

Melanie Wald-Fuhrmann

Einführung in den Themenkreis

Mit dem Aufschwung einer kulturgeschichtlich und interdisziplinär ausgerichteten Forschung zu Höfen und der europäischen Hofkultur gerade des 18. Jahrhunderts ist in jüngerer Zeit vermehrt auch die Musik als ein Mittel zur Repräsentation, Kommunikation und Performanz von Herrschaft in den Blick gerückt.¹ Zur Musik, besonders zu Opern und anderen Musiktheatergattungen an Höfen wie Versailles, Dresden, Wien, Berlin oder Kopenhagen liegen mittlerweile zahlreiche, differenzierte und ausgesprochen aufschlussreiche Studien vor, aus denen nicht zuletzt klar wurde, dass man die historiographische Rechnung hier allzu lange ohne den Wirt (oder die Wirtin) gemacht hat: Die Herrscherpersönlichkeiten, unter denen und für die sich die entsprechenden Musikformen entwickelten, sorgten nicht einfach nur für die Subsistenz der Komponisten und Musiker, sondern waren im Grunde Erst- und Letztursache von deren Wirken. Patronage und Mäzenatentum ist – damals wie heute – nie interesselos.

Damit einher ging die Erkenntnis, dass der Musikbereich nur äußerst unzureichend verstanden ist, wenn er – wie das lange üblich war – einzig unter dem Blickwinkel der (standesgemäßen) Unterhaltung oder privaten Erholung betrachtet wird. Viel eher gehört er zu den Praktiken von Ritual und Zeremoniell, diente der herrschaftlichen Repräsentation, vermittelte nach innen und außen Botschaften von Präzedenz, Machtansprüchen und politischen wie ethischen Programmen.²

1 Als eines der Gründungsdokumente dieses Forschungsinteresses muss immer noch Peter Burke: *Fabrication of Louis XIV*, New Haven 1992 (deutsch als: *Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, Berlin 1993), gelten. Mit vergleichbarer Stoßrichtung, doch bezogen auf die Festkultur unter Ludwig XIV. Fritz Reckow (Hg.): *Die Inszenierung des Absolutismus*, Erlangen 1992, sowie mit konkretem Musikbezug Manuel Couvreur: *Jean-Baptiste Lully. Musique et dramaturgie au service de Prince*, Brüssel 1992.

2 Um nur zwei jüngere Beispiele zu nennen: Susanne Rode-Breymann: *Musiktheater eines Kaiserpaars. Wien 1677 bis 1705*, Hildesheim 2010, und Sabine Henze-Döhring: *Friedrich der Große: Musiker und Monarch*, München 2012.

An die östlichen Grenzen Europas hat man dabei noch kaum geschaut. Und obwohl sich angefangen mit Zar Peter I. in Russland bedeutendste Umstrukturierungen, ja geradezu eine Kulturrevolution ereigneten und das Land zunehmend zu einem wichtigen Akteur der europäischen Politik wurde, ist die Rolle, die die Hofmusik bei der Neuausrichtung Russlands nach Westen spielte, nur unsystematisch in den Blick genommen worden. Zwar ist über Repertoires, Formen und musikalische Akteure der russischen Hofmusik des 18. Jahrhunderts das Grundlegende bekannt,³ die dahinterstehenden Macht- und Entscheidungsstrukturen und -motivationen sowie vor allem die Bedeutungsebenen liegen aber noch außerhalb des Interesses. Die nur zögerliche Abkehr vom nationalistischen Paradigma verstellt den Blick auf die Phänomene und Zusammenhänge zusätzlich: In Russland selbst wird das Ideologem von der »eigenen«, im Grunde erst mit Dargomyški und Glinka einsetzenden nationalen Musik nur zögerlich aufgegeben, weshalb die zu großen Teilen von Ausländern verantwortete Musik des 18. Jahrhunderts lange durchs Raster fiel. Und die ausländische Forschung widmet sich überwiegend den Musikern der jeweils eigenen Nationalität; über Sarti forschen die Italiener, über deutsche Musiker in St. Petersburg gibt es beinahe nur deutsche Forschungsbeiträge.

