

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 19 (2012)

S. 3–22

Die Arie „O del mio dolce ardor“ aus Glucks Oper *Paride ed Elena* – Zum Kontext von Čajkovskijs Instrumentierung (Aleksandr Komarov)

Abkürzungen, Ausgaben, Literatur sowie Hinweise zur Umschrift und zur Datierung:
http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/abkuerzungen.pdf.

Copyright: Tschaikowsky-Gesellschaft e.V. / Tchaikovsky Society,
Sodener Str. 45a, D-61462 Königstein im Taunus
info@tschaikowsky-gesellschaft.de / www.tschaikowsky-gesellschaft.de

Redaktion: Lucinde Braun und Ronald de Vet
ISSN 2191-8627

Die Arie „O del mio dolce ardor“ aus Glucks Oper *Paride ed Elena* – Zum Kontext von Čajkovskijs Instrumentierung

Aleksandr Komarov

deutsch von Lucinde Braun

Die Arie des Paris „O del mio dolce ardor bramato oggetto“ („Oh, meiner süßen Leidenschaft ersehnter Gegenstand“) aus der ersten Szene des ersten Akts der Oper *Paride ed Elena* von Christoph Willibald Gluck (1714-1787) gehört heute zu den bekanntesten Werken des Komponisten. Sie findet sich in sämtlichen Partituren und Klavierauszügen der Oper, ebenso wie als Einzelausgabe; zahlreiche Einspielungen mit berühmten Interpreten bezeugen ihre Beliebtheit. Bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts genoss die Arie eine vergleichbare Popularität, allerdings als Werk eines Komponisten, der in eine ganz andere Epoche gehört als Gluck, als Werk Alessandro Stradellas (1644-1682)¹.

Als Werk Stradellas kannte auch Petr Il'ič Čajkovskij die Arie „O del mio dolce ardor“. 1870 fertigte er eine Fassung für Gesang und Orchester nach einem Klavierauszug an, in dem das Stück dem italienischen Komponisten des 17. Jahrhunderts zugeschrieben wird. Diese falsche Angabe wurde in das Autograph der Orchesterfassung übernommen. Über dem Beginn des Notentextes steht als Titel „Aria. Stradella“² (vgl. Abbildung 1). Čajkovskij datierte den Abschluss des Manuskripts mit dem 29. Oktober 1870. Etwa eine Woche später, am 6. November 1870, erklang die Arie in seiner Instrumentierung auf dem Zweiten symphonischen Konzert der Russischen Musikgesellschaft (im folgenden: RMO) in Moskau. Interpretin war die Sängerin Kalašova (Name und Vatersname lassen sich nicht rekonstruieren), das Orchester leitete Nikolaj Grigor'evič Rubinštejn³. Man kann vermuten, dass die Wahl des Werks und der Instrumentierungsauftrag auf die Initiative des Vorsitzenden der Moskauer Abteilung der RMO zurückgingen⁴.

¹ Für umfassende Hilfe bei der Arbeit an diesem Thema dankt der Autor folgenden Kollegen: Polina Vajdman (Klin), Larissa Kirillina (Moskau), Arkadij Klimovickij (Sankt Petersburg), Pavel Lucker (Moskau), Daniil Petrov (Moskau), Antonella Bartoloni (Florenz), Carolyn Gianturco (Rom), Inna Klause (Göttingen), Eleanor MacCrickard (Greensboro), Pierluigi Petrobelli (Rom), Judith Pickard (Frankfurt am Main), Daniela Philippi (Mainz), Patrick Zuk (Durham), sowie den Mitarbeitern der British Library, der Fondazione Giorgio Cini (Venedig), des Grolier Club Library (New York), der Musikakademie Basel, der Kunsthochschule Bern (Schweiz), der National Archives of the United Kingdom (London), der Metropolitan Archives und der Westminster City Archives.

² VMOMK, fond 88 (P.I. Čajkovskij), N° 160, f. 1.

³ *Otčet Russkogo muzykal'nogo obščestva v Moskve za 1870-1871*, Moskau 1972, S. 7.

⁴ Čajkovskijs Arbeit wurde umgehend aus der Kasse der RMO Moskau vergütet. Im Rechenschaftsbericht der Gesellschaft für das Jahr 1870-71 findet man unter der Rubrik „Raschody po kvartetnym i simfoničeskim sobranijam“ (Ausgaben für Quartett- und Symphoniekonzerte) den Eintrag: «Заплачено за оркестровку арии „Stradella“ — 10 [рублей]» (Für die Orchestrierung der Arie „Stradella“ – 10 [Rubel] gezahlt), vgl. *Otčet Russkogo muzykal'nogo obščestva v Moskve za 1870-1871*, S. 52. Obwohl in der Saison 1870/71 eine weitere Stradella zugeschriebene Arie („Pietà, Signore“) auf dem Programm stand (vgl. ebd. S. 11), bezieht sich die Abrechnung zweifellos auf Čajkovskijs Instrumentierung von „O del mio dolce ardor“. Dies lässt sich u.a. damit begründen, dass „Pietà, Signore“ seit den 1860er Jahren mehrfach auf dem Programm der RMO-Konzerte gestanden hatte, so dass eine nachträgliche Bezahlung für die Instrumentierung wenig wahrscheinlich ist. „O del mio dolce ardor“ hingegen wurde 1870/71 zum ersten Mal aufgeführt. Die Aufführung von „Pietà, Signore“ im Rahmen des Wohltätigkeitskonzerts der RMO am 13. November 1870 wiederum kann deshalb nicht gemeint sein, weil für solche Konzerte grundsätzlich keine Honorare gezahlt

Dieses Dokument darf aus rechtlichen Gründen nur in der Druckfassung des Heftes publiziert werden.

Abbildung 1. Arie „O del mio dolce ardor“ in der Instrumentierung P.I. Čajkovskijs. Partiturautograph, VMOMK, fond 88 (P.I. Čajkovskij), № 160, f. 1.

wurden (vgl. als analoge Fälle Čajkovskijs Instrumentierungen des Terzetts „La faccio un inchino“ aus Domenico Cimarosas *Matrimonio segreto* und der „Ballade vom Haideknaben“ von Robert Schumann, die ebenfalls nicht vergütet wurden, siehe *Otčet Russkogo muzykal'nogo občestva v Moskve za 1870-1871*, S. 16; *Otčet Moskovskogo otdelenija IRMO za 1873-1874*, Moskau 1875, S. 7).

Im Konzertprogramm, das im Jahresbericht der RMO Moskau für die Saison 1870/71 veröffentlicht wurde, wird ebenso wie in Čajkovskijs Handschrift Alessandro Stradella als Autor der Arie „O del mio dolce ardor“ angeführt. Darüber hinaus wird das Werk hier als „Arie aus dem 17. Jahrhundert“ bezeichnet, die Anfangszeile des Textes steht dahinter in Klammern. Im Partiturograph der Orchesterfassung fehlt eine solche genauere Bezeichnung des Werks. Vermutlich stützte man sich im Programm auf die Klavierauszugsausgabe, die damals in Moskau im Gebrauch war. Vor 1870 begegnet der Untertitel „Arie aus dem 17. Jahrhundert“ nur in Ausgaben des Berliner Musikverlags A. M. Schlesinger aus der Serie „Geistliche Gesänge“, die der königlich-preußische Musikdirektor Karl Klage betreut hatte: im Band „Sion“ für tiefe Stimme und Klavier (1854; N°51; Pl. Nr. S. 4194) und im Band „Hosianna“ für hohe Stimme und Klavier (1854/55; N°10; Pl. Nr. S. 4358; neue Auflage 1862; Pl. Nr. S. 5238.4358)⁵. In den 1870-80er Jahren verwendete man diesen Ausdruck weiterhin regelmäßig als Untertitel in den Publikationen der Arie, die nun zusätzlich mit Stradellas Namen versehen wurde. Als Vorlage für seine Arbeit dürfte Čajkovskij die Serie „Sion“ für tiefe Stimme benutzt haben, wo die Arie in d-Moll steht, genau wie in seiner Partitur.

Nach der Uraufführung im Jahre 1870 erklang die Arie „O del mio dolce ardor“ mindestens noch ein weiteres Mal in Čajkovskijs Instrumentierung auf den Konzerten der Moskauer Abteilung der IRMO. Am 5. Dezember 1875 wurde sie auf einer Externen Versammlung zu Gunsten des von der Moskauer Abteilung der RMO eingerichteten Fonds für die Unterstützung von Musikerwitwen und –Waisen von Aleksandra Vladimirovna Svjatlovskaja vorgetragen, einer Schülerin des Moskauer Konservatoriums aus der Klasse Aleksandra Dormidontovna Aleksandrova-Kočetovas⁶. Wie schon im Programm des ersten Konzerts wurde das Werk als „Arie des 17. Jahrhunderts“ bezeichnet, in Klammern ergänzt um die Anfangszeile des Textes. Über diese Interpretation schrieb Čajkovskij in seiner Konzertkritik: „Г-жа Святловская имела в этом концерте большой успех. Она с большим умом и вкусом исполнила арию Страделлы и два ромansa.“⁷

Man kann vermuten, dass die Arie in der gleichen instrumentierten Fassung auch auf dem 3. symphonischen Konzert der RMO Moskau am 17. November 1872 aufgeführt wurde. Auf dem Programm wird eine „Arie des 17. Jahrhunderts“ von A. Stradella genannt, anders als auf den Programmzetteln der Konzerte von 1870 und 1875 jedoch ohne die Anfangszeile des Librettos⁸. Dennoch ist mehr als wahrscheinlich, dass es sich erneut um „O del mio dolce ardor“ handelt, denn andere damals bekannte Kompositionen Stradellas führten keine solche chronologische Spezifizierung in ihrem Titel⁹. Gesungen wurde die Arie vom Tenor Anton Nikolaevič Nikolaev. Auch diese Aufführung erwähnt Čajkovskij in einem seiner Feuilletons über das Moskauer Musikleben:

⁵ Die Datierung erfolgt nach Otto Erich Deutsch, *Musikverlags-Nummern. Eine Auswahl von 40 datierten Listen 1710-1900*, zweite, verbesserte und erste deutsche Ausgabe, Berlin 1961, S. 21-22.

