

Claudio Monteverdi

Orfeo

Christoph Willibald Gluck

Orpheus und Eurydike

Texte, Materialien, Kommentare

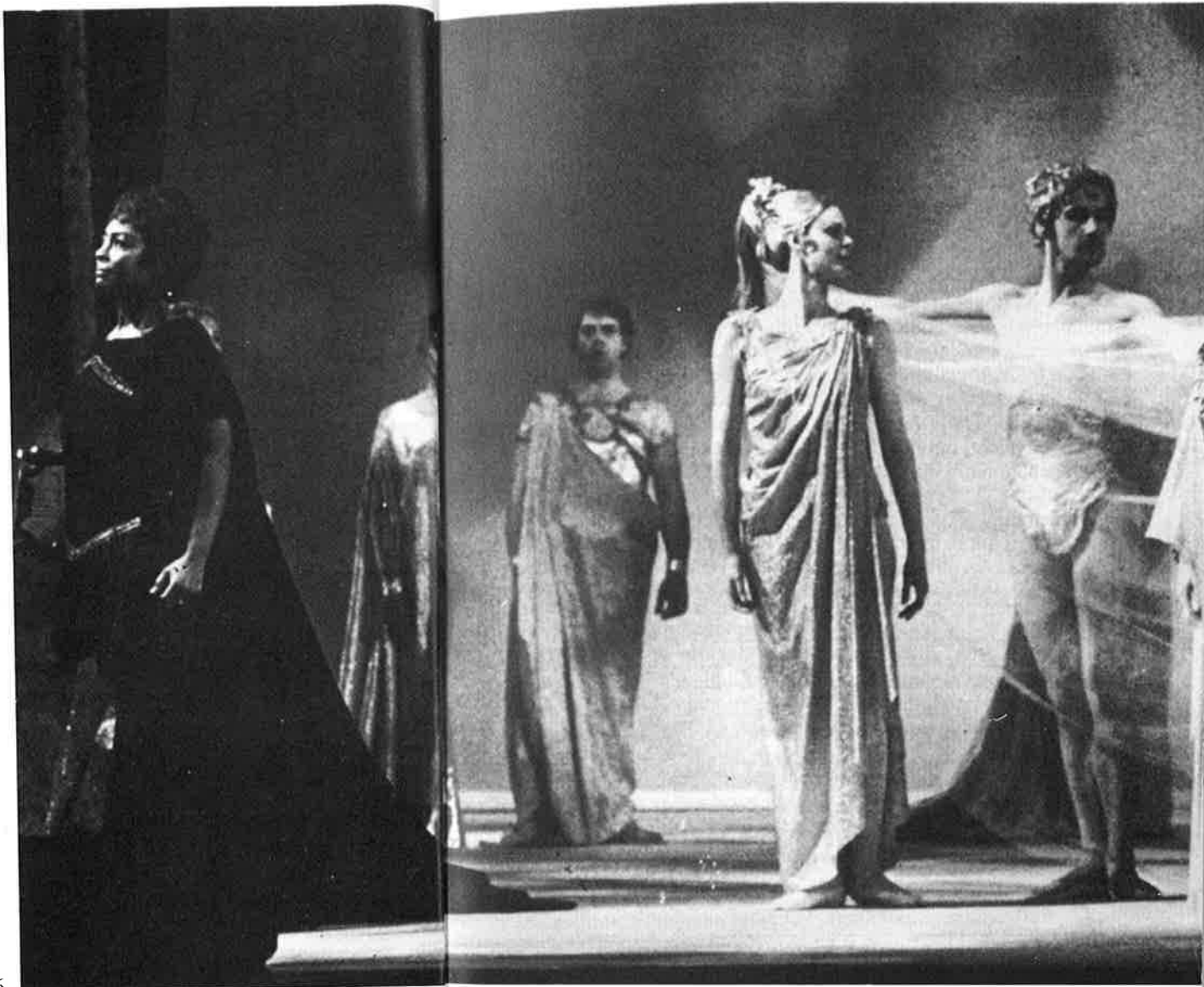
Herausgegeben von Attila Csampai
und Dietmar Holland



Rowohlt

UNIVERSITY OF OKLAHOMA
LIBRARIES

Originalausgabe
Zusammengestellt und
erläutert von
Attila Csampai und
Dietmar Holland
Redaktion
Beate Laura Menzel
Layout
Gabriele Boekholt
Schlußredaktion
Klaus Wegner
Fachmusikalische und
redaktionelle Mitarbeit:
RICORDI & CO.,
Bühnen- und Musik-
verlag GmbH, München
Umschlaggestaltung
Ingeborg Bernerth-Arp
(Szenenfoto von
Susan Schimert-Ramme
aus «Orfeo»
von Claudio Monteverdi,
Opernhaus Zürich)
Veröffentlicht im
Rowohlt Taschenbuch
Verlag GmbH
Reinbek bei Hamburg,
Juni 1988
Copyright © 1988 by
Rowohlt Taschenbuch
Verlag GmbH,
Reinbek bei Hamburg
Satz Times (Lasercomp)
bei LibroSatz, Kriftel
Gesamtherstellung
Clausen & Bosse, Leck
Printed in Germany
1980-ISBN 3 499 18398 6



«... in der Oper greift Musik in den blinden ausweglosen Naturzusammenhang des Schicksals, wie die abendländischen Mythen ihn darstellen, verändernd ein, und das Publikum wird als Zeuge, wenn nicht gar als Appellationshof angerufen. Der Eingriff ist in einem der großen griechischen Mythen selber vorgedacht, dem von Orpheus, der die furchtbare Herrschaft des Zyklos, an den er Eurydike verlor, durch Musik erweicht, um dem Schicksal selber erst wieder durch den manisch gebannten Blick auf das Bereich zu verfallen, dem er mit Eurydike entrann. Die erste authentische Oper, Monteverdis *Orfeo*, hat eben dies zum Vorwurf sich genommen, die Glucksche Reform ist auf Orpheus als auf den Archetypus der Oper zurückgegangen, und man sagt kaum zuviel mit dem Satz, alle Oper sei Orpheus, den nur eben das Wagnerische Musikdrama verleugnet.»

Theodor W. Adorno

Inhalt

ML
50
1, M 79
07
1988

Der Mythos von Orpheus und Eurydike

Karl Kerényi Der Mythos von Orpheus und Eurydike	9
Die antiken Quellen	
Publius Ovidius Naso Orpheus und Eurydike	16
Publius Vergilius Maro Orpheus und Eurydike	20
Horst Goerges Wandlungen des Orpheus-Mythos auf dem musikalischen Theater	23

Claudio Monteverdi Orfeo

Egon Voss Am Beginn der Operngeschichte – Orpheus ohne Mythos	27
Dietmar Holland Inhalt der Oper	39
Alessandro Striggio d. J. L'Orfeo. Zweisprachiges Textbuch. Wortgetreue Übersetzung von Ursula Jürgens-Hasenmeyer	41

Dokumentation

Silke Leopold Orpheus in Mantua und anderswo: Poliziano, Peri und Monteverdi	83
Zur Uraufführung der <i>«Favola d'Orfeo»</i> in Mantua	110
Anna Amalie Abert Claudio Monteverdis Stellung in seiner Zeit und das Fortwirken seines Erbes	112
Dietmar Holland Die Wiederentdeckung des Opernkomponisten Monteverdi	117
Hans Ferdinand Redlich Der erste Opernkomponist: Claudio Monteverdi und seine <i>«Favola d'Orfeo»</i>	120
Silke Leopold Die musikalische Dramaturgie in Monteverdis <i>«Orfeo»</i>	128
Carl Orff L'Orfeo	147
Andres Briner Paul Hindemiths <i>«Versuch einer Rekonstruktion der ersten Aufführung»</i> des <i>«Orfeo»</i>	162
Nikolaus Harnoncourt Zur Aufführung der <i>«Favola d'Orfeo»</i> von Monteverdi	165

FINE
ARTS

Christoph Willibald Gluck
Orpheus und Eurydike

Michael Stegemann Glucks Furien der Konvention – Mozarts gehorsame Töchter	175
Ranieri de' Calzabigi Die Handlung der Oper	186
Ranieri de' Calzabigi Orfeo ed Euridice. Zweisprachiges Textbuch mit neuer wortgetreuer Übersetzung von Gerd Uekermann	189

Dokumentation

Hermann Wolfgang von Waltershausen Der Orpheus-Mythos und Calzabigis Dichtung	226
Uraufführungsbericht im «Wienerischen Diarium» vom 13. Oktober 1762	246
Dietmar Holland Glucks Opernreform	250
Zur Urhebererschaft der Opernreform: Aus einem Brief Glucks an den Herausgeber des <i>Mercure de France</i> vom 1. Februar 1773	254
Ranieri de' Calzabigi Brief an den Herausgeber des <i>Mercure de France</i> vom 25. Juni 1784	256
Hermann Wolfgang von Waltershausen Zum Vergleich der Wiener (1762/64) und der Pariser (1774) Fassung von «Orpheus und Eurydike»	260
Hector Berlioz Glucks «Orphée» am Théâtre Lyrique	282
Alfred Einstein Glucks «Orfeo ed Euridice»: Reformoper als höfischer Kompromiß	295
Harald Kaufmann Anmerkungen zu Glucks «Orfeo ed Euridice»	304

Zeittafel	Monteverdi 312	Gluck 322
Bibliographie	316	324
Dietmar Holland Anmerkungen zur Diskographie	317	326
Nachweise		330
Über die Herausgeber		332
Über die Verfasser der Essays		332