Als die International Society for Eighteenth Century Studies (ISECS) für ihre Tagung 2011 einen Osteuropa-Schwerpunkt ausschrieb, bot das daher einen willkommenen Anlass, die russische Musikkultur der Zeit unter den Aspekten des Höfischen und der europäischen Verortung explorativ in den Blick zu nehmen. Die Beschränkung auf die über 30-jährige Regierungszeit Katharinas II. von 1762 bis 1796 ergab sich nicht nur aus der Fülle dokumentierter musikalischer Ereignisse, sondern auch aus der in dieser Epoche erreichten europä- und weltpolitischen Machtstellung Russlands sowie

3 Die aktuelle Standarddarstellung dazu Marina Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*, Aldershot 2006.

Claus Scharf

Katharina die Große, ihr Hof und die Musik

I – »Allgemeine« Geschichte
und Musikgeschichte

Wo immer Kaiserin Katharina die Große von Russland Hof hielt, da spielte die Musik. Im übertragenen Sinn ist dies eine zutreffende politische Aussage über das Zentrum der Macht unter ihrer Herrschaft von 1762 bis 1796. Im wörtlichen Sinn hingegen handelt es sich noch um eine vielversprechende Arbeitshypothese, wurde doch erst in jüngster Zeit damit begonnen, dem wissenschaftlichen Thema der Musik über die engen Grenzen der Musikhistoriker hinaus seinen Platz in der Geschichte der Herrschaft Katharinas II., ihrer Repräsentation und ihrer Hofkultur anzuweisen und über seine Kontexte nachzudenken.¹ Der Nachholbedarf ist vor allem deshalb bemerkenswert, weil einerseits die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Geschichte der Musik im Russland des 18. Jahrhunderts floriert und andererseits die Erforschung der Regierungszeit Katharinas – im Westen in den letzten fünfzig Jahren, in Russland seit der *Perestrojka* – durch vielfältige Einzelstudien und durch überzeugende Synthesen enorme Fortschritte verzeichnet. Offenkundig müssen zwei aktuell erfolgreiche Forschungstraditionen noch zueinanderfinden.

Immerhin muss eine Bilanz nicht am Nullpunkt beginnen, denn vielfältige Nachrichten über die Musiker und ihr Repertoire am Hofe Katharinas der Großen sind seit langem aus umfangreichen quellennahen Werken über die Musik im Russland des 18. Jahrhunderts eigentlich zu erschließen. Zu diesen grundlegenden Werken zählen die leider unübersichtlich strukturierte Gesamtdarstellung von Nikolaj Findejzen, die jetzt aber in einer gewissenhaften englischen Übersetzung mit einer

ausführlichen aktuellen Kommentierung vorliegt,² die sowjetpatriotische Interpretation von Tamara Livanova, die in der späten Stalinzeit selbstkritisch bekannte, in Abhängigkeit von falschen Autoritäten in früheren Arbeiten den ausländischen Einfluss auf die russische Musik überschätzt zu haben,³ und die materialreiche Chronik des musikalischen Geschehens in Russland, die dem Schweizer Robert-Aloys Mooser zu verdanken ist.⁴

Positiv kann zudem festgehalten werden, dass Höfe als Institutionen und als soziale und kulturelle Zentren in jüngerer Zeit zum Thema einer intensiven historischen Forschung geworden sind. Auch für den russischen Hof im 18. Jahrhundert liegen neue quellennahe Untersuchungen vor.⁵ Zu diesem Gebiet hatte die Sowjethistoriographie höchstens im Rahmen der Wirtschafts- und Finanzgeschichte Beiträge geliefert. Es war aber auch ein Missverständnis der rigide sozialökonomisch orientierten Richtung in der westdeutschen Geschichtswissenschaft seit dem Ende der 1960er Jahre gewesen, in ihren Anfängen eine interdisziplinäre Erkundung der

1 Natal'ja A. Ogarkova: *Ceremonii, prazdnestva, muzyka russkogo dvora. XVIII – načalo XIX veka*, Sankt-Peterburg 2004; Inna Naroditskaya: *Bewitching Russian Opera. The Tsarina from Stage to Stage*, Oxford 2012.

2 Nikolaj F. Findejzen: *Očerki po istorii muzyki v Rossii ot drevnejšich vremen do konca XVIII veka*, Bde. 1–2, Moskva [u. a.] 1928–1929, im folgenden zitiert nach der engl. Übers.: Nikolaj Findeizen: *History of Music in Russia from Antiquity to 1800*, hg. von Miloš Melimirović, Bde. 1–2, Bloomington, Indiana, 2008, hier Bd. 2: *The Eighteenth Century*.

3 Tamara N. Livanova: *Russkaja muzykal'naja kul'tura XVIII v. v ee svjazjach s literaturoj, teatrom i bytom*, Bde. 1–2, Moskva 1952–1953.

4 Robert-Aloys Mooser: *Annales de la musique et de musiciens en Russie au XVIII^e siècle*, Bde. 1–3, Genève 1951–1956, hier Bd. 2: *Période 1762–1796. L'époque glorieuse de Catherine II*, 1951.

