

Mitteilungen der Internationalen Gluck-Gesellschaft

Grüßhoff Gluck

**Nr. 8
März 2008**

Vorbemerkung

Redaktion: Irene Brandenburg.

Postanschrift: Internationale Gluck-Gesellschaft, Universität Salzburg, Abteilung Musik- und Tanzwissenschaft, Akademiestraße 26, A-5010 Salzburg, Telefon 0043-(0)662-8044-4655, Telefax 0043-(0)662-8044-4660, Email: gluckgesellschaft@vr-web.de

Inhalt

Rudolf Gerber (1899–1957)

(Gerhard Croll)

Raritäten bei den Internationalen Gluck-Opern-Festspielen Nürnberg 2008

(Daniel Brandenburg)

Glucks *Die unvermuthete Zusammenkunft oder Die Pilgrime von Mecca*

Die Klopstock-Vertonungen Christoph Willibald Glucks

(Claudia Kolodziej, Kathrin Neitz, Daniela Niklaus, Daniela Weibels, Hanna Zühlke)

Die Familie Gluck in Himberg

(Gerhard und Renate Croll)

Ein ‚Kinderballett‘ zu Glucks *Parnaso confuso*

(Gerhard und Renate Croll)

Gluck-Rezeption im Salzburg der Mozartzeit

(Sibylle Dahms)

Don Juan – Zur Edition der Originalfassung in der Gluck-Gesamtausgabe

(Irene Brandenburg)

Gluck-Gastspiel in Neumarkt

(Marie Luise Karl)

29. Berchinger Sommerkonzert – KONZERT im GRÜNEN

(Marie Luise Karl)

Gluck-Aufführungen 2007
(Daniel Brandenburg)

Rudolf Gerber (1899–1957)

Vor 50 Jahren, am 6. Mai 1957 starb in Göttingen Rudolf Gerber im Alter von 58 Jahren, wenige Stunden, nachdem er seine Hauptvorlesung für das Sommersemester eröffnet hatte.

Gerbers Name war damals (und ist es heute noch) unlösbar mit Christoph Willibald Gluck verbunden. Hatten seine ersten großen musikwissenschaftlichen Publikationen Johann Adolph Hasse und Heinrich Schütz gegolten, und waren hymnologische Studien und als von ihm besonders geschätzte Musikerpersönlichkeiten Georg Friedrich Händel und Johannes Brahms hinzugetreten, so war es doch Gluck, der Rudolf Gerber ganz in seinen Bann zog und ihn zeitlebens nicht mehr losließ. Gerbers Gluckforschungen standen besonders deutlich im Zeichen seines Lehrers Hermann Abert.

Völlig in Anspruch genommen wurden seine Kräfte schließlich durch die während des Zweiten Weltkrieges gemeinsam mit Karl Vötterle ins Werk gesetzt Ausgabe *Christoph Willibald Gluck. Sämtliche Werke* (GGA), für die er allein die Verantwortung übernahm. Auf dem Schreibtisch des so plötzlich Verstorbenen lagen die ersten Korrekturabzüge zum Band *Triosonaten* der GGA. Drei der bis dahin erschienenen ersten fünf Bände (*Paride ed Elena, Echo et Narcisse* und *Alkestis*) hatte Gerber selbst herausgegeben. Der monumentale Band mit der französischen *Alceste* war eben erst erschienen.

Die Forderung nach einer „nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten ausgerichteten und gleichzeitig der Praxis dienenden Gesamtausgabe der Gluckschen Werke“ hatte Gerber schon am Schluss seines 1941 erschienenen (ersten) Gluckbuches erhoben. Die von ihm in Angriff genommene möglichst umfassende Ermittlung und kritische Erschließung der Quellen zu Glucks Musik war im besten Sinne des Wortes grundlegend, bis heute und auch weiterhin zum Nutzen ‚seiner‘ GGA. Aus dem Computer- und Internet-Zeitalter zurückblickend gebührt ihrem Begründer großer Respekt und Dank.

Gerhard Croll

Raritäten bei den Internationalen Gluck-Opern-Festspielen Nürnberg 2008

Die Internationalen Gluck-Opern-Festspiele finden 2008 zum zweiten Mal statt und können auch diesmal wieder mit einem vielseitigen, interessanten Programm aufwarten. Auf dem Programm stehen neben dem Repertoirewerk *Orfeo ed Euridice* mit *Alceste* und *Ezio* zwei weitere, allerdings selten gespielte italienische Opern Glucks. Das Reformdrama *Alceste* hat in jüngerer Zeit vor allem in seiner späteren französischen Fassung die Aufmerksamkeit der Theaterschaffenden auf sich ziehen können, während die italienische Erstfassung, schon zur Zeit der Uraufführung in Wien als musiktheatralisches Experiment vom Publikum durchaus reserviert zur Kenntnis genommen, heute noch keinen festen Platz im Repertoire gefunden hat. Überaus begrüßenswert ist deshalb, daß die diesjährigen Internationalen Gluck-Opern-Festspiele diesem für Glucks Schaffen und die Operngeschichte hochbedeutenden Werk eine Gelegenheit bieten, wieder entdeckt zu werden.

Gluck war ein innovativer Mann des Theaters, doch wusste er auch dem vorherrschenden Geschmack der italienischen Opera seria zu genügen. Mit seiner Opera seria *Ezio*, einer weiteren Rarität, gibt es bei den Festspielen die Gelegenheit, auch diese Seite des Komponisten kennenzulernen. Erfreulich wäre, wenn etwa für die Festspiele 2010 die Serie fortgesetzt würde und mit *La clemenza di Tito* ein weiteres prominentes Werk des Erasbacher Komponisten zur Aufführung käme. Eine interessante Gegenüberstellung mit der Vertonung seines Berühmten Zeitgenossen W. A. Mozart böte sich in diesem Falle an.

Die jüngst in wissenschaftlich-kritischer Edition rekonstruierte Erstfassung des Aktionsballett *Don Juan* hat sogleich ihren Weg in die Konzertsäle gefunden. Das ist erfreulich, jedoch eigentlich nicht im Sinne des Komponisten. Ballett-Musik gehört auf die Bühne, muss choreographisch-szenisch umgesetzt werden. Wolfgang Riedelbauch, nach eigenem Bekunden ein „Glucksritter“, das heißt ein streitbarer Verfechter der Gluckschen Sache, produziert nun für die Festspiele 2008, aufbauend auf ein früheres Projekt, das er bereits 2005 in realisiert hat, diese erste Fassung des *Don Juan* im Markgräflichen Reithaus zu Triesdorf.

Daniel Brandenburg

Glucks *Die unvermuthete Zusammenkunft oder Die Pilgrime von Mecca*

Im Februar 2008 kam im Münchner Prinzregenten-Theater in einer Produktion der Bayerischen Theater-Akademie *Die unvermuthete Zusammenkunft oder Die Pilgrime von Mecca* als deutsche Fassung von Glucks Opéra-comique *La Rencontre imprévue* (1764) zur Aufführung. Dieses dreiaktige Singspiel, seit 1771 (Frankfurt) im süddeutschen Raum von zahlreichen Wanderbühnen gespielt und verbreitet, erlebte am 26. Juli 1780 im Wiener Burgtheater im Rahmen der Bestrebungen Josephs II. zur Pflege eines nationalen deutschen Singspiels, aber wohl auch in Hommage für den berühmten (in diesem Monat auch seinen 66. Geburtstag feiernden) Komponisten seine dortige Erstaufführung. Hier wie auch im Kärntnertortheater stand es dann bis in das beginnende 19. Jahrhundert hinein oftmals auf dem Spielplan. In der „äußeren“ Faktur (sieht man vom deutschen Text, geringfügigen Änderungen im Handlungsablauf sowie einer gestrichenen und einer neu hinzugekommenen Nummer ab) mit der *Rencontre* zwar weitgehend identisch, unterscheidet es sich in den innermusikalischen Bereichen von Dynamik, Artikulation, Tempo, diverser Spielarten etc. jedoch so sehr von seinem französischen „Urbild“, dass mit gutem Recht von einer eigenständigen deutschen Fassung gesprochen werden kann. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Gluck selbst in Hinblick auf die nationale Bedeutung und Wichtigkeit dieser sorgfältig vorbereiteten und mit ersten Kräften besetzten „Muster-Aufführung“ (ähnlich wie bei der deutschen Tauridischen Iphigenie im Folgejahr) nochmals Hand an seine „Comique“ gelegt und dieselbe einer Revision unterzogen bzw. für das Singspiel „adaptiert“. Überliefert werden (die in GGA nicht erschienenen) *Pilgrime* durch die originale Aufführungspartitur von 1780 (Österreichische Nationalbibliothek Wien, Musiksammlung), ein nahezu authentisches Stimmenmaterial (Kremsmünster) sowie durch das für 1780 neu gedruckte Libretto in der Übersetzung des französischen Originals durch J. Heinrich Faber.

Die Partitur wurde im Auftrag der Internationalen Gluck-Gesellschaft von Josef-Horst Lederer (Graz) auf Basis genannter Quellen erarbeitet und ist bei Bärenreiter-Verlag in Kassel erschienen. In München, aber auch bei den Nürnberger Gluckfestspielen im März 2008 ist das Werk somit nach mehr als 200 Jahren (zumindest) musikalisch erstmals wieder in authentischer Form erklingen, und zwar in jener, in der es auch Mozart kennen und schätzen gelernt hatte.

Näheres dazu hat Josef-Horst Lederer beim Nürnberger Symposion *Gluck auf dem Theater* im März 2008 zur Kenntnis gebracht.



Die Klopstock-Vertonungen Christoph Willibald Glucks

Aufführungsbericht zum Gesprächskonzert des Instituts für Musikwissenschaft der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg am 18. Dezember 2006 im Wassersaal der Orangerie

Im Rahmen eines Gesprächskonzerts stellten Studierende des Erlanger Instituts für Musikwissenschaft Glucks Vertonungen einiger Oden des Dichters Friedrich Gottlieb Klopstock aus den Jahren 1780-85 vor.

Im Vordergrund stand dabei das Verhältnis von Musik und Sprache: Der Zusammenhang zwischen textlicher und musikalischer Ebene ist vor allem in der besonderen Metrik Klopstocks zu suchen, die es für eine Analyse der Odenvertonungen zunächst einmal nachzuvollziehen galt. Die Werkeinführung sollte dem Publikum die nur sehr selten dargebotenen Stücke näher bringen und einen Eindruck von den unterschiedlichen Reaktionsmöglichkeiten der Musik auf den Text vermitteln.

Anna Pfeiffer (Gesang) und Ruth Koszinowski (Klavier), ebenfalls Studentinnen der Musikwissenschaft, brachten die sieben Oden zur Aufführung. Der begleitende Vortrag behandelte die im Folgenden vorgestellten Themenbereiche.

Die Beziehung zwischen Gluck und Klopstock

Friedrich Gottlieb Klopstock (geboren am 2. Juli 1724, gestorben am 14. März 1803) und Christoph Willibald Gluck (geboren am 2. Juli 1714, gestorben am 15. November 1787) verbinden mehrere Gemeinsamkeiten: Sie erblickten nicht nur am selben Tag das Licht der Welt, vielmehr hatten sie auch die Liebe zur Musik gemein. Gluck machte sie zu seinem Beruf, Klopstock blieb Laienmusiker mit der Ambition Lieder für Klavier und Gesang zu schaffen.

Klopstocks Werk wurde in der Musikwelt von einigen zeitgenössischen, aber auch späteren Komponisten aufgegriffen und verarbeitet.¹ Der Dichter verlangte von der musikalischen Umsetzung seiner Texte, dass sie die „Partitur“² des Gedichts noch besser hervorheben, interpretieren, dabei aber keinesfalls verschleiern sollte. Gluck kam dieser Forderung nach:

[Er] pflegte ein Exemplar der Klopstockschen Oden, in welches er kleine, nur ihm allein verständliche Akzente unter den Worten eingezeichnet hatte, aufs Klavier zu legen und daraus mit freier Deklamation und voller hoher Begeisterung, mehr nach Art eines gemessenen Rezitativs als nach Art eines melodischen Gesangs vorzusingen, wozu er sich meist nur wenige volle Akkorde auf dem Flügel angab und höchstens zwischen den Strophen kleine Zwischenspiele aus dem Hauptgedanken seines Gesanges ausführte.³

Der von Klopstock als der „einzige Poet unter den Komponisten“⁴ bezeichnete Künstler beschrieb die Beziehung zwischen Musik und Dichtung wie folgt: „Ich glaubte, die Musik müsse für die Poesie da sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören.“⁵

Auch Gluck teilte Klopstock seine große Wertschätzung mit. Er schrieb in einem Brief vom August 1773:

1 Bis 1800 entstanden insgesamt 150 Vertonungen von 45 Komponisten.

2 Karl Kindt, *Klopstock*, Berlin²1948, S. 117.

3 Oswald Koller, *Klopstockstudien*, Kremsier 1889, S. 42.

4 Klopstock in einem Brief an Gleim vom 2. September 1769. Zitiert nach Kindt (wie Anm. 2), S. 118.

5 Vorrede zur *Alceste* aus dem Jahr 1779. Zitiert nach ebenda.

Ich bin ein so großer Verehrer von Denenselben, daß ich Ihnen verspreche (wenn Sie nicht nach Wienn gedencken zu kommen) künfftiges Jahr eine Reise nach Hamburg zu machen, um Ihnen persönlich kennen zu lernen, und alsdann verbinde ich mich, Denenselben nicht allein vieles aus der HermannsSchlacht, sondern auch von Ihren erhabenen Oden vor zu singen, um Ihnen ersehen zu machen, in wie weit ich mich Ihrer Größe genäheret, oder wie viel ich sie durch meine Music verduncklet habe. Indeßen überschicke Denenselben etliche Gesänge [...].⁶

Es ist leider nicht mehr nachvollziehbar, welche Odenvertonungen er Klopstock zukommen ließ, möglicherweise komponierte er mehr als die uns erhaltenen acht.⁷ Die beiden Künstler trafen nachweislich zweimal zusammen, um sich über Glucks Vertonungen auszutauschen. Im Frühjahr 1774 sang Glucks Adoptivtochter Marianne Hedler dem Dichter auf der Durchreise nach Paris in Karlsruhe einige der Oden vor. Klopstock erbat sich auch *Die Sommernacht* zu hören, welche Gluck jedoch selbst vortrug, was er mit den Worten „Das kann sie noch nicht singen“⁸ erklärte. Das zweite Treffen der beiden fand im März 1775 statt.

Glucks Klopstock-Vertonungen

Klopstock äußerte sich gegenüber dem Literaten Johann Jakob Bodmer wie folgt: „Ich habe mir niemals vorgenommen Oden zu schreiben und gleichwohl ist es soweit gekommen“.⁹

Er verwendete die antike Odenform als Grundlage seiner Dichtung und begann 1747 Oden zu verfassen, die er bereits 1748 vereinzelt in Zeitschriften publizierte. Die Gedichte schrieb er für seinen Freundeskreis, sie zirkulierten zunächst handschriftlich, was dazu führte, dass sich Ungenauigkeiten einschlichen und Klopstock sogar fremde Gedichte untergeschoben wurden. Im Jahr 1771 erschien seine Lyrik erstmals in Buchform, sie behandelt die Themen Freundschaft, Religion, Liebe, Vaterland, Politik und Wissenschaft.

Wie bereits erwähnt, nahm Gluck im August 1773 mit Klopstock brieflich Kontakt auf und sandte dem Dichter einige seiner Gesänge. Diese teilte er in die Kategorien von „teuschem caracteur“, von mehr modernem „wellischen Gusto“ und von „alt Bardischem Geschmack“ ein.¹⁰ Sie stellen in seinem Schaffen einen Sonderfall dar, da sie die einzigen „Lieder“ und zudem seine einzigen vollständigen Kompositionen mit deutschen Texten sind. Die ersten Odenvertonungen, *Schlachtgesang* und *Wir und Sie*, wurden 1774, *Die frühen Gräber* und *Der Jüngling* 1775 im Göttinger

6 Zitiert nach Annette Lüchow, *Friedrich Gottlieb Klopstock. Briefe 1773-1775*, Bd. 1, Berlin/New York 1998, S. 87f.

7 Die achte Ode, *Ode an den Tod*, veröffentlichte Johann Friedrich Reichardt 1792 in der Sammlung *Musikalischer Blumenstrauß*.

8 Walther Siegmund-Schultze, *Klopstocks Musik-Beziehungen*, in: *Friedrich Gottlieb Klopstock*, hrsg. von H.-G. Werner, Berlin 1978, S. 146.

9 Zitiert nach Helmut de Boor und Richard Newald, *Geschichte der deutschen Literatur. Von Klopstock bis zu Goethes Tod*, München 1957, S. 27.

10 Zitiert nach Lüchow (wie Anm. 6), S. 88.

Musenalmanach publiziert. Klopstock hatte zu den frühen Veröffentlichungen der Lieder beigetragen, indem er dem Herausgeber die Kompositionen Glucks zusandte. Im Jahr 1785 brachte der Voßsche Musenalmanach zudem die Ode *Die Sommernacht* heraus.

Gluck selbst veranlasste die Herausgabe einer Sammlung seiner Klopstock-Vertonungen, welche 1786 in Wien bei dem Verlag Artaria unter dem Titel *Klopstocks Oden und Lieder beym Clavier zu Singen in Musik gesetzt von Herrn Ritter Gluck* erschien. Sie enthält die Oden 1. *Vaterlandslied*, 2. *Wir und Sie*, 3. *Schlachtgesang*, 4. *Der Jüngling*, 5. *Die Sommernacht*, 6. *Die frühen Gräber* und 7. *Die Neigung*. Bei der letzten Ode *Die Neigung* wird die Autorschaft Klopstocks angezweifelt.¹¹

Glucks stilistische Unterscheidung der Gesänge in deutsch, welsch und altbardisch bezieht sich auf die verwendeten musikalischen Stilmittel. So zählen die patriotischen Oden *Vaterlandslied*, *Wir und Sie* und *Schlachtgesang* zu den Gesängen im „teutschen“ Stil. Die Klavierbegleitung ist sehr einfach gehalten: Während die linke Hand zumeist Akkorde spielt, läuft die Rhythmik der rechten Hand über weite Strecken parallel mit dem Gesangspart. Die Oden *Der Jüngling*, *Die Sommernacht* und *Die frühen Gräber* (Gesänge von „wellischem“ Charakter) besitzen im Vergleich zu den anderen Vertonungen einen selbstständigeren, teilweise virtuosen Instrumentalsatz. Als „alt Bardisch“ bezeichnet Gluck die Zweitfassungen des *Jünglings* und der *Sommernacht*. Beide Kompositionen bestehen nur aus Singstimme und begleitender Basslinie.

Klopstocks metrische Theorie

Bereits ein kurzer Blick in die Ausgabe der sieben Klopstock-Vertonungen Glucks genügt, um zu erkennen, dass der Metrik, als der rhythmischen Organisation von Sprache, im Wechselspiel von Text und Musik eine zentrale Bedeutung zukommt: Vier der Oden, nämlich *Schlachtgesang*, *Der Jüngling*, *Die Sommernacht* und *Die frühen Gräber*, werden von der Angabe metrischer Schemata begleitet, die sich aus einem freien Wechsel von Längen und Kürzen zusammensetzen. Diesen ahmt Gluck bei der Vertonung nach, indem er Längen durch entsprechende Notenwerte kenntlich macht bzw. die Hebungen im Text an die musikalischen Hauptakzente koppelt.

¹¹ Als Verfasser wird Lorenz Leopold Haschka (1749–1827) vermutet. Vgl. Roman Hankeln, „... an des Rhythmus goldenem Zügel ...“. *Untersuchungen zur Vertonung antikeorientierter Metren im Liedschaffen Johann Friedrich Reichardts (1752-1814)*, Habilitationsschrift Weimar 2004, S. 290.

Klopstock folgt in seiner Odendichtung dem quantifizierenden Prinzip antiker Metrik, das er durch Umdeutung der Längen und Kürzen in betonte und unbetonte Silben auf die deutsche Prosodie übertragen kann:

Die Länge entsteht durch Anhalten, und durch Anstrengung der Stimme, die hierbey nothwendig muß erhoben werden. Wenn wir sagen, daß die Länge den Ton habe, so meinen wir die Erhebung der Stimme. Das Anhalten erfordert eine gewisse Zeit, aber daß die Stimme während dieser Zeit angestrengt oder erhoben wird, ist das Wesentlichste bey der Sache.¹²

Der Rückgriff auf die Parameter der griechischen bzw. lateinischen Verslehre äußert sich darüber hinaus auf weiteren Ebenen. So ergibt sich etwa die variierende Komplexität der metrischen Schemata, die auch in der Auswahl der sieben Oden greifbar wird, aus einer unterschiedlichen Handhabung der antiken Strophenmaße. Neben der ausschließlichen Konzentration auf das streng alternierende jambische Metrum im *Vaterlandslied* und in der Ode *Wir und Sie* steht die Formung neuer, ganz individueller Versmaße: Die Eigenrhythmik der anderen fünf Oden erzielt Klopstock durch die freie Kombination von langen und kurzen Silben. Aufgabe dieser Strophenformen ist es dann, gleichsam als „metrischer Ausdruck“¹³ die Aussage des Textes zu potenzieren.

Für die Organisation und Gliederung der individuellen Versrhythmen entwickelt Klopstock ab 1764 seine sogenannte Wortfußtheorie, mit deren Hilfe er zu einer Einteilung des Verses gelangt, die sowohl auf der metrischen als auch auf der semantischen Ebene des Textes eine sinnvolle Gliederung ermöglicht. Zunächst unterscheidet er hierfür zwischen Versfüßen und Wortfüßen. Erstere sind ‚künstliche‘ Füße, sie existieren lediglich in der Theorie. Bei der Deklamation des Verses sind ihre Grenzen nicht hörbar, da diese weder die Sinneinheiten noch die im natürlichen Sprachrhythmus verankerte Silbengruppierung vermitteln. Dieses leisten vielmehr die Wortfüße, indem sie „als tatsächlich gesprochene und hörbare rhythmisch-inhaltliche Bausteine“¹⁴ den Vers gliedern.

Bei der Zusammensetzung der neuen Strophenmaße geht Klopstock also von der Textdeklamation aus: „Alles was nach dem Inhalte zusammen gehört, und was daher der Leser schnell hinter einander ausspricht, macht die eigentlichen Theile des Verses.“¹⁵ Die Zäsuren zwischen diesen Teilen werden durch Kommata angedeutet.

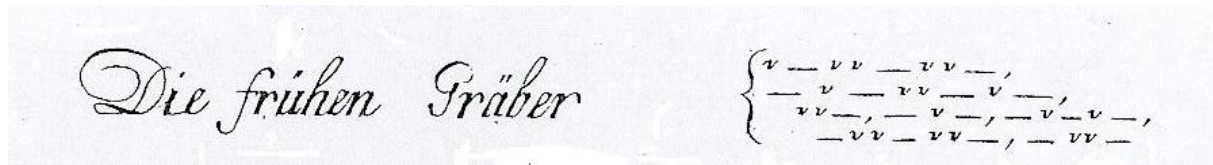
12 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Vom deutschen Hexameter. Fragment*, in: *Die Lehre von der Nachahmung der antiken Versmaße im Deutschen in Quellenschriften des 18. und 19. Jahrhunderts*, hrsg. von H.-H. Hellmuth und J. Schröder (= Studien und Quellen zur Versgeschichte, Bd. 5), München 1976, S. 188.

13 Mi-Young Kim, *Das Ideal der Einfachheit im Lied von der Berliner Liederschule bis zu Brahms* (= Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 192), Kassel 1995, S. 51.

14 Dieter Breuer, *Deutsche Metrik und Versgeschichte*, München ³1994, S. 193.

15 Hans-Heinrich Zitiert nach Hellmuth, *Metrische Erfindung und metrische Theorie bei Klopstock* (=

Nachstehender Auszug aus der Originalausgabe veranschaulicht die Wortfußgliederung in der Ode *Die Frühen Gräber*:



Klopstock legt großen Wert auf die Einhaltung der Vortragszeichen bei der Deklamation. In der dichtungstheoretischen Abhandlung *Vom gleichen Verse* aus dem Jahr 1773 erklärt er, dass Individualität und Eigenart jedes Metrums in erster Linie durch die Binnengliederung erzielt werden. Diese besitzt zudem inhaltliche Relevanz, da die „Bewegung des Verses“ – so erläutert Klopstock in nachstehendem Epigramm – als „Mitausdruck der Gedanken“ die Aussage der Dichtung unterstützen soll:

Leiserer, lauterer Mitausdruck der Gedanken des Liedes
Sei die Bewegung des Verses. So oft er diesem Gesetz nicht
Treu und hold ist, gehet er nur, um zu gehn; und verirrt
Tritt er einher, wenn er gar anwandert gegen den Inhalt. [...] ¹⁶

In der Ode *Schlachtgesang* löst Klopstock diese Forderung ein. Die Versbewegung nimmt den unmittelbaren Ausdrucksgehalt des Textes in ihrem Silbenmaß auf. Rhythmische Beschleunigung durch die Häufung von Kürzen, Stauung oder Retardierung mit Hilfe eingestreuter Doppellängen oder auch der Wechsel kurzer und langer Silben gemäß der natürlichen Sprachmelodie zeichnen ein abwechslungsreiches Bild des marschierenden Heeres. Dieses wird auf der musikalischen Ebene durch den entsprechenden assoziativen Rhythmus der Klavierbegleitung komplettiert.

Wie bereits erwähnt, setzte sich die Werkeinführung und Analyse im Rahmen unseres Gesprächskonzerts nun zum Ziel, anhand der einzelnen Oden das Verhältnis von Text und Musik genauer zu beleuchten: Welche weiteren Mittel verwendet Gluck, neben der tonmalerischen Interpretation des Textes, bei der Vertonung, um etwa der differenzierten rhythmischen Gliederungsstruktur der Verse gerecht zu werden? Reagiert die Musik auf die metrische Vorgabe oder entfernt sich der Komponist von Klopstocks Entwurf?

Studien und Quellen zur Versgeschichte, Bd. 4), München 1973, S. 78.
16 Zitiert nach Breuer (wie Anm. 14), S. 192.

Die Frühen Gräber und Die Sommernacht

Um diese Fragen zu klären, betrachteten wir zunächst die Oden *Die Frühen Gräber* und *Die Sommernacht*. Die oft als lyrische Stimmungsbilder charakterisierten Stücke zählen zu den am häufigsten rezipierten Vertonungen der Gluckschen Sammlung und fallen durch gemeinsame inhaltliche Motive auf: Beide wählen die Nacht als zeitlichen Bezugsrahmen, indem sie den Mond in den Mittelpunkt der ersten Verszeile stellen. Und ist es einmal die Trauer um die frühverstorbenen Freunde, deren „Male schon ernstes Moos bewächst“, welche das Kernthema der Ode bildet, so tritt in der *Sommernacht* das Grab der Geliebten als Symbol für Tod und Vergänglichkeit auf.

Bei einem Vergleich der Vertonungen zeigt sich, dass Gluck die Umsetzung der Wortfußgrenzen in der Musik unterschiedlich handhabt: Während er sich bei der Phrasenbildung in den *Frühen Gräbern* an den Wortfüßen orientiert und an diesen Stellen, den Kommata entsprechend, musikalische Pausen setzt, entfernt er sich in der *Sommernacht* von der dichterischen Vorgabe, um seine eigene Auffassung der textlichen Gliederung durch die Musik zu verdeutlichen. Es scheint, dass er hier vielmehr die syntaktische Gliederung der Strophen als deren metrische Organisation durch Wortfüße vermitteln will. Die Wirkung der Enjambements wird durch den Wegfall von Pausen an den Versenden abgeschwächt.

Eine genauere Analyse der Vertonung des dritten und vierten Verses der Ode *Die Frühen Gräbern* ergab unter anderem, dass Gluck die Wortfußgrenzen zwar konsequent nachvollzieht, die Zäsuren dabei jedoch unterschiedlich gewichtet (z.B. Achtel- vs. Halbpause), um Steigerungsmomente einzubauen und der Musik ihre eigene Dramaturgie zu verleihen:

The image shows a musical score for the vocal line of the Ode 'Die Frühen Gräber'. The lyrics are: 'cht! Du entfliehst? Eile nicht, bleib, Gedankenfreund!'. Three red boxes are drawn around specific notes in the vocal line: the first box is around the note for 'cht!', the second is around the note for 'Eile', and the third is around the note for 'freund!'. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are written in a cursive hand below the staff.

Der Jüngling

In der Ode *Der Jüngling* thematisiert Klopstock die Sorglosigkeit der Jugend und spricht zugleich eine Warnung an sie aus, sich für die Stürme des Lebens zu rüsten. Klopstock unterteilt auch in diesem vierstrophigen Gedicht den Vers in seine Wortfüße. Er weitet sogar seine metrischen Angaben aus, indem er Ancepssilben einsetzt. Diese ermöglichen, je nach Textdisposition, das Setzen einer Länge oder einer Kürze. Auffällig ist die Stellung der Ancepssilbe zu Beginn der Ode, da im Falle eines unmittelbaren Aufeinanderfolgens zweier Längen ein Hebungsprall auftritt:



Gluck vertont das Gedicht einmal als Strophenlied und einmal als Repriseslied. Beiden Versionen liegt das gleiche rhythmische Modell zugrunde: Die Alternativposition zu Beginn der Ode wird in beiden Fällen als Länge interpretiert, so dass Gluck gleichsam einen „musikalischen Hebungsprall“¹⁷ komponiert.

Im Repriseslied bildet die rhythmisch und melodisch identische erste und vierte Strophe einen Rahmen für die Binnenstrophen, die durch die Klavierbegleitung miteinander verbunden werden. Auffällig ist die Generalpause zwischen der dritten und vierten Strophe. Letztere, welche dem Zuhörer in der direkten Ansprache des Jünglings die Kernaussage des Gedichts vermittelt, wird dadurch besonders hervorgehoben.

Die durchgeführten Detailanalysen der Stücke gestalteten sich dialogisch: Das Dargestellte wurde mit Hilfe von Klangbeispielen und der musikalischen Demonstration durch die beiden Künstlerinnen verdeutlicht.

Den Abend beschloss der nochmalige Vortrag der betrachteten Oden, der dem Publikum die Möglichkeit geben sollte, das Erläuterte nun noch einmal „hörend“ nachzuvollziehen.

Claudia Kolodziej, Kathrin Neitz, Daniela Niklaus, Daniela Weibels, Hanna Zühlke

¹⁷ Hankeln (wie Anm. 11), S. 333.

Die Familie Gluck in Himberg

Der Ortsname Himberg, „ein kleiner Marktflecken im Südosten der kaiserlichen Haupt- und Residenzstadt Wien“, tauchte im Gluck-Schrifttum zum ersten Mal vor 20 Jahren auf, im Gluck-Gedenkjahr 1987. Auf dem Gluck-Kongress in Wien berichtete Walther Brauneis – nach Forschungsergebnissen der Lokalforscherin Hedi Svoboda – über „die erste gesicherte Besitzanschreibung für Gluck in der Umgebung Wiens“, den „Schwerthof“ in Himberg, 1761 von „Maria Anna Gluck, geborene von Bergen“ erworben und bis 1773 in Gluckschem Besitz verblieben. In der inhaltsreichen *Chronik der Marktgemeinde Himberg* von Joseph Past (Himberg 1994) erscheint – unabhängig von diesem Nachweis – Maria Anna Gluck in der langen Reihe der Besitzer des Schwerthofes („einer der ältesten Freihöfe unserer Gemeinde“) mit den Daten „1761–1769“; auf der dort abgebildeten „ältesten Ansicht auf Himberg“ ist der stattliche zweigeschossige „Schwerthof mit kleinem Turm“ nicht zu übersehen. Weitere Beachtung scheinen diese Nachweise aber nicht gefunden zu haben, weder in der sonst sehr regen Himberger Lokalforschung, noch im Zusammenhang mit Studien über Gluck und seine Familie.

Der Besitz in Himberg gewährte Gluck die Annehmlichkeit, auch während der kapellmeisterlichen Verpflichtungen bei den alljährlichen Aufenthalten des Kaiserpaares und einer elitären Hofgesellschaft auf Schloss Laxenburg seine freie Zeit auf dem nahe gelegenen „Schwerthof“ in häuslicher Umgebung verbringen zu können.

In der für Graf Durazzo von Philipp Gumpenhuber Tag für Tag durch mehrere Jahre hindurch geführten Theater- und Aufführungschronik (1758–1763) musste der dort einmal aufscheinende Name „Himberg“ besonders auffallen. Unter dem Datum des 7. September 1763, während des diesjährigen Herbstaufenthaltes der kaiserlichen Hofgesellschaft in Laxenburg, heißt es, diese sei nach Wien gereist. Die für deren Unterhaltung zuständigen Tänzer hätten den freien Tag zum Promenieren in Laxenburg genützt, während die Mitglieder der französischen Schauspielertruppe „nach Himberg gefahren“ seien. Da es am Burgtheater durchaus übliche war, dass ‚Vorgesetzte‘ ihre Kollegen dann und wann zu sich einluden, kann mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden, dass die in Laxenburg beschäftigten Mitglieder der französischen Truppe – sie hatte tags zuvor unter Glucks Leitung die letzte Probe für eine Opéra-comique von Duni absolviert – zu ihrem Kapellmeister auf dessen dortigen Landsitz, den „Schwerthof“, gefahren sind. Und man dürfte dort den freien Tag zwischen Probe und Aufführung in munterer Runde verbracht haben.

Gerhard und Renate Croll

Ein ‚Kinderballett‘ zu Glucks *Parnaso confuso*

Die unklaren und widerspruchsvollen Angaben über das von den drei jüngsten Kindern Kaiserin Maria Theresias bei den Hochzeitsfeierlichkeiten ihres Ältesten, Joseph II., 1765 in Wien getanzten Balletts lassen sich nach neueren Forschungen in erfreulichem Maße zurechtrücken. Kurz zusammengefasst: Im Anschluss an die von vier älteren Erzherzoginnen dargebotene *Azione teatrale Il Parnaso confuso* (Libretto: Pietro Metastasio; GGA III/25) tanzten die Erzherzoge Ferdinand und Maximilian mit ihrer jüngsten Schwester Maria Antonia einen ‚Ballo‘ „Le Triomphe de l’Amour [...] de l’Invention et de la Composition du Sieur François Hilverding de Weven“, das Ganze von Erzherzog Leopold vom Cembalo aus geleitet. Die Musik des Ballo stammte von „Sr. Florian Léopold Gassmann, au service de S.M. le Roi des Romains“. Am folgenden Tag wurde die von Gassmann komponierte Serenata *Il Trionfo d’Amore* (Libretto von Metastasio) aufgeführt (ohne Beteiligung der kaiserlichen Kinder).

Besonders erfreulich ist es, dass sich zu Gassmanns Ballo sowohl die Handlung (als gedrucktes Szenario und als fortlaufende Inhaltsangabe im *Wienerischen Diarium*) als auch die Musik (im Anschluss an eine authentische Partiturabschrift des *Parnaso confuso*) nachweisen lassen. Das Ballett wurde überdies, unmittelbar nach seiner Aufführung und auf Wunsch der kaiserlichen Mutter, von einem Hofmaler auf einem repräsentativen Gemälde bildlich dokumentiert.

Somit haben wir nun das authentische Ballett zu Glucks *Parnaso confuso* in Händen, und eines der ganz besonderen Art: ein kompositorisch (und choreographisch) ‚für Kinder‘ geschaffenes kleines Tanzdrama, ein pastorales pantomimisches Ballett, in bescheidenen, ‚kindlichen‘ Dimensionen, aber mit ‚allerhöchsten‘ Ansprüchen an die Ausführenden. Eine Wiederaufführung durch eine Ballettschule für Kinder – nur des Balletts, oder (als besonderes Ereignis im Programm der Gluck-Festspiele 2014) zusammen mit *Il Parnaso confuso* – empfiehlt sich von selbst.

Gerhard und Renate Croll

Gluck-Rezeption im Salzburg der Mozartzeit

Im Jahr 1775 setzte der Salzburger Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo zwei markante Zeichen, die seiner aufklärerischen Gesinnung in besonderem Maß entsprachen. Zum einen ließ er auf Kosten der Stadt - sehr zum Unmut des nicht besonders zahlungswilligen Magistrates - einen Redoutensaal im Rathaus für Ballveranstaltungen adaptieren. Hiermit folgte er einem Trend der Zeit, in der Ballvergnügungen zunehmend als Plattform von sozialpolitischer Relevanz fungierten – in diesen von der Aufklärung geprägten Zeiten wurde der ungezwungenere Umgang zwischen Adel und aufstrebendem Bürgertum zu einem wichtigen Faktor im gesellschaftlichen Leben. Als weiteren wesentlichen Schritt in diese Richtung ließ der Landesfürst das alte Ballhaus am Hannibal-Platz (heute Makartplatz) zu einem funktionstüchtigen und für die Allgemeinheit zugänglichen Hoftheater umbauen, das ab Ende des Jahres 1775 von wandernden Schauspielgesellschaften bespielt wurde. Mit diesen beiden Salzburger Kulturinstitutionen hängt auch die Gluckrezeption im Salzburg während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zusammen.

Naturgemäß war das Hoftheater in erster Linie für die Musiktheaterpflege, und somit auch für Gluck-Aufführungen in Salzburg prädestiniert. Hier dürfte in der Spielzeit 1779/80 während des Gastspiels der recht namhaften Böhmischen Truppe Glucks ‚Don Juan‘-Ballett auf dem Spielplan gestanden haben. Diese unter dem Prinzipal Johann Heinrich Böhm stehende Kompanie führte zeitweise auch ein größeres Ballettensemble mit sich, das sich vor allem der Pflege des neuen dramatischen Handlungsballetts zugewendet hatte. In seinem Repertoire hatte diese von Wien über Salzburg nach Deutschland tourende Truppe neben einigen Noverre-Balletten auch Glucks ‚Don Juan‘-Ballett, vermutlich in der Choreographie Gasparo Angiolinis, ‚auf dem Programm. Die unter der Leitung des Noverre-Schülers Peter Vogt stehende Ballettkompanie führte übrigens Glucks Ballett spätestens drei Jahre später in Frankfurt in einer gegenüber Angiolinis Originallibretto von 1761 erweiterten Version auf. Vogt, wie auch der Prinzipal Böhm und weitere Mitglieder der Truppe waren übrigens mit den Mozarts befreundet, zumal sich das Hoftheater in unmittelbarer Nachbarschaft zur Wohnung der Mozarts befand, die 1773 aus der Getreidegasse in das sogenannte Tanzmeisterhaus am Hannibal-Platz übersiedelt waren. Ob Mozart durch dieses Gastspiel, oder auch schon früher engere Bekanntschaft mit Glucks ‚Don Juan‘ gemacht hat, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen, aber er hat daraus zweifellos unvergeßliche Eindrücke für sein späteres Operschaffen, insbesondere für ‚Figaros Hochzeit‘ – der Fandango der

Hochzeitsszene findet sich in seiner Urform bereits in der Ballszene des ‚Don Juan‘-Balletts – und naturgemäß für ‚Don Giovanni‘ empfangen.

In der Spielzeit 1784/85 stand Glucks opéra comique ‚Die Pilgrime von Mekka‘ gleich in zwei Produktionen auf dem Programm des Salzburger Hoftheaters: Die sehr ambitionierte ‚Hochfürstliche Ansbach-Bayreuthische Hofschauspieler-Gesellschaft‘, unter ihrem Prinzipal Karl Ludwig Schmidt, die vom 19. September 1784 bis zum 6. Februar 1785 in Salzburg Station machte, bot ein größtenteils aus Singspielen und Opere buffe (Cimarosa, Paisiello, Piccini) bestehendes Repertoire.. Glucks ‚Pilgrime‘ mußten sich hier gegen Mozarts ‚Entführung aus dem Serail‘ behaupten; Mozarts Oper erlebte nämlich am 17. Januar 1784 hier ihre äußerst erfolgreiche Salzburger Erstaufführung.

Ab 28. März 1785 bis 30. Mai 1785 gastierte mit der Waizhoferschen Schauspielergesellschaft eine weitere vor allem auf Musiktheater spezialisierte Truppe, die allerdings auch aktuelles Schauspiel auf dem Programm hatte – so etwa die Salzburger Erstaufführung von Schillers ‚Kabale und Liebe‘. Der Direktor der Truppe, Romanus Waizhofer, hatte bis 1784 das Brünner Theater geleitet. Auf dem Opernspielplan, der nun auch Französisches einbezog (Grétry, Monsigny) fanden sich wiederum die beiden Türkenopern Glucks und Mozarts – ‚Die Pilgrime von Mekka‘ und ‚Die Entführung aus dem Serail‘.

Während sich aus den späteren Jahren keine weiteren Aufführungen Gluckscher Werke auf dem Spielplan des Salzburger Hoftheaters explizit nachweisen lassen¹,

¹ Spezielle Recherchen zur Situation des Musiktheaters am Salzburger Hoftheaters in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts finden sich in: Sibylle Dahms, *Das musikalische Repertoire des Salzburger fürsterzbischöflichen Hoftheaters (1775-1803)*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 31 (1976),

findet sich doch noch ein weiterer interessanter Nachweis für die Salzburger Aufführung eines der zentralsten Werke im Schaffen Glucks, diesmal allerdings an einem hierfür ungewöhnlichen Aufführungsort, nämlich dem bereits zuvor genannten Redoutensaal.

Über diesen für das gesellige Leben der Mozartzeit so bedeutsamen Ort berichtet der zeitgenössische Chronist Lorenz Hübner, dass der 16 m lange und 10 m breite Saal im zweiten Stock des Salzburger Rathauses „mit einem Orchester, und vielen Lampen und Kronleuchtern, um deren Schnüre Festons gewunden sind, sehr angenehm und geschmackvoll gezieret“ war.² Wie er weiter vermerkt, war diese Lokalität mit ausreichend vielen Nebenräumen versehen, „die ebenfalls zu verschiedenem Gebrauche der Gäste sehr bequem eingerichtet sind.“ Hier wurden die Besucher bewirtet und es gab reichlich Möglichkeit, Glücksspiele zu betreiben – die wohl wesentlichste Einnahmequelle dieser Veranstaltungsräumlichkeiten. Bälle, insbesondere Maskenbälle fanden vor allem während der Faschingszeit, gelegentlich auch im Herbst statt. Sie wurden gleichermaßen von Adel und Bürgerschaft frequentiert und waren stets mit entsprechendem Spielbetrieb verbunden. Die Veranstaltungen waren allerdings bis in alle Details, insbesondere auch hinsichtlich der Ballordnung (d. h. die mit genauer Zeitangabe schriftlich fixierte Tanzfolge), vom Fürsten zu genehmigen. Diese Ballordnungen und die damit im Zusammenhang stehenden Eingaben und Berichte, die eine Fundgrube zur Erschließung des geselligen Lebens jener Zeit darstellen, finden sich heute als umfangreicher Aktenbestand im Salzburger Stadtarchiv.³

In diesen Materialien fand sich nun kürzlich der Hinweis, daß der für den Betrieb des Redoutensaales zuständige Magistrat im Jahr 1786 plante, der Ballsaison in der Fastenzeit eine Konzertreihe folgen zu lassen. Die Eingabe an Fürsterzbischof Colloredo, datiert mit dem 28. Hornung (Februar) 1786 lautet folgendermaßen:

S. 340-354.

2 Lorenz Hübner, Beschreibung der hoch-fürstlich-erzbischöflichen Haupt- und Residenzstadt Salzburg [...], Salzburg 1792 (Repr. Salzburg 1982),

3 Petzold Akten 528

Gnädigster Landesfürst etc. etc.

Eben zur Zeit, wo es unsere Pflichten erheischen, für die in den verwichenen Karmelvale bewilligten maskierten Bäle und die ganz ausnehmend-gnädigste Unterstützung bey diesem Unternehmen den schuldigst-ehrfurchtsvollsten Dank zu erstatten, wagen wir es, Euer Hochfürstl Gnaden wieder um eine Höchste Gnade zu bitten. Schon lange nährten wir den sehnlichsten Wunsch, in der Fastenzeit auf dem Redoutensaale für die hohe Noblesse, den zweyten Adel, und für den ansehnlichen Kaufmanns- und Beamtenstand Konzerte und Spiele zu geben, und weil wir eben heut versichert worden sind, daß Euer Hochfürstl. Gnaden die Gnädigste Gesinnung führen, nach Vorlegung eines anständigen Planes, uns diese Höchste Gnade zu verleihen: so stellen wir die unterthänigste Bitte, daß uns nach jenem Plane, den die 4 diesortigen zu den Bälern verordnende Räthe Anton Mayer, Ignatz Hefter, Christian Zezi, und Raymund Atzwanger in Beyseyn /Titl./ Herrn Stadtsyndikus entworfen haben, auf 5 Konzerte die auch zu Beyziehung des nothwendigen Personale von der Hofmusik die höchste Verwilligung ertheilet werden möchte. Wir unterwerfen aber diesen ganz den Gnädigsten Gutbefinden, und empfehlen uns in tiefster Ehrfurcht zu Höchsten Landesfürstl. Gnaden.

Der Antwortsvermerk des Fürsterzbischofs fiel kurz und bündig aus:

Gnädigste Resolution:

Nach dem Gutachten verwilliget, und kann der Magistrat sich um Abonnenten umsehen.

Hieronymus.

Die ebenfalls im Akt enthaltene Abonnenntenliste für die fünf Konzerte am 8., 15., 22., 29. März und 5. April „auf 1 Dukaten“ ausgelegt, enthält 153 Namen, darunter manchen Namen noch heute bekannter Salzburger Familien.

Das letzte Konzert, das wohl als krönender Schluß- und Höhepunkt gedacht war, verdient unsere besondere Aufmerksamkeit, denn hier wurde am 5. April 1786 Glucks ‚Orfeo ed Euridice‘ dem Salzburger Publikum erstmals, wenn auch in konzertanter Form dargeboten.

Von den mitwirkenden Mitgliedern der Hofmusik sind vor allem die beiden Protagonisten bemerkenswert: Der Kastrat Francesco Ceccarelli (1752-1814), von 1777 bis 1788 Sänger in fürsterzbischöflichen Diensten und enger Freund der Mozarts, sang den Orfeo; die Gattin Michael Haydns, Maria Magdalena, geb. Lipp, (1745-1827), seit 1765 Hofsängerin, hatte die Partie der Euridice übernommen.

Aus dem Programmzettel zu diesem Werk ist die hohe Wertschätzung des Komponisten zu ersehen:

A V E R T I S S E M E N T .

Mit höchster Bewilligung Sr. hochfürstlichen Gnaden wird heute den 5. April auf dem Rathhaussaale für eine hohe Noblesse, den zweyten Adel, Kaufmannsstand, dann andere charakterisirte und distinguirte Personen gegen Abbonnement, oder Einlaggeld ein musikalisches Drama mit grossