaiserhof in Mariatheresianischer Zeit" in: Scharrer, Margreth/Lass, Heiko/Müller, Matthias: "Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa", Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2020 S. 461-493 LIT-135
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (E.T.A.): *Ritter Gluck Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809*, keine Angaben: urheberrechtsfrei, 1809 LIT-023
- Hoffmann, Sebastian: *Frauen und Sport im antiken Griechenland: Im Kontext der Olympischen Spiele*. GRIN, 2009 S. 16 LIT-174
- Holzer, Ludmilla: "Die komischen Opern Glucks, in: Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 13", Wien, 1926 S. 3-37 LIT-043
- Hortschansky, Klaus (ed.): *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989 S. 435 LIT-029
- Hortschansky, Klaus(ed.): "Glucks Sendungsbewusstsein. Dargestellt an einem unbekannten Gluck-Brief" in: Hortschansky, Klaus: "Christoph Willibald Gluck und die Opernreform", Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968 S. 223-231 LIT-038
- Hortschansky, Klaus: "Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks" in: Hortschansky, Klaus: *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks*, Köln: Volk, 1973 S. 340 LIT-125
- Howard, Patricia: *Christoph Willibald Gluck. A Guide to Research Second Edition*, Lodon, New York: Routledge, 2003 LIT-021
- Howard, Patricia: *GLUCK An Eighteenth-Century Portrait in Letters and Documents*, Oxford: Oxford University Press, 1995 S. 271 LIT-027
- Howard, Patricia: *Gluck*, New York: Routledge, 2016 LIT-058
- Howard, Patricia: *Gluck and the Birth of Modern Opera*, London: Barrie & Rockliff, 1963 S. 78-83 LIT-085
- Howard, Patricia: *C.W. von Gluck: Orfeo*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981 S. 154 LIT-186

- Jacobshagen, Arnold: "Formstrukturen und Funktionen der Chor-Introduktion in der Opéra comique des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts" in: Schneider, Herbert und Wild Nicole: "Die Opéra comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert", Hildesheim, Zürich, New York: Olms, 1997 S. 151-168 LIT-012
- Jacobshagen, Arnold: *Der Chor in der französischen Oper des späten Ancien Régime*, Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1997 S. 419 LIT-019
- Jacobshagen, Arnold: "Die personelle Besetzung des Chores" in: Jacobshagen, Arnold: "Der Chor in der französischen Oper des späten Ancien Régime", Frankfurt am Main: Peter Lang, 1997 S. 48-49 LIT-097
- Jacobshagen, Arnold: "vom Drama zur Oper" in: Jacobshagen, Arnold: "Der Chor in der französischen Oper des späten Ancien Régime", Frankfurt am Main: Lang, 1997 S. 135-143 LIT-098
- Jacobshagen, Arnold: "Chœur dansé und Chœur en action. Zur szenischen Realisierung bewegter Chöre in der französischen Oper" in: Claudia Jeschke und Hans-Peter Bayerdörfer: "Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung. Documenta choreologica – Studienbibliothek zur Geschichte der Tanzkunst, Tanzarchiv Leipzig", Berlin: Berlin (Vorwerk 8), 2000 S. 291-306 LIT-209
- Johnson, Victoria / Fulcher, Jane. F. / Ertman, Thomas: *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*, Cambridge, 2007 LIT-013
- Kaiser, Reinhold / Fisch Jörg/Nippel Wilfried/Schwentker Wolfgang(ed.): "Neue Fischer Weltgeschichte Band 3" in: Kaiser, Reinhold: "Die Mittelmeerwelt und Europa in Spätantike und Frühmittelalter": FISCHER E-Books. Kindle-Version., 2014, gel. 03.2020 S. 684 LIT-128
- Kintzler, Catherine: "Representations of le peuple in French Opera 1673 - 1764" in: Johnson, Victoria et. al.: "Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu", Cambridge, 2007 S. 72-86 LIT-014
- Kitzinger, Margaret Rachel: "Introduction" in: Kitzinger, Margaret Rachel : "The choruses of Sophokles' Antigone and Philoktetes", Leiden: Brill, 2008 S. 1-10 (164) LIT-116
- Kloiber, Rudolf / Wulf, Konold / Maschka, Robert: *Handbuch der Oper*, München, 2011 LIT-015
- Koch, Klaus-Dietrich: "Die Libretti des Orfeo bei Monteverdi, Gluck und Haydn" in: Prinz, Ulrich: "Zwischen Bach und Mozart. Vorträge des Europäischen Musikfestes Stuttgart 1988", Stuttgart: Bärenreiter, 1994 S. 32-49 LIT-143
- Kossmann, Lisa Maria: *Der Chor der antiken Tragödie Ursprünge und Weiterwirken bei Schiller und Brecht (Studienarbeit)*, Heidelberg: GRIN, 2013 S. 29 LIT-089

- Kramer, Ursula (ed.): *Chöre und chorisches Singen*, Mainz, 2009 LIT-016
- Kunze, Stefan / Hortschansky, Klaus(ed.): "Christoph Willibald Gluck, oder: die ""Natur"" des musikalischen Dramas" in: "Christoph Willibald Gluck und die Opernreform", Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989 S. 390-418 LIT-028
- Kurth, Ernst: "Die Jugendopern Glucks bis Orfeo" in: "Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 1", Leipzig, Wien, 1913 S. 193-277 LIT-036
- Kühn, Clemens: *Analyse lernen*, Kassel: Bärenreiter, 2011 S. 238 LIT-052
- Lacépède, Bernard Germain: "Des Chœurs de la Tragédie lyrique" in: Lacépède, Bernard Germain: "La poétique de la musique", Paris: Imprimerie de Monsieur, 1785 S. 254-272 LIT-203
- Leblond, Michel Gaspar: *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck*, Amsterdam (Neapel): Antiqua (Bailly), 1967 (1781) S. 491 LIT-161
- Lee, Jae-Min: „Theorie und Praxis des Chors in der Moderne" in: Lee, Jae-Min: "Theorie und Praxis des Chors in der Moderne. Bochumer Schriften zur deutschen Literatur 74", Bochum: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag Der Wissenschaften, 2013 S. 299 LIT-091
- Leopold, Silke: *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen – Musik der Trauer und der Verzweiflung in Oper und Kirche*. Vortrag im Rahmen der 58. Lindauer Psychotherapiewochen 2008, Lindau: 2008 S. 11 LIT-199
- Mahling, Christoph-Hellmut / Mahling, Christoph-Hellmut(ed.): *Studien zur Geschichte des Opernchors*, Trossingen-Wolfenbüttel, 1962 LIT-017
- Mahling, Christoph-Hellmut: *Musiker auf Reisen*, Augsburg: Wissner, 2011 S. 220 LIT-047
- Marx, Adolf Bernhard: *Gluck und die Oper Zweiter Theil*, Berlin: Janke, 1863 S. 390 LIT-061
- Marx, Adolf Bernhard: *Gluck und die Oper Erster Theil*, Berlin: Janke, 1863 S. 464 LIT-062
- Masson, Paul-Marie: *L'Opéra de Rameau* (Diss), Paris, 1930 S. 595 LIT-083
- Mattheson, Johann: *Der vollkommene Capellmeister. Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muss, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will: Zum Versuch entworfen von Mattheson*, Hamburg / Kassel: Christian Herold / Bärenreiter, 1739/2012 LIT-045
- McClymonds, Marita P. / Budden, Julian: "Chorus (opera) (Fr. chœur; Ger. chor; It. coro)" in: "Grove Music Online", Publ. 2002; gelesen 010918 LIT-107
- Meinert, Ralf: *Gluck und die Opernreform in Wien*, Web: Grin, 1998//20.5.19 S. 52 LIT-155