5 Ogarkova, *Ceremonii, prazdnestva, muzyka* (wie Anm. 1); Alexander Otto: *Die russische Hofgesellschaft in der Zeit Katharinas II.*, phil. Diss., Universität Tübingen, Tübingen 2005; Online-Ausgabe <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:21-opus-17302>, Zugriff am 9. Oktober 2012; Hinweis auf diese Ressource: <http://d-nb.info/975676806>; Ol'ga G. Ageeva: *Evropeizacija russkogo dvora. 1700–1796 gg.*, Moskva 2006; dies.: *Imperatorskij dvor Rossii. 1700–1796 gody*, Moskva 2008.

Melanie Wald-Fuhrmann

Ratio vs. sensus:

Katharinas II. Rhetorik der Unmusikalität als aufklärerischer Diskurs?

Je differenzierter und bedeutsamer das Bild der Katharinäischen Hofmusik wird, desto größeres Irritationspotenzial gewinnt einer der Hauptbestandteile des verbreiteten Wissens über sie: ihre Indifferenz, ja Abneigung gegen Musik. Folgt man dem teilweise auch heute noch gepflegten Ansatz, das besondere Engagement von Fürsten in verschiedenen Bereichen vor allem einem persönlichen Interesse zuzuschreiben, dann erscheint das Miteinander von persönlicher Abneigung und eminenten Förderung tatsächlich ein unauflösbares Paradox. Das Folgende dokumentiert dagegen den Versuch, die ausgestellte Unmusikalität als einen spezifischen Teil von Katharinas Musikpolitik zu deuten, der ganz wesentlich auch Fragen nach ihrem eigenen Herrschaftsverständnis und Rollenbild berührt.

Berichte von der mangelnden musikalischen Begabung und Bildung der Zarin sind durchaus zahlreich, oft zitiert¹ und stammen zu großen Teilen aus direkten höfischen und vor allem loyalen Quellen. Insofern lassen sie sich nicht einfach zur Propaganda gegen Katharina zählen. Ekaterina Daškova, eine enge Freundin Katharinas, nennt Katharina ganz und gar unmusikalisch und berichtet davon, wie ihr Mann und Katharina dissonant aus dem Stegreif duettierten, was Katharina »Sphärenmusik« zu nennen pflegte.² Giacomo Casanova hörte, wie Katharina nach der Aufführung von Vincenzo Manfredinis Oper *L'Olimpiade* aus Anlass ihres Namenstages im ersten Jahr ihrer Herrschaft – also einem äußerst wichtigen Ereignis – sagte: »La musique de cet opera a fait le plus grand plaisir à tout le monde,

et par consequent j'en suis ravie; mais je m'y suis ennuyée. La musique est une belle chose, mais je ne conçois pas comment on peut l'aimer passionnément, à moins qu'on n'ait rien d'important à faire ou à penser. Je fais venir actuellement Buranello; je suis curieuse de voir s'il saura me rendre la musique intéressante; mais j'en doute, car je crois n'être onstituée pour la sentir.«³

Louis Philippe, comte de Ségur, der zwischen 1785 und 1789 als französischer Gesandter in Russland lebte und enge Kontakte zur Zarin und ihrem Zirkel unterhielt, sogar einige Libretti für das Hoftheater schrieb, notierte in seinen Memoiren: »Quelques fameux compositeurs et virtuoses, Paisiello d'abord, plus tard Cimarosa, Sarti, le chanteur Marchesi et Mme Todi faisaient les délices, non de l'imperatrice dont l'oreille était insensible à l'harmonie, mais du prince Potemkine et de plusieurs amateurs éclairés.« Gräfin Elizaveta Nikolaeva Lvova überlieferte, dass sie gehört habe, wie Katharina während der Aufführung eines Haydn'schen Streichquartetts in der Ermitage zu Graf Žubov geflüstert habe: »Quand quelqu'un joue un solo, je sais qu'il faut applaudir lorsque c'est fini; mais dans un quatuor, je me perds et je crains de ne pas applaudir à propos. Je t'en prie, regarde de mon côté, quand le jeu ou la composition mérite d'être approuvé.«⁴

Dass diese Zeugnisse keine bloßen Anekdoten über persönliche Defizite sind, die die Zarin ängstlich vor der Öffentlichkeit zu verbergen gesucht hätte, zeigen die beinahe noch zahlreicheren Belege dafür aus Katharinas eigener Feder: Weder in ihren Briefen noch in ihren autobiographischen Texten machte sie einen Hehl aus ihrer Schwäche, ja, sie bekannte sie

1 Eine umfangreiche Zusammenstellung der Zeugnisse bei Aloys Mooser: *Annales de la musique et de musiciens en Russie au XVIII^e siècle*, Bd. 2: *L'époque glorieuse de Catherine II (1762–1796)*, Genf 1951, S. 14–16.