Der Mythos von Orpheus und Eurydike

Karl Kerényi*

Der Mythos von Orpheus und Eurydike

Ohne Orpheus, den wunderbaren Sänger und Leierspieler, könnten wir uns die Argo nicht mehr vorstellen. Alte Künstler stellten ihn schon unter den Argonauten dar. Wenn irgend jemand, so konnte er der Schar nützlich sein, die in das Jenseits eindringen wollte. Orpheus wurde eben dadurch berühmt, daß er die gefährliche Fahrt in die Unterwelt auch für sich allein zu unternehmen fähig war. In den Götter- und Heroengeschichten ist nicht er der erste gewesen, von dem erzählt wurde, er hätte mit Gesang und Leierspiel – beide bildeten nur eine Kunst – Wunder gewirkt. Man weiß, daß Hermes die Leier erfand und als erster zu ihren Tönen sang. Unter den Göttern schenkte er die Leier seinem Bruder Apollon, unter den Heroen einem anderen Bruder, der nachher mit Apollon in Feindseligkeit geriet: Amphion. Wenn es von Orpheus heißt, in unendlichen Scharen kreisten die Vögel über dem Kopf des Sängers, und hoch sprangen die Fische aus dem dunkelblauen Meere ihm entgegen, so wissen wir, daß es die Wirkung seines Gesangs war. Wir sehen ihn, die Leier in der Hand, auf der Argo fahrend. Wenn wir aber noch hören, daß sein Gesang die Steine und Bäume in Bewegung brachte, so erinnern wir uns an die Mauer von Theben, die Amphions Leier erstehen ließ. Die Tat, die Orpheus allein vollbracht hat, war, daß er alles Wilde, sogar die wilden Mächte der

* Der folgende Beitrag stammt aus dem Werk «Die Mythologie der Griechen» des berühmten Religionswissenschaftlers Karl Kerényi (1897–1973), der seit 1948 Forschungsleiter am C. G. Jung-Institut in Zürich war und gemeinsam mit Jung die «Einführung in das Wesen der Mythologie» (1941) geschrieben hat.

Zeittafel zu Monteverdis «Orfeo»

- 1494 Am 9. August erscheint in Bologna der Erstdruck der *«Fabula d'Orfeo»*, die Angelo Poliziano (1454–94) für eine Aufführung am Hof zu Mantua im Jahre 1480 verfaßt hat. Die Musik zu dieser «rappresentazione profana» (Frederick W. Sternfeld) ist dagegen nicht überliefert. Es handelt sich bei dem Werk um die erste neuzeitliche Dramatisierung des Orpheus-Stoffs.
- 1567 Claudio Monteverdi wird am 15. Mai in Cremona getauft.
- 1573 Alessandro Striggio d. J. wird in Mantua geboren (Geburtsdatum unbekannt).
- 1600 Die erste vollständig erhaltene Oper der Musikgeschichte, *«L'Euridice»* (Libretto von Ottavio Rinuccini, Musik von Jacopo Peri), wird im Florentiner Palazzo Pitti am 6. Oktober anlässlich der Vermählung Maria de' Medici mit dem französischen König Heinrich IV. von Navarra in kleinerem Kreis uraufgeführt. Im Vorwort zum Erstdruck dieser Oper enthüllt Peri, daß Teile der Musik von Giulio Caccini stammen, der selbst in diesem Jahr Rinuccinis Libretto auch vollständig vertont hat.
- 1602 Am 5. Dezember wird im Florentiner Palazzo Pitti zu Ehren der Kardinalen Montalto und Dal Monte, ferner des Marchese Peretti Giulio Caccini *«L'Euridice»* uraufgeführt. Caccini nennt das Werk ausdrücklich «composta in musica in stile rappresentativo». Die opernästhetischen Ideen der «Florentiner Camerata», eine Art Wiederbelebung der antiken Tragödie mit musikalischen Mitteln, finden in diesen beiden Vertonungen des Orpheus-Stoffs ihre erste Konkretion.
- 1606 Monteverdi beginnt die Komposition der *«Favola d'Orfeo»* von Alessandro Striggio d. J. Mit dieser Oper läßt Monteverdi mit einem Schlag die Bestrebungen Caccinis und Peris weit hinter sich, indem er einerseits auf die musikalische Tradition der Florentiner «Intermedien» mit ihrem reich besetzten Orchester zurückgreift und zugleich andererseits mit kühnen architektonisch-dramaturgischen Ideen weit in die Operngeschichte vorausgreift.
- 1607 24. Februar: Vor den Mitgliedern der Accademia degli Invaghiti, zu denen auch der Librettist des *«Orfeo»* gehört (Monteverdi wahrscheinlich nicht), erklingt im Palazzo Ducale zu Mantua – entweder in der Galleria degli Speechi oder in der Galleria dei Fiumi – die Uraufführung der *Favola in musica: «L'Orfeo»*. Dem Modellcharakter dieser Aufführung zuliebe wird das bereits gedruckte Libretto an die Zuhörer verteilt. Ob es sich um eine szenische Wiedergabe handelte, ist nicht mit Sicherheit bekannt. Der ursprüngliche Schluß des Librettos – Orpheus wird von den Bacchantinnen zerrissen – scheint hier aufgeführt worden zu sein, denn die Aufführung fand am Karnevalsabend statt. Der Erfolg der Darbietung ist so groß, daß am 1. März eine Wiederholung – nunmehr vor etwas größerem Publikum – anberaumt wird.
- 1609 Im August erscheint die Partitur des *«Orfeo»* in Venedig mit der Widmung an Francesco Gonzaga im Druck. Der Textcharakter dieser Partitur gibt allerdings nur geringe Aufschlüsse über die tatsächliche Aufführungspraxis, wenngleich der Wille Monteverdis sich hier dokumentiert, eine Art «Protokoll», jener Mantuaner Uraufführung festzuhalten; dafür spricht

jedenfalls der dramaturgisch motivierte Einsatz von personenbezogenen Instrumentengruppen, freilich vom Drucker nicht konsequent nachgewiesen, und die alternative Ausgestaltung der großen Paghiera des Orfeo im Zentrum des dritten Aktes («Possente spirito»), mit deren Koloratur-Version Monteverdi offensichtlich der Willkür der Sänger durch kompositorische Festlegung vorbeugen will.

Die gedruckte Partitur enthält auch einen vom Libretto-Erstdruck des Jahres 1607 abweichenden Schluß. Da zu dem ursprünglichen Schluß von Monteverdi keine Musik erhalten ist – und es erscheint sehr fraglich, ob sie jemals existierte –, liegt es nahe zu vermuten, daß der nun vorgelegte und komponierte Schluß, die Apotheose des Orfeo durch seinen Vater Apollo, eine Art «Kompromiß zwischen der Treue gegenüber dem Mythos und dem notwendigen Happy endings» (Silke Leopold) darstellt.

- 1615 Erneut erscheint die Partitur des *«Orfeo»* im Druck, diesmal jedoch ohne die Widmung an das Haus Gonzaga, da Monteverdi inzwischen in Venedig, an San Marco, wirkt.
- 1630 Alessandro Striggio d. J. stirbt am 15. Juni (?) in Venedig.
- 1643 Claudio Monteverdi stirbt am 29. November in Venedig. Mit seinem Tod gerät auch ziemlich rasch sein Schaffen in Vergessenheit. Die Entwicklung der Oper geht nun andere Wege.
- 1790 Zum erstenmal seit Monteverdis Tod wird sein Schaffen ausdrücklich erwähnt, wenn auch noch nicht analytisch oder ästhetisch angemessen gewürdigt: In Ernst Ludwig Gerbers *«Historisch-Biographischem Lexikon der Tonkünstler»* wird er als «größter Meister seiner Zeit» bezeichnet. Die Rezitative seines *«Orfeo»* seien die ersten, die man überhaupt kenne, und Monteverdi sei sogar ihr Erfinder.
- 1834 Im Zuge der Ausbreitung des Historismus erscheint Carl von Winterfelds epochemachendes Werk über *«Johannes Gabrieli und sein Zeitalter»* (zwei Bände), in dem auch zum erstenmal Vokalwerke Monteverdis vorgestellt und analysiert werden. Von entscheidender Bedeutung ist Winterfelds Hinweis darauf, daß die (frühen) Opern und madrigalischen Szenen Monteverdis keine Wiederbelebung der (falsch verstandenen) Antike gewesen seien, sondern seinerzeit eine durchaus zeitgemäße, eigenständige Kunst. (Von der Existenz der auch nur in Abschriften überlieferten Spätopern Monteverdis kann Winterfeld noch nichts wissen; sie werden erst am Ende des Jahrhunderts entdeckt.)
- 1881 Robert Eitner veröffentlicht die erste moderne Ausgabe des *«Orfeo»* als zehnten Band der *«Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke»*, freilich mit erheblichen Kürzungen.
- 1887 Die erste deutschsprachige und überhaupt erste umfassende Monteverdi-Biographie erscheint; ihr Verfasser ist Emil Vogel (vgl. Bibliographie).
- 1904 Da Robert Eitners Veröffentlichung des *«Orfeo»* keinen aufführungspraktischen Zweck verfolgte, greift nun ein Komponist ein, realisiert eine aufführbare Fassung und begründet die Wiederentdeckung Monteverdis im Musikleben, wenn auch vorerst noch nicht auf der Opernbühne: Der französische, in Paris wirkende Komponist Vincent d'Indy (1851–1931), ein Kenner älterer Musik, führt am 25. Februar und am 2. März in der Schola Cantorum seine französisch gesungene, gekürzte und modern instrumentierte Fassung des *«Orfeo»* konzertant auf. Ein Jahr später erscheint diese Aufführungsfassung in Paris auch im Druck.