⁶ *Otčet Moskovskogo otdelenija IRMO za 1875-1876*, Moskau 1877, S. 9.

⁷ P.I. Čajkovskij, *Russkoe muzykal'noe obščestvo. – Ital'janskaja opera. – general'noe sraženie s moimi gazetnymi vragami*, in: ČPSS II, S. 297. „Großen Erfolg in diesem Konzert hatte auch Frau Swjatlovskaja mit ihrem klugen und geschmackvollen Vortrag einer Arie von Allesandro [sic] Stradella und zweier Lieder.“ (Musikalische Essays, S. 346.)

⁸ Vgl. *Otčet Moskovskogo otdelenija IRMO za 1872-1873*, Moskau 1874, S. 5.

⁹ So wurde die weit verbreitete Arie „Pietà, Signore“ nur einmal von A. M. Schlesinger in M. Ganz' Bearbeitung für Violoncello und Klavier mit dem Zusatz „Kirchenarie aus dem 17. Jahrhundert (Aria da chiesa)“ versehen (Pl. Nr. S. 4836). Gewöhnlich wurde sie mit der Angabe des vorgeblich korrekten, eigentlich aber rein fiktiven Entstehungsjahrs 1667 veröffentlicht und aufgeführt.

Dieses Dokument darf aus rechtlichen Gründen nur in der Druckfassung des Heftes publiziert werden.

Abbildung 2. Arie „O del mio dolce ardor“ , Erstdruck der Partitur von Christoph Willibald Gluck, Paride ed Elena, G.T. Trattnern 1770, S. 17. Exemplar: GB-Lbm: R.M.11.d.4 (British Library)

Г. Николаев известен публике по его театральной службе, по неизвестным мне причинам прерванной уже несколько лет тому назад. Это певец с небольшим, но весьма приятного тембра голосом, с прекрасной фразировкой, с хорошей итальянской постановкой тенора и весьма удовлетворительной музыкальностью. Он прекрасно спел один из лучших романсов Глинки *Virtus antiqua*; менее удачно было исполнение неэффективной арии Страделлы, для широко мелодического характера которой г. Николаеву недоставало его природных средств¹⁰.

Bereits 1885 nennt das Register der Konzertprogramme der MO IRMO für die Jahre 1860-1885 indessen als Komponisten der „Arie des 17. Jahrhunderts“ „O del mio dolce ardor“ nicht mehr Alessandro Stradella, sondern Christoph Willibald Gluck¹¹. Wie es zu der Vertauschung der Autorschaft kam, die bis in unsere Tage ihre Spuren hinterlassen hat, und wie die Rezeption der Arie im 19. Jahrhundert verlief, lässt sich mittlerweile durch eine detaillierte Analyse sowohl der Quellenüberlieferung, als auch der Herausbildung des romantischen Stradella-Bildes nachweisen.

Die früheste bekannte Quelle für die Arie „O del mio dolce ardor“ ist die erste Druckausgabe der Partitur von Glucks Drama per musica *Paride ed Elena* (Wien: Johann Thomas von Trattner, 1770; vgl. Abbildung 2). Die letzte Gemeinschaftsproduktion Glucks und seines langjährigen Librettisten Raniero de Calzabigi zählt zur Gruppe der so genannten ‚Reformopern‘ des Komponisten. 1769 komponiert und am 3. November 1770 im Wiener Burgtheater uraufgeführt, erlebte die Oper zwanzig Aufführungen. Dann verschwand sie für immer aus dem Repertoire und wurde lediglich ein weiteres Mal im Jahr 1777 in Neapel von einem adligen Liebhaberensemble unter der Leitung Nicola Riaro Sforzas, Marchese di Corleto, aufgeführt. Gluck selbst bemühte sich nicht um weitere Inszenierungen. Einen Teil der Musik von *Paride ed Elena* verwendete er stattdessen für die Pariser Redaktion von *Orfeo ed Euridice* sowie in mehreren anderen Opern¹².

Wie Rudolf Gerber in der Einleitung zur kritischen Edition von *Paride ed Elena* in der Gluck-Gesamtausgabe ausgeführt hat, ist das Autograph des Werks nicht erhalten. Die heute in einigen Bibliotheken vorhandenen handschriftlichen Kopien der Oper (Bern, Wien, London u. a.) entstanden Ende des 18. bzw. Anfang des 19. Jahrhunderts und beziehen sich Gerber zufolge sämtlich auf den Partiturdruk von 1770¹³. Die Anfertigung dieser Kopien stand nicht im Zusammenhang mit weiteren Aufführungen, sondern verfolgte primär dokumentarische Zwecke, da es sich um einen sehr seltenen Druck mit geringer Auflage handelte.

¹⁰ P.I. Čajkovskij, *Tret'e i četvertoe simfoničeskie sobranija Russkogo muzykal'nogo obščestva*, in: ČPSS II, S. 94. „Herr Nikolajew ist dem Publikum bereits als Bühnenkünstler bekannt, wenngleich er vor einigen Jahren seine Bühnenlaufbahn aus mir unbekanntem Gründen unterbrochen hat. Er besitzt keine große, aber dafür sehr angenehme Stimme, versteht es, ausgezeichnet zu phrasieren, verfügt über eine gute italienische Stimmschulung und ist auch hinreichend musikalisch. Herr Nikolajew bot einen ausgezeichneten Vortrag der Glinka-Romanze *Virtus antiqua*. Weniger gelungen war die Darbietung einer überdies wenig effektvollen Arie von Allesandro [sic] Stradella, für deren weitgeschwungene Melodik Herrn Nikolajew die stimmlichen Voraussetzungen fehlten.“ (Musikalische Essays, S. 87.)

¹¹ Vgl. *Programmy simfoničeskich sobranij Moskovskogo otdelenija Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obščestva za XXV let (1860-1885)*, Moskau 1886, S. 21, 31. Für die Aufführung der Arie von 1872 wird jedoch weiterhin A. Stradella als Autor genannt, vgl. ebd. S. 25. Dies hängt wahrscheinlich damit zusammen, dass im Programm von 1872 nur der allgemeine Titel „Arie des XVII. Jahrhunderts“ angeführt worden war.

¹² Zur Geschichte der Oper *Paride ed Elena* vgl. L.V. Kirillina, *Reformatorskije opery Gljuka*, Moskau 2006, S. 148.

¹³ Vgl. Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke. Abt. I. Bd. 4. Paris und Helena. Musikdrama in fünf Akten*, hrsg. von Rudolf Gerber, Kassel u. Basel 1954, S. 309.

Mehr als achtzig Jahre nach der Erstaussage im Kontext der Opernpartitur brachte der Londoner Musikverlag „Leader & Cock“ die Arie „O del mio dolce ardor“ einzeln für Singstimme mit Klavierbegleitung heraus (Pl. Nr. L&C.1435). Der Autor des Klavierauszugs war höchstwahrscheinlich Leonardo Perugini, ein Londoner Musiker italienischer Abstammung, der häufig Klavierauszüge für „Leader & Cock“ herstellte, denn die Initialen „L.P.“, die sich auf der ersten Seite über dem Notentext befinden, dürften sich auf ihn beziehen. In dieser Edition taucht die Arie erstmals in Verbindung mit Alessandro Stradellas Namen auf¹⁴. Ein Hinweis auf Gluck und seine Oper *Paride ed Elena* fehlt. Obwohl der Notentext der Londoner Ausgabe im Hinblick auf Form, melodischen und harmonischen Verlauf der Gluckschen Arie entspricht, so wie sie 1770 gedruckt worden war, fallen doch eine ganze Reihe von Abweichungen gegenüber der früheren Fassung auf.