- Meyer, Reinhart / Pernerstorfer, Matthias J. / Weidinger, Hans Ernst(ed.): *Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Wien: Hollitzer, 2012 LIT-025
- Miller, Norbert: "Christoph Willibald Gluck und die musikalische Tragödie. Zum Streit um die Reformoper und den Opernreformer" in: Brandenburg, Irene: "Christoph Willibald Gluck und seine Zeit", Laaber: Laaber, 2010 S. 90-134 LIT-138
- Minor, Ryan: "The Chorus" in: Greenwald, Helen M.: "The Oxford Handbook of Opera Chapter 21", Oxford: Oxford University Press, 2014 S. 460-479 LIT-103
- Mungen, Anno: "Dem Drama in seinem Ausdruck und seinen wechselnden Bildern zu dienen... Glucks Annäherung an die antike Tragödie" in: Staatsoper unter den Linden, Berlin: "Textbuch zur Neuinszenierung von Glucks Alceste (Première 23.1.1994)", LIT-196
- Noverre, Jean Georges: *Observation sur la construction d'une nouvelle salle de l'opera*, Amsterdam, Paris: Changuion, 1781 S. 39 LIT-086
- Overbeck, Anja / Heinz, Matthias: *Sprache(n) und Musik: Akten der gleichnamigen Sektion auf dem XXXI. Romanistentag (Bonn, 27.09.-01.10.2009)*, München: LINCOM Europa, 2012 S. 306 LIT-192
- Pavis, Patrice: *Languages of the Stage: Essays in the Semiology of Theatre*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982, New York, 1982 LIT-120
- Pfister, Manfred: "Das Drama. Theorie und Analyse" in: Pfister, Manfred: "Das Drama", München: W. Fink, 1977 / 2001 S. 454 LIT-151
- Prager, Susann: *Zur Affektenlehre Johann Matthesons. Affekte und deren musikalische Verwirklichung in "Der vollkommene Capellmeister"*, Georg-August-Universität Göttingen: GRIN, ? S. 28 LIT-140
- Prod'homme, Jacques-Gabriel / Heuss, Alfred(ed.): "Diderot et la Musique", Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft" in: "Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft", Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1913/14 S. 156-162 LIT-057
- Reinhard, Kurt: *Türkische Musik*, Berlin (West): Museum für Völkerkunde, 1962 S. 94 LIT-169
- Reissmann, August: *Christoph Willibald von Gluck. Sein Leben und seine Werke*, Berlin: Guttentag, 1882 S. 199 LIT-020
- Reize, Bastian: "Der Chor in den Tragödien des Sophokles Person, Reflexion, Dramaturgie" in: Zimmermann, Bernhard: "DRAMA Neue Serie 20: Studien zum antiken Drama und zu seiner Rezeption", Tübingen: Narr Francke Attempto, 2017 LIT-115

- Riethmüller, Albrecht / Zaminer, Frieder / Riethmüller, Albrecht / Zaminer, Frieder (ed.): "Die Musik des Altertums" in: Dalhaus, Carl (Hrsg.): "Neues Handbuch der Musikwissenschaft", Laaber: Laaber, 1989 LIT-123
- Rosand, Ellen: *Opera in seventeenth-century Venice. The creation of a genre*, Berkeley: University of California Press, 1991 S. 684 LIT-121
- Rosendorfer, Herbert: "Wer hilft dem Ritter Gluck? Über die Bearbeitung der Oper „Orpheus“ in: "Neue Zeitung für Musik 123", 1962 S. 449- LIT-072
- Rossini, Paolo / Rossini, Paolo(ed.): "Gli strumenti della drammaturgia gluckiana: Orchestra, coro, danza" in: Rossini, Paolo: "Christoph Willibald Gluck nel 200 anniversario della morte. Series: Quaderni del Teatro Regio Città di Parma No.19.", Parma: Parma Italy: Grafiche STEP, 1987 S. 475-496 LIT-102
- Roulet, Francois-Louis Gand le Bland, du: *Lettre sur les drames opéra*, Amsterdam (Paris): Librairie au Palais Royal, 1776 S. 3- LIT-179
- Rushton, Julian: *Music and Drama at the Académie Royale de Musique (Paris) 1774-1789*, Oxford, 1970 S. 362 LIT-080
- Scheibe, Johann Adolph: *Der critische Musicus*, Leipzig, 1737 LIT-044
- Schmid, Anton: *Christoph Willibald Ritter von Gluck. Dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken*, Leipzig: Jazzybee, 1854 S. 108 LIT-018
- Schmidt, Dörte: "Alceste in Wien und Paris, oder : Wie übersetzt man Oper?" in: Brandenburg, Daniel und Hochreiter, Martina: "Gluck auf dem Theater. Kongressbericht Nürnberg 7.-10.März 2008", Kassel et al.: Bärenreiter, 2011 S. 71-86 LIT-073
- Schneider, Herbert / Laurenz Lütteken(ed.): "Opéra comique. Abschnitt I. Von der Entstehung bis zum Buffonistenstreit" in: "MGG Online", Kassel et al., 3.5.1921 (gelesen) LIT-208
- Schneider, Herbert / Siegfried Mauser(ed.): "Glucks Pariser Opern" in: Herbert Schneider / Reinhard Wissend: "Die Oper im 18. Jahrhundert", Laaber: Laaber, 2001 S. 182–202 LIT-214
- Schrader, J. A.: *Kleines Taschenwörterbuch der Musik*, Helmstädt: C.G. Fleckeisen, 1827 S. 152-157 LIT-129
- Schreiber, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene: Die Geschichte des Musiktheaters. Von den Anfängen bis zur französischen Revolution*, Frankfurt am Main: Bärenreiter, 1988 S. 1-572 LIT-040
- Schreiber, Ulrich: "Reform als Synthese. Christoph Willibald Ritter von Gluck (12714-1787)" in: Schreiber, Ulrich: "Opernführer für Fortgeschrittene: Die Geischichte desd Musiktheaters. Von den Anfängen bis zur französischen Revolution", Frankfurt am Main: Bärenreiter, 1988 S. 292-328 LIT-041

