



*Women in love: Gluck's Orpheus as a source
of romantic consolation in Vienna, Paris, and Stockholm*

JOHN A. RICE

ABSTRACT

Among those who witnessed early performances of Gluck's *Orfeo ed Euridice* were Princess Isabelle of Parma, Julie de Lespinasse, and Countess Sophie Fersen. Orpheus, and the music Gluck wrote for him, stirred up similar responses in these passionate young women, all of whom found in the protagonist's tragic plight consolation for own romantic yearning. This paper explores their emotional states, as documented in their letters, and offers some explanations for their identification with a male character from Greek mythology, as brought to life by Gluck's music and the men who sang it.

«Je me figurais être Orphée», wrote Countess Sophie Fersen after attending a performance of Christoph Gluck's *Orpheus och Euridice* in Stockholm in 1777. She was writing to a man with whom she had been involved in a brief and passionate love affair, and who had just left Sweden. Countess Fersen was not the only young woman who found romantic consolation in Gluck's Orpheus. Already during the first run of performances in 1762, Princess Isabelle of Parma, recently married to Archduke (later Emperor) Joseph, wrote mournfully to her sister-in-law Marie Christine, whose company she much preferred to Joseph's. Isabelle identified herself with Orpheus as a way of expressing the depth and hopelessness of her love. And shortly after the première of the Paris version in 1774, Julie de Lespinasse wrote to her beloved Comte de Guibert, who was far from Paris, that she found a mixture of pain and pleasure in Gluck's opera: «Je voudrais entendre dix fois par jour cet air qui me déchire, et qui me fait jouir de tout ce que je regrette: *j'ai perdu mon Euridice*».

The operatic character whose plight consoled these women was not a woman who had lost her lover, but a man who had lost his wife. The singers – all of them male – who portrayed him differed greatly: in Vienna a contralto musico sang in Italian; in Paris an haute-contre sang in French, in Stockholm a tenor sang in Swedish. Yet all three singers managed to stir up similar responses in young female members of their audience. In this paper I will explore the emotional states of these women (as documented in their letters) and offer some explanations for their identification with a male character from Greek mythology, as brought to life by Gluck's music and the men who sang it.

* * *

Taking these young women in chronological order, let us first consider Isabelle of Parma (fig. 1). Born in 1741, she was the daughter of Infante Felipe of Spain, duke of Parma. At the age of 18 she was married to the young archduke Joseph, heir apparent to the Habsburg throne – an event that played a key role in the rapprochement between the Bourbon and Habsburg dynasties that altered the balance of European powers in the aftermath of the Seven Years War.

While Joseph found his wife attractive, she preferred one of his sisters, Marie Christine. Her fondness grew quickly into love, which she expressed in a remarkable series of letters (1760-63) to the woman she called «adorable soeur», «cher Coeur», «aimable sainte», «divinité», «mein Engel», «la plus adorable de toutes les creatures»¹.

«Bonjour, chere Soeur», Isabelle wrote, «comme à peine j'ai les yeux ouverts, je ne puis bien repondre à vos questions. je vous dirai

¹J. Hrazky, *Die Persönlichkeit der Infantin Isabella von Parma*, «Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchiv» 12, 1959, pp. 174-239 includes an edition of Isabelle's letters to Marie Christine, with original spelling preserved, but with some serious errors of transcription. Isabelle de Bourbon-Parme, *«je meurs d'amour pour toi...»*. *Lettres à l'archiduchesse Marie-Christine, 1760-1763*, éd. par E. Badinter, Talandier, Paris 2008 corrects some of Hrazky's errors, corrects and modernizes Isabelle's spelling and punctuation, and translates her German into French.

Gluck's Orpheus as a source of romantic consolation

cependant, que je me porte bien, que j'ai bien dormis, que je vous aime à la rage, que j'espere vous bien baiser, aussi que je serai charmée de vous voir, de vous baiser et etre baisé par vous»².

Whether Marie Christine reciprocated Isabelle's romantic protestations we do not know; her letters to Isabella do not survive.



Fig. 1. – Jean-Marc Nattier, *Isabelle of Parma*, 1758 (Wien. Kunsthistorisches Museum).

Joseph, apparently unaware of where his wife's affections lay, demoralized her with his sexual attentions, and her mental and physical health deteriorated under the pressure of repeated pregnancies and miscarriages. Isabelle, prone to melancholy, foresaw her own death:

² Hrazky, *Isabella von Parma*, p. 210.

la mort est une bonne chose. je vous jure, que de ma vie je n'y ai reflechi plus serieusement qu'à cette heure 8 [...] Dieu voit mon Coeur [...] Il lit le regret, que j'ai de n'avoir pas profité de ses graces et le desir de quitter une vie, dans laquelle malgré mes efforts je l'offenserai tous les jours [...] ainsi s'il estoit permis de se laisser mourir, je serois bien tentée de le faire³.

Sure enough, Isabelle died of smallpox in 1763, at the age of 21.

One of the few things, other than her love for Marie Christine, that gave Isabelle any pleasure was music, which she called «der Trost von allen Menschen»⁴. She played the violin, an instrument that, among amateur musicians in the eighteenth century, was usually associated with men. She wrote about music in quite sophisticated terms, promising to compose a cadenza for a concerto that Marie Christine had shown her, and sharing her opinion of differences in articulation offered by the violin and harpsichord

Je vous remercie de m'avoir fait voir le concert. je vous fairoi au premier jour une cadence comme vous l'avés voulue. je souhaite, qu'il fasse autant d'effet avec le violon que sans, mais j'avoue, que j'en doute et qu'il y a des grandes obstacles, qui, en battant le clavecin, terminent [terniront] le violon.

1. les tons, qu'il faut prendre, en demarchant [démarchant] sur la seconde, 3.me, 4.me corde, ont, si vous y avés pris garde, une espece de sombre dévoilé, qui ne va pas au brillant du clavecin.

2. vous avés tout l'art, toute la legerté, mais vous n'avés le talent de liér. tous les tons soutenus, qui se trouvent à la partie du violon, donneront une aigreure, un sautillement, un désagement à votre instrument, [qui est cent fois plus imparfait, quant à la qualité du son, qu'un violon] qui peut soutenir en flot [enfler], diminué les sons avec toute la force et le moelleux. vous me dirés à cela, que tous les accompagnment de vos concerts sont comme cela et qu'il font un bon effet. mais il est bien different d'entendre [une harmonie totale qui donne du relief à ce qu'on exécute ou d'entendre] une voix seule, faite pour s'unir à l'autre et qui cependant est bornée à un accompagnement faible, puisqu'il ne peut embrasser tous les accordes necessaires à former un totale agréable.

3. d'ailleurs nous ne travaillons presque jamais ensemble ou si cela est, c'est des passages, qu'on ne peut faire que liés, ce qui ne s'accorde pas au

³ *Ibidem*, pp. 233-234.

⁴ *Ibidem*, p. 215.

detachés, ce qui étant supérieure au sautellement naturel du clavecin, l'obscurcit [l'obscurcit] et reçoit du même clavecin une dureté apparente, qui choque les oreilles. Pour ce qui est de répondre, j'y tâcherai de mon mieux, mais c'est d'autant plus difficile, que le soutènement [sautement] d'arché n'est jamais aussi net que le clavecin. Au reste, je suis en état de vous le jouer au premier jour; vous en jugerez mieux. en attendant, ne dites rien à Wagenzeil, il l'entendra. enjoyé moi un de vos concerts, celui qui est le plus favorable à votre main, et les pièces de Mondonville⁵.

Given the important role that opera played at the Habsburg court, and Isabelle's musicality, we might expect that she found in opera an outlet for the expression of her emotional turmoil. Attending a performance of *Orfeo* during its first run, in October 1762, she returned, inevitably, to her twin obsessions: her love for her sister-in-law and her fascination with death. She wrote to Marie Christine on 6 October:

j'ai été très sage hier à l'opera, je n'ai été occupée que de la beauté de la musique et de faire des schnürl [braiding] sans peines. un moment noir il y a fait très chaud. vous sçaurés peut-être déjà, que pour que vous ne me puissiez accuser d'infidélité, j'étois entre l'Archiduc [Joseph] et mon [beau-]frère Leopold. je vous avoue même, que je n'aurais pu y souffrir personne d'autre, car j'aurais toujours pensé: qu'est devenu ma chère Euridice? et j'aurais pleuré autant qu'Orphée dans l'idée seule, que vous êtes mortelle⁶.

Although Isabelle was not the only amorous young woman to identify with Gluck's hero, she may have been alone (at least among women) in identifying the object of her affections with Eurydice – an identification made easy and natural by her love-object's being a woman. This was not Isabelle's first assertion of what we might call a masculine persona; she had expressed this side of her personality earlier in taking up the violin.

⁵ *Ibidem*, p. 227. Words in square brackets are readings from Badinter's edition (pp. 71-72). The composer Georg Christoph Wagenseil served as a music teacher to Empress Maria Theresa and her children; Jean Joseph Cassanea de Mondonville was a French composer of operas and instrumental music.

⁶ Hrazky, *Isabella von Parma*, p. 231; quoted in B.A. Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Clarendon Press, Oxford 1991, p. 281.

* * *

Julie de Lespinasse (fig. 2) was one of the leading *salonières* in Paris during the third quarter of the eighteenth century, first as a protégée of Madame du Deffand and later as a friend of the mathematician d'Alembert. A sophisticated society woman and an intellectual respected by the leading *encyclopédistes*, Lespinasse differed in almost every respect from the delicate young princess who attended the first production of *Orfeo*, except in her susceptibility to a hopeless love and in her response to Gluck's opera.

In 1774, Lespinasse, an experienced woman of 42 (twice as old as Isabelle was when she died) met the fashionable Comte de Guibert, with whom she fell passionately in love – expressing her feelings in letters that, despite their evident sincerity, capture all the artistry of a writer steeped in French literary traditions. Her passion for Guibert excited her interest in Gluck's *Orfeo* and *Orphée* – that is, both the Italian and French versions of the opera – and caused her to respond to them with an extraordinary intensity of feeling.

Lespinasse first came into contact with Gluck's opera in its original Italian version; she attended one of the private performances of the opera that Gluck himself accompanied at the keyboard in Paris, in June and July 1774, with the *musicò* Giuseppe Millico as Orfeo. The writer Jean-Baptiste Suard remembered the performances vividly:

C'est là aussi que nous entendîmes Mélico, adorateur passionné de Gluck, et presque son élève, dans le rôle d'Orphée, suppliant les Furies de se laisser toucher par ses pleurs, et qu'il nous en fit répandre dès que les premiers sons sortirent de sa bouche. Gluck y représentoit, à lui seul, la troupe inexorable des démons, par ses *non* terribles⁷.

Lespinasse responded much more emotionally, writing to Guibert on 29 August 1774:

Est-ce que je ne vous aurois pas dit que j'ai entendu chanter *Milico*? c'est un italien. Jamais, non jamais, on n'a réuni la perfection du chant avec tant de sensibilité et d'expression. Quelles larmes il fait verser! quel trouble

⁷ *Essais de Mémoires sur M. Suard*, Didot l'ainé, Paris 1820, p. 98.

il porte dans l'ame! J'étois bouleversée: jamais rien ne m'a laissé une impression plus profonde, plus sensible, plus déchirante même; mais j'aurois voulu l'entendre jusqu'à en mourir. Oh, que cette mort eût été préférable à la vie!⁸



Fig. 2. *Julie de Lespinasse*, 18th century engraving after a drawing by Carmontelle (Chantilly. Musée Condé).

On 2 August 1774 Gluck's French *Orphée* reached the stage of the Opéra, with the *haute-contre* Joseph Legros in the title role. It was to this production – and this depiction of Orpheus – that Lespinasse returned again and again, as her passion for Guibert gave way to despair and depression: «Il n'y a qu'une chose dans le monde qui me fasse du bien, c'est la musique», she wrote on 22 September 1774,

mais c'est un bien qu'un autre appelleroit douleur. Je voudrois entendre dix fois par jour cet air qui me déchire, et qui me fait jouir de tout ce que je regrette, *j'ai perdu mon Euridice, etc.* Je vais sans cesse à *Orphée*, et j'y suis seule. Mardi encore, j'ai dit à mes amis que j'allois faire des visites, et j'ai été m'enfermer dans une loge⁹.