Bei der Tempoangabe wurde aus einem *Moderato* ein *Largo*; anders als in der Gluckschen Fassung, wo das anfängliche Zeitmaß im ganzen Satz beibehalten wird, gibt es in der Ausgabe von 1852 Tempowechsel; die Taktvorzeichnung *Alla breve* wurde in C umgeändert; aus g-Moll wurde d-Moll, so dass die Lage der für hohe Stimme konzipierten Arie spürbar niedriger wurde. Aufgrund der anderen Metren ist die Redaktion von 1852 um drei Takte länger geworden, so dass sie insgesamt 47 Takte umfasst: die Takte 5-6 und 35-36 des Partiturdruks von 1770 entsprechen nun den Takten 5-7 und 36-38. Überdies wurde in der ‚Stradella‘-Fassung ein Schlusstakt neu hinzugefügt. Auch die Melodie wurde in verschiedenster Weise verändert. Besonders auffällig ist die Verschärfung des Rhythmus. Die in Glucks Vorlage häufigen Gruppen von zwei gleichmäßigen Achteln wurden überall in eine punktierte Achtel mit folgender Sechzehntelnote umgewandelt. Die wenigen Verzierungen der Vokalpartie bei Gluck wurden nicht beibehalten. Stattdessen tauchen neue Ornamente an anderen Stellen auf. Außerdem wurden Sprünge der Melodie ausgefüllt. In den Takten 19 und 25-26 ist Glucks Melodie zudem grundsätzlich verändert, und in Takt 16-18 wird eine Ossia-Variante hinzugefügt, die im Original nicht existierte. Im Notentext der *Paride ed Elena*-Partitur gibt es so gut wie keine dynamischen Vorzeichnungen, Artikulationszeichen und Vortragsbezeichnungen. Die einzige Ausnahme bilden Bindebögen für Melismen, die über einer Textsilbe zu singen sind, sowie Artikulationsanweisungen in der solistischen Oboenstimme und bei den Akkordrepetitionen der Streicher (ein Bogen über den ersten zwei Sechszehnteln der Figur und Staccatopunkte über dem dritten und vierten Sechszehntel). Die Ausgabe von 1852 zeichnet sich dagegen durch ein Übermaß solcher Angaben aus: die dynamischen Vorzeichen reichen vom *pianissimo* bis zum *forte*, zahlreiche Akzentzeichen und Phrasierungsbögen wurden eingeführt. Verändert ist auch die Faktur der Begleitung. An die Stelle der zarten, pulsierenden Gruppen von vier Sechszehnteln, die von den Violinen, Bratschen, einer Solooboe und der Continuo-Gruppe ausgeführt werden, treten nun im Klavierpart tiefe Bässe mit Oktavverdoppelungen und massiven Akkorden, die rhythmisch in Gruppen von drei gebundenen Sechszehnteln untergliedert sind. Neu sind die majestätischen melodischen Gänge im Bass (T. 7, 38, 46). In den Takten 9 und 40 wurde in der englischen Ausgabe der Rhythmus der Imitation im Instrumentalpart verändert, indem die drei gebundenen Sechszehntel des Originals in drei gebundene Achtel mit Akzent umgewandelt wurden (vgl. T. 8 und 38 bei Gluck). Unterschiede gibt es schließlich im Arientext. Calzabigis Wendungen „e nel desio che così m’empie il petto“ und „spero e sospiro“ (T. 23-25 und 28-29 bei Gluck) wurden umgedichtet in das inhaltlich etwa gleichbedeutende, aber modernisierte „e nell’ardor che si m’accende il core“ und in „gemo e sospiro“ (T. 24-26, 29 bei ‚Pseudo-Stradella‘).

Unbekannt sind bislang die Entstehungsumstände der Arienausgabe von 1852. Das Archiv des Verlags „Leader & Cock“ scheint nicht erhalten zu sein. Auf unsere Anfrage bestätigten die englischen Archivdienste, dass in keinem heutigen Archiv des United Kingdom

¹⁴ In unserer Übersetzung von Carolyn Gianturcos Aufsatz *The Role of Legend in Stradella ‚Rezeption‘* ist die Chronologie der Ausgaben von „O del mio dolce ardor“ unter Stradellas Namen falsch angegeben (vgl. K. Džanturko, *Legenda o Stradelle*, vstupil’nyj tekst, perevod s anglijskogo i komentarii Aleksandra Komarova, in: *Muzykal’naja akademija*, 2005, Nr. 3, S. 147, 151). Wir hatten die Schlesingersche Ausgabe in der Serie „Sion“ noch auf 1842 datiert und als früheste Edition unter Stradellas Autorschaft benannt. Dank der freundlichen Auskunft von Judith Pickard, Mitarbeiterin im Archiv der Verlagsgruppe „Zimmermann“, zu der heute das Archiv der Berliner Firma Schlesinger gehört, konnte richtig gestellt werden, dass die Arie erst 1854 in der Reihe „Sion“ veröffentlicht wurde.

Dokumente vorhanden sind, die mit der Tätigkeit dieser Firma zusammenhängen. Bekannt ist nur, dass der Musikverlag seit 1843 in London ansässig war, als Frederic C. Leader und James L. Cock, die zuvor eigene Unternehmen besessen hatten, fusionierten. Die gemeinsame Firma war auf Editionen von Vokalmusik, vornehmlich von Gaetano Donizetti, spezialisiert und existierte bis 1862, als sie in den Musikalienhandel „Cock, Hutchinson & Co.“ transformiert wurde¹⁵. Dieses Unternehmen war indessen nur kurzlebig. Bereits im November 1864 wurden etwa 35.000 Druckplatten aus dem Besitz des ehemaligen Verlags „Leader & Cock“ auf einer Auktion in London versteigert, darunter auch die Platten, die für den Druck der Arie „O del mio dolce ardor“ verwendet worden waren, wie aus dem publizierten Auktionskatalog hervorgeht¹⁶. Obwohl sich unsere Kenntnisse der Verlagsgeschichte auf diese wenigen Informationen beschränken, lassen sich die Hintergründe für den Druck der Stradella zugeschriebenen Arie aus dem weiteren Kontext zumindest andeutungsweise erahnen.

Auszuschließen ist zunächst die Möglichkeit, Gluck selbst habe die Arie von Stradella für seine Oper *Paride ed Elena* übernommen. Es gibt bislang keinerlei Hinweise darauf, dass es sich nicht um eine originale Komposition Glucks handelt. Im Übrigen würde das Zitieren einer bereits hundert Jahre zuvor entstandenen Komposition der Arbeitsweise Glucks prinzipiell widersprechen, denn Gluck verwendete in seinen Reformopern nur sehr selten früher entstandene Musik und dann auch nur in Form von Selbstzitat. Entlehnungen aus dem Oeuvre fremder Komponisten begegnet man einzig in Glucks früher Schaffensperiode¹⁷. Auch der Text Raniero de Calzabigis ist zweifellos ein originales Werk des berühmten Librettisten¹⁸. Wenig wahrscheinlich wäre auch die Annahme, man habe um die Mitte des 19. Jahrhunderts für die Edition einer kommerziell ausgerichteten Notenausgabe Quellenforschungen betrieben, die die Autorschaft Stradellas an den Tag gebracht hätten. Ein solches Vorgehen wäre erst für die historistische Phase seit dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts typisch, als Musikgeschichte und Quellenkunde allmählich zu einer echten wissenschaftlichen Disziplin herangereift waren und Musikverlage bestrebt waren, wissenschaftlich fundierte Klassikerausgaben auf den Markt zu bringen.

Die Londoner Arienausgabe von 1852 hatte einen anderen Kontext. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts lässt sich ein plötzliches Interesse an der Gestalt des italienischen Komponisten Alessandro Stradella diagnostizieren. Die Kenntnisse über ihn stammen im Wesentlichen aus der Lebensbeschreibung, die Pierre Bonnet-Bourdelot 1715 in seiner *Histoire de la musique* veröffentlicht hatte¹⁹.

¹⁵ Vgl. Charles Humphries, William C. Smith, *Music Publishing in the British Isles from the Beginning until the Middle of the Nineteenth Century*, Oxford 1970, S. 208.

¹⁶ «[Lot] 1715 Stradella, O del mio dolce ardor Aria 6 [Plates]» (*Puttick and Simpson Catalogue of the entire, very extensive, important and valuable stock of about 35000 engraved music plates, and copy-rights of Messrs. Cock, Hutchings & Co. (formerly Leader and Cock) music publishers, New Bond Street, who are dissolving their partnership: including the compositions of standard writers of every school and class, English and foreign, vocal and instrumental, etc. etc., which will be sold by auction by Messrs. Puttick and Simpson at their house, No. 47, Leicester Square, W.C. on Monday, Nov. 14th, 1864, and four following days*, London: Messrs. Puttick and Simpson, 1864, S. 121). Eingesehenes Exemplar: The Grolier Club Library, Signatur: NNGr PST18 \Phil.\Coll.\05.42\1864\1107.

¹⁷ Klaus Hortschansky, *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks*, Köln 1973.

¹⁸ Jacques Joly, *Paride ed Elena — entre galanterie et reforme*, in: *Zwischen Opera buffa und Melodramma: Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1994, S. 67-79. G. Carli Ballola, *Paride ed Elena*, in: *Chigiana*, IX-X (1972-3), S. 465-472. Bruce Alan Brown, Art. 'Calzabigi' in: *The New Grove Dictionary of Opera*, Bd. 1, London 1992, S. 694-696.

¹⁹ Pierre Bourdelot, Pierre Bonnet-Bourdelot, *Histoire de la Musique, et de ses effets Depuis son origine jusqu'à présent*, Paris 1715, S. 59-65. Pierre Bourdelot (1610-1685) war Doktor der Medizin und hatte ge-

Diesem Bericht zufolge wurde Stradella, der von den Autoren mal als ‚großer Musiker‘, mal als Sänger oder Komponist bezeichnet wird, nach Venedig eingeladen, um eine Oper für den Karneval zu schreiben. Ein venezianischer Grande bat den Musiker, seine mit einer angenehmen Stimme begabte Geliebte Ortensia im Gesang zu unterrichten. Lehrer und Lehrerin verliebten sich und flohen nach einigen Monaten aus Venedig. Der eifersüchtige Grande diente für die erkleckliche Summe von 300 Pistolen zwei Mörder, die die Flüchtigen einholen und ums Leben bringen sollten. Die Verfolger begaben sich nach Neapel, wo sie erfuhren, dass Stradella und die Dame, die sich als seine Gattin ausgab, bereits in Rom seien. Sobald sie in dieser Stadt angekommen waren, hörten die beiden zufällig, dass eines der Oratorien Stradellas bald in der Kirche San Giovanni in Laterano aufgeführt werden sollte. Die Musik erwies sich als so schön, dass die Verbrecher, kaum hatten sie diese gehört, nicht mehr in der Lage waren, ihren Mord auszuführen.