- Schreiber, Ulrich: "Die Königliche Oper -Frankreichs Tragédie lyrique von Lully bis Rameau" in: Schreiber, Ulrich: "Opernführer für Fortgeschrittene: Die Geschichte des Musiktheaters. Von den Anfängen bis zur französischen Revolution", Frankfurt am Main: Bärenreiter, 1988 S. 80 LIT-042
- Schössler, Franziska: *Einführung in die Dramenanalyse*, eBook, ISBN 978-3-476-05285-8, Metzler, 2017 S. 272 LIT-213
- Schöffler, Karlheinz: *Proportionen und ihre Musik. Was Brüche und Tonfolgen miteinander zu tun haben*, Berlin: Springer Spektrum, 2019 LIT-139
- Senici, Emanuele / Greenwald, Helen M.(ed.): "Genre" in: Greenwald, Helen M.: "The Oxford Handbook of Opera", New York: Oxford University Press, 2014 S. 33-52 LIT-050
- Singer, Herta: "Die Akustik des Alten Burgtheaters" in: o.A. (Journal): "Maske und Kothurn", o.A., 1958 (gelesen 1.5.1920) S. 220-229 LIT-136
- Smith, James G.: "Kapitel: Antiquity and the Middle Ages (Unterkapitel) in Chrous (i) (from Gk. choros; Fr. cheour; Ger. Chor; It., Sp. coro)" in: Smith, James G. und Young, Pery M.: "Grove Music Online", Oxford: Oxford University Press, 2001, gelesen 1.9.2018 LIT-106
- Staiger, Emil: *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich: Atlantis, 1946 LIT-055
- Stammerjohann, Harro: "Über die Singarbeit der Sprachen" in: Overbeck, Anja: "Sprache(n) und Musik: Akten der gleichnamigen Sektion auf dem XXXI. Romanistentag (Bonn, 27.09.-01.10.2009)", München: LINCOM Europa, 2012 S. keine Seitenzahlen LIT-193
- Steblin, Rita: *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Rochester NY: University of Rochester Press, 2002 (1983) S. 408 LIT-065
- Storch, Wolfgang / Storch, Wolfgang(ed.): *Mythos Orpheus. Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann*, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2010 S. 290 LIT-134
- Strohm, Reinhard / Brandenburg, Irene / Goeltz, Tanja(ed.): "Der wandernde Gluck und die verwandelte Ipermestra" in: Strohm, Reinhard: "Gluck der Europäer Gluck-Studien", Kassel: Bärenreiter, 2009 S. 37-60 LIT-131
- Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas. 1880–1950*, Frankfurt am Main, 1956 LIT-053
- Vesnel, Hendrik S. (Warmond) et al. (ed.): "Bona Dea" in: Der Neue Pauly Online; gelesen 08 December 2020 <http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e219160> First published online: 2006", WEB, 2020 LIT-176
- Wörner, Karl H. / Gratzner Wolfgang et al.(ed.): *Geschichte der Musik Ein Studien- und Nachschlagebuch*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1993 (urspr. 1954) S. 694 LIT-063

- Zaminer, Frieder: "Musik im archaischen und klassischen Griechenland" in: Riethmüller, Albrecht und Zaminer, Frieder (Hrsg.): "Die Musik des Altertums in Neues Handbuch der Musikwissenschaft (hrsg. von Carl Dalhaus)", Laaber: Laaber, 1989 S. 113-206 LIT-124
- Zembylas, Tasos / Niederauer, Martin: *Praktiken des Komponierens Soziologische, wissenstheoretische und musikwissenschaftliche Perspektiven*, Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2016 LIT-153
- Zimmermann, Bernhard: *Europa und die griechische Tragödie: Vom kultischen Spiel zum Theater der Gegenwart*, 2000 LIT-212
- d'Udine, Jean: *Gluck bleu nuit éditeur*", eBook, ISBN 9782358840385 1906 LIT-022
- İren, Rana Gediz: "The Arcadian Reform Movement in Opera" in : "Vocal Music in the Baroque Period", Itü (Türkei): MIAM (Müzik İleri Araştırmalar Merkezi = Center for Advanced Studies in Music), 2014 unpaginiert LIT-122

10.2 Geordnet nach Kurzbezeichnungen (LIT-___)

Anmerkung Für präzise Quellenangaben siehe 10.1 "Geordnet nach Autorennamen"

- LIT-001, Algarotti, Francesco, Saggio sopra l'opera in musica, Livorno, 1763
- LIT-002, Schumacher, Hans W., Versuch über die musikalische Oper, web, 2016
- LIT-003, Abert, Hermann, Glucks italienische Opern bis zum "Orfeo", Leipzig, 1916
- LIT-004, Betzwieser, Thomas, Der in Bewegung gesetzte Chor: Gluck und "Choeur dansé", Laaber, 2010
- LIT-005, Betzwieser, Thomas, Musical setting and scenic movement: Chorus and choeur dansé in eighteen-century Parisian Opera, Cambridge, 2001
- LIT-006, Brandenburg, Irene, Beiträge zur Wiener Gluck-Überlieferung, Kassel et al., 2001
- LIT-007, Brandenburg, Irene, Christoph Willibald Gluck und seine Zeit, Laaber, 2010
- LIT-008, Cool, Gerhard, Gluck. Sein Leben Seine Musik, Kassel u.a., 2010
- LIT-009, Einstein, Alfred, Calzabigis "Erwiderung" von 1790, Leipzig, 1915
- LIT-010, Gluck, Christoph Willibald, Briefe, Zürich, 1951
- LIT-011, Grout, Donald Jay, The Chorus in Early Opera, Kassel et al., 1963
- LIT-012, Jacobshagen, Arnold, Formstrukturen und Funktionen der Chor-Introduktion in der Opéra comique des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, Hildesheim, Zürich, New York, 1997
- LIT-013, Johnson, Victoria, Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu, Cambridge, 2007
- LIT-014, Kintzler, Catherine, Representations of le peuple in French Opera 1673 - 1764, Cambridge, 2007
- LIT-015, Kloiber, Rudolf, Handbuch der Oper, München, 2011
- LIT-016, Kramer, Ursula, Chöre und chorisches Singen, Mainz, 2009
- LIT-017, Mahling, Christoph-Hellmut, Studien zur Geschichte des Opernchors, Trossingen-Wolfenbüttel, 1962
- LIT-018, Schmid, Anton, Christoph Willibald Ritter von Gluck. Dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken, Leipzig, 1854
- LIT-019, Jacobshagen, Arnold, Der Chor in der französischen Oper des späten Ancien Régime, Frankfurt a.M., 1997
- LIT-020, Reissmann, August, Christoph Willibald von Gluck Sein Leben und seine Werke, Berlin, 1882
- LIT-021, Howard, Patricia, Christoph Willibald Gluck, A Guide to Research, Second Edition, Lodon, New York, 2003