- 1911 Die erste szenische Aufführung der praktischen Ausgabe d'Indys leitet am 2. Mai Marcel Labey, der seit 1903 an der Pariser Schola Cantorum, dem Institut für ältere Musik, lehrt. Die Aufführung findet im Théâtre Réjane (Paris) statt.
- 1913 8. Juni: Am Stadttheater Breslau wird eine deutschsprachige Version des *Orfeo*, eingerichtet von Hans Erdmann-Guckel, gegeben. Ähnlich wie die Fassung d'Indys enthält auch diese Version nur einen Teil der Musik Monteverdis: Der fünfte Akt fehlt völlig, und vom ersten sind nur noch Bruchstücke übriggeblieben, die zudem so mit dem zweiten Akt vermischt wurden, daß eine dreiaktige Struktur entsteht. Kurioserweise besetzt Erdmann-Guckel den Generalbaß mit Klavier, Harmonium (!) und Gitarre. Diese Fassung wird auch niemals veröffentlicht.
- 1925 Die Wiederentdeckung des Opernkomponisten Monteverdi befindet sich immer noch im Stadium des Experiments. So bringt der junge Carl Orff am 17. April im Nationaltheater Mannheim seine erste Aufführungsversion des *Orfeo*, mit deutschem Text von Dorothee Günther, zur Uraufführung. Am 7. Dezember führt die Oxford University Operatic Society *Orfeo* zum erstenmal in England szenisch auf. Die aufführungspraktische Einrichtung stammt von Jack Allan Westrup. Die Oper wird in der englischen Übersetzung von Robert L. Stuart unter der Leitung von William H. Harris gegeben.
- 1927 Adolf Sandberger veröffentlicht die erste Faksimile-Ausgabe des Erstdrucks von 1609 (mit einem ausführlichen Kommentar).
- 1929 Carl Orffs zweite Aufführungsversion des *Orfeo* hat am 10. Dezember im Münchner Residenztheater Premiere. Diese Fassung bleibt unveröffentlicht.
- 1930 Im Rahmen der Monteverdi-Gesamtausgabe gibt Gian Francesco Malipiero die Partitur des *Orfeo* in moderner Notation und (teilweise sehr fragwürdiger) Ausstattung des Generalbasses heraus.
- 1933 Im Rahmen der Settimana Mantovana wird am 30. April in der Sala Manto des Palazzo Ducale in Mantua der *Orfeo* in der Aufführungsfassung von Giacomo Orefice (Mailand 1909) konzertant aufgeführt.
- 1934 27. Dezember: Tullio Serafin dirigiert am Teatro Reale dell'Opera in Rom eine szenische Aufführung der ersten Fassung, die Giacomo Benvenuti von Monteverdis *Orfeo* in freier Einrichtung hergestellt hat. Im Unterschied zur 1942 veröffentlichten zweiten Fassung, greift Benvenuti hier zu dem sehr anfechtbaren Verfahren, Monteverdis Partitur mit anderer Musik des Komponisten anzureichern. Deshalb war auch eine Umarbeitung des Librettos nötig, für die Arturo Rossato verantwortlich zeichnete (zu den Einfügungen im einzelnen vgl. John Whenham: Claudio Monteverdi. *Orfeo*. Cambridge 1986, S. 93).
- 1936 Am 10. Februar wird in Zürich die von dem Musikwissenschaftler Hans Ferdinand Redlich eingerichtete Aufführungsversion konzertant aufgeführt.
- 1940 4. Oktober: Karl Böhm leitet an der Dresdener Staatsoper die Uraufführung der dritten, endgültigen Fassung des *Orfeo* von Carl Orff, die mit Hilfe des modernen Instrumentariums die Klangwirkungen des Monteverdi-Orchesters als «für uns gültigen Klang» (im Sinne des Musikhistorikers Georgiades) erzielen möchte und außerdem eine geraffte, auf drei Akte beschränkte Interpretation der originalen Oper bietet. Es handelt

- sich demnach eher um ein Stück von Orff nach Monteverdi als um eine Neuausgabe der alten Partitur.
- 1943 Gestützt auf die Faksimile-Ausgabe der Partitur von 1609 beschäftigt sich Paul Hindemith mit dem *Versuch einer Rekonstruktion der ersten Aufführung* von Monteverdis *Orfeo*, der ein Jahr später an der Yale University zur Aufführung gelangt. Es ist der Gegenzug zu den bisherigen mehr oder weniger freien Einrichtungen: Hindemith orientiert sich an den (spärlichen) Angaben zur Verteilung der Instrumente und beschränkt sich ansonsten auf die (behutsame) Ausstattung des (unbezahlten) Generalbasses.
- 1954 Am 3. Juni wird anlässlich der Wiener Festwochen eine Bühnenaufführung der Fassung Hindemiths realisiert. Dieser bedeutungsvolle Auftakt zur bald einsetzenden «authentischen» Aufführungspraxis älterer Musik wird von dem jungen Nikolaus Harnoncourt als «Schlüsselerlebnis» begrüßt.
- 1955 Während der «Sommerlichen Musiktage Hitzacker» führt August Wenzinger die erste konsequent «authentische» Version des *Orfeo* auf, die auch auf Schallplatte erscheint. Das bisherige Problem, wie Monteverdis Instrumentangaben durch analoge moderne Instrumente ausgeglichen werden könnten, löst nun Wenzinger mit dem Gebrauch des alten Instrumentariums, freilich mit Ausnahme der modernen Streichinstrumente.
- 1969 Nikolaus Harnoncourt realisiert die erste Schallplattenaufnahme des *Orfeo* mit historischen Instrumenten bzw. solchen, die den historischen nachgebaut wurden, verwendet dabei auch – im Unterschied zu August Wenzinger – barocke Streichinstrumente. Seine Aufführung ist mehr als eine bloße «Rekonstruktion» des historisch «richtigen» Klangs; sie ist zugleich eine moderne «Interpretation».
- 1975 20. Dezember: Am Opernhaus Zürich hat die Inszenierung von Jean-Pierre Ponnelle Premiere, die musikalisch von Nikolaus Harnoncourt und dem Monteverdi-Ensemble des Züricher Opernhauses bestritten wird. Diese Aufführung, die auch verfilmt wird und auf Schallplatte erscheint (1981), hat ihrerseits «Modellcharakter», da es den Beteiligten gelingt, Monteverdis Oper in doppelter Brechung als historisches und aktuell-sinnliches Stück Musiktheater zu präsentieren. Den äußeren Rahmen bildet die Konzeption eines «Spiels im Spiel» – während der Einleitungs-Toccata tritt der Hof des historischen Mantua auf –, und die Handlung selbst ereignet sich in kontinuierlicher, spannungsvoller Aktion. Selbst die Instrumente werden zu Akteuren, so etwa in der Soloszene «Possente spirito» mit ihrem wechselnden, solistischen Instrumentarium, das von Personen der Unterwelt verkörpert wird. Mit dieser erfolgreichen Bühnenaufführung erweist sich Monteverdis erste Oper als lebensfähiger denn je.

Bibliographie

Eine Auswahl empfohlener Schriften zu Monteverdis *«Orfeo»*

- Emil Vogel: Claudio Monteverdi. In: Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft 3 (1887), S. 315–450
- Hugo Goldschmidt: Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert. Leipzig 1901–1904
- Alfred Heuss: Die Instrumentalstücke des *«Orfeo»*. In: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 4 (1903), S. 175–224
- Gaetano Cesari: *«L'Orfeo»* di Claudio Monteverdi all' *«Associazione di Amici della Musica»* di Milano. In: Rivista musicale italiana 17 (1910), S. 132–178
- Hermann Kretzschmar: Geschichte der Oper. Leipzig 1919
- Jack Allan Westrup: Monteverdi's *«Orfeo»*. In: The Musical Times (1925), S. 1096–1100
- Jack Allan Westrup: The Originality of Monteverdi. In: Proceedings of the Royal Musical Association 60 (1933/34), S. 1–25
- Hans Ferdinand Redlich: Zur Bearbeitung von Monteverdis *«Orfeo»*. In: Schweizerische Musikzeitung 76 (1936), S. 37–42 und S. 74–80
- Leo Schrade: Monteverdi. Creator of Modern Music. London 1950
- Willi Apel: Anent a Ritornello in Monteverdi's *«Orfeo»*. In: Musica disciplina 5 (1951), S. 213–222
- Anna Amalie Abert: Claudio Monteverdi und das musikalische Drama. Lippstadt 1954
- Joseph Kerman: Opera as Drama. London. New York 1956 (enthält einen Vergleich der Orpheus-Opern Monteverdis und Glucks)
- Anna Amalie Abert: Monteverdis *«Orfeo»* einst und jetzt. In: Musica, Jg. 1958
- Jack Allan Westrup: Two first performances: Monteverdi's *«Orfeo»* and Mozart's *«La Clemenza di Tito»*. In: Music and Letters 39 (1958), S. 327–335
- Julian Budden: Orpheus, or the Sound of Music. In: Opera 18 (1967), S. 623–630
- Robert Donington: Monteverdi's First Opera. In: Denis Arnold/Nigel Fortune (Hg.): The Monteverdi Companion. London 1968, S. 257–276
- Anna Amalie Abert: Die Opernästhetik Claudio Monteverdis. In: Raffaello Monterosso (Hg.): Claudio Monteverdi e il suo tempo. Verona 1969, S. 35–44
- Paul Collaer: Notes concernant l'instrumentation de l'*Orfeo* de Claudio Monteverdi. In: Raffaello Monterosso (Hg.): Claudio Monteverdi e il suo tempo. Verona 1969, S. 69–73
- Anna Maria Monterosso-Vacchelli: Elementi stilistici nell' *Euridice* di Jacopo Peri in rapporto all'*Orfeo* di Monteverdi. In: Raffaello Monterosso (Hg.): Claudio Monteverdi e il suo tempo. Verona 1969, S. 117–127
- Riccardo Allorto: Il prologo dell'*Orfeo*. Note sulla formazione del recitativo monteverdiano. In: Raffaello Monterosso (Hg.): Claudio Monteverdi e il suo tempo. Verona 1969, S. 157–168
- Jürgen Jürgens: Urtext und Aufführungspraxis bei Monteverdis *«Orfeo»* und *«Marienvesper»*. In: Raffaello Monterosso (Hg.): Claudio Monteverdi e il suo tempo. Verona 1969, S. 269–299
- Helmut Hell: Zu Rhythmus und Notierung des *«Vi ricorda»* in Claudio Monteverdis *«Orfeo»*. In: Analecta Musicologica 15 (1975), S. 87–157