⁸ *Lettres de Mademoiselle de Lespinasse, écrites depuis l'année 1773, jusqu'à l'année 1779*, 2 voll., Collin, Paris 1809, vol. 1: pp. 184-185.

⁹ *Ibidem*, p. 205.

In a letter dated 14 October, Lespinasse explained at greater length what Gluck's opera did for her. In an especially intriguing passage, she ranked the comforting power of music below that of opium. But the passage ends with an acknowledgment that neither drugs nor music could save her from the pain of unrequited love:

Mon ami, je sors d'*Orphée*: il a amolli, il a calmé mon âme. J'ai répandu des larmes, mais elles étoient sans amertume: ma douleur étoit douce, mes regrets étoient mêlés de votre souvenir; ma pensée s'y arrêtoit sans remords. Je pleurois ce que j'ai perdu, et je vous aimois; mon cœur suffisoit à tout. Oh, quel art charmant! quel art divin! La musique a été inventée par un homme sensible, qui avoit à consoler des malheureux: quel baume bienfaisant que ces sons enchanteurs! Mon ami, dans les maux incurables, il ne faut chercher que des calmans; et il n'y en a que de trois espèces pour mon cœur, dans la nature entière: vous, d'abord, mon ami, vous le plus efficace de tous, vous qui m'enlevez à ma douleur, qui faites pénétrer dans mon ame une sorte d'ivresse qui m'ôte la faculté de me souvenir et de prévoir. Après ce premier de tous les biens, ce que je chéris comme le soutien et la ressource du désespoir, c'est l'opium: il ne m'est pas cher d'une manière sensible, mais il m'est nécessaire. Enfin ce qui m'est agréable, ce qui charme mes maux, c'est la musique: elle répand dans mon sang, dans tout ce qui m'anime une douceur et une sensibilité si délicieuse, que je dirois presque qu'elle me fait jouir de mes regrets et de mon malheur; et cela est si vrai, que, dans les temps les plus heureux de ma vie, la musique n'avoit pas pour moi un tel prix. Mon ami, avant votre départ, je n'avois point été à *Orphée*; je n'en avois pas eu besoin: je vous voyois, je vous avois vu, je vous attendois, cela remplissoit tout; mais dans le vide où je suis tombée, dans les différens accès de désespoir qui ont agité et bouleversé mon ame, je me suis aidée de toutes mes ressources. Qu'elles sont foibles! qu'elles sont impuissantes contre le poison qui consume ma vie!¹⁰

That emotional poison attacked Lespinasse with increased ferocity after she learned that Guibert had married another woman. Lespinasse died less than a year later, at the age of 43.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 246-247.

* * *

I turn finally to a less tragic love affair, involving a young Swedish noblewoman who went on to live a long and eventful life, full of amorous adventures. Countess Sophie Fersen (fig. 3) was the sister of Count Axel Fersen, famous as a friend and possibly a lover of Queen Marie Antoinette. (Marie Antoinette, as a daughter of Empress Maria Theresa, was a sister-in-law of the doomed Isabelle of Parma: a relationship that reminds us of how small and tightly knit were European royalty and the upper levels of the nobility.) Near the end of 1776, Sophie met the Russian prince Alexander Kurakin, whom Empress Catherine the Great had sent to Stockholm at the head of diplomatic delegation. During Kurakin's three-month visit to Sweden he and Sophie fell in love, despite her being engaged to a Swedish nobleman. Sophie expressed her feelings in letters that, unlike those of Isabelle of Parma and Julie de Lespinasse, suggest that these lovers found, at least briefly, some emotional and erotic fulfillment¹¹. Ultimately Kurakin, in returning to St. Petersburg, broke off the affair.