- LIT-022, d'Udine, Jean, Gluck, bleu nuit éditeur, 1906
- LIT-023, Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (E.T.A.), Ritter Gluck, Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809, keine Angaben, 1809
- LIT-024, Greenwald, Helen M., The Oxford Handbook of Opera, New York, 2014
- LIT-025, Meyer, Reinhart, Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts, Wien, 2012
- LIT-026, Knigge-Illner, Helga, Der Weg zum Dokortitel, Strategien für die erfolgreiche Promotion, Berlin, 2002
- LIT-027, Howard, Patricia, GLUCK, An Eighteenth-Century Portrait in Letters and Documents, Oxford, 1995
- LIT-028, Kunze, Stefan, Christoph Willibald Gluck, oder: die "Natur" des musikalischen Dramas, Darmstadt, 1989
- LIT-029, Hortschansky, Klaus, Christoph Willibald Gluck und die Opernreform, Darmstadt, 1989
- LIT-030, Helfert, Vladimir, Dosud neznamy dopis Ran. Calsabigiho z.r. 1767, Praha-Brno, 1938
- LIT-031, Croll, Gerhard, Gluck-Schriften. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge 1967-2002, Kassel et al., 2003
- LIT-032, Croll, Gerhard, Biographie des k.k. Hofkomponisten Ritter Christoph Gluck Nach der Abschrift eines verschollenen anonymen französischen Manuskripts aus Wien (1786) von Aloys Fuchs (1830), München, 2014
- LIT-033, Calzabigi, Ranieri, Lettre au Rédacteur du Mercure, Paris, 1784
- LIT-034, Betzwieser, Thomas, Der in Bewegung gesetzte Chor: Gluck und der „chœur dansé“, Paris, 1996
- LIT-035, Hortschansky, Klaus, Libretti. die originalen Textbücher der bis 1990 in der Gluck-Gesamtausgabe erschienenen Bühnenwerke ; Textbücher verschollener Werke, Kassel, 1995
- LIT-036, Kurth, Ernst, Die Jugendopern Glucks bis Orfeo, Leipzig, Wien, 1913
- LIT-037, Alfieri, Vittorio, Lettera del Calzabigi..., Firenze, 1821
- LIT-038, Hortschansky, Klaus, Glucks Sendungsbewusstsein. Dargestellt an einem unbekannten Gluck-Brief, Darmstadt, 1968
- LIT-039, Göltz, Tanja, Glucks Wanderjahre – Stationen einer Komponistenkarriere, Augsburg, 2011
- LIT-040, Schreiber, Ulrich, Opernführer für Fortgeschrittene: Die Geschichte des Musiktheaters. Von den Anfängen bis zur französischen Revolution, Frankfurt am Main, 1988

- LIT-041, Schreiber, Ulrich, Reform als Synthese. Christoph Willibald Ritter von Gluck (12714-1787), Frankfurt am Main, 1988
- LIT-042, Schreiber, Ulrich, Die Königliche Oper - Frankreichs Tragédie lyrique von Lully bis Rameau, Frankfurt am Main, 1988
- LIT-043, Holzer, Ludmilla, Die komischen Opern Glucks, in: Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 13, Wien, 1926
- LIT-044, Scheibe, Johann Adolph, Der critische Musicus, Leipzig, 1737
- LIT-045, Mattheson, Johann, Der vollkommene Capellmeister. Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muss, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will: Zum Versuch entworfen von Mattheson, Hamburg / Kassel, 1739/2012
- LIT-046, Pernerstorfer, Matthias J., Theater-Zettel-Sammlungen. Erschliessung, Digitalisierung, Forschung, Wien, 2012
- LIT-047, Mahling, Christoph-Hellmut, Musiker auf Reisen, Augsburg, 2011
- LIT-048, Benedix, Roderich, Bilder aus dem Schauspielerleben, Leipzig, 1847
- LIT-049, Dittersdorf, Karl von, Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktirt, Leipzig, 1801
- LIT-050, Senici, Emanuele, Genre, New York, 2014
- LIT-051, Cook, Elisabeth, Duet and Ensemble in the Early Opéra-Comique, London, 1995
- LIT-052, Kühn, Clemens, Analyse lernen, Kassel, 2011
- LIT-053, Szondi, Peter, Theorie des modernen Dramas. 1880–1950, Frankfurt am Main, 1956
- LIT-054, Colas, Damien, Musical Dramaturgy, New York, 2014
- LIT-055, Staiger, Emil, Grundbegriffe der Poetik, Zürich, 1946
- LIT-056, Gossett, Philip, Divas and Scholars: Performing Italian Opera, Chicago, 2006
- LIT-057, Prod'homme, Jacques-Gabriel, Diderot et la Musique', Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft, Leipzig, 1913/14
- LIT-058, Howard, Patricia, Gluck, New York, 2016
- LIT-059, Heuss, Alfred, Gluck der Musikdramatiker, Leipzig, 1913/14
- LIT-060, Croll, Gerhard, Gluck in Wien. Wien, 12.-16. November 1987 (Kongressbericht), Kassel, Basel, London, New York, 1989
- LIT-061, Marx, Adolf Bernhard, Gluck und die Oper, Zweiter Theil, Berlin, 1863
- LIT-062, Marx, Adolf Bernhard, Gluck und die Oper, Erster Theil, Berlin, 1863
- LIT-063, Wörner, Karl H., Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch, Göttingen, 1993 (urspr. 1954)