Stradella und Ortensia flohen daraufhin nach Turin. Der erboste Venezianische Adlige eilte nun gemeinsam mit dem Vater der Geliebten und drei anderen Mördern nach Turin, nachdem er sich ein Empfehlungsschreiben des Abbate d’Estrada, des französischen Botschafters in Venedig, an den Marquis de Villars, den französischen Botschafter in Turin, verschafft hatte. Maria Johanna von Savoyen, genannt ‚Madame Royale‘, die damals für ihren minderjährigen Sohn Viktor Amadeus II. die Regentschaft führte, hatte von diesem Plan gehört und nahm das Mädchen in ihren Schutz, indem sie sie in einem Frauenkloster versteckte²⁰. Stradella aber verbarg sich nicht. Die Mörder griffen ihn an, ohne ihn jedoch ernstlich zu verletzen. Gemeinsam mit seiner Geliebten, die er mit Hilfe der Regentin zur Heirat bewegt hatte, reiste Stradella nach Genua. Dort gelang es schließlich anderen von dem venezianischen Adligen angeheuerten Mördern, das Paar im Bett zu überraschen und den Mord zu vollbringen. So endete das Leben Stradellas, den die französischen Autoren als „hervorragendsten Musiker ganz Italiens in den 1670er Jahren“ bezeichneten²¹.

Obwohl viele Einzelheiten dieses Berichts den wahren Tatsachen entsprechen, wird die von Bourdelot und Bonnet mitgeteilte Biographie in ihrer Gesamtheit von der heutigen Musikwissenschaft zu Recht in Frage gestellt. Carolyn Gianturco hebt hervor, dass es gar nicht der Absicht der beiden Historiographen entsprach, eine Biographie Stradellas im eigentlichen Sinn zu verfassen. Musikerbiographien stellten im damaligen Musikschritttum noch einen Ausnahmefall dar, weshalb sie in Bourdelot/Bonnets *Histoire de la musique* auch fehlen. Die Episode aus Stradellas Leben findet sich in ihrem Buch nur, weil sie den Lesern als Exempel dafür dienen sollte, welche Folgen es haben könne, wenn man sein Talent missbrauche und sich ungebührlich zu seinen Schülern verhielte. Während die von Bourdelot und Bonnet wiedergegebenen biographischen Fakten von späteren Musikschritttellern aufgegriffen wurden, geriet der spezielle Kontext ihres Berichts mit der Zeit in Vergessenheit. Gianturco beschreibt diesen Vorgang folgendermaßen:

meinsam mit seinem Neffen Pierre Bonnet-Bourdelot (1654-1708) Material zu einer Geschichte der Musik und des Tanzes gesammelt. Da die beiden ihre Studie nicht selbst abschließen konnten, wurde der Text nach ihrem Tod durch Pierres Bruders Jacques Bonnet-Bourdelot (1644-1723) als erster Versuch einer umfassenden musikgeschichtlichen Darstellung veröffentlicht. Pierre Bourdelot hatte einige Jahre am schwedischen Hof verbracht. Claude Saumaise, ein bekannter Altertumsforscher, der ebenfalls ein Jahr in Schweden tätig war, hatte seinen Landsmann der Königin Christine von Schweden empfohlen, deren Leibarzt Bourdelot von 1651-53 wurde. Nach Christines Konversion (1654) und Übersiedelung nach Rom (1655) blieb Bourdelot bis 1681 in brieflichem Kontakt mit ihr. Nach dem Zeugnis des Historikers Johann Wilhelm von Arckenholtz ließ sich die Schwedin von Bourdelot gerne über französische Neuigkeiten auf dem Laufenden halten, so dass man vermuten kann, sie habe ihm ihrerseits aus Italien berichtet. Die große Musikliebe Christines legt es nahe, dass die Informationen über Stradella auf ihre Briefe zurückgehen (siehe Carolyn Gianturco, *The Role of Legend in Stradella Rezeption*, in: *Musikalische Quellen — Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Ulrich Konrad, Jürgen Heidrich u. Hans Joachim Marx, Göttingen 2002, S. 237–238).

²⁰ Die engen politisch-dynastischen Beziehungen zwischen Turin und Frankreich könnten auch ein Grund dafür sein, dass Bourdelot diese Anekdote kannte.

²¹ Die Darstellung dieses Lebensberichts orientiert sich an Gianturco, S. 236.

Apart from all else, the idea that assassins would be restrained from carrying out his murder because of the beauty of his music was in itself sufficient for Stradella's adventure to be told, again and again, and for him to become, in the retelling, more than an ordinary musician, to become a ‚legend‘. What was more, this „strange and new miracle of musical expression“²² was part of an exciting love story which had in it an elopement, the pursuit of the jealous ‚other man‘ who was a Venetian nobleman to make fascinating, there were ambassadors and an archbishop, there were scenes of escape from one city to another, and in the end murder was committed, resulting in a tragic death for the lovers²³.

In der Folgezeit wurde die Lebensbeschreibung mit weiteren Details angereichert. So liest man in John Hawkins' *General history of the Science and Practice of Music* (London 1776), Stradella habe in Venedig „oft auf der Bühne Kantaten und andere eigene Kompositionen gesungen, sich mit der Harfe begleitend“ („frequently sang on the stage, cantatas and others of his own compositions, accompanying himself on the harp“). Der Historiker berichtet auch über grauenerregende Einzelheiten: so habe der Adlige den Vater seiner Geliebten überredet, die eigene Tochter zu töten, und ebendieser Vater habe eigenhändig an der Ermordung Stradellas mitgewirkt²⁴. Schließlich fügte Hawkins zusätzliche Informationen hinzu, die er von einem Mr. Wenley erhalten haben wollte. Ein Bekannter des letzteren, der deutsche Musiker Berenclow, der in England lebte, habe Henry Purcells Urteil über Stradella überliefert:

The same person says that when the report of Stradella's assassination reached the ears of Purcell, and he was informed jealousy was the motive to it, he lamented his fate exceedingly; and, in regard of his great merit as a musician, said he could have forgiven him any injury of that kind²⁵.

John Hawkins hob auch hervor, dass Purcell „could never speak [of Stradella] without rapture“²⁶. Diese Komplimente aus dem Mund des berühmten englischen Komponisten konnten den legendären Ruhm Stradellas nur befestigen.

Im 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts tradierten Friedrich Wilhelm Marpurg²⁷, Charles Burney²⁸, Gustav Schilling²⁹ und Francois-Joseph Fétis³⁰ Bourdelots und Bonnets Angaben zu Stradellas Biographie weiter. Von wenigen Details abgesehen blieben sie ihrer Vorlage treu³¹.

Ihre stärkste Wirkung entfaltete die Biographie Stradellas im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts, denn für die Peripetien und dramatischen Höhepunkte seiner Liebesgeschichte war man in der Romantik besonders empfänglich. Die größte Aufmerksamkeit

²² „This was how Paolino Richard, in *Le Ménestrel* 32 (19 November 1865), p. 403, expressed (perhaps with a bit of tongue in cheek) the cause of the assassin's reaction.“ (Gianturco, S. 240).

²³ Gianturco, S. 240.

²⁴ John Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music*, 2 Bde. London, 1776. (2. rev. Ausgabe 1875), zitiert nach Gianturco, S. 240.

²⁵ Ebd.

²⁶ Idem.

²⁷ Vgl. Simeon Metaphrastes [Friedrich Wilhelm Marpurg], *Legende einiger Musikheiligen*, Cölln am Rhein [recte: Breslau] 1786 (Reprint Leipzig, 1980), S. 165–167.

²⁸ Vgl. Charles Burney, *A General History of Music*, 2 Bde, London 1767—1789 (Revidierte Edition London 1935), Bd. II: 1789, S. 574–578.

²⁹ Vgl. Gustav Schilling G. (Hrsg.), *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal Lexicon der Tonkunst*, 7 Bde, Stuttgart 1837–1842, Bd. 6: 1838, S. 517.

³⁰ Vgl. François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique*, 9 Bde, Paris 186, Bd. 8, S. 149–151.

³¹ Unterschiedlich wiedergegeben wurde beispielsweise der Name der jungen Schülerin als Ortentia, Ortensia, Hortensia, Ottilia, Ginevra, Elvira, Blanca, Leonor oder Leonora, vgl. E. F. McCrickard, *Stradella Never Dies: The Composer as Hero in Literature and Song*, in: *Yearbook of Interdisciplinary Studies in the Fine Arts*, Bd. 2, Lewiston, New York 1990, S. 212–213.

brachte man jener Episode entgegen, in der die gedungenen Mörder unter dem Einfluss der Musik ihres Opfers davon abließen, ihr Verbrechen auszuführen. Die Idee der inneren Wandlung vermittelt der Kunst stand in vollkommenem Einklang mit der Weltanschauung dieser Epoche. Ebendieser Moment nahm daher in den seit den 1830er Jahren gehäuft auftretenden Erzählungen und Gedichten, die Stradellas Person zum Thema hatten, eine Schlüsselstellung ein³².