Fig. 3. – Carl Frederik von Breda, *Sophie Piper, née Fersen*, after 1777.

¹¹ Sophie's letters, preserved in the Kurakin family archive, are published in *Arkhiv Knyazyza F.A. Kurakina*, vol. 8, ed. by V.N. Smolyaninov, Yakovlev, Saratov 1899, pp. 329-413; and, with an introduction by Michail Odesskij, in *La contessa e il principe: lettere di Sofia Fersen a Aleksandr Kurakin, 1776-1777*, Tep, Pisa 2010.

The theater in Stockholm had served as the setting for earlier scenes in the relationship – even when Kurakin did not attend the opera. On 5 December 1776, just a few days after the Sophie and Kurakin had declared their love, Sophie attended the opera; but in writing to Kurakin afterwards, she did not mention the name of the opera; her attention was completely taken up by Kurakin's Russian colleagues:

Je reviens de l'opéra dans le moment, et ma première occupation est de m'entretenir avec vous [...] Je vis à l'opéra ces messieurs que vous avez avec vous et je ne pus, pendant tout le spectacle, me refuser de les regarder. Il y en avait un qui sûrement vous appartenait puisqu'il était coiffé comme vous, tout ce qui vous appartient m'intéresse; ils auront, sans doute, remarqué que je les fixais; à dire le vrai, je le fis avec une attention assez remarquable; je le fis exprès, croyant que, peut-être, leur curiosité de savoir qui j'étais, les obligerait à vous interroger et à vous dire la raison qui les rendait curieux¹².

The relationship developed quickly, with Sophie struggling valiantly between her desire to keep her relationship with Kurakin secret from her fiancé and her mother, and her temptation to yield to pressure from Kurakin to consummate their relationship sexually. Knowing that the Russian prince was to return to St. Petersburg in just a few weeks, Sophie agreed to a rendezvous at her residence on the eve of her lover's departure for a visit to the royal castle at Grypsholm. Her elaborate arrangements, described in a letter of Saturday, 21 December, have something of the character of an assignation in an opera buffa (with a subtle allusion as well to the underworld scene in *Orfeo*):

Je rejette tous vos projets parce que j'y vois la plus grande impossibilité. Comment pouvez-vous vouloir venir chez moi à 11 heures? La difficulté ne serait pas de venir, mais attendre le point du jour pour sortir, – la porte cochère ne s'ouvrant qu'à 8, quelquefois 9 heures, et vous êtes instruit de la vigilance du cerbère qui en est le gardien, – non, je ne puis vous permettre d'effectuer ce projet. Il n'y a pas, comme je viens de le dire, la moindre

¹² 5 December 1776 at 9 o'clock in the evening, *Arkhiv Knyazyia F.A. Kurakina*, vol. 8, p. 338.

possibilité, nous risquons trop de part et d'autre. Vous partez mardi, mon cher ami, il faut donc profiter de lundi, comme vous le dites, eh bien! venez ici faire visite à ma mère entre 4 et 5 heures, restez un moment, car la politesse exige que vous ne partiez pas pour Grypsholm sans lui demander si elle a quelques commissions à vous donner; au reste, cela masquera notre entreprise, car que n'aurait-elle pas à soupçonner si vous ne veniez pas et que je m'absentais! Vous resterez donc un moment chez nous, puis, à 6 heures, vous viendrez seul. Montez sans rien craindre, je vous attendrai au haut de l'escalier; mais il faut vous déguiser: mettez une capote girse, des bottes, un chapeau qui n'ait pas trop bonne mine et qui soit un peu grand. Ne dites rien à ceux que vous pourrez rencontrer dans l'escalier, on ne vous interrogera pas. Au reste, si quelque domestique eut la curiosité de vous demander, répondez que vous voulez parler à mon frère et on vous laissera passer. Mais prenez soin de vous déguiser, mon cher ami, pour tout au monde, c'est là le principal.

Vous ne pouvez rester avec moi que jusqu'à près 7 heures: ce n'est, comme vous voyez, pas longtemps, mais cela vaut mieux que de ne pas venir, je le trouve ainsi, il n'y a pas d'autre moyen¹³.

The next day, Sunday, Sophie confirmed the plan:

Je m'en tiens toujours à mon projet d'hier. Venez à 6 heures, vêtu comme je vous l'ai dit dans mon billet d'hier; prenez à main gauche, en entrant dans le vestibule au bas de l'escalier, vous me trouverez là: ne craignez rien, les mesures que j'ai prises sont bonnes. Soyez précis à l'heure sonnante, et n'oubliez surtout pas de venir faire visite à ma mère avant 5 heures, car sans cela on pourrait nous soupçonner. Je vous le répète encore, ne craignez rien ne pour vous ni pour moi, vous connaissez ma prudence, cela doit vous suffire; je ne vous exposerai pas et je ne le voudrais pas non plus¹⁴.

The Monday-evening rendezvous took place as planned, and in writing to Kurakin the following morning, Sophie's only cause of concern was that she had not pleased her lover. Like Isabelle and Julie, she thought of death, but she associated death with pleasure, not despair: «Le plaisir que vous m'avez fait goûter hier n'est point à exprimer, je n'ai point eu d'idée pourquoi ne pouvais-je, dans ce mo-

¹³ Saturday, 21 December, at 5 o'clock in the afternoon, *ibidem*, pp. 362-363.

¹⁴ [Sunday, 22 December], *ibidem*, pp. 364-365.

ment, mourir dans vos bras». Describing the aftermath of their rendezvous, Sophie wrote: «j'étais si décoiffée! je me suis poudrée, j'ai mis du rouge à profusion pour tâcher de chacher le naturel, cette couleur que vos embrassements et l'agitation du plaisir d'être avec vous m'avaient donnée».

She went on:

Je songe encore avec tant de plaisir à la soirée d'hier, moments, ah! oui, trop délicieux, ils ne sortiront jamais de ma mémoire. Quelle félicité que de vous tenir dans mes bras! je crois que c'est une illusion. Ce bonheur a passé si vite! Il n'était pas même 7 heures lorsque vous êtes parti, mais un instant plus tard et ma mère m'envoyait chercher; ainsi je sui venue à temps. Il sonne 10 heures; bientôt je dois avoir de vos nouvelles. Dieu! que je attends avec impatience! Elles ajouteront, peut-être encore, à la crainte que j'ai déjà de vous avoir trop déplu hier, mais un mot peut aussi me calmer, un mot de contentement de votre part me rendra heureuse¹⁵.

About two weeks later Prince Kurakin left Sweden, to which he would never return.

Sophie was distraught, taking the persona of a tragic heroine like Dido declaiming a monologue:

Vous venez de partir, mon cher ami, vous m'avez abandonnée à la plus affreuse et cruelle tristesse. Je ne goûterai donc plus le plaisir de vous voir. Quelle destinée! quel avenir! Je me désespère en y songeant. Mais n'ai-je pas aussi quelque sujet de consolation? Votre amour; ah! oui, il fait tout mon bonheur. Ce ne sera uniquement que pour le conserver que je veux vivre et vous donner des marques du mien. Je chérirai cette vie, puisqu'elle vous sera consacrée; votre fidélité me la rendra douce, agréable¹⁶.

In the first few weeks after Kurakin's departure, Sophie held out the hope that they could maintain their relationship by mail, and it was during those days in which longing and sadness were mixed with hope that she returned to the theater. She wrote to Kurakin on 9 January: «Il est temps que je fasse une ennuyeuse toilette; je n'ai plus envie de plaire à personne, puisque ce n'est plus vous à qui je plairai. Ma parure ne me donnera plus aucun soin, je ne me donnerai aucu-

¹⁵ Tuesday, 24 December, in the morning, *ibidem*, pp. 366-368.

¹⁶ 8 January, in the morning, *ibidem*, pp. 384-385.

ne peine pour elle. Ce soir, je vais voir l'opéra d'Orphée, – vous le connaissez, – j'aurai là un nouveau sujet de penser à vous». And the next day she wrote: «Hier, à l'opéra, je me suis vivement rappelé toutes mes peines: je me figurais être Orphée; j'ai pris tant d'intérêt à son sort!»¹⁷.

Gluck's opera had reached Stockholm in 1773, sung in Swedish, with a tenor, Carl Stenborg, in the title role (fig. 4)¹⁸.



Fig. 4. – Pehr Hilleström, Scene from the Swedish production of Gluck's *Orfeo*, c. 1770s.

¹⁷ 9 January, in the morning, *ibidem*, pp. 387-388.

¹⁸ K.K. Hansell, *Gluck's Orpheus och Euridice in Stockholm: Performance Practices on the Way from 'Orfeo' to 'Orphée', 1773-1786*, in I. Mattsson (ed.), *Gustavian Opera: An Interdisciplinary Reader in Swedish Opera, Dance and Theatre, 1771-1809*, Royal Swedish Academy of Music, Stockholm 1991, pp. 253-280.

To avoid transposing all the orchestral parts, the music director Francesco Antonio Uttini arranged Orpheus's vocal line so that it would lie under Stenborg's tessitura; in doing so he actually changed Gluck's melody quite substantially (fig. 5).

Andante espressivo

Che fa - rò sen-za Eu - ri - di - ce? Do-ve an - drò sen-za il mio
 8 Hvad gör jag u - tan min ma - ka? Hvert gör jag u - tan min

ben? Che fa - rò, do - ve an - drò, che fa -
 8 vän? Hvad gör — jag, — hvart gör jag, hvad gör —

rò sen - za il mio ben, do - ve an - drò sen - za il mio ben?
 8 jag - u - tan min vän, hvart gör jag u - tan min vän?

Fig. 5. – The beginning of the vocal line of «Che farò senza Euridice», as he wrote it for the *musico* Gaetano Guadagni in Vienna (upper staff) and as Francesco Antonio Uttini arranged it for the tenor Carl Stenborg in Stockholm (lower staff, with Swedish translation by Göran Rothman). From Hansell, *Gluck's 'Orpheus och Euridice' in Stockholm*, 263.

Sophie had attended the performance of an opera at an earlier stage in her relationship with Prince Kurakin. The opera might have been *Orfeo*, but we do not know for sure because she was busy staring at Kurakin's colleagues; but now, about a month and a half later, the

woman in Henry Fuseli's *The Nightmare* (1781). It probably does not correspond to anything that an audience actually saw on stage. But, as a hyper-emotional, exaggeratedly erotic response to Gluck's opera, it serves as a kind of visual counterpart to the epistolary responses to *Orfeo* and *Orphée* presented in this paper. I can think of no other eighteenth-century opera that affected its audience in similar ways. True, Madame Dugazon brought Parisian audiences (male and female) to tears with her portrayal of Dalayrac's Nina (in *Nina, ou La Folle par amour*, 1786); but we have no reason to think that lovelorn women took a particular interest in Nina. In conclusion I will offer a couple of ideas about why audiences responded as they did to Gluck's opera.

Gluck's audiences of the 1760s and 1770s were in the grip of the cult of sensibility: the cultivation of intense, even excessive emotion, characteristic of sophisticated, well educated upper-class Europeans during precisely this part of the eighteenth century¹⁹. The cult had received a significant boost just one year before the premiere of *Orfeo* from the publication of Rousseau's *Julie, ou La Nouvelle Héloïse* (1761; original title: *Lettres de deux amans, habitans d'une petite ville au pied des Alpes*). This epistolary novel took Europe by storm, encouraging its more sensitive readers to identify themselves with characters in the novel in much the same way as Isabelle of Parma, Julie de Lespinasse, and Sophie Fersen identified with Orpheus. And in casting his novel in the form of letters, Rousseau provided his readers with a perfect medium for the expression of their own feelings.