- Denis Arnold: Monteverdi. London ²1975
- Jane Glover: The Metamorphoses of *«Orfeo»*. In: The Musical Times (1975), S. 135–139
- Lionello Cammarota: L'orchestrazione de l'*Orfeo* di Monteverdi. In: Venezia e il melodramma del Seicento. Firenze 1976, S. 21–40
- Nikolaus Harnoncourt: Werk und Aufführung bei Monteverdi. In: Österreichische Musikzeitschrift 33 (1978), S. 193–199
- Frederick W. Sternfeld: The Birth of Opera: Ovid, Poliziano and the *«dieta fine»*. In: Analecta Musicologica 19 (1979), S. 30–51
- Domenico De'Paoli: Claudio Monteverdi. Milano 1979
- Robert Donington: The Rise of Opera. London–Boston 1981
- Nino Pirrotta/Elena Povoledo: Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi. Cambridge 1982
- Reinhard Müller: Der stile recitativo in Claudio Monteverdis *«Orfeo»*. Tutzing 1984
- Iain Fenlon: Monteverdi's Mantuan Stage Works. In: Denis Arnold/Nigel Fortune (Hg.): The New Monteverdi Companion. London 1985, S. 251–287
- John Whenham: Claudio Monteverdi. *Orfeo*. Cambridge Opera Handbooks. Cambridge 1986
- Ludwig Finscher (Hg.): Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein. Laaber 1986
- Silke Leopold: Orpheus 1607: Der Triumph der Musik. In: Beiheft zur Gesamtaufnahme von Monteverdis *«Orfeo»* DGA 419 250-1 (1987)

Dietmar Holland

Anmerkungen zur Diskographie von Monteverdis *«Orfeo»*

Als Nikolaus Harnoncourt im Jahre 1969 seine Aufnahme mit ausschließlicher Verwendung von Originalinstrumenten – seien sie nun historische oder nachgebaute – veröffentlichte, trat die Geschichte der Wiederentdeckung des Opernkomponisten Monteverdi, zumindest für den *«Orfeo»*, in eine neue Phase. Vorbereitet war das durch August Wenzingers beachtliche Aufnahme aus dem Jahre 1955, die immer noch zu den Pionierleistungen auf diesem Gebiet gehört. Doch erst Harnoncourt machte ernst mit historischer Aufführungspraxis, die weit über die Handhabung des *«authentischen»* Instrumentariums hinausgeht: Sie betrifft die gesamte Artikulation und Phrasierung der Musik. Harnoncourts Umgang damit griff seinerzeit stark in die Gemüter ein, bot er doch nichts weniger als eine Reform bisheriger Vorstellungen von der sogenannten *«Alten Musik»*. Inzwischen ist Harnoncourts Vorgehensweise Allgemeingut geworden. So konnte es denn auch geschehen, daß erst kürzlich John Eliot Gardiners Einspielung des *«Orfeo»* einen qualitativen Sprung innerhalb der neueren Geschichte der historischen Aufführungspraxis vorführen konnte. Gegen diese lockere, sinnliche und dennoch höchst präzise kalkulierte Interpretation wirkt die ältere Aufnahme unter Harnoncourt – die spätere Züricher Aufnahme ist

dagegen von der Bühnenaufführung und ihrer Drastik bestimmt – denn doch bemüht, beflissen und vor allem im instrumentalen Teil nicht durchweg überzeugend. Gardiners Instrumentalensemble, von dem überragenden Chor ganz zu schweigen, läßt den Hörer vergessen, daß es sich um «historische» Musik handelt; einzig der konkrete Gebrauch der Instrumente en detail entscheidet. Und da kommt man voll auf seine Kosten. Mit dieser Aufnahme verblasen sämtliche früheren.

Dennoch könnten auch hier Einwände laut werden: Ist nicht doch die Rolle des Orfeo in der Darstellung von Anthony Rolfe Johnson, bei aller vokalen Virtuosität, etwas zu larmoyant geraten? Das wird besonders deutlich in dem großen Lamento des fünften Aktes, und in seinem Gegenstück, der koloraturreichen Paghiera des dritten, bei der übrigens alle Sänger, bis auf die Ausnahme von Enrico de Franceschi in der überhaupt ersten Schallplatteneinspielung (Mailand 1939), die (verzierte) Alternative der beiden von Monteverdi notierten Stimmen vortragen. Enrico de Franceschi dagegen bietet die unverzierte, ja karge Version, gewissermaßen ein rezitatives Gerüst der Ossia-Version. Es ist äußerst seltsam, daß sich alle Sänger der Koloraturpartie einzig an die von Monteverdi im Erstdruck vorgeschriebene Fassung halten, ohne zu improvisieren. Dem Werkbegriff der Zeit Monteverdis lag aber nichts ferner, als die Festlegung der Ausführung. Mit anderen Worten: Ähnlich wie der – im übrigen reich zu besetzende – Apparat des Generalbasses, namentlich in den rein monodischen Partien, mit der Auszierung der Interpreten rechnet, noch über die «Entzifferung» der durch die Baßtöne anvisierten Harmonien hinaus, so bedeutet auch die in diesem einen Falle («Possente spirito») ausdrücklich von Monteverdi gleichsam «protokollarisch» gemeinte Notation der verzierten Fassung wohl kaum mehr als ein verbindlicher Vorschlag. (Wir kennen solche Verzierungspraxis etwa auch aus Bartolomeo Barbarinos Solomotetten.)

Puristisches Anklammern an den Notentext führt bei der Musik Monteverdis auf den falschen Weg, und es klingt dann auch langweilig. Davon ist in besonderem Maße die erste Aufnahme von 1939 betroffen, die nur noch als historische Kuriosität gewertet werden kann. Abgesehen von grotesken Mißverständnissen der Tempogebung – die Chöre sind durchweg viel zu langsam, ebenso die (eigentlich wilde) Moresca – kann die Aufnahme auch in vokaler Hinsicht wenig überzeugen. Gesungen wird von den Protagonisten stets mit erhobener Stimme, ohne dabei auf die subtile Charakterisierung der von Monteverdi intendierten Tonfälle zu achten; eine Aufführung im Geiste der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts.

Eine neben Harnoncourts erster Aufnahme eigenständige Interpretation hat 1974 Jürgen Jürgens vorgelegt: eine klanglich «verdünnte», eher episch als dramatisch orientierte Auffassung der ersten Oper Monteverdis. Das hat einiges für sich, wenn auch das Gesamtergebnis doch etwas zu blaß wirkt. Es scheint, als sei Gardiners neueste Aufnahme der «Ersatz» für die inzwischen gestrichene Einspielung unter Jürgens. Und tatsächlich ist keine andere Aufführung so lebendig, wie diejenige unter Gardiner, ja es wird sogar in gebundenen, obligaten Instrumentalpartien die Lust am Musizieren nicht unterdrückt und eine behutsame Verzierungspraxis zugelassen.

Ähnlich wie Harnoncourt hat auch Michel Corboz zwei Aufnahmen herausgebracht: Die erste (1967) wirkt sehr uneinheitlich durch schwankende Tempi und seltsame Manierismen, vor allem in der Ausführung der Titelpartie (Eric Tappy), während die zweite, neuere von 1985 insgesamt eine eigenständige

dramatische Haltung ins Spiel bringt und über einen ausgezeichneten Sänger der Titelpartie verfügt (Gino Quilico). Freilich ist die Leistung des ersten Orfeo unter Harnoncourt (Lajos Kozma) bis heute unübertroffen, denn es gelingt ihm als einzigem Sänger dieser schwierigen Rolle, ohne larmoyanten Tonfall auszukommen, dabei doch nicht zu spröde zu singen, wie das zum Beispiel Nigel Rogers in seiner Aufnahme von 1983 (gemeinsam mit Charles Medlam produziert) tut. Da hilft auch die stupende Koloraturtechnik nicht mehr; sein Orfeo ist ein Neutrum.

Zwei Raritäten seien noch erwähnt: Siegfried Heinrich machte bei den Bad Hersfelder Festspielen des Jahres 1980 den (wenig überzeugenden) Versuch, den ursprünglichen Schluß des Librettos – statt der Apotheose Orfeos durch seinen Vater Apoll zerreißen ihn die Bacchantinnen – mit Hilfe von anderer Musik Monteverdis zu «rekonstruieren» (er benutzte dafür die Musik zu «*Tirsi e Clori*» aus dem 7. Madrigalbuch von 1619). Das Ergebnis liegt auch auf Schallplatte vor, hat sich aber nicht durchsetzen können. Es erscheint überhaupt fraglich, ob Monteverdi diesen Schluß jemals komponiert hat.

Und schließlich liegt noch die freie Bearbeitung (dritte Version) Carl Orffs von 1940 auf Schallplatte vor. Es handelt sich um eine Aufführung, bei der Orff beteiligt war. So kann sie eine gewisse Authentizität für sich beanspruchen. Ob allerdings die – stark gekürzte – Fassung des «*Orfeo*» Monteverdis, wie sie Orff seinerzeit aus redlicher Absicht heraus erarbeitet hat, heute noch notwendig ist, bleibe dahingestellt.