2 Ekaterina R. Dashkova: *Mon Histoire. Mémoires d'une femme de lettres russe à l'époque de Lumières*, Paris 1999. Zur Referenzialität zwischen Katharinas und Daškovas Memoiren vgl. Alina Chernova: *Mémoires und Mon Histoire. Zarin Katharina die Große und Fürstin Katharina R. Daschkowa in ihren Autobiographien*, Berlin 2007.

3 Giacomo Casanova: *Mémoires*, hg. von Robert Abirached, Paris 1960, Bd. III: 1763–1774, S. 454.

4 Elizaveta Lvova: *Mémoires*, in: *Passé russe*, St. Petersburg 1880, S. 200. Englische Ausgabe als *From the Distant Past. Fragments from Childhood Memories*, in: *Russia Through Women's Eyes. Autobiographies from Tsarist Russia*, hgg. von Toby W. Clyman und Judith Wovles, New Haven 1996, S. 281–310.

Christoph Flamm

»...Thront Catharine hier den Musen und Grazien...«

Musik an Katharinas Sommerresidenz Carskoe Selo

I – Ort und Bedeutung

Die unweit von St. Petersburg gelegene Parkanlage Carskoe Selo – einst von Peter dem Großen der zukünftigen Gemahlin und späteren Kaiserin Katherina I. geschenkt, dann durch deren Tochter Elisabeth I. zur Sommerresidenz mit prachtvoller Palastarchitektur und geometrischem Barockgarten ausgebaut – verwandelte sich in der Regierungszeit von Katharina II. zu einem großen englischen Landschaftsgarten. Hierfür wurden englische Gärtner angestellt und unter anderem der schottische Architekt Charles Cameron beschäftigt. Mit Katharina, die hier über Jahrzehnte Frühjahr und Sommer verbrachte, ist diese Anlage in besonderer Weise und geradezu emblematisch verbunden. Wie intim ihre Beziehung zu Carskoe Selo war, geht auch aus einem biografischen Detail hervor: Ihren frühverstorbenen Liebhaber Aleksandr Lanskoj ließ sie dort 1784 auf dem Areal ihres eigenen Gartens in einer neuerbauten Kirche beisetzen. Unter ihr erlebte Carskoe Selo seine Blütezeit, und dass sie auf bildlichen Darstellung noch Jahrzehnte nach ihrem Tode durch den dortigen Park spaziert, zeigt das Ausmaß, mit dem die Kaiserin mit diesem Ort identifiziert wurde. Er erfuhr weitere Wandlungen: Kurz vor der Wende zum 19. Jahrhundert wurde angrenzend an den bestehenden Katherinenpark für den zukünftigen Zaren Alexander I. ein eigenes Schloss im sogenannten Alexanderpark errichtet, der ebenfalls aus einem kleinen symmetrischen Teil sowie dem sehr großen Landschaftsgarten besteht. Mit der Eröffnung eines Lyzeums, das als einer der ersten Puschkin besuchte, einer Eisenbahnlinie, die Carskoe Selo zum Massenausflugsziel für die Hauptstadtler machte, sowie eines Bahnhofs, der sich als Konzertsaal größter Beliebtheit erfreute, veränderten sich Wahrnehmung und Ausstrahlung des Ortes ab dem frühen 19. Jahrhundert erheblich; in sowjetischer Zeit dann wurde der Alexandergarten in einen »Kindergarten« verwandelt, zum Dichterjubiläum 1937 der ganze Ort in Puschkin umbenannt, 1944 machte die deutsche

Armee auf ihrem Rückzug die Anlage fast gänzlich dem Boden gleich. Dank der Renovierungsarbeiten der letzten Jahrzehnte erstrahlt Carskoe Selo heute wieder großenteils im Glanz des 18. Jahrhunderts, nun unter dem Schirm der UNESCO. Wie aber trug die Musik in Katharinas Zeit zu diesem Glanz bei? Besser gefragt: Was war das Spezifische der Musikpflege an Katharinas Sommerresidenz?

Die Thematisierung höfischer Musik an Sommerresidenzen ist ein noch junger Forschungsansatz.¹ Die in den 1990er Jahren begonnene vielbändige Enzyklopädie zur St. Petersburger Musikgeschichte, *Muzykal'nyj Peterburg*, widmete in ihrem das 18. Jahrhundert betreffenden Teil erstmals einen eigenen, überblicksartigen Artikel den Residenzen außerhalb der Hauptstadt; bezeichnenderweise stammt dieser nicht von einem Musikhistoriker, sondern aus der Feder einer Kulturwissenschaftlerin.² Ebenfalls aus anderer Perspektive nähert sich dem Phänomen die interdisziplinär betriebene Gartenforschung mit ihrer immer stärkeren Berücksichtigung kultureller Aspekte, die über allgemein historische und im engeren Sinne kunst- oder architekturgeschichtliche Dimensionen hinausgehen.³ Wie andere Residenzen auch spiegelt

1 Die vom 2. bis 3. Dezember 2011 im Schwetzingen Schloss unter der Leitung von Silke Leopold abgehaltene Tagung »Fürstliches Arkadien. Sommerresidenzen im 18. Jahrhundert« kann als ein erster Versuch gelten, die Musikpflege an europäischen Sommerresidenzen insgesamt zu thematisieren. Die Publikation der Beiträge ist unter gleichlautendem Titel für 2014 vorgesehen.