The love letters of Julie and Saint-Preux (a young intellectual who in some respects serves as a stand-in for Rousseau himself) not only excited the sensibility and the epistolary ambitions of their readers; they also enhanced their interest in music by equating the intensity of Saint-Preux's amatory feelings with the intensity of his musical response. Discovering the delights of Italian vocal music, he expresses his passion for it as ardently as he expresses his love for Julie. The pleasure caused by music, which instills in Saint-Preux «an unfamil-

¹⁹ Though the phrase 'cult of sensibility' does not seem to have been used in the eighteenth century, it goes back at least as far as P. Hume Brown, *The Youth of Goethe*, E.P. Dutton, New York 1913, p. 136. Brown probably derived it from the even earlier German phrase 'Kult der Empfindsamkeit'.

iar sensation of voluptuousness» that «penetrates to the soul», borders on the sexual:

Ah! ma Julie, qu'ai-je entendu? Quels sons touchans? quelle musique? quelle source délicieuse de sentimens & de plaisirs? [...] je me mis à écouter cette musique enchanteresse, & je sentis bientôt aux émotions qu'elle me causoit que cet art avoit un pouvoir supérieur à celui que j'avois imaginé. Je ne sais quelle sensation voluptueuse me gaignoit insensiblement [...]. A chaque phrase quelque image étroit dans mon cerveau ou quelque sentiment dans mon cœur; le plaisir ne s'arrêtoit point à l'oreille, il pénétoit jusqu'à l'ame²⁰.

Even when sung with French or Swedish words, much of Gluck's music was recognizably Italian in style – and as such it appealed to the appetite for Italian music aroused by St. Preux's ecstatic appreciation. «Che farò senza Euridice» begins with an elaboration of a melodic formula that in the early 1760s was quickly rising in the frequency of its use by composers. In what Robert O. Gjerdingen has called the «Meyer», a melodic descent from scale degree 1 to 7 is answered by a melodic descent from scale degree 4 to 3²¹. Already in 1760 Niccolò Piccinni had struck melodic gold with a Meyer in his soon-to-be-celebrated opera *La buona figliuola* (fig. 7). The formula was still fresh when Gluck used it two years later (fig. 8), taking his singer up to a high note (as Piccinni had done) to delay the arrival on scale degree 7 with an expressive appoggiatura on 1. (Uttini, in rewriting Gluck's melody for his Swedish tenor, preserved the Meyer, but he could not keep the effect of the appoggiatura in the high part of the singer's range.)

²⁰ J.-J. Rousseau, *Lettres de deux amans, habitans d'une petite ville au pied des Alpes*, Tome premier, Lettre XLVIII, Marc Michel Rey, Amsterdam 1761, pp. 260-265.

²¹ R.O. Gjerdingen, *A Classic Turn of Phrase: Music and the Psychology of Convention*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1988; Id., *Music in the Galant Style*, Oxford University Press, New York 2007, pp. 111-128. Gjerdingen (*A Classic Turn of Phrase*, p. 229) reports that composers used the Meyer with rapidly increasing frequency from about 1750; its use peaked in the 1770s and declined during the rest of the century.

Andantino

MEYER

Che pia - cer, — che — bel di - let - to

Fig. 7. – Niccolò Piccinni, *La buona figliuola*, act 1,
«Che piacer, che bel diletto», mm. 26–29

Andante espressivo

MEYER

Che fa - rò sen-za Eu - ri - di - ce? Do-ve an - drò sen-za il mio ben?

Fig. 8. – Gluck, *Orfeo ed Euridice*, Act 3,
«Che farò senza Euridice», mm. 7–10.

Many of those who attended early productions of *Orfeo* and *Orphée* were probably also early readers of Rousseau's *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*. That novel inspired in its more impressionable readers a devotion to the cult of sensibility – a state of mind clearly evident in the love-letters of Princess Isabelle of Parma, Julie de Lespinasse, and Countess Sophie Fersen. Their emotions enflamed by the absence of lovers or by unrequited love, these young women found comfort in identifying themselves with Gluck's lovelorn hero. With its small cast, narrative simplicity, focus on the elemental issues of love and death, Gluck's opera made Isabelle, Julie, and Sophie susceptible to the touching beauty of music that took some of its power from Gluck's effective use of a melodic formula that was 'going viral' at precisely the same time as *Orfeo* itself was spreading to many of Europe's operatic centers.