Liste der Gesamtaufnahmen

- 1939 Ferruccio Calusio (De Franceschi, Vivante, Nicolai, Manacchini, Palombini, Palombini, Marone, Marone*; Chor und Orchester N.N.)
EMI 3C 153-18 406/07
[Fassung von Gian Francesco Malipiero]
- 1951 Helmut Koch (Meili, Trötschel, Fleischer, Lammers, Krebs, Lammers, Lammers, Härtel, Härtel; Chor und Orchester des Berliner Rundfunks)
Vox VBX 21
- 1955 August Wenzinger (Krebs, Mack-Cosack, Guilleaume, Deroubaix, Wunderlich, Deroubaix, Guilleaume, Günter, Roth-Erang; Chor der Staatlichen Hochschule für Musik Hamburg; Orchester der «Sommerlichen Musiktage Hitzacker»)
DGA APM 14057-58
[Fassung von August Wenzinger]
- 1955 Nino Sanzogno (Gavarini, Panni, Dominguez, Stefanoni u. a.; Chor und Orchester der RAI Milano)
Discoteca di Stato DSML 014/15/16
[Fassung von Gian Francesco Malipiero]
- 1967 Michel Corboz (Tappy, Schwartz, Staempfli, Sarti, Altmeyer, Conrad, Bise, Staempfli, Loup; Lausanne Complesso Strumentale)
Erato STU 70440-2 oder RCA ARL 3-2536
[Fassung von Edward H. Tarr]

* Reihenfolge der Hauptrollen: Orfeo, Euridice, La Musica, Messaggiera, Apollo, La Speranza, Proserpina, Plutone, Caronte

- 1969 Nikolaus Harnoncourt (Kozma, Hansmann, Hansmann, Berberian, van Egmond, Berberian, Katanosaka, Villisech, Simkowsky; capella antiqua München, Ltg. Konrad Ruhland; Concentus musicus Wien)
Telefunken 6.35020 FK
[Fassung von Nikolaus Harnoncourt]
- 1974 Jürgen Jürgens (Rogers, Petrescu, Petrescu, Reynolds, Partridge, Bowman, Reynolds, Dean, Malta; Monteverdi-Chor Hamburg; Camerata Accademica Hamburg; Instrumentalsolisten)
DGA 2723 018
[Fassung von Jürgen Jürgens]
- 1975 Kurt Eichhorn (Carl Orff: Sprecher, Hermann Prey: Orpheus, Lucia Popp: Eurydike, Rose Wagemann: Botin, Karl Ridderbusch: Wächter der Toten; Chor des Bayerischen Rundfunks; Münchner Rundfunkorchester)
Acanta 44 22458-9
[Fassung in deutscher Sprache von Carl Orff, 1940]
- 1980 Siegfried Heinrich (Seipp, Liebermann, Bühler, Blanke-Roeser, Spaett, Bühler, Travis, Hauptmann, Bliesch; Frankfurter Madrigalensemble; Chor und Orchester der Festspiele Bad Hersfeld)
Jubilate (Schwann) JU 85810-12
[Fassung von Siegfried Heinrich mit einer Rekonstruktion des im Erstdruck des Librettos enthaltenen ursprünglichen Schlusses unter Benutzung von Musik aus Claudio Monteverdis Ballett *«Tirsi e Clori»*]
- 1981 Nikolaus Harnoncourt (Huttenlocher, Yakar, Schmidt, Schmidt, Hermann, Schmidt, Linos, Gröschel, Franzen; Monteverdi-Ensemble des Opernhauses Zürich)
Teldec 6.35591 EK
[Zürcher Fassung von Nikolaus Harnoncourt]
- 1983 Nigel Rogers/Charles Medlam (Rogers, Kwella, Kirkby, Laurens, Bolognesi, Denley, Smith, Varcoe, Thomas; Ensemble Chiaroscuro; London Cornett & Sackbut Ensemble, Ltg. Theresa Caudle; London Baroque)
EMI 270131-3
[Fassung von Nigel Rogers nach dem Druck von 1615]
- 1985 Michel Corboz (Quilico, Michael, Alliot-Lugaz, Watkinson, Tappy, Michael, Borst, Voutsinos, Voutsinos; Ensemble Vocal de la Chapelle Royale; Orchestre de l'Opéra de Lyon)
Erato ECD 88134/5 (CD) oder NUM 75212 (LP)
[Fassung von Edward H. Tarr]
- 1987 John Eliot Gardiner (Rolfe Johnson, Baird, Dawson, von Otter, Robson, Nichols, Montague, White, Tomlinson; The Monteverdi Choir; The English Baroque Soloists; His Majesties Sagbutts & Cornetts)
DGA 419 250-1
[Fassung von John Eliot Gardiner]

Zeittafel zu Glucks *«Orpheus und Eurydike»*

- 1714 2. Juli: Christoph Willibald Gluck wird in Erasbach (Oberpfalz) geboren.
23. Dezember: Ranieri de' Calzabigi wird in Livorno geboren.
- 1745 Gluck hält sich in London auf, lernt die musikdramatische Menschendarstellung in Georg Friedrich Händels späten Oratorien kennen und trifft vermutlich auch mit dem berühmten Shakespeare-Darsteller David Garrick, dessen ausdrucksvolle Schauspielkunst einzigartig ist, zusammen. Beide Erfahrungen werden in Glucks späten *«Reformopern»* der siebziger Jahre fruchtbar gemacht. Vorerst komponiert Gluck jedoch im Stil der italienischen *opera seria* (Hauptlibrettist: Pietro Metastasio).
- 1754 Im Herbst verpflichtet der *«Generalspektakeldirektor»* (Intendant) der kaiserlichen Theater in Wien, Giacomo Conte Durazzo, Gluck zur *«Komponierung der Theatral- und Akademiemusik»* im Burgtheater. Durazzo ist Anhänger der französischen Aufklärung und beabsichtigt, diese fortschrittliche Ideologie auch im Wiener Theater durchzusetzen.
- 1755 8. Dezember: Der erste Reformversuch Durazzos, die mit Glucks Musik versehene Oper *«L'innocenza giustificata»* wird in Wien uraufgeführt. Es handelt sich freilich bei diesem Libretto noch um eine Kompromißlösung: Die Rezitative stammen zwar von Durazzo selbst, ebenso der am Schluß ausdrücklich eingefügte dramatisch-handelnde Chor (in der *opera seria* nicht so vorgesehen!), doch sind die Arien des von Pietro Metastasio herrührenden Librettos unangetastet geblieben. Wichtig ist jedoch Durazzos dramaturgischer Eingriff, auf die von Metastasio gestalteten Intrigen zu verzichten.
- In Paris erscheint eine Sammelausgabe von Libretti Metastasios, versehen mit einem Vorwort von Ranieri de' Calzabigi (*«Dissertazione su le Poesie drammatiche del sig. Abate Pietro Metastasio»*), in dem die Stücke zu vollkommenen Tragödien erklärt werden. Das Lob enthält indessen einen Hintersinn, und tatsächlich ist es gerade Calzabigi, der sechs Jahre später mit dem Libretto zu *«Orfeo ed Euridice»* der mechanistischen Intrigendramaturgie Metastasios den Todesstoß versetzen wird.
- 1761 Im Januar kommt Calzabigi aus Paris nach Wien und bringt vermutlich das Orpheus-Libretto bereits mit. Gemeinsam mit dem Ballettmeister Gasparo Angiolini und Gluck verfolgt Calzabigi, von Durazzo eigens berufen, die umfassende Reform der Oper und auch des Balletts. Die Neuerung des Tanztheaters, beeinflusst durch Jean Georges Noverre, zielt auf das *Handlungsballett*. Die erste Frucht dieser Bemühungen ist die nach Molières *«Festin de Pierre»* ausgestaltete Ballettpantomime *«Don Juan ou Le festin de Pierre»*, die am 17. Oktober im Wiener Burgtheater uraufgeführt wird. In seiner programmatischen Vorrede zum gedruckten Szenarium verweist Gasparo Angiolini auf die wesentliche Rolle der Musik Glucks: *«Sie ist es, die spricht. Wir machen nur die Bewegungen, ähnlich wie die Schauspieler, die alten Tragödien und Komödien, die die Verse des Stückes vortragen ließen und sich selbst nur auf die Gebärden beschränkten.»* Glucks Musik enthält auch jenen berühmten Furientanz, der später in die Pariser Fassung von *«Orpheus und Eurydike»* (1774) übernommen wird.

- 1762 Auf die Reform des Bühnentanzes folgt die erste Opernreform: Gluck komponiert bis zum Sommer die Musik zu Calzabigis Libretto *«Orfeo ed Euridice»*. In kleinem Kreis, dem Experimentcharakter des Stücks entsprechend, finden am 8. Juli und am 6. August Voraufführungen statt. Die öffentliche Uraufführung der *azione teatrale* – die traditionelle Bezeichnung für allegorische Festspiele verrät noch nichts über den Reformcharakter des Werkes – findet dann im Wiener Burgtheater am 5. Oktober statt. Unter Glucks Leitung singen der Altkastrat Gaetano Guadagni (*Orfeo*), ferner Lucia Clavareau (*Amore*) und Marianna Bianchi (*Euridice*). Die Choreographie stammt von Gasparo Angiolini, und die Ausstattung hat der seit 1751 in Wien wirkende Giovanni Maria Quaglio übernommen. Die Neuartigkeit der *azione teatrale* erregt erhebliches Aufsehen, wenngleich das Publikum verstört ist durch die Verstöße Calzabigis gegen die Einheit des Affekts, wie man sie von der *opera seria* gewohnt ist.
- 1764 In Paris wird auf Betreiben des Conte Durazzo die Partitur der *azione teatrale* gedruckt, eine außerordentliche Ausnahme in dieser Zeit, da es nur üblich ist, Sammlungen von Arien oder Libretti, aber keine gesamten Opernpartituren zu veröffentlichen. Der Fall erinnert ein wenig an den Erstdruck von Monteverdis *«Orfeo»*, der ja auch zwei Jahre nach der Uraufführung und ebenfalls als «Modellfall» stattfand.
- 1769 Gluck erhält aus Parma den Auftrag, zur Hochzeit der Erzherzogin Maria Amalia mit dem spanischen Infanten Don Fernando die Festoper zu schreiben. Gluck fügt den (ungekürzten) *«Orfeo»*, und zwar ohne Akteinteilung, als letztes Stück mit dem Titel *«Atto d'Orfeo»* einer Folge von Einaktern (*«Prologo»*, *«Atto di Bauci e Filemone»* und *«Atto d'Aristeo»*) an und läßt alle vier Stücke unter dem Titel *«Le Feste d'Apollo»* am 24. August in Parma aufführen. Die Titelrolle des *«Atto d'Orfeo»* schreibt er eigens für den Soprankastraten Giuseppe Millico um.
- 1771 30. April: Im Londoner King's Theatre wird *«Orfeo ed Euridice»*, mit Gaetano Guadagni in der Titelrolle, gegeben, allerdings zu einem abendfüllenden Pasticcio erweitert. Die zusätzlichen Arien, darunter zwei neue für die Partie der Euridice (*«Chiari fonti»* und *«Obbliar l'amato sposo»*), komponierten Johann Christian Bach und Pietro Guglielmi. Diese Fassung verbreitet sich über alle Bühnen Europas, weil die kürzere Originalfassung als nicht genügend abendfüllend gilt.
- 1774 19. April: An der Pariser Académie Royale de Musique wird Glucks erste Pariser Reformoper *«Iphigénie en Aulide»* (Libretto von François Louis Gaud Le Bland du Roulet, nach Racine) uraufgeführt. Dieser Auftrag knüpft sich an die Bedingung, für Paris sechs Reformopern zu schreiben, um die alte Oper aus den Angeln zu heben. Aus Zeitdruck arbeitet deshalb Gluck auch die Wiener Fassung seiner Orpheus-Oper für die französischen Verhältnisse um. Die Uraufführung von *«Orphée et Euridice»* findet, ebenfalls an der Pariser Académie Royale de Musique, am 2. August statt. Jean-Jacques Rousseau nennt das Werk «epochemachend». Da die Titelpartie von dem hohen Tenor Joseph Le Gros gesungen wird, muß Gluck die Rolle umkomponieren. Außerdem instrumentiert er die Partitur um und fügt die für Paris unvermeidlichen Ballettmusiken – darunter den aus dem Ballett *«Don Juan»* von 1761 übernommenen Furientanz – ein. Das französische Libretto, das Pierre-Louis Moline nach Calzabigis Vorlage entwirft, macht auch eine weitgehende Neukomposition der Rezitative notwendig. Außer Le Gros singen in der Uraufführung dieser französi-

schen Fassung Rosalie Levasseur (*Amour*) und Sophie Arnould (*Euridice*).

- Die Partitur der neuen Fassung erscheint noch in diesem Jahr im Druck. (Die erste Pariser Aufführung der Wiener Fassung von 1762 wird erst im Jahre 1889 stattfinden.)
- 1781 Die Existenz zweier Werkfassungen von Glucks Orpheus-Oper führt dazu, daß Versuche unternommen werden, die Qualitäten beider Fassungen in einer «Mischfassung» zu vereinen. Zwar geschieht das konsequent erst im 19. Jahrhundert, doch gibt es bereits am 31. Dezember eine Wiener Aufführung (anlässlich des Besuchs des russischen Großfürsten Paul Petrowitsch), bei der das Libretto Calzabigis ergänzt wird mit der Arie Eurydikes und dem Chor der seligen Geister aus der zweiten Szene des zweiten Aktes der französischen Fassung, rückübersetzt ins Italienische. Und die Rolle des Orpheus wird, trotz italienischer Fassung, einem Tenor (Valentin Adamberger) anvertraut. Ob Gluck an dieser Mischfassung beteiligt war, ist ungewiß.
- 1787 15. November: Gluck stirbt in Wien.
- 1791 Bei seinem ersten Aufenthalt in London komponiert Joseph Haydn seine letzte Oper, die *opera seria* *«L'anima del filosofo o sia Orfeo ed Euridice»* (Libretto von Carlo Francesco Badini), die aber nicht zur Aufführung kommt, da die italienische Operntruppe keine Spielerlaubnis vom König erhält. (Die Uraufführung wird erst im Jahre 1951 in Florenz mit Boris Christoff und Maria Callas stattfinden!) In einem Brief vom 8. Januar an Fürst Anton Esterházy spricht Haydn von dem Libretto, es sei «von einer ganz andern arth, als jenes v. Gluck».
- Um diese Zeit entsteht auch das Melodram (!) *«Orfej i Jewridike»* von dem russischen Komponisten Jestignej Ipatowitsch Fomin nach der 1763 geschriebenen Tragödie von Jakow Knjaschin. Die beiden Hauptrollen sind Sprecherpartien, die dem ausschließlich mit Baßstimmen besetzten Chor und dem Ballett der Furien gegenüberstehen.
- 1792 Am 28. Februar findet die letzte Londoner Aufführung des *«Orfeo»* im 18. Jahrhundert statt, und zwar als weitreichendes Pasticcio, an dem – außer Glucks Musik – noch sechs (!) weitere Komponisten beteiligt sind.
- 1795 Ranieri de' Calzabigi stirbt im Juli in Neapel.
- 1854 16. Februar: Am Weimarer Hoftheater, wo er seit 1848 als Hofkapellmeister wirkt, dirigiert Franz Liszt eine von ihm eingerichtete Fassung der Orpheus-Oper Glucks, zu der er eine neue Ouvertüre komponiert hat, die später als eine seiner zwölf Symphonischen Dichtungen bekannt wird (*«Orpheus»*). Die originale Ouvertüre Glucks entsprach offensichtlich nicht mehr den Vorstellungen, die man von Glucks Reformideen inzwischen hatte, und war es nicht auch Gluck selbst gewesen, der im programmatischen Vorwort zu seiner zweiten Reformoper *«Alceste»* (1767, Text von Calzabigi) von einer Ouvertüre gefordert hatte, sie solle «den Zuhörer auf den Charakter der Handlung, die man darzustellen gedenkt, vorbereiten und ihm den Inhalt derselben andeuten»?
- 1859 Im Auftrag Léon Carvalhos, des Direktors am Pariser Théâtre Lyrique, bearbeitet Hector Berlioz Glucks *«Orphée»* für die Bedürfnisse der verpflichteten Darstellerin der Titelrolle, Pauline Viardot-Garcia. Diese erneute «Mischfassung», in der alle für die Pariser Fassung eingefügten Arien und Ensembles Eingang finden, bildet nicht nur die Basis für die Aufführungen am Théâtre Lyrique (Premiere: 19. November), sondern

- auch für den Bühnengebrauch der folgenden Zeit, bis in die sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts. Da Altkastraten nicht mehr auftreten (und überdies in Frankreich auch früher nicht aufgetreten waren), schafft Berlioz mit seiner Fassung für weibliche Altstimme in der Titelpartie die Möglichkeit, Glucks Musik untransponiert zu geben. Für die Durchsetzung Glucks im 19. Jahrhundert spielt gerade diese Fassung (und das Auftreten Pauline Viardot-Garcias) eine kaum zu unterschätzende Rolle.
- 1866 In Leipzig erscheint die Bearbeitung von Berlioz im Druck. Da Berlioz aus Krankheitsgründen verhindert ist, Korrektur zu lesen, übernimmt Alfred Dörffel diese Aufgabe und zeichnet auch verantwortlich. Im Gefolge dieser Ausgabe entsteht der kuriose Sachverhalt, daß alsbald auch italienische Rückübersetzungen dieser französisch-deutschen Ausgabe erscheinen, darunter eine Ausgabe des Verlages Ricordi, die sich wieder enger an Calzabigis Text orientiert.
- 1914 Hermann Abert veröffentlicht in der Reihe «Denkmäler der Tonkunst in Österreich» die Wiener Fassung («*Orfeo ed Euridice*»). Obwohl diese Ausgabe sehr zuverlässig ist, hat sie keine Folgen für die Bühnenpraxis, da sie in einer musikwissenschaftlichen Publikationsreihe erscheint. Außerdem orientiert sich Abert ausschließlich an einer Wiener Abschrift (das Autograph ist nicht erhalten), ohne den Erstdruck von 1764 zu konsultieren.
19. Juni: In Lauchstedt findet eine Aufführung der Ausgabe Hermann Aberts in deutscher Übersetzung und mit einem Bariton in der Hauptrolle statt.
- 1963 Im Rahmen der Gluck-Gesamtausgabe erscheint die Wiener Fassung, gestützt auf den Pariser Erstdruck und quellenkritisch ergänzt (Anna Amalie Abert).
- 1967 Ludwig Finscher veröffentlicht im Rahmen der Gluck-Gesamtausgabe die Pariser Fassung.

Bibliographie

Eine Auswahl empfohlener Schriften zu Glucks «Orpheus und Eurydike»

- Anton Schmid: Christoph Willibald Ritter von Gluck. Leipzig 1854
- Adolph Bernhard Marx: Gluck und die Oper. Berlin 1863
- Moritz Fürstenau: Über die Schluß-Arie des ersten Aktes aus Glucks französischem Orpheus. In: Berliner Musikzeitung «Echo» 19 (1869), S. 261–263 und S. 269–271
- Gustave Desnoiresterres: Gluck et Piccini. Paris 1875
- Ernest Newman: Gluck and the Opera. London 1895 (Neudruck 1964)
- Romain Rolland: Gluck, une révolution dramatique. In: Revue de Paris 11 (1904), S. 736–772
- Alfred Heuss: Gluck als Musikdramatiker. In: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 15 (1913/14), S. 274 f