2 Ira F. Petrovskaja: *Zagorodnye rezidencii*, in: *Muzykal'nyj Peterburg. Enciklopedičeskij slovar'*, hg. von Anna L. Porfir'eva, Bd. I: XVIII vek, Tl. 1: A–I, S. 385–395. Die zugrunde liegenden Quellen stammen unter anderem aus dem Russischen Staatsarchiv alter Akten (RGADA) in Moskau, aus dem Russischen Staatlichen Historischen Archiv (RGIA) in St. Petersburg sowie aus der Hofchronik der Kammerfurie (Kamer-fur'erskie žurnaly).

3 Mit Bezug auf Russland ist hier vor allem zu nennen das Internationale Symposium »Gartenkultur in Russland«, das unter Federführung von Gert Gröning, Anna Ananieva und Alexandra Veselova durch das Zentrum für Gartenkunst und

Ekaterina Antonenko

Orthodox Church Music of Baldassare Galuppi at the Court of Catherine the Great

The visit of Baldassare Galuppi or Buranello, as he was called in his life time, to Russia was rather short – it lasted only 3 years (from 1765 till 1768)¹. At that time Galuppi was a world-famous musician, mostly for his opera buffe. He also worked as maestro di capella at the leading church music institutions of Venice: at St. Mark's and at the Ospedale degli Incurabili. Galuppi was certainly a very desirable composer for the Russian Court because of his operas. However, the impact of his creative activity and his compositions was not limited by secular music genres. And, unexpectedly, it turned out that he influenced an absolutely different sphere of Russian musical life: Russian Orthodox singing. By the majority of musicologists Galuppi is considered to be the founder of a new style in the history of the genre of choral concerto, which became predominant in the Russian church music for a long time². Although there is a different opinion³, Galuppi's influence on the development

of the genre is undoubtful. Having spent in Russia such a short time, Galuppi managed to leave there a certain long-lasting music tradition, mostly through his scholar Dmitry Bortnyansky, who left Russia together with his teacher and spent about 10 years in Italy under Galuppi's tuition. Having returned to Russia, Bortnyansky became one of the most influential Russian musicians of his time, being the Director of the Court Chapel Choir from 1796 till his death in 1825.

The Russian Court became familiar with Galuppi's music long before his visit, for 7 of his opera buffe were performed during 1758–1761 by the troupe of Giovanni Battista Locatelli⁴. The idea to invite Galuppi belonged initially to Peter III, who often attended performances of Locatelli's troupe and was a great music lover⁵. The palace revolution in 1762 did not interfere with Galuppi's invitation, as Catherine the Great sent her invitation to Venice already in 1763. Francesco Caffi in the chapter, dedicated to that composer, in *Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797* published in 1854–55, wrote: »Volendo quella grande imperatrice Caterina nella sua capitale introdurre anche il

1 Abbreviations: VMOMK imeni M. I. Glinki: *Vserossiyskoe muzikal'noe ob'edinenie muzikal'noy kul'turi imeni M. I. Glinki* [Glinka National Museum Consortium of Musical Culture]; RGB: *Rossiyskaya gosudarstvennaya biblioteka* [Russian State Library]; RGIA: *Rossiyskiy gosudarstvenniy istoricheskiy arkhiv* [Russian State Historic Archive]; TsDAML: *Tsentral'niy derzhavniy arkhiv-muzej literatury i mistetstva Ukrainy* [Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine]; RII: *Rossiyskiy institut istorii iskusstv* [Russian Institute of the History of Arts]; col.: column; op.: *opis'* [inventory]; ed. khr.: *edinita khraneniya* [file unit]; k.: *karton* [carton]; f.: *fond* [collection].

2 See Anna L. Porfir'yeva: *Galuppi in Muzykal'nyy Peterburg: encyclopedic dictionary*, vol. I XVIII vek, book 1, St. Petersburg 1996, p. 231; Dale E. Monson: Article: *Galuppi, Baldassare*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 9, ed. by Stanley Sadie, London 2001, p. 485.