- LIT-064, Gerber, Rudolf, Christoph Willibald Gluck, Sämtliche Werke (GGA), Kassel u.a., 1951-2020
- LIT-065, Steblin, Rita, A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries, Rochester NY, 2002 (1983)
- LIT-066, Mattheson, Johann, Das Neu-Eröffnete Orchestre oder Universelle und gründliche Anleitung Wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen MUSIC erlangen/seinen Gout darnach formieren / die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaftt raisonnieren möge, Hamburg, 1713
- LIT-067, Schubart, Christian Friedrich Daniel, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, Wien, 1806
- LIT-068, Arteaga, Esteban [Stefano], Le rivoluzioni del teatro musicale italiano, Bologna, 1969 (1783–1788)
- LIT-069, Burney, Charles, The Present State of Music in Germany, The Netherlands, and United Provinces. Or, The Journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Materials for a General History of Music, London, 1773
- LIT-070, Breunlich, Maria Christine, Gluck in den Tagebüchern des Grafen Karl von Zinzendorf, Kassel, Basel, London und New York, 1989
- LIT-071, Nohl, Ludwig, Musiker-Briefe, Leipzig, 1867
- LIT-072, Rosendorfer, Herbert, Wer hilft dem Ritter Gluck?
Über die Bearbeitung der Oper „Orpheus“, 1962
- LIT-073, Schmidt, Dörte, „Alceste in Wien und Paris, oder : Wie übersetzt man Oper?, Kassel et al., 2011
- LIT-074, Brandenburg, Daniel, Gluck auf dem Theater, Kassel et al., 2011
- LIT-075, Gruber, Gernot, Klassizität als Reform, Kassel et al., 2011
- LIT-076, Brandenburg, Irene, Christoph Willibald Gluck und das Musiktheater im Wandel (Herausgegeben von der Gluck-Forschungsstelle Salzburg), München, 2015
- LIT-077, o.A., o.A., Lettre sur le mécanisme de l'opera italien, Naples (Paris), 1756
- LIT-078, Grund, Vera, (III.2.2) “Die Reform der Regentschaft der Kastraten” - Französische Oper in Parma, Salzburg, 2015
- LIT-079, Grund, Vera, (IV) Gluck und Paris: Musikdrama, „Tragédie à la Grecque’ und die Revolution der Oper, Salzburg, 2015
- LIT-080, Rushton, Julian, Music and Drama at the Académie Royale de Musique (Paris) 1774-1789, Oxford, 1970
- LIT-081, Gallusser, Werner, Der Chor und die Oper, Zürich, 1947

- LIT-082, Gerhard, Anselm, Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts, Stuttgart, Weimar, 1992
- LIT-083, Masson, Paul-Marie, L'Opéra de Rameau, Paris, 1930
- LIT-084, Barksdale, Glenn Edward, The Chorus in French Baroque Opera, Ann Arbor, 1973
- LIT-085, Howard, Patricia, Gluck and the Birth of Modern Opera, London, 1963
- LIT-086, Noverre, Jean Georges, Observation sur la construction d'une nouvelle salle de l'opéra, Amsterdam, Paris, 1781
- LIT-087, Dahms, Sibylle, Die Bühnensituation zur Zeit Glucks, Kassel et al., 2011
- LIT-088, Saunders, Georges, Treatise on Theatres, London, 1790
- LIT-089, Kossmann, Lisa Maria, Der Chor der antiken Tragödie
Ursprünge und Weiterwirken bei Schiller und Brecht
(Studienarbeit), Heidelberg, 2013
- LIT-090, D'Angour, Armand, How the Dithyramb Got Its Shape, Cambridge, 1997
- LIT-091, Lee, Jae-Min, Theorie und Praxis des Chors in der Moderne, Bochum?, 2013
- LIT-092, Flashar, Hellmut, Sophokles: Dichter im demokratischen Athen, München, 2015
(Ebook)
- LIT-093, Walther, Johann Gottfried, Artikel: Choro, Leipzig, 1732
- LIT-094, Gluck, Christoph Willibald, Lettre de M. le Chevalier Gluck, sur la musique.
1.2.1773, Paris, 1773
- LIT-095, o.A., o.A., Lettre à M.D. un des Directeurs de l'Opéra de Paris
à Vienne en Autriche le 1. Août 1772, Liège (Lüttich), 1772
- LIT-096, Gluck, Christoph Willibald, Vorwort in Partitur zu Alceste: „Altezza reale! Quando presi a far la Musica...“, Wien, 1769
- LIT-097, Jacobshagen, Arnold, Die personelle Besetzung des Chores, Frankfurt am Main, 1997
- LIT-098, Jacobshagen, Arnold, vom Drama zur Oper, Frankfurt am Main, 1997
- LIT-099, Forkel, Johann Nicolaus, Über die Musik des Ritters Christoph von Gluck, Gotha, 1778-79
- LIT-100, Abert, Hermann, Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts, 1923
- LIT-101, Du Roullet, François-Louis Gand le Bland, Lettre sur les drames-opéra, Amsterdam, 1776
- LIT-102, Rossini, Paolo, Gli strumenti della drammaturgia gluckiana: Orchestra, coro, danza, Parma, 1987
- LIT-103, Minor, Ryan, The Chorus, Oxford, 2014

- LIT-104, Bianconi, Lorenzo, Coro, Lecce-Iseo, 2010
- LIT-105, o.A., o.A., Kap. 16: Die Aufstellung der Lade. Davids Danklied, Zürich, 2007
- LIT-106, Smith, James G., Kapitel: Antiquity and the Middle Ages (Unterkapitel) in Chrous (i) (from Gk. choros; Fr. cheour; Ger. Chor; It., Sp. coro), Oxford, 2001, gelesen 1.9.2018
- LIT-107, McClymonds, Marita P., Chorus (opera) (Fr. choeur; Ger. chor; It. coro), Publ. 2002; gelesen 010918
- LIT-108, Hickmann, Hans, Rythme, mètre et mesure de la musique instrumentale et vocale des anciens Egyptiens, 1960
- LIT-109, Kluge, Friedrich, Chor, Berlin, New York, 2002
- LIT-110, Khevenmüller-Metsch, Johann Joseph, Aus der Zeit Maria Theresias: Tagebuch des Fürsten Johann Joseph Khevenmüller-Metsch, Wien, 1907-1925
- LIT-111, Gluck, Christoph Willibald, The Collected Correspondence and Papers of Christoph Willibald Gluck, New York, 1962
- LIT-112, Blanckenburg, Walter, Chor und Chormusik (Artikel), 2016/12.18
- LIT-113, Mattheson, Johann, Die neueste Untersuchung der Singspiele nebst beygefüger musikalischen Geschmacksprobe, Hamburg, 1744
- LIT-114, Muratori, Lodovico Antonio, Della perfetta poesia italiana, Modena, 1706, Neuauflagen: Venedig 1748, Mailand 1821.
- LIT-115, Reize, Bastian, Der Chor in den Tragödien des Sophokles Person, Reflexion, Dramaturgie, Tübingen, 2017
- LIT-116, Kitzinger, Margaret Rachel, Introduction, Leiden, 2008
- LIT-117, Gruber, Markus A., Der Chor des Aischylos in der Forschung, Tübingen, 2009
- LIT-118, Goldhill, Simon, Art and text in ancient Greek culture, Cambridge, 1994
- LIT-119, Henrichs, Albert, Why should I dance?" Choral self-referentiality in Greek tragedy, Boston, 1994/95
- LIT-120, Pavis, Patrice, Languages of the Stage: Essays in the Semiology of Theatre. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982., New York, 1982
- LIT-121, Rosand, Ellen, Opera in seventeenth-century Venice. The creation of a genre, Berkeley, 1991
- LIT-122, İren, Rana Gediz, The Arcadian Reform Movement in Opera, Itü (Türkei), 2014
- LIT-123, Riethmüller, Albrecht, Die Musik des Altertums, Laaber, 1989
- LIT-124, Zaminer, Frieder, Musik im archaischen und klassischen Griechenland, Laaber, 1989