- Richard Engländer: Zu den Münchener Orfeo-Aufführungen 1773 und 1775. In: Gluck-Jahrbuch 2 (1915), S. 26–55
- Paul Brück: Glucks «Orpheus und Eurydike». In: Archiv für Musikwissenschaft 7 (1925), S. 436–476 (ein detaillierter Vergleich der beiden Fassungen)
- Robert Haas: Gluck und Durazzo im Burgtheater. Zürich–Wien–Leipzig 1925
- Hermann Abert: Gluck, Mozart und der Rationalismus. In: Hermann Abert: Gesammelte Schriften. Hg. von Friedrich Blume. Halle 1929, S. 311–345
- Alfred Loewenberg: Gluck's «Orfeo» on the Stage. In: Musical Quarterly 26 (1940), S. 311–339
- Rudolf Gerber: Christoph Willibald Gluck. Potsdam 1950
- Anna Amalie Abert: Christoph Willibald Gluck. München 1959
- Ludwig Finscher: Der verstümmelte Orpheus. Über die Urgestalt und die Bearbeitung von Glucks «Orfeo». In: Neue Zeitschrift für Musik 1/1963
- Patricia Howard: Gluck and the Birth of Modern Opera. London 1963
- Walther Vetter: Christoph Willibald Gluck. Ein Essay. Leipzig 1964
- Ludwig Finscher: «Che farò senza Euridice?» Ein Beitrag zur Gluck-Interpretation. In: Festschrift Hans Engel. Kassel 1964
- Daniel Heartz: From Garrick to Gluck. The Reform of Theatre and Opera in the Mid Eighteenth Century. In: Proceedings of the Royal Musical Association 94 (1967/68), S. 111–127
- Ludwig Finscher: Über die Originalfassung von Glucks «Orphée». In: Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen 1968, S. 21 f
- Hans Hammelmann/Michael Rose: New Light on Calzabigi and Gluck. In: The Musical Times (1969), S. 609–611
- Arthur Hutchings: Gluck and Reform Opera. In: Beiheft zur Gesamtaufnahme von Glucks «Orfeo ed Euridice», Decca SET 443–4 (1969)
- Klaus Hortschansky: Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks. Analecta Musicologica Bd. 13. Köln 1973
- Gerhard Allroggen: La scena degli Elisi nell' «Orfeo». In: Chigiana 29/30, S. 369 f
- Camille Saint-Saëns: Orpheus. In: Camille Saint-Saëns: Musikalische Reminiscenzen. Aus dem Französischen übersetzt von Eva Zimmermann. Hg. von Reiner Zimmermann. Leipzig 1978, S. 145–157
- Patricia Howard: C. W. von Gluck. Orfeo. Cambridge Opera Handbooks. Cambridge 1981
- Franz Liszt: «Orpheus» von Gluck. In: Franz Liszt: Schriften zur Tonkunst. Hg. von Wolfgang Marggraf. Leipzig 1981, S. 165–171
- Jean-Jacques Rousseau: Auszug aus einer Antwort des «petit faiseur» an seinen Namensgeber, eine Arie aus dem «Orpheus» des Ritters Gluck betreffend (1774). In: J.-J. Rousseau: Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften. Übersetzt von Dorothea und Peter Gülke. Wilhelmshaven 1984, S. 180–189

Dietmar Holland

Anmerkungen zur Diskographie von Glucks *«Orpheus und Eurydike»*

Die bis in die sechziger Jahre hinein vorherrschende Bühnenpraxis, die Mischfassung von Berlioz – sei es in deutscher Übersetzung oder in italienischer Rückübersetzung, kaum jedoch in französischer Sprache – allenthalben aufzuführen, spiegelt sich auch in der Diskographie wider. Doch seit dem Erscheinen der getrennten Wiener und Pariser Fassung innerhalb der Gluck-Gesamtausgabe schlägt das Pendel eindeutig zugunsten der ersten Fassung von 1762 aus; seit der ersten kompletten Einspielung dieser Fassung unter Vaclav Neumann (1966) gibt es nur noch zwei Aufnahmen der Mischfassung, wenn auch unterschiedlicher Zusammenstellung. Die im Jahre 1982 erschienene Einspielung unter Sigiswald Kuijken versucht sogar, das originale Klangbild der Wiener Uraufführung zu rekonstruieren und verwendet für die Titelpartie als Annäherung an die einstige Altkastratenbesetzung einen Countertenor (René Jacobs) in Altlage – eine einleuchtende Lösung, aber mit hörbaren klanglichen Problemen behaftet. Jacobs neigt denn doch allzusehr zu Unschärfen in der Tongebung, wirkt mitunter sogar leicht überanstrengt. Dennoch kann die Aufnahme insgesamt durchaus überzeugen, zumal das Orchester (La Petite Bande) hervorragend artikuliert. Über die Tempi ließe sich streiten, doch vermeidet es Kuijken, so stark in eine «klassizistisch»-gediegene Haltung zu verfallen, wie das Neumann getan hat, dessen Aufnahme dadurch keine große diskographische Aufmerksamkeit beanspruchen dürfte. Die erste *«Orfeo»*-Aufnahme überhaupt – ein Mitschnitt von 1951 – war dagegen sogleich ein Volltreffer; da vergißt man leichten Herzens, daß es sich um die Mischfassung handelt. Kathleen Ferriers berührende Art, die Titelrolle zum dramatischen Ereignis obersten Niveaus werden zu lassen, indem sie die ganze Affektbreite dieser Rolle bis an die Grenzen ausschöpft, ist nie wieder übertroffen worden. Einzig Julia Hamari kann da mithalten: Sie singt in einer ungarischen (italienisch gesungenen) Produktion der Wiener Fassung, die sich neben Kuijkens historisierendem Zugriff durchaus eigenständig behaupten kann. Im direkten Vergleich mit Kathleen Ferriers unnachahmlicher Darstellungskraft freilich wirkt ihre Präsentation der Titelrolle vielleicht doch etwas zu einförmig, wenn auch die Wärme ihrer Stimme besonders in der Szene mit dem Chor der Unterwelt gegen das *«No»* bedeutsam abzustechen vermag. Die sympathische Einspielung verdient es jedenfalls, genauer studiert zu werden.

Von der französischen Fassung (Paris 1774) gibt es nur zwei Aufnahmen, beide aus den fünfziger Jahren und beide ohne die dubiose (bis heute in ihrer Echtheit angezweifelte) Bravour-Arie *«L'espoir renaît»*, die überhaupt auf Schallplatte nur einmal, und zwar in der italienischen Rückübersetzung (*«Addio, o miei sospiri»*), zu finden ist: in Georg Solti's Aufnahme von 1969 mit Marilyn Horne. Beide französischen Aufnahmen (der Pariser Fassung) haben ihre Meriten; der Vorzug ist aber wohl Nicolai Gedda in der EMI-Produktion unter Louis de Froment zu geben. Die Fassung indessen, die Solti wählte, ist ein Unikum der Gluck-Diskographie: in ihr findet alles Platz, was beide Fassungen des *«Orfeo»* auszeichnet, und die Besetzung der Protagonisten trumpft auf mit

Weltklasse-Stimmen, allen voran die fast baritonale anmutende Marilyn Horne. Ob die expansive Demonstration ihres Stimmvolumens wirklich in Glucks Sinn ist, sei dahingestellt. Jedenfalls zeigt diese Aufnahme, wie weit man in unserer Zeit mit Glucks Musik gehen kann.

Unter den neueren Einspielungen ragt – außer Kuijkens Alleingang – kaum eine nennenswert hervor. Die allenthalben hochgeschätzte Interpretation Riccardo Muti's mit Agnes Baltsa in der Titelpartie bleibt in ihrem barschen dramatischen Impetus letztlich Geschmackssache. Sie ist das Gegenbild zu Kuijken's Entschlackungsversuch. Die ganze Spannweite heutiger Gluck-Darstellung zeigt sich gerade in diesen beiden Aufnahmen.

Liste der Gesamtaufnahmen

- 1951 Charles Bruck (Ferrier, Duval, Koeman*; Chor und Orchester der Niederländischen Oper Amsterdam)
EMI 2C 151-25637/8 (Mitschnitt vom Januar 1951)
[italienische Mischfassung]
- 1951 Wilhelm Furtwängler (Barbieri, Gabory, Güden; Chor und Orchester der Mailänder Scala)
Cetra LO 19/2 (Mitschnitt)
[italienische Mischfassung]
- 1953 Artur Rother (Klose, Streich, Berger; Chor und Orchester der Städtischen Oper Berlin)
Acanta FA 22140
[Mischfassung in deutscher Sprache]
- 1956 Hans Rosbaud (Simoneau, Alarie, Danco; Ensemble Vocal Roger Blanchard; Orchestre des Concerts Lamoureux)
Philips 6770 033
[Fassung von 1774, französ. ges.; ohne *«L'espoir renaît»*]
- 1956 Ferenc Fricsay (Fischer-Dieskau, Streich, Stader; Berliner Motettenchor; Radio-Symphonieorchester Berlin)
DG 2700 103 IMS
[Mischfassung in deutscher Sprache mit Transposition der Titelrolle vom Alt zum Bariton]
- 1957 Pierre Monteux (Stevens, Peters, della Casa; Chor und Orchester des Opernhauses Rom)
RCA LM 6136
[italienische Mischfassung]
- 1957 Louis de Froment (Gedda, Berton, Micheau; Choeurs du Conservatoire de Paris; Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire)
EMI 29 1258 3
[Fassung von 1774, französ. ges.; ohne *«L'espoir renaît»*]
- 1959 Herbert von Karajan (Simionato, Sciutti, Jurinac; Chor der Wiener Staatsoper, Wiener Philharmoniker)
Replica RPL 2436/37 (Mitschnitt vom 5. August 1959 im Rahmen der Salzburger Festspiele)
[gekürzte italienische Mischfassung]

* Reihenfolge der Hauptrollen: *Orfeo/Orphée, Amor/Amour, Euridice*

- 1960 Richard Bonyng (Bumbry, Peters, Tucci; Chor und Orchester der Metropolitan Opera New York)
Movimento Musica 02.014 (Mitschnitt)
[italienische Mischfassung]
- 1965 Renato Fasano (Verrett, Raskin, Moffo; Polyphonic Chor Rom; I Virtuosi di Roma; Instrumentalensemble des Collegium Musicum Italicum)
RCA RL 42 256 EX
[italienische Mischfassung]
- 1966 Charles Mackerras (Forrester, Steffek, Stich-Randall; Wiener Akademiechor; Orchester der Wiener Staatsoper)
EMI 1C 147 981 121-2 oder Vanguard VSD 70686-7
[spezielle italienische Mischfassung von Charles Mackerras: erster Akt und erste Szene des zweiten Aktes in der Fassung 1762, zweite Szene des zweiten Aktes mit Einfügung der 1774 nachkomponierten Nummern – Ballett und Arie mit Chor «Cet asile aimable» in italienischer Rückübersetzung –, Rest der Oper in der Fassung 1762]
- 1966 Vaclav Neumann (Bumbry, Pütz, Rothenberger; Rundfunkchor Leipzig; Gewandhaus Orchester Leipzig)
EMI SMA 91602-3 oder Angel SBL 3717
[Fassung von 1762, italienisch gesungen.]
- 1967 Karl Richter (Fischer-Dieskau, Moser, Janowitz; Münchener Bach-Chor; Münchener Bach-Orchester)
DG 2726 043
[Fassung von 1762, italienisch gesungen, mit eingeschobenem Furientanz aus der Fassung 1774]
- 1969 Georg Solti (Horne, Donath, Lorengar; Chor und Orchester von Covent Garden London)
Decca 6.35209 ER oder Decca SET 443-4
[spezielle italienische Mischfassung, die auch die Bravour-Arie «Addio, o miei sospiri» vom Schluß des ersten Aktes der Fassung 1774 miteinbezieht]
- 1980 Ervin Lukács (Hamari, Zempléni, Kincses; Chor und Orchester der Ungarischen Staatsoper)
Hungaroton SLPX 12100-01
[italienisch gesungene Fassung von 1762]
- 1982 Sigiswald Kuijken (Jacobs, Falewicz, Kweksilber; Collegium Vocale Gent; La Petite Bande)
Accent 8223-24
[italienisch gesungene Fassung von 1762, die Titelrolle mit Counter-Tenor]
- 1982 Riccardo Muti (Baltza, Gruberova, Marshall; Ambrosian Opera Chorus; Philharmonia Orchestra London)
EMI 157-43 266/67
[Fassung 1762, italienisch gesungen]
- 1982 Heinz Panzer (Hofmann, Bergius, Conwell; Chor des Dortmunder Musikvereins; Philharmonisches Orchester Köln)
CBS 42 184
[italienisch gesungene Fassung von 1762 trotz der Titelrolle mit Tenor!]
- 1983 Raymond Leppard (Baker, Gale, Speiser; Glyndebourne Choir, London Philharmonic Orchestra)
(Erato) RCA ZL 30878 EX [italienische Mischfassung]

- 1987 Leopold Hager (Lipovšek, Kaufmann, Popp; Chor des Bayerischen Rundfunks; Münchner Rundfunkorchester)
Eurodisc 302 588
[italienisch gesungene Fassung von 1762]

Nachweise

Quellen der Texte

- Karl Kerenyi: Der Mythos von Orpheus und Eurydike (red. Titel). In: K. Kerenyi: Die Mythologie der Griechen. Band II: Heroengeschichten. Albert Langen – Georg Müller Verlag GmbH. München 1966
- Publius Ovidius Naso: Orpheus und Eurydike (red. Titel). In: P. Ovidius Naso: Metamorphosen. Aus dem zehnten und elften Buch. Übersetzt und hg. von Hermann Breitenbach. Verlag Artemis 1964
- Publius Vergilius Maro: Orpheus und Eurydike. In: P. Vergilius Maro: Georgica. Hg., übertragen, eingeleitet und erläutert von Heinrich Naumann. Wilhelm Goldmann Verlag. München 1970
- Horst Goerges: Wandlungen des Orpheus-Mythos auf dem musikalischen Theater. In: Programmheft der Bayerischen Staatsoper zu Glucks «Orfeo ed Euridice» 1983
- Silke Leopold: Orpheus in Mantua und anderswo: Poliziano, Peri und Monteverdi. In: Concerto 1/1983. Gitarre + Laute Verlagsgesellschaft mbH. Köln 1983
- Anna Amalie Abert: Claudio Monteverdis Stellung in seiner Zeit und das Fortwirken seines Erbes. In: A. A. Abert: Claudio Monteverdis Bedeutung für die Entstehung des musikalischen Dramas. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 1979 (Erträge der Forschung, Band 107)
- Dietmar Holland: Die Wiederentdeckung des Opernkomponisten Monteverdi. Sendemanuskript für den Bayerischen Rundfunk 1986
- Hans Ferdinand Redlich: Der erste Opernkomponist: Claudio Monteverdi und seine «Favola d'Orfeo» (red. Titel). In: H. F. Redlich: Claudio Monteverdi. Leben und Werk. Verlag Otto Walter AG. Olten 1949
- Silke Leopold: Die musikalische Dramaturgie in Monteverdis «Orfeo» (red. Titel). In: S. Leopold: Claudio Monteverdi und seine Zeit. Laaber-Verlag 1982
- Carl Orff: L'Orfeo. In: Carl Orff und sein Weg. Band 2: Lehrjahre bei den alten Meistern. Verlag Hans Schneider. Tutzing 1975
- Andres Briner: Paul Hindemiths «Versuch einer Rekonstruktion der ersten Aufführung» des «Orfeo» (red. Titel). In: A. Briner: Paul Hindemith. Atlantis Verlag Zürich–Freiburg 1971
- Nikolaus Harnoncourt: Zur Aufführung der «Favola d'Orfeo» von Monteverdi (red. Titel). In: Beiheft zur Gesamtaufnahme des «Orfeo». TELDEC 6.35020 – 00 – 501
- Hermann Wolfgang von Waltershausen: Der Orpheusmythos und Calzabigis Dichtung. In: H. W. v. Waltershausen: Orpheus und Eurydike. Eine operndramaturgische Studie. Drei Masken Verlag. München 1923
- Uraufführungsbericht im «Wienerischen Diarium» vom 13. Oktober 1762. Abgedruckt in: Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Jg. XXI/2, Band 44a: Ch. W. Gluck. Orfeo ed Euridice. Vorwort von Hermann Abert. Akademische Druck- und Verlagsanstalt. Graz 1960
- Dietmar Holland: Glucks Opernreform. Sendemanuskript für den Norddeutschen Rundfunk anlässlich des 200. Todestages von Gluck (15. November 1987)

- Brief Ch. W. Glucks an den Herausgeber des «Mercure de France» vom 1. Februar 1773 in: Christoph Willibald Gluck. Briefe. Ausgewählt und übersetzt von W. M. Treichlinger. Pan-Verlag. Zürich 1951
- Brief R. de' Calzabigis an den Herausgeber des «Mercure de France» vom 25. Juni 1784 in: Programmheft der Bayerischen Staatsoper zu «Orpheus und Eurydike». Spielzeit 1967/68, Heft 2
- Hermann Wolfgang von Waltershausen: Zum Vergleich der Wiener (1762/64) und Pariser Fassung (1774) von «Orpheus und Eurydike» (red. Titel). In: H. W. v. Waltershausen, a. a. O.
- Glucks Widmungsworte an Königin Marie Antoinette in der Partitur von «Orphée et Euridice» 1774 in: Roland Tenschert: Christoph Willibald Gluck. Der große Reformator der Oper. Verlag Otto Walter AG. Olten 1951
- Hector Berlioz: «Orphée» am Théâtre-Lyrique. In: H. Berlioz: À travers chants. Paris (Ed. Gründ) 1971. Übersetzung für rororo opernbücher: Michael Stegemann.
- Alfred Einstein: Glucks «Orfeo ed Euridice»: Reformoper als höfischer Kompromiß (red. Titel). In: A. Einstein: Gluck. Sein Leben – seine Werke. Pan-Verlag. Zürich (1954)
- Harald Kaufmann: Anmerkungen zu Glucks «Orfeo ed Euridice» (red. Titel). In: H. Kaufmann: Spurlinien. Verlag Elisabeth Lafite. Wien 1969

Quellen der Abbildungen

- S. 4/5, 230, 237, 299, 303, 306 L'Avant-scène, Gluck-Bd./S. 28, 42, 43, 100, 107 Monteverdi-Monographie, Rowohlt/S. 85, 87, 125, 127, 143, 144, 149, 151 L'Avant-scène, Monteverdi-Bd./S. 96, 119 Orfeo-Bd. des Cambridge Opera Handbook (Monteverdi)/S. 98 Zeitschrift «Concerto», Heft 1, November 1983/S. 105 Textbeilage zur Orfeo-Aufnahme unter Jürgen Jürgens (DGG)/S. 133/134, 138, 139, 140 Silke Leopold, Claudio Monteverdi und seine Zeit, Laaber-Verlag 1982/S. 135 Textbeilage zur Orfeo-Aufnahme unter John Eliot Gardiner/S. 161 Münchner Programmheft (Bayerische Staatsoper) zum «Orpheus» von Carl Orff/S. 174, 241, 297 Alfred Einstein, Gluck – Sein Leben, seine Werke, Pan-Verlag, Zürich (1954)/S. 180, 257 Münchner Programmheft (Bayerische Staatsoper) zu Glucks «Orfeo ed Euridice»/S. 187, 188, 190, 249 Partitur der Gluck-Gesamtausgabe, Band der Wiener Fassung von «Orfeo ed Euridice»/S. 255 Programmheft des Bayerischen Rundfunks zu einer Aufführung von «Orfeo ed Euridice»/S. 258, 261, 275 Partitur der Gluck-Gesamtausgabe, Band der französischen Fassung («Orphée»)/S. 262, 265 Hermann W. von Waltershausen, Orpheus und Eurydike, eine operndramaturgische Studie, München, Drei Masken Verlag 1923/S. 267, 283, 287, 293 Orpheus-Bd. des Cambridge Opera Handbook (Gluck)/S. 308, 311 Harald Kaufmann, Spurlinien, Verlag Elisabeth Lafite, Wien 1969