3 Pavel Vorotnikov in the paper *Berezovskiy and Galuppi*, published in 1851, though stating that »the honour of founding the new school of our symphonic church singing« belongs to Berezovsky (Pavel M. Vorotnikov: *Berezovskiy i Galuppi in Biblioteka dlya chteniya. Zhurnal slovesnosti, nauk, khudozbestv, promishlennosti, novostey i mod*, vol. 105, St. Petersburg 1851, p. 111), also highly appreciates the

contribution made by Galuppi: »Galuppi understood well, that in the work for our symphonic singing he was to take an honour to belong to the number of persons, who had to lay a stone to the basement of the new musical building, then just appearing« (ibid., p. 121). Contemporary researcher of Russian sacred music of the 18th century Marina Ritsareva also believes, that Berezovsky should be considered the founder of the new style of the choral concerto (Marina G. Ritsareva: *Kompozitor D. S. Bortnyanskiy* [Composer Dmitry S. Bortnyansky], Leningrad 1979, p. 41).

4 Il mondo della luna; Il filosofo di campagna; L'Arcadia in Brenta; I bagni d'Abano, Il Conte Caramella; La calamità de'cuori; Il mondo alla roversa, ossia Le donne che comandano.

5 Jacob von Stählin: *Nachrichten von der Musik in Russland*, in: *Theater, Tanz und Musik in Russland*, ed. by Ernst Stöckl, Leipzig 1982, p. 158.

Panja Mücke

Imagebildung oder Semantik des Kaisertums?

Tommaso Traettas *Antigona* und der Herrschaftsdiskurs

Von der kulturgeschichtlichen Forschung der letzten Jahre ist immer wieder betont worden, dass die höfische Repräsentationskultur der frühen Neuzeit innerhalb des konkurrenzgeprägten Netzes der europäischen Dynastien zu analysieren und zu interpretieren ist. Politik und Diplomatie dienten im höfischen Kräftefeld gleichermaßen als Indikator für die Beziehungsqualitäten und die Ambitionen der einzelnen Höfe wie Kunst und Kultur.¹ Vor diesem Hintergrund kann zweifellos auch die Musikpolitik Katharinas II. als ein kulturelles Zeichen für den Aufstieg Russlands zur europäischen Großmacht verstanden werden. Durch ihre außenpolitischen und diplomatischen Erfolge, durch die Ausdehnung des Reiches und Erhöhung der Bevölkerungszahl gelang es Katharina, eine neue Position Russlands in der europäischen Politik und im Staatensystem einzunehmen. Um sich aber unter den Führungsmächten dauerhaft etablieren, um mit den politischen Zentren Berlin und Wien »auf Augenhöhe« verhandeln zu können, war es nötig, auch kulturell einen Status zu erreichen, der ihrem Einfluss angemessen war. Was Hamish M. Scott für die Diplomatie Katharinas herausgearbeitet hat, gilt demnach auch für die Hofmusik: »Rußland selbst mußte [...] alle Eigenschaften erwerben, die von einer europäischen Großmacht erwartet wurden [...]«².

Das bedeutet, dass Katharina II. mit der Ausweitung der Hofkultur und deren enger Anbindung an das westliche Europa ihren Anspruch auf Rangerhöhung im europäischen Mächtekonkurrenz

markierte. So wie sie die Bestechlichkeit ihrer Minister unterband, im diplomatischen Zeremoniell auf die kaiserliche Würde Anspruch erhob, ihre Audienzen ausschließlich auf Französisch abhielt, auf eine Angleichung der politischen Kultur Russlands an die unter den führenden europäischen Dynastien üblichen Formen bedacht war, so strebte sie auch in der Hofmusik einen Standard, der einem Kaiserhof entsprach. Dazu bediente sie sich vor allem der elitären und teuersten musiktheatralischen Gattung – der italienischen Oper nach dem Modell Berlins und Wiens.

Die Relevanz, die Katharina der Hofmusik als kulturellem Symbol beimaß, erhellt daraus, dass sie bereits kurz nach ihrem Regierungsantritt und dem Ende des Trauerjahres für Kaiserin Elisabeth Anstrengungen unternahm, um das Niveau der Hofmusik und die äußeren Bedingungen für theatralische Aufführungen zu verbessern. 1763 wurde im Winterpalast ein Hoftheater eingerichtet, später eine zweite, kleinere Bühne, das *Malyj teatr*.³ Der wenig beliebte Kapellmeister Vincenzo Manfredini schien offenbar nicht geeignet, der Hofoper in Petersburg den gewünschten internationalen Glanz zu verleihen; man engagierte 1765 Baldassare Galuppi aus Venedig, der sich zunächst vor allem auf die Schulung der Hofkapelle konzentrierte. Ein Jahr später trat Gaspare Angiolini aus Wien als neuer Ballettmeister seinen Dienst an.⁴

3 Vgl. Alexander Otto: *Die russische Hofgesellschaft in der Zeit Katharinas II.*, Tübingen 2005, S. 142.

4 Vgl. zur Musikgeschichte Russlands im Allgemeinen Jakob von Stählin: *Zur Geschichte des Theaters in Rußland. Nachrichten von der Tanzkunst und Balletten in Rußland. Nachrichten von der Musik in Rußland*, hg. in Zusammenarbeit mit der Sächsischen Landesbibliothek Dresden unter Leitung von Wolfgang Reich, Reprint der Ausgabe Riga [u. a.] 1769/70, Leipzig 1982. Zu Galuppi's Petersburg-Aufenthalt vgl. ausführlicher Reinhard Wiesend: *Studien zur Opera seria von Baldassare Galuppi. Werksituation und Überlieferung – Form und Satztechnik – Inhaltsdarstellung*, Tutzing 1984, S. 326–338.

1 Vgl. dazu auch Christoph Kampmann [u. a.]: *Einleitung*, in: *Bourbon – Habsburg – Oranien. Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa um 1700*, hg. von Christoph Kampmann [u. a.], Köln, Weimar und Wien 2008, S. 1–12, insbes. S. 6f.

2 Hamish M. Scott: *Katharinas Rußland und das europäische Staatensystem*, in: *Katharina II., Rußland und Europa. Beiträge zur Internationalen Forschung* (= Veröffentlichungen des Instituts für europäische Geschichte Mainz, Abteilung Universalgeschichte, Beiheft 45), hg. von Claus Scharf, Mainz 2001, S. 3–58, hier S. 13.

Larissa Kirillina

In modo antico:

The »Alceste« scene in *The Early Reign of Oleg*

A mong numerous dramatical works written by the Empress Catherine II¹ there are two plays bearing the same subtitle »An imitation of Shakespeare without following the ordinary theatrical rules«: *From Rurik's life* (Iz zhizni Rurika) and *The Early Reign of Oleg* (Nachal'noye upravleniye Olega). Both plays were written in 1786 and published as a diptych in 1787 in the almanac *Russian theater or a complete collection of Russian theatrical works*². The first of them was soon forgotten (though translations into French in German followed soon after its appearance), but *The Early Reign of Oleg* received its second birth in 1790 as a pompous public performance, even a kind of semi-opera with spoken dialogues, and with music written by three composers: Giuseppe Sarti (1729–1802), Carlo Canobbio (1741–1822), and Vassily Alexeevich Pashkevich (ca. 1742–1797). The first three times (25, 27 and 29 October 1790), the piece was given in the small court Hermitage theatre (modeled after Andrea Palladio's famous »Greek« amphitheatre in Vicenza). Then, in November and December, it was played six times in the Kamenny (Stone) Theatre for a wider audience³. The success was great, and some contemporaries confessed that the visual magnificence of the performance was astonishing⁴. Inspired by this triumph, Catherine II

even decided to return to her unfinished historical play *Igor*, which had been conceived as the last part of the trilogy, but her intention for various reasons stood unrealized. The full score of *Oleg* was published in 1791 in the most luxurious manner, though in an exclusively little number of copies (only 152). The piano score appeared only in the end of the 19th century (in the press of P. Jurgensohn in Moscow, 1893, see examples 1, 2, and 4); no other reprints or revivals followed until nowadays. Some of Sarti's choruses from *Oleg* are sometimes sung in Russia in concerts, but the whole work has been never performed or recorded.

There is also no special monograph about *The Early Reign of Oleg*, even in Russia, though the play itself and its opera-like version are really worth of scholarly attention. This work is usually mentioned or briefly described in every book dedicated to the history of Russian literature, theatre or music of the 18th century, but many questions, which could have been aroused in connection with its plot, sources, language, dramatic concept, staging, performance and musical realization, are still waiting for scholars. During the Soviet period, this task perhaps could not be even undertaken for the reason of the imperial rank of the author and the monarchic ideological message of the play. The weaknesses of Catherine's dramatic text are also evident (it seems that she was simply not able to write a play strictly following the classicist rules). But the premiere of her *Oleg* in 1790 became a significant event in the cultural history of Russia, and that's why this baroque »Gesamtkunstwerk« deserves a thorough reappraisal.

Surely, such aim cannot be attained within a single short article. My humble task is to analyze only one fragment of the majestic whole: the scene from Euripides *Alkestis* (Alceste) in the fifth act,

1 For an overview see Lurana D. O'Malley: *Dramatic Works of Catherine the Great*, Burlington 2006.

2 *Rossiski teatr ili polnoe sobranie bsech rossiskich teatralnykh sochinenii. Chast' XIII*, St. Petersburg 1787, pp. 107 and 167. All the plays in the volume were written by the Empress and published anonymously. Several comedies placed before the historical plays also bear some allusion to Shakespeare's works.