- LIT-125, Hortschansky, Klaus, Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks, Köln, 1973
- LIT-126, Bockmaier, Claus, Entfesselte Natur in der Musik des achtzehnten Jahrhunderts, Tutzing, 1992
- LIT-127, Gerhard, Anselm, Die französische "Grand Opéra" in der Forschung seit 1945, 1987
- LIT-128, Kaiser, Reinhold, Neue Fischer Weltgeschichte, Band 3, 2014, gel. 03.2020
- LIT-129, Schrader, J. A., Kleines Taschenwörterbuch der Musik, Helmstädt, 1827
- LIT-130, Brandenburg, Irene, Gluck der Europäer, Kassel, 2009
- LIT-131, Strohm, Reinhard, Der wandernde Gluck und die verwandelte Ipermestra, Kassel, 2009
- LIT-132, Zinzendorf, Karl Graf von, Aus den Jugendentagebüchern 1747, 1752 bis 1763. Nach Vorarbeiten von Hans Wagner Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs Bd. 84. Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 1997., Wien, Köln, Weimar, 1997
- LIT-133, o.A., o.A., Wienerisches Diarium. Sammelband
- LIT-134, Storch, Wolfgang, Mythos Orpheus
 Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann, Stuttgart, 2010
- LIT-135, Hilscher, Elisabeth, die gespiegelte Inszenierung? Repräsentation und Hierarchie im Theaterparterre am Wiener Kaiserhof in mariatheresianischer Zeit, Heidelberg, 2020
- LIT-136, Singer, Herta, Die Akustik des Alten Burgtheaters, o.A., 1958 (gelesen 1.5.2020)
- LIT-137, Abert, Hermann, Gluck-Jahrbuch, II.Jahrgang. Veröffentlichung der Gluck-Gesellschaft, Leipzig, 1915
- LIT-138, Miller, Norbert, Christoph Willibald Gluck und die musikalische Tragödie.
 Zum Streit um die Reformoper und den Opernreformer, Laaber, 2010
- LIT-139, Schüffler, Karlheinz, Proportionen und ihre Musik
 Was Brüche und Tonfolgen miteinander zu tun haben, Berlin, 2019
- LIT-140, Prager, Susann, Zur Affektenlehre Johann Matthesons
 Affekte und deren musikalische Verwirklichung in "Der vollkommene Capellmeister",
 Georg-August-Universität Göttingen, ?
- LIT-141, Eicken, Alexa, Der Affektbegriff in der Musik des Barock, o.A., 2000
- LIT-142, Croll, Gerhard, Christoph Willibald Gluck: Orfeo ed Euridice, Stuttgart, 1994
- LIT-143, Koch, Klaus-Dietrich, Die Libretti des Orfeo bei Monteverdi, Gluck und Haydn, Stuttgart, 1994
- LIT-144, Dammann, Rolf, Der Musikbegriff im deutschen Barock, Lilienthal, 1984
- LIT-145, Praetorius, Michael, Syntagma musici 3, Leipzig, 1619 / 140520

- LIT-146, Sulzer, Johann George, Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt, von Johann George Sulzer. Theil 1, Leipzig, 1771/Mai 2020
- LIT-147, Sulzer, Johann George, Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt, von Johann George Sulzer. Theil 2, Leipzig, 1786/Mai 2020
- LIT-148, Brandenburg, Irene, „Für die Singstimme mehr in den natürlichen Tönen der menschlichen Empfindungen zu schreiben“. Glucks Kastratenpartien im Kontext der Opernreform, Schliengen, 2011
- LIT-149, Dahms, Sibylle, Der konservative Revolutionär, München, 2010
- LIT-150, Noverre, Jean Georges, Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier, Paris, 1807 / 4.6.2020
- LIT-151, Pfister, Manfred, Das Drama. Theorie und Analyse, München, 1977 / 2001
- LIT-152, Gerhard, Anselm, Verdi, Handbuch, /2013
- LIT-153, Zembylas, Tasos, Praktiken des Komponierens. Soziologische, wissenstheoretische und musikwissenschaftliche Perspektiven, Wiesbaden, 2016
- LIT-154, Sonnenfels, Joseph, von, Briefe über die wienerische Schaubühne, 1768
- LIT-155, Meinert, Ralf, Gluck und die Opernreform in Wien, Web, 1998//20.5.20
- LIT-156, Einstein, Alfred, Gluck - Sein Leben, seine Werke, Zürich, 1954
- LIT-157, Berlioz, Hector, Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes, Paris, 1844
- LIT-158, Marcello, Benedetto, Il teatro alla moda, Venezia (Milano), 1720(1883)
- LIT-159, Fabbri, Paolo, Metro e canto nell'opera italiana, Torino, 2007
- LIT-160, Beltrami, Pietro G., Gli strumenti della poesia, Bologna, 1996/2012
- LIT-161, Leblond, Michel Gaspar, Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck, Amsterdam (Neapel), 1967 (1781)
- LIT-162, Croll, Gerhard, Glucks Debüt am Burgtheater, Wien, 1976
- LIT-163, Metastasio, Pietro, Lettere, Milano, 1954/2005(digital)/230920
- LIT-164, Brunelli, Bruno, Tutte le opere di Metastasio, Milano, 1947-1954
- LIT-165, Gier, Albert, Das Libretto
Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung, Darmstadt, 1988
- LIT-166, Gier, Albert, Die opera seria und Pietro Metastasio, Darmstadt, 1988
- LIT-167, Brown, Bruce Alan, Gluck als Hauskomponist für das französische Theater in Wien, Kassel u.a., 1989

- LIT-168, Berlioz, Hector, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Nouvelle édition augmentée suivie de *l'Art du chef d'orchestre*, Bruxelles, 1855
- LIT-169, Reinhard, Kurt, *Türkische Musik*, Berlin (West), 1962
- LIT-170, o.A., o.A., *Eine Kleine Musiklehre arabisch-türkischer Musik*, Uni Oldenburg, o.A.
- LIT-171, Favart, Charles Simon, *Mémoires correspondance littéraires dramatiques et anecdotiques*. Tome 1-3, Geneve, 1808/1970
- LIT-172, Buschmeier, Gabriele, *Gluck als Bearbeiter eigener Opern am Beispiel des *Dramma per musica* »Ezio«*, Kassel, 2011
- LIT-173, Durazzo, Giacomo, *Brief Giacomo Durazzos an Charles-Simon Favart in Paris, vom 12. Dezember 1761*, Geneve, 1808/1970
- LIT-174, Hoffmann, Sebastian, *Frauen und Sport im antiken Griechenland: Im Kontext der Olympischen Spiele*, 2009
- LIT-175, Frötschel, Ruth, *Der Handkuss in den Zeremonialprotokollen des Wiener Hofes (1652-1787)*, Wien (Universität), 2009
- LIT-176, Vesnel, Hendrik S. (Warmond), *Bona Dea*
in: *Der Neue Pauly Online*; gelesen 08 December 2020 <http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e219160> First published online: 2006, WEB, 2020
- LIT-177, Gluck, Christoph Willibald (Chevalier), *Lettre de M. le Chevalier Gluck, sur la Musique*, Paris, 1773, Février
- LIT-178, Mannlich, Johann Christian, von, *Am Hofe Christians IV. 1771 bis 1775*, Berlin, 1913
- LIT-179, Roullet, Francois-Louis Gand le Bland, du, *Lettre sur les drames opéra*, Amsterdam (Paris), 1776
- LIT-180, Gluck, Christoph Willibald, *Brief vom 31.7.1775*, Wien, 1927
- LIT-181, Roullet, Francois-Louis Gand le Bland, du, *Lettre à M.D. un des Directeurs de l'Opera de Paris. A Vienne en Autriche, le 1r Août 1772*, Paris, 1772, Octobre
- LIT-182, Flothius, Marius, *Die Neuedition von Glucks Oper „Iphigenie en Aulide“*, Wien, 1987 /gel. 160121
- LIT-183, Ginguené, Pierre Louis, *Art: Chœur*, Paris, 1791 (?)
- LIT-184, Metastasio, Pietro, *Hypermnestra*, Frankfurt, Leipzig, 1773
- LIT-185, M.L.A., = Abbé François Arnaud, *Lettre de M.L.A. au P. Martini.*, Genève, 1781/1984
- LIT-186, Howard, Patricia, C.W. von Gluck: *Orfeo*, Cambridge, 1981
- LIT-187, Betzwieser, Thomas, *Gluck in Berlioz' Instrumentationslehre*, Würzburg, 2015

- LIT-188, Campardon, Émile, L'Académie royale de musique au XVIIIe siècle : documents inédits découverts aux Archives nationales, Paris, 1884
- LIT-189, Gluck, Christoph Willibald, Correspondance inédite de Gluck, Paris, 1. Juin 1914
- LIT-190, Dumont, Gabriel-Pierre-Martin, Parallèle de plans des plus belles salles de spectacles d'Italie et de France avec des détails de machines théâtrales OCLC 522049., London (Reprint), 1774/1968
- LIT-191, o.A., o.A., Kritik zu UA Orphée et Euridice, Paris, 1774, Septembre
- LIT-192, Overbeck, Anja, Sprache(n) und Musik: Akten der gleichnamigen Sektion auf dem XXXI. Romanistentag (Bonn, 27.09.-01.10.2009), München, 2012
- LIT-193, Stammerjohann, Harro, Über die Singarbeit der Sprachen, München, 2012
- LIT-194, Ghislanzoni, Antonio, L'arte di far libretti - Wie macht man eine italienische Oper? Italienisch-Deutsch, Bern, 2006
- LIT-195, Berlioz, Hector, Gluck and his Operas. With an Account to the Relation to Musical Art by Hector Berlioz, London, 1914/gelesen 7.3.2021
- LIT-196, Mungen, Anno, Dem Drama in seinem Ausdruck und seinen wechselnden Bildern zu dienen... Glucks Annäherung an die antike Tragödie,
- LIT-197, Rousseau, Jean Jacques, FRAGMENTS D'OBSERVATIONS. Sur l'Alceste Italien de M. le Chevalier Gluck, Genève, 1782
- LIT-198, Rousseau, Jean Jacques, Collection complete des œuvres de J.J. Rousseau. Citoyen de Geneve. 1780-1889. Tome 1-17, Genève, 1782
- LIT-199, Leopold, Silke, Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen – Musik der Trauer und der Verzweiflung in Oper und Kirche. Vortrag im Rahmen der 58. Lindauer Psychotherapiewochen 2008, Lindau, 2008
- LIT-200, Grimm, Frédéric Melchior, Le Poème Lyrique, Paris, 1751-1780
- LIT-201, O.A., O.A., Variété: Vendredi dernier, M. le Chevalier Gluck..., Paris, 1779
- LIT-202, Bachaumont, Louis Petit de, Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France, depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours. Tome 14 / ; ou Journal d'un observateur, contenant les analyses des pièces de théâtre qui ont paru durant cet intervalle; les relations des assemblées littéraires; les notices des livres nouveaux, London, 1780
- LIT-203, Lacépède, Bernard Germain, Des Chœurs de la Tragédie lyrique, Paris, 1785
- LIT-204, Kinsky, Georg, Glucks Briefe an Franz Kruthoffer, Wien, 1927
- LIT-205, Fend, Michael, Der Fehlschlag von Glucks Echo et Narcisse und die Probleme einer "musikalischen Ekloge", Paris, 1996
- LIT-206, Gluck, Christoph Willibald, Christoph Willibald Gluck. BRIEFE, Zürich, 1951