Stradellas Lebensumstände liegen den Libretti von sechs Opern zugrunde, die von Louis Niedermeyer (1837), Friedrich von Flotow (1844), Franz Doppler (1845), Adolf Schimon (1846), Giuseppe Sinico (1863) und Virginio Marchi (1867) vertont wurden³³. Auch hier wurde die Mythenbildung rund um die Gestalt des italienischen Komponisten weiter fortgesetzt. Am erstaunlichsten ist in dieser Hinsicht die sakrale Schlusszene aus Flotows Oper: Stradella wird während der Vorbereitungen für das Mariä Himmelfahrts-Fest erdolcht. Seine Leiche wird aufgebahrt auf einen der Hügel vor Rom hinausgetragen. Dort warten Pilger auf die Wunderwirkung, die von den guten Taten des Komponisten ausgehen soll. Gianturco erläutert diese Szene:

Not just beauty but celestial qualities are thus attributed to Stradella's music, and by extension are implied to pertain also to the composer himself — all quite the opposite of Bourdelot's opinion of the man and of his reason for writing about him³⁴.

Bis zu den 1830er Jahren kannte man Stradella lediglich als Helden einer melodramatischen Story – seine Musik dagegen war so gut wie unbekannt. Es gab nur fünf Drucke mit Kompositionen Stradellas, die alle Ende des 17. oder Anfang des 18. Jahrhunderts erschienen und nur in geringer Zahl verbreitet waren³⁵. Es musste somit wünschenswert erscheinen, diese Lücke zu füllen. Die Herausgeber kamen dem Interesse an Stradellas Musik entgegen, nicht indem sie seine echten Werke herausgaben, was zu diesem Zeitpunkt schwer durchführbare Recherchen erforderlich gemacht hätte, sondern indem sie Stradella verschiedenartige Stücke unterschoben, die teils von zeitgenössischen Autoren, teils aus wenig bekannten Musikdrucken des 18. Jahrhunderts stammten. Der dem romantischen Musikerbild so vollauf entsprechende Name ‚Stradella‘ wurde gewissermaßen zu einer ‚Marke‘, die von Musikverlegern verkaufsstrategisch eingesetzt wurde.

³² Eine Übersicht über diese Werke gibt E. F. McCrickard, S. 230-231. Die Liste lässt sich durch ein russisches Beispiel ergänzen. In seinem unter dem Pseudonym M. publizierten Intermedium *Ėpizod iz žizni Stradella* [sic] (Eine Episode aus Stradellas Leben) ließ Fürst Vladimir Sergeevič Golicyyn im Unterschied zu den meisten anderen Künstlern Stradellas Geschichte glücklich ausgehen: ein Chor preist die wechselseitige Liebe Stradellas und Hortensias und äußert die Hoffnung, der Vater des Mädchens werde, mit der Zeit vom Ruhm und Genie Stradellas bezwungen, das Paar annehmen. Für die Aufführung waren zwei Nummern für die Solisten (Stradella und Hortensia), gemischten Chor und Klavier vorgesehen, die 1852 unter dem Titel *Gimn sočinenija Stradella 1667 goda, i final'nyj chor sočinenija Gajdna 1767 goda, k intermedii vol'nyimi stichami, pod nazvaniem „Ėpizod iz žizni Stradella“* (Hymne komponiert von Stradella aus dem Jahr 1667, und Finalchor komponiert von Haydn aus dem Jahr 1767, zum Intermedium in freien Versen unter dem Titel ‚Episode aus Stradellas Leben‘) in Moskau erschienen (Musikalienhandlung Grotrian und Lang, Litographie Volkov und C°, Pl. Nr. 623-628). Zu den zwei Musiknummern hatte V.S. Golicyyn einen russischen Text verfasst, der zum Sujet seines Intermediums passte. Was als ‚Hymne Stradellas‘ bezeichnet wird, stellt eine Bearbeitung der als Werk Stradellas kursierenden Arie „Pietà, Signore“ für die angegebene Besetzung dar.

³³ Der Name Stradella taucht darüber hinaus noch in Vincenzo Moscuzzis Oper *Stradella, trovatore del 1300* auf, die 1850 in Neapel uraufgeführt wurde. Die im 14. Jahrhundert spielende Handlung hat jedoch nichts mit Stradellas Biographie zu tun, so dass hier also lediglich der Name einer berühmten historischen Gestalt wiederverwendet wurde, vgl. McCrickard, S. 219.

³⁴ Gianturco, S. 242–243.

³⁵ Vgl. *Alessandro Stradella (1639–1682): A Thematic Catalogue of His Compositions*, hrsg. von Carolyn Gianturco und Eleanor McCrickard, Stuyvesant, New York 1991, S. 321–325.

Das erste und bekannteste Werk dieser Art wurde die Arie „Pietà, Signore, di me dolente“, die noch heute zuweilen als Stradellas Komposition angesehen wird, obwohl es bereits im 19. Jahrhundert Zweifel an der Richtigkeit dieser Attribuierung gab. Die Ausgaben dieser Arie für Gesang mit Klavierbegleitung, für Chor oder in verschiedenen instrumentalen Bearbeitungen sind so zahlreich, dass die Herausgeber des Stradella-Werkverzeichnisses darauf verzichtet haben, sie im Einzelnen nachzuweisen³⁶. Gelegentlich wurde behauptet, „Pietà, Signore“ sei von L. Niedermeyer für seine Oper *Stradella* komponiert worden³⁷, was jedoch nicht den Tatsachen entspricht. Die heutige Meinung geht dahin, dass der französische Musikwissenschaftler Francois-Joseph Fétis der Autor der Arie sei, denn er machte die Komposition, die er in einer alten Bibliothek entdeckt haben wollte, als Werk Stradellas bekannt³⁸. Die erste Aufführung von „Pietà, Signore“ fand am 24. März 1833 im Pariser Konservatorium auf einem Konzert mit geistlicher Musik des 17. Jahrhunderts statt. In der Annahme, dass das Publikum gerne ein Werk des legendären italienischen Komponisten hören würde, scheint Fétis eine eigene Arie von sentimentalem, leicht melancholischem Charakter untergeschoben zu haben. Mit der Zeit gewann genau diese Arie den Status eines legendären Werks, denn es kam die Vermutung auf, dass Stradellas Mörder unter der Wirkung ebendieser Musik von ihrem Vorhaben abgelenkt hätten. So spielt auch in Franz Liszts bekanntem Bericht über Frédéric Chopins letzte Tage die Arie „Pietà, Signore“ eine Rolle. In seinem Buch über den polnischen Komponisten schrieb Liszt, die Gräfin Delfine Potocka habe auf Bitte des Sterbenden „le fameux cantique à la Vierge qui, dit-on, avait sauvé la vie à Stradella“ gesungen³⁹.

Die erfolgreiche Imitation wurde zu einem oft kopierten Modell für eine lange Reihe ähnlicher, sentimental-schweremütiger vokaler Kompositionen, die Stradella zugeschrieben wurden. Teils wurden sie eigens in dieser Manier komponiert, teils entsprechend ausgewählt und hergerichtet. Im Stradella-Werkverzeichnis werden über 250 solcher Werke aufgezählt, die im 19. Jahrhundert fälschlicher Weise unter seinem Namen erschienen sind⁴⁰. Die Tatsache, dass Stradellas Autorschaft im Falle von „Pietà, Signore“ so lange keine Zweifel erregte und dass in so großem Stil falsche ‚Stradellas‘ herausgegeben werden konnten, zeigt, wie wenig genau damals selbst unter Musikern und Musikhistorikern die Vorstellungen von der echten Musik des 17. Jahrhunderts waren.

In diesem historischen Kontext bereicherte sich das fiktive Oeuvre Stradellas um ein ‚neues‘ Werk, die Glucksche Arie „O del mio dolce ardor“. Da die Oper *Paride ed Elena* schon lange von der Bühne verschwunden und gänzlich unbekannt war, konnte die Arie weder mit der Oper noch überhaupt mit Glucks Schaffen assoziiert werden. Die falsche Zuschreibung erweckte folglich keinerlei Zweifel. Überdies hatte man den Notentext – wie oben darlegt – massiv verändert, so dass der ursprüngliche Klangcharakter überdeckt wurde. Die leidenschaftliche, heftige Arie Glucks hatte sich unter der Hand in eine Art gekünstelten Trauergesang verwandelt, womit sie an „Pietà, Signore“ erinnerte. Warum aber erschien die Fälschung ausgerechnet in England? Wer hatte die Idee, den Autor auszutauschen und

³⁶ Siehe ebenda, S. 267.

³⁷ Diese Meinung vertrat vor allem Hugo Riemann, in dessen Musiklexikon der Artikel ‚Stradella‘ einen Verweis zum Artikel ‚Niedermeyer‘ enthält, als dessen Komposition die Arie aufgezählt wird (vgl. Hugo Riemann, *Musik-Lexikon*, 4. Auflage, Leipzig 1894, S. 742, 1037). In der 12. Auflage wird die Hypothese aufgestellt, Gioacchino Rossini sei der Autor von „Pietà, Signore“, vgl. Hugo Riemann, *Musiklexikon. In drei Bänden und zwei Ergänzungsbänden*, Bd. 2, Mainz 1961, S. 314.

³⁸ Vgl. Gianturco, S. 241–242.

³⁹ Franz Liszt, *F. Chopin*, Leipsic 1879, S. 304. Nachgewiesen bei Gianturco, S. 242.

⁴⁰ Vgl. *Alessandro Stradella (1639–1682): A Thematic Catalogue of His Compositions*, S. 265–272.

Dieses Dokument darf aus rechtlichen Gründen nur in der Druckfassung des Heftes publiziert werden.

Dieses Dokument darf aus rechtlichen Gründen nur in der Druckfassung des Heftes publiziert werden.

Abbildung 3 u. 4. Arie „O del mio dolce ardor“, Erstpublikation unter Stradellas Namen, Leader & Cock 1852, Titelblatt und Seite 1, Exemplar: GB-Lbm: H.1742.(55.) (British Library)

die Musik zu ‚verbessern‘? Die Umstände der Edition von 1852 und das weitere Schicksal der Publikation geben wenn auch keine vollständige Antwort, so doch eine Reihe von Anhaltspunkten für die Beantwortung dieser Fragen.

In der Londoner Ausgabe wird der Name des angeblichen Autors an zwei Stellen angegeben: auf dem Titelblatt und vor dem Beginn des Notentextes (Abbildung 3, 4). In beiden Fällen fehlt der Vorname. Dieses Detail erscheint als bezeichnend, denn zur ‚Marke‘ Stradella gehörte in der Regel nur der Familienname des Komponisten, ohne Nennung des Vornamens oder zumindest der Initiale. Auf dem Titelblatt stehen so die Anfangszeile von Calzabigis Arientext und der ‚Autor‘: „O del mio dolce ardor. / Aria, / di / Stradella.“ Die letzten drei Wörter lassen sich sinngemäß übersetzen als „Arie (komponiert) von Stradella“, so wie es oft in den Drucken der Zeit üblich war. Die gleiche Phrase wiederholt sich auf dem Kopf des ersten Notenblatts, allerdings mit einem kleinen Unterschied: das Komma hinter dem Wort ‚Aria‘ ist ausgelassen, was den Sinn ein wenig verschiebt. Der Ausdruck kann nun übersetzt werden als ‚Arie Stradellas‘, als ob es sich um die Figur einer Oper handele, der diese Arie zugewiesen ist. Das Verhältnis der Arie „O del mio dolce ardor“ zum Namen A. Stradellas ist also im Druck von 1852 nicht ganz eindeutig. Es spricht einiges dafür, dass diese Mehrdeutigkeit einer bewussten Intention entsprach und das Ziel hatte, eine klare Aussage hinsichtlich der Autorschaft zu vermeiden und so möglichen Vorwürfen aus dem Weg gehen zu können. Wie aber steht es um den Sinn der Titelworte „Aria di Stradella“ (Arie des Stradella)?

Im Jahr 1852 existierten vier Opern über Alessandro Stradella. Bekannt davon sind heute lediglich die Vertonungen Niedermeyers und Flotows, in denen die Arie „O del mio dolce ardor“ keine Verwendung findet. Die Informationen über Franz Dopplers Bearbeitung dieses Stoffs sind so widersprüchlich, dass in der heutigen Forschung die Existenz seiner Oper in Frage gestellt wird⁴¹. In unserem Zusammenhang ist daher vor allem Schimons Oper *Alessandro Stradella* von Interesse.

Adolf Schimon⁴² (*29. Februar 1820, Wien - † 21. Juli 1887, Leipzig) war ein Komponist, Pianist und Gesangslehrer österreichischer Herkunft, Sohn des für seine Musikerporträts (Ludwig van Beethoven, Karl Maria von Weber, Louis Spohr) berühmten Malers Ferdinand Schimon. Mit 17 Jahr trat er ins Pariser Konservatorium ein, wo er Komposition, Klavier und Gesang studierte. In den 1840er Jahren ging er zur Fortsetzung seiner Gesangsausbildung nach Italien. Von 1850-53 arbeitete er in London als maestro al cembalo in Her Majesty's Theatre, von 1854-59 in derselben Eigenschaft am Théâtre italien in Paris. 1858 führte Flotow in Schwerin Schimons komische Oper *List um List* auf, die sich in der Folgezeit auf den norddeutschen Opernbühnen einer gewissen Beliebtheit erfreute. Von 1874-77 lehrte Schimon Gesang am Leipziger Konservatorium, dann bis 1886 in München, worauf er wieder nach Leipzig zurückkehrte. Als Gesangspädagoge genoss er einen guten Ruf und wurde auch als Begleiter geschätzt. Er komponierte Kammermusik und Lieder und betätigte sich als Herausgeber von Werken A. Scarlattis, N. Porporas, D. Paradisis und anderer älterer italienischer Komponisten.

⁴¹ E. MacKrickard teilte uns freundlicherweise mit, dass die Angaben über die Dopplersche Oper aus zwei Quellen stammen: aus O. Janders Dissertation *Alessandro Stradella and His Minor Dramatic Works* (Ph. D. Diss. Harvard University, 1962) und aus Aubrey S. Garlingtons Operndatenbank. Jander erwähnt die Oper ohne Titel, nur mit ihrem Aufführungsjahr 1845. Garlington führt den Titel (*Alexandre Stradella*), eine Aufführung im Wiener Hoftheater sowie einen Umfang von 2 Akten an, gibt jedoch keine Informationen über Entstehungs- und Uraufführungsjahr. Weder das Libretto, noch das musikalische Material dieses Werks konnten bisher aufgefunden werden. Aus Dopplers Biographie ist lediglich bekannt, dass der Flötist seit 1841 am Ungarischen Nationaltheater in Peszt angestellt war und seine erste Oper nicht vor 1847 komponiert wurde. In Wien taucht er erst in den 1860er Jahren auf, wo er von 1864-67 am Konservatorium als Flötenlehrer tätig war. Für die Aufführung seiner Oper im Jahr 1845 gibt es keine weiteren Anhaltspunkte.

⁴² Biographische Angaben nach *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 16, London 1980, S. 651.

Dieses Dokument darf aus rechtlichen Gründen nur in der Druckfassung des Heftes publiziert werden.

Abbildung 5. Arie „O del mio dolce ardor“, Publikation unter Glucks Namen, Johann André 1881-82, S. 6, Exemplar: Musikakademie Basel, MAB S 1397

Im Auftrag des Teatro della Pergola in Florenz komponierte Schimon als Fünfundzwanzigjähriger für den Karneval 1846 das dreiaktige *dramma lirico* über Stradella auf ein Libretto Leopoldo Ceminis. Bisher weiß man nur von einer Aufführung dieser Oper am 12. Februar 1846. Das musikalische Material scheint sich nicht erhalten zu haben⁴³. Es würde jedoch der damaligen Pasticcio-Praxis entsprechen, wenn Schimon sich bereits vorhandener Musik bedient hätte, darunter eventuell auch der Arie „O del mio dolce ardor“, die der Komponist aufgrund des Wiener Partiturdruks oder nach einer der Abschriften gekannt haben könnte. Bekannt ist das gedruckte Libretto von Schimons Florentiner Karnevalsoper⁴⁴. Der Text von Calzabigis Arie kommt hier nicht vor, Glucks Musik hätte aber auch einem anderen Arientext aus Schimons *Alessandro Stradella* unterlegt worden sein können. Für die hypothetische Schlüsselrolle Schimons würde schließlich der Umstand sprechen, dass der Österreicher zu Beginn der 1850er Jahre in London tätig war, wo der Verlag „Leader & Cock“ möglicherweise auf seinen Vorschlag hin die veränderte Gluck-Arie – die Schimon möglicherweise in seiner Stradella-Oper verwertet hatte – veröffentlichte.

Als weiteres Argument für unsere Hypothese kann die Publikation von „O del mio dolce ardor“ in der Sammlung *Caecilia. Geistliche und weltliche Arien und Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte* dienen, die im Verlag Johann André in Offenbach im Jahr 1881/82 unter der Plattennummer 11953 herauskam. Der Band war von dem bereits bekannten Schimon und von dem Gesangspädagogen Ferdinand Gumbert redigiert worden. Die Besonderheit dieser Ausgabe besteht in der Verbindung des Notentextes, wie er in der Londoner Fassung von 1852 vorliegt, mit der korrekten Zuschreibung an Gluck – gewissermaßen ein Versuch, die manipulierte Variante der Arie zu ’legalisieren, (Abbildung 5).

Darüber hinaus fehlt hier im Unterschied zu allen anderen bekannten Ausgaben der Gluckschen Arie ein Hinweis auf die Oper *Paride ed Elena*, der das Werk entstammt. Möglicherweise hatte man diese Information zurückgehalten, um einen Vergleich mit dem wahren musikalischen Text zu erschweren und die Arie als authentisches Werk Glucks ausgeben zu können.

Die Angaben im Cäcilia-Band geben kein klares Bild vom Charakter der redaktionellen Arbeit und dem genauen Anteil der beiden Herausgeber. So findet sich im Inhaltsverzeichnis unter dem Titel der Arie der Hinweis: „Bearb[ereitung] von Ferd. Gumbert“. Doch über dem Notentext wird er lediglich als Autor der Übersetzung angeführt: „Deutsch von Ferd. Gumbert“. Tatsächlich wurde in der Ausgabe ein neuer deutscher Text verwendet, der sich von der bis dahin in deutschen Editionen üblichen Übersetzung unterscheidet. Der Klavierauszug dagegen dürfte kaum von Gumbert stammen, da der Notentext völlig demjenigen der Londoner Ausgabe von 1852 entspricht, abgesehen nur von der anderen Tonart (e-Moll statt d-Moll). Dass Gumbert bereits an der Londoner Ausgabe beteiligt war, ist wenig wahrscheinlich, denn es fehlen jegliche Anhaltspunkte für einen Englandaufenthalt des Sängers zu Beginn der 1850er Jahre. Schimons Mitwirkung an dieser Edition wird dagegen durch die bekannten biographischen Fakten zumindest glaubhaft gemacht.⁴⁵

⁴³ Für entsprechende Auskünfte danken wir Frau Antonella Bartoloni (Teatro Pergola) und Frau Enza Ciullo (Bibliothek des Staatlichen Konservatoriums Florenz).

⁴⁴ Titelblatt: «ALESSANDRO STRADELLA | *dramma lirico* | in tre atti | da rappresentarsi nell' I. e R. Teatro | in Via della Pergola | il carnevale 1846. | Sotto la protezione di S. A. I. e R. | Leopoldo II. | Granduca di Toscana | etc. etc. etc. | Firenze | Tipografia Galletti | in via delle Terme». Eingesehenes Exemplar: Fondazione Giorgio Cini (Venedig) ; Collezioni Rolandi, Signatur: ROL.06009.09.

⁴⁵ 1893 wurde die Arie „O del mio dolce ardor“ auf der Basis der Andréschen Ausgabe von 1881/82, aber in d-Moll vom Petersburger Verlag V. V. Bessel’ nachgedruckt. Das Werk erschien mit russischem Text von E.

Vierzig Jahre lang, bis zum Ende der 1880er Jahre, bildete die Londoner Ausgabe von „O del mio dolce ardor“ die Vorlage für eine Vielzahl weiterer Drucke. Mindestens fünfzehn solcher Ausgaben lassen sich dingfest machen. Als erstes dürfte 1854 A. M. Schlesinger einen Nachdruck in der bereits erwähnten Serie geistlicher Gesänge („Sion“) publiziert haben. In der Folgezeit erschien die Arie bei Bote & Bock (Berlin, um 1855), bei R. Mills & Sons (London, 1873, 1874, wahrscheinlich unter Verwendung der originalen Platten von Leader & Cock), bei Johann André (Offenbach, um 1875-76), O. Forberg (Leipzig 1889), Choudens (Paris, 1860er Jahre), Durand (Paris, 1860er Jahre) und W. Bauck (Stockholm, zweite Hälfte 19. Jahrhundert). 1884 wurde „O del mio dolce ardor“ auch in Russland herausgegeben. Petr Jurgenson hatte sie in den Band *Album classique, eine Sammlung Vokalmusik* als Nr. 34 eingeschlossen⁴⁶. Als Vorlage diente hier die Ausgabe von Schlesinger.

Anders als bei der Londoner Erstausgabe von 1852 wurde die Arie in den folgenden Drucken eindeutig Alessandro Stradella zugeschrieben. Statt der Anfangsworte wählte man als Titel vorzugsweise Wendungen, die das vermeintliche Alter des Werks in den Vordergrund rückten: „Arie nel sec. XVII“ (Schlesinger, Johann André, O. Forberg), „Arija XVII stoletija A. Stradelly“ (P. Jurgenson) oder sogar „Arie aus dem 16ten Jahrhundert (Bote & Bock) bzw. „Air du 16e siècle“ (Choudens). Calzabigis Text wurde mit den in der Londoner Ausgabe eingeführten Veränderungen verwendet, lediglich die Ausgabe von Durand erhielt eine neue Textierung, nämlich Thomas von Aquins Hymne *O salutaris hostia*⁴⁷. Ansonsten wurden die italienischen Verse durch einen Text in der jeweilige Sprache des Landes, in dem die Arie erschienen war, ergänzt. Diese neuen Texte weisen inhaltlich keinen Bezug zur italienischen Originalfassung auf, sondern stellen in der Regel Gedichte religiösen Charakters dar. Als russischer Text der Jurgenson-Ausgabe wiederum figuriert eine Übersetzung des deutschen Textes, der in der Schlesinger-Ausgabe hinzugefügt worden war.

In der ersten Hälfte der 1860er Jahre erschien bei C. F. Peters in Leipzig ein Klavierauszug von Glucks Oper *Paris und Helena*, der die Arie „O del mio dolce ardor“ in ihrer originalen Gestalt enthielt (Pl. Nr. 4398). Von diesem Zeitpunkt an wurde die Arie auch unter dem Namen ihres echten Autors herausgegeben. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts lassen sich etwa zehn solcher Einzelausgaben durch C. Lonsdale (London 1864), A. Gumprecht (Leipzig 1867), Heugel (Paris 1868), Ricordi (Mailand 1885) u. a. nachweisen. Damit gab es in der Zeit von etwa 1860 bis in die 1880er Jahre hinein zwei parallele Überlieferungswege der Arie, die einerseits in verfälschter Form als Werk Stradellas gedruckt wurde, andererseits aber auch in ihrer echten Form unter Glucks Autorschaft greifbar war.

Die allmähliche Entdeckung und Verbreitung der echten Werke Alessandro Stradellas trug gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu einem besseren Verständnis seines kompositorischen Stils bei⁴⁸, so dass Ausgaben mit fälschlich ihm zugeschriebenen Werken immer

Orlova („Skoro nastanut vnov' časy blaženstva“) in der Serie „Objazatel'nyj repertuar p'es dlja klassov penija SPB. Konservatorii, utverždennyj direktorom A. Rubinštejnom“ (Pl. Nr. 2281, Reprint Moskau 1925).

⁴⁶ Reprint: Moskau, Petrograd 1923.

⁴⁷ Mit dieser Textierung fand die Arie Eingang in den zweiten Band der Reihe *Echos du Monde religieux*, einer Sammlung geistlicher Lieder (Pl. Nr. G. F. 603), in der auch die Arie „Pietà, Signore“ mit dem Text des *Ave verum* enthalten ist.

⁴⁸ Dem Stradella-Werkverzeichnis zufolge erschienen in den 1860er-1890er Jahren nicht weniger als fünfzehn Ausgaben mit Originalkompositionen des italienischen Musikers. Demgegenüber werden für den Zeitraum der 1840er-1850er Jahre lediglich vier solcher Publikationen genannt, vgl. *Alessandro Stradella (1639–1682): A Thematic Catalogue of His Compositions*, S. 321-325.

seltener wurden. Gleichzeitig tauchten in der musikwissenschaftlichen Literatur Beiträge auf, die die falschen Zuschreibungen fremder Werke an Stradella richtig stellten. Nicht immer jedoch ging man dabei historisch und philologisch korrekt vor. Bezeichnend erscheint die Darstellung in Riemanns Musiklexikon, wo man 1882 unter dem Lemma ‚Stradella, Alessandro‘ lesen konnte: „Die unter Stradellas Namen kursierenden Arien: ‚O del mio dolce‘ („Pietà signore“) und ‚Se i miei sospiri‘ sind nicht von S.“⁴⁹ Diese in den ersten zwölf Auflagen übernommenen Angaben bringen weitere Verwirrung in die Angelegenheit, indem sie den Textanfang „O del mio dolce [ardor]“ fälschlich mit der Arie „Pietà, Signore“ gleichsetzen. Ein Irrtum ist gleichzeitig die Annahme, bei „Se i miei sospiri“ handele es sich um eine zweite, eigenständige Arie, denn dieser Text wurde ebenfalls der Musik von „Pietà, Signore“ unterlegt. Dass im Falle von „O del mio dolce ardor“ nicht eigens auf Glucks Autorschaft hingewiesen wird, mag mit der Bekanntheit dieser Arie zusammenhängen. In der letzten Ausgabe des Riemann-Musiklexikons wurde versucht, die Stelle zu revidieren, doch die Information blieb dessen ungeachtet unrichtig: „Die unter Stradellas Namen bekannten Arien ‚Pietà signore‘ und ‚Se i miei sospiri‘ sind nicht von ihm“⁵⁰. Verschwunden ist also einfach der Hinweis auf „O del mio dolce ardor“. Die irreführende Unterscheidung der zwei nur unterschiedlich textierten Arien blieb bestehen. Geringe Umsicht bei den Korrekturen von Stradellas Autorschaft kennzeichnet auch andere Nachschlagewerke, darunter das Werkverzeichnis, in dem die Tatsache der vielen falschen Zuschreibungen lediglich konstatiert wird.

In der Čajkovskij-Literatur wurde die Instrumentierung der Arie „O del mio dolce ardor“ regelmäßig mit dem Namen Alessandro Stradellas in Verbindung gebracht. Die Frage des richtigen Autors wurde im Band 59 der Gesamtausgabe, wo die Partitur erstmals publiziert wurde, nicht weiter erörtert⁵¹, obwohl die Arie im Jahr 1970, als der Band herausgegeben wurde, schon seit vielen Jahrzehnten nicht mehr als Werk Stradellas gedruckt wurde. Erstmals begegnet ein Hinweis auf den eigentlichen Urheber von „O del mio dolce ardor“ im *Tchaikovsky Handbook*: „For many years the authorship of the original aria was wrongly attributed to Alessandro Stradella, but recent scholarship has established that Gluck was the true composer.“⁵²

Alexander Poznansky und Brett Langston stützten sich auf die Angaben im Stradella-Werkverzeichnis⁵³, ohne darauf einzugehen, dass Glucks Autorschaft bereits seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bekannt war. Nicht ganz zutreffend erscheint der Ausdruck ‚letzte Forschung‘ auch insofern, als es Spezialuntersuchungen zur Rezeptions- und Editions-geschichte dieser Arie bislang nicht gegeben hat. Aus dem Kommentar des Stradella-Werkverzeichnisses geht insbesondere nicht hervor, dass es zwischen dem Text der Arie aus Glucks Opernpartitur und der unter Stradellas Namen firmierenden Edition desselben Werks beträchtliche Unterschiede gibt, so dass man von einer eigenen, vermutlich von A. Schimon zu verantwortenden Redaktion sprechen muss, die Čajkovskij als Vorlage diente. Da diese Details wissenschaftlich noch nicht erforscht waren, haben die Herausgeber des Čajkovskij-Werkverzeichnisses es vorgezogen, die alte Zuschreibung an Stradella beizubehalten⁵⁴.