3 For more details and quotes from sources see: R. Aloys Mooser: *Annales de la Musique et des Musiciens en Russie au XVIIIe siècle*, vol. 2, Genève 1951, pp. 551–557.

4 For instance, Heinrich Friedrich von Storch wrote that the luxury of the performance exceeded everything he had seen in Paris and other European cities (H. H. von Storch: *Gemälde von St-Petersburg*, Riga 1794, vol. 2, pp. 333–334; quoted in:

Abram Akimovich Gosenpud: *Muzykal'ny teatr v Rossii ot istokov do Glinki*, Leningrad 1959, p. 160.

Bella Brover-Lubovsky

Between Parma and St. Petersburg: Giuseppe Sarti's *Alessandro e Timoteo**

The reign of the Russian Emperor Pavel I, Catherine the Great's son and heir, was brief and ambivalent, and its end—cruel and mysterious. However, for late eighteenth-century European music, he played a prominent role: it is to his initiative that we owe a number of wonderful works.

In 1781, Pavel Petrovitch Romanov, Grand Duke of Russia (1754–1801), and his second wife, the Grand Duchess Maria Feodorovna (Sophie Dorothea of Württemberg, 1759–1828), were encouraged by the Empress Catherine II to undertake a »grand tour« in Western Europe. In September of that year, under the pseudonyms of »the Count and Countess Severny« (»of the Nord«), the royal couple set off on a journey that lasted fourteen months. Their voyage, which had no political *raison d'être*, enabled them to enjoy »incognito« status, not burdened with official etiquette.

During their voyage the couple, who were known to be enthusiastic about music, participated in or even inspired important musical events and compositions. Among the most famous works dedicated to them were Joseph Haydn's Op. 33 String Quartets. Nicknamed the »Russian Quartets«, this collection exemplified the »new and special way« of writing in this genre, which became pivotal for the entire epoch. The quartets were premiered on Christmas Day 1781 at the Grand Duchess Maria Fedorovna's Viennese apartment¹. A day earlier, on December 24, in Joseph II's palace in Hofburg, both were among the guests watching a brilliant rivalry in keyboard virtuosity between Mozart and Clementi.

In Italy, the couple visited Parma: their arrival was celebrated by the premiere of the *dramma per musica Alessandro e Timoteo*, produced on April 6,

1782. This was the first spectacle in the renovated Teatro Ducale (accomplished by a local artist, Gaetano Ghidetti). The music was composed by Giuseppe Sarti to a libretto by Carlo Gastone della Torre di Rezzonico; a set of spectacular decorations for this production was prepared by a renowned stage designer, Pietro di Gottardo Gonzaga.

The production of *Alessandro e Timoteo*, mounted in honour of the royal visit, was a stunning success. The *Gazzetta di Parma* of March 29, 1782 advertised the forthcoming premiere: »The Public is informed that about the middle of April of the current year, on the stage of the Teatro Reggio-Ducale in Parma, the newest drama, entitled *Alessandro e Timoteo*, will be performed. The poetry, music, and dance are connected and fit perfectly to form a homogenous action, through which it is intended to renew the miracles of Greek music, stimulating the affects one after another. The knowledge, experience, taste, and reputation of all those taking part in this marvellous spectacle make us hope that the outcome will suit the solemnity of the idea: the magnificence is grand, the selection of the cast (actors and dancers) is fortunate. The eyes, ears, and the heart will be overwhelmed with a new kind of pleasure. The ancient Greek modes will be presented with all the modern knowledge, and will be joined, as in those distant times, with poetry and dance. Thus it can be said that this drama can be defined as an effort of the music and of Italian arts to approach that of the Greeks, and also to acquire confidence in those marvels reportedly done by Timotheus in the epoch of Alexander.«²

* This research was supported by the Israel Science Foundation (grant no. 1393/07).

1 See Bernhard A. Macek: *Haydn, Mozart und die Großfürstin: Eine Studie zur Uraufführung der »Russischen Quartette« op. 33 in den Kaiserappartements der Wiener Hofburg*, Vienna 2012.

2 *Gazzetta di Parma*, 29 March 1782: »Si avvisa il Pubblico, che verso la metà di Aprile del Corrente anno si eseguirà sulle scene del Regio-Ducale Teatro di Parma un novissimo Dramma intitolato Alessandro e Timoteo. La Poesia, la Musica e la Danza sono legate insieme, e concorrono a formare una sola azione, colla quale si tenta di rinnovellare le meraviglie della Greca Musica eccitando l'un dopo l'altro gli affetti. La dottrina, l'esperienza, il gusto, e la fama di tutti