- LIT-207, Abert, Anna Amalia, Von Wien nach Paris, Kassel et. al., 1989
- LIT-208, Schneider, Herbert, Opéra comique. Abschnitt I. Von der Entstehung bis zum Buffonistenstreit, Kassel et al., 3.5.2021 (gelesen)
- LIT-209, Jacobshagen, Arnold, Chœur dansé und Chœur en action. Zur szenischen Realisierung bewegter Chöre in der französischen Oper, Berlin, 2000
- LIT-210, Marmontel
- LIT-211, Hickmann, Hans, Ägypten, Leipzig, 1961
- LIT-212, Zimmermann, Bernhard, Europa und die griechische Tragödie: Vom kultischen Spiel zum Theater der Gegenwart, 2000
- LIT-213, Schössler, Franziska, Einführung in die Dramenanalyse, 2017
- LIT-214, Schneider, Herbert, Glucks Pariser Opern, Laaber, 2001

11. ANHANG

11.1 Gesamtübersicht: Sämtliche Opern Glucks

OPER	UA-Jahr	UA-Ort	Autor(-en)/Libretto	Quellenlage
Artaserse	1741	Milano	Metastasio	schlecht
Cleonice --> vide Demetrio	1742	Venedig	Metastasio	schlecht
Demetrio (Cleonice)	1742	Venedig	Metastasio	schlecht
DEMOFOONTE	1743	Milano	Metastasio	mässig
Il Tigrane	1743	Crema	Goldoni (nach F. Silvani)	schlecht
IPERMESTRA	1744	Venedig	Metastasio	gut
La Sofonisba	1744	Milano	Metastasio (Arien), Silvani (Rezitative)	schlecht
Poro (Alessandro nell'Indie)	1744	Torino	Metastasio	schlecht
L'Ippolito	1745	Milano	Corio, Gioseffo Gorino, vollständig	schlecht
Artamene	1746	London	Vanneschi, F. (nach Bartolommeo Vitturi)	gut
La caduta dei giganti	1746	London	Vanneschi, Francesco	schlecht
La contesa de' Numi	1747	Kopenhagen	Metastasio	gut
LE NOZZE D'ERCOLE E D'EBE	1747	Dresden	unbekannt, Libretto hrsg. in Dresden	sehr gut
LA SEMIRAMIDE RICONOSCIUTA	1748	Wien	Metastasio	gut
EZIO (PRAGER FASSUNG)	1750	Prag	Metastasio	gut
Issipile	1752	Prag	Metastasio	schlecht
La clemenza di Tito	1752	Neapel	Metastasio (missing)	gut
LE CINESI	1754	Wien	Metastasio	gut
L'INNOCENZA GIUSTIFICATA	1755	Wien	Metastasio (Arien), Giacomo Durazzo (Rezitative)	sehr gut
La danza	1755	Wien (Laxenburg)	Metastasio	gut
Antigono	1756	Rom	Metastasio	mässig
Il re pastore	1756	Wien	Metastasio	gut
Antigono	1756	Rom	Metastasio	gut
L'ILE DE MERLIN OU LE MONDE RENVERSÉ	1758	Wien	Anseume after Alain- René Lesage and D'Orneval (le monde renversé)	gut
La fausse esclave	1758	Wien	Anseume, nach Louis u. Pierre d e Marcouville (La Fausse Ava)	schlecht
L'Arbre enchanté, ou Le Tuteur dupé (Schönbrunn 1759)	1759	Wien	Vadé, Jean-Joseph	gut
La Cythère assiégée (Wiener Fassung)	1759	Wien	Favart, Charles Simon	mässig
Le Diable à quatre ou La Double Métamorphose	1759	Wien	Sedaine, Michel- Jean und Pierre Baurans, after Charles Coffey (The Devil to Pay)	mässig
L'IVROGNE CORRIGÉ	1760	Wien	Anseume, Jean- Baptiste und Lourder de Sarterre	gut
Tetide	1760	Wien	Migliavacca, Giovanni Ambrogio	mässig
LE CADI DUPÉ (DER BETROGENE KADI)	1761	Wien	Le Monnier, Pierre- René	sehr gut
ORFEO ED EURIDICE (WIEN)	1762	Wien	Calzabigi, Ranieri de	sehr gut
EZIO (WIENER FASSUNG)	1763	Wien	Metastasio	gut
Il trionfo di Clelia	1763	Bologna	Metastasio	unklar
LA RENCONTRE IMPRÉVUE OU LES PÈLERINS DE LA MECQUE	1764	Wien	Dancourt, Louis Hurtaut after Lesage and d'Orneval, Les pèlerins de la Mecque	sehr gut
Il Parnaso confuso	1765	Wien	Metastasio	gut
TELEMACHO OSSIA L'ISOLA DI CIRCE	1765	Wien	Coltellini, Marco (nach Sigismundo Capece)	gut
LA CORONA	1765	Wien	Metastasio	gut
ALCESTE (WIENER FASSUNG)	1767	Wien	Calzabigi (n. Euripides)	sehr gut
PROLOGO	1767	Florenz	del Rosso, Lorenzo Ottavio	sehr gut
Le feste d'Apollo	1769	Parma	Calzabigi, Ranieri de'	sehr gut
PARIDE ED ELENA	1770	Wien	Calzabigi, Ranieri de'	sehr gut
IPHIGÉNIE EN AULIDE	1774	Paris	Roulet, Marius-François-Louis Gand Leblanc, Bailli Du	sehr gut
ORPHÉE ET EURYDICE (PARIS)	1774	Paris	Moline, P.L. (nach Calzabigi)	sehr gut
L'Arbre enchanté (Versailles, 1775)	1775	Paris (Versailles)	Vadé, Jean-Joseph, Le poirier	gut
La Cythère assiégée (Paris)	1775	Paris	Favart, Charles-Simon	sehr gut
ALCESTE (PARISER FASSUNG)	1776	Paris	Roulet, Marius-François-Louis Gand Leblanc, Bailli Du (nach Calzabigi)	sehr gut
Armide	1777	Paris	Quinault, Philippe (nach Tasso)	mässig
ECHO ET NARCISSE	1779	Paris	Tschudi, L.T. Baron de (nach Ovid, Metamorphosen)	mässig
Iphigénie en Tauride	1779	Paris	Guillard, B.F. u. Du Roulet (nach C. Guimond de la Touche)	sehr gut
Iphigenie auf Tauris (Wien)	1781	Wien	von Alxinger, J.B. und Gluck (nach N.F. Guillard)	unklar

Tab. 26 Gesamtverzeichnis der Opern Glucks mit Quellenlage

Legende: GROSSBUCHSTABEN = ausgewählt