⁴⁹ Hugo Riemann, *Musiklexikon*, 1. Auflage, Leipzig 1882, S. 886.

⁵⁰ Hugo Riemann, *Musiklexikon. In drei Bänden und zwei Ergänzungsbänden*, Bd. 2, Mainz 1961, S. 738.

⁵¹ Vgl. ČPSS 59, S. 11-12, 269-275.

⁵² TchH 1, S. 362.

⁵³ *Alessandro Stradella (1639–1682): A Thematic Catalogue of His Compositions*, S. 267.

⁵⁴ Vgl. ČS (2003), S. 731-732.

Dieses Dokument darf aus rechtlichen Gründen nur in der Druckfassung des Heftes publiziert werden.

Abbildung 6. Arie „O del mio dolce ardor“, Publikation unter Stradellas Namen, A. M. Schlesinger 1854, S. 1, Exemplar: VMOMK, Abteilung Drucke, 5904/29282

Für Čajkovskijs Arbeit waren die falschen Angaben zum Komponisten und die eigenmächtige Titelgebung zweifellos wichtig, denn sie prägten seine Vorstellungen über den originalen Orchesterklang der Arie und beeinflussten sein Vorgehen bei der Instrumentierung. Wie bereits erwähnt, verwendete Čajkovskij die Ausgabe für tiefe Stimme und Klavier, die Schlesinger 1854 in der Reihe „Sion“ herausgegeben hatte (Abbildung 6).

Wir wissen nicht, ob Čajkovskij zum Zeitpunkt der Arbeit an der Partitur echte Werke Stradellas kannte, an denen er sich hätte orientieren können. Der im Titel enthaltene Hinweis auf das 17. Jahrhundert scheint den Komponisten jedoch veranlasst zu haben, typische Mittel für alte Musik einzusetzen. Dies zeigt sich vor allem an der Orchesterbesetzung: Čajkovskij ergänzt die Streicher lediglich durch eine kleine Holzbläsergruppe mit einfach besetzter Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott sowie zwei Hörnern in F. Das reduzierte Orchester unterstreicht so den großen zeitlichen Abstand dieser Musik von der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gängigen Aufführungspraxis. Zugleich legte der Komponist einen bemerkenswerten musikalischen Instinkt an den Tag, denn seine Partitur steht in mancherlei Hinsicht der originalen Partitur Glucks äußerst nahe.

Wie auch bei Gluck, ist die pulsierende Sechszehntelfigur im Verlauf des gesamten Stücks den Violinen und der Viola anvertraut. Da der russische Musiker sich auf die von Schlesinger herausgegebene Version stützte, erscheint die Figur bei ihm in Gruppen von drei Noten und nicht in Vierergruppen wie in Glucks Vorlage. Dennoch nähert sich der Klangcharakter dem Gluckschen Modell stark an, denn anders als in der ‚Stradella‘-Fassung, die ihm vorgelegen hatte, gibt Čajkovskij als Artikulation unter den Bögen Staccato-Punkte an. In Takt 1, wo auf der zweiten und vierten Zählzeit jeweils vier Sechszehntel erklingen, verbindet er die ersten dieser Sechszehntel durch einen Legatobogen, was genau dem Notentext in Glucks Partitur entspricht. Auf diese Weise erhält die Arie ihre ursprüngliche Leichtigkeit und Durchsichtigkeit wieder, die in der schwerfälligen Klavierbegleitung des ‚Pseudo-Stradella‘ verloren gegangen war. Das Hauptinstrument aus der Holzbläsergruppe, das die Motive der Singstimme imitiert, ist in Čajkovskijs Partitur, erneut ganz wie bei Gluck, die Oboe. Erst in den Takten 40-43 werden diese Oboenimitationen bei der Reprise des Anfangsteils von der Flöte verstärkt – offenbar ein Zugeständnis an die Instrumentierungsgewohnheiten des 19. Jahrhunderts, das den Zweck hat, die identische Wiederholung der Takte 9-12 durch klangliche Variierung zu vermeiden. Die übrigen Blasinstrumente werden sehr zurückhaltend eingesetzt im Rahmen kurzer Crescendi (T. 5-7, 21-22, 36-38), an Forte-Stellen (T. 12-13, 22, 43-44) oder zur klanglichen Bereicherung einiger Pianissimo-Passagen (T. 9-12, 26-29, 40-43, 45-47).

Auch im Bereich der Singstimme erinnern Čajkovskijs Lösungen an die Glucksche Fassung. So sind in der Partitur des Russen die zahlreichen Phrasierungsbögen und Akzentzeichen, die die unter Stradellas Namen figurierende Edition eigentlich enthalten hatte, ausgelassen worden. Ganz wie Gluck setzt Čajkovskij Bögen für die Singstimme nur ein, um Töne anzuzeigen, die über einer Silbe zu singen sind. Der einzige Akzent, der aus der Berliner Edition der Arie übernommen wurde, bezieht sich auf die doppelt punktierte Viertel in Takt 6. Nicht übernommen hat Čajkovskij in seiner Partitur die Tempoangabe ‚Largo‘ und jene Tempowechsel, die die Herausgeber der Stradella-Version ergänzt hatten. Diese Elemente des sekundären Notentextes wurden nachträglich von unbekannter Hand in Čajkovskijs Partiturograph eingetragen.

Insgesamt finden sich so zwischen Glucks Ariengestalt und Čajkovskijs Bearbeitung mehr Gemeinsamkeiten als zwischen der russischen Partitur und ihrer konkreten, Stradella zugeschriebenen Vorlage. Intuitiv scheint Čajkovskij viele Zusätze, die den Ausdruck der Komposition beeinträchtigten, als stilistisch unangemessen empfunden zu haben. Mit der

Fassung der ‚Stradella‘-Arie verbindet Čajkovskijs Partitur die Länge von 47 Takten, die Tonart d-Moll, der verschärfte Rhythmus, die Verzierungen der Vokalstimme und das dynamische Profil.

Die Instrumentierung der Arie „O del mio dolce ardor“ stellt im Werdegang des Komponisten eine erste, wichtige Erfahrung im direkten, schöpferischen Umgang mit alter Musik dar. Zwar tragen schon einige seiner frühen Schülerarbeiten der Jahre 1863-64 Spuren einer Beschäftigung mit dem musikalischen Erbe der Vergangenheit, ebenso wie der von ihm hergestellte vierhändige Klavierauszug von Anton Rubinsteins musikalischem Bild *Ivan Groznyj* (1869), einem Werk, in dem einige Passagen archaisch stilisiert sind. Doch die Instrumentierung von „O del mio dolce ardor“ forderte in weitaus stärkerem Maße die Modellierung eines musikalischen Stils, der einer vergangenen Epoche angehörte. Im Gegensatz zur Stilisierung, die lediglich auf die äußerliche klangliche Ähnlichkeit mit den Beispielen einer vergangenen Musik abzielt, setzt die Stilmodellierung das Bestreben voraus, sämtliche kompositorischen Parameter der Musik einer anderen Zeit umzusetzen. Man kann vermuten, dass es sich gerade der falschen Attribuierung und Datierung der Gluckschen Arie, die diese in einen viel entfernteren historischen Kontext rückte, verdankt, dass die Instrumentierung Čajkovskijs so viele authentische Momente enthält. Denn Glucks Werke waren im 19. Jahrhundert überwiegend in den Redaktionen Hector Berlioz’ (*Orphée*, 1859) und Richard Wagners (*Iphigenie in Aulis*, 1847) verbreitet, die gerade im Bereich der Orchesterbehandlung stark in den originalen Notentext eingriffen.

Von dem stereotypen, romantisierten und dramatisierten Stradella-Bild, wie es im 19. Jahrhundert vermittelt wurde, ließ sich Čajkovskij nicht beeinflussen. Er behandelte den Text der Arie als Dokument einer bestimmten historischen Epoche und versuchte daher, mit den ihm zugänglichen Mitteln einen adäquaten ‚alten‘ Orchesterklang zu erzeugen. Auf diese Weise wurde die Instrumentation der Gluckschen Arie zum Ausgangspunkt einer langen, in Schöpfungen wie der *Pique Dame*-Partitur kulminierenden Reihe von Werken, in denen der Komponist seine Kenntnisse der musikalischen Vergangenheit fruchtbar machen konnte⁵⁵.

⁵⁵ Vgl. Tamara Skvirskaja, *Zur Entstehungsgeschichte der Oper Pikovaja dama – librettistische und musikalische Quellen des 18. Jahrhunderts*, in: *Mitteilungen* 12, S. 163-185; Lucinde Braun, *Čajkovskijs Pikovaja dama und der Historismus – Anmerkungen zu Tamara Skvirskajas Aufsatz*, in: ebenda, S. 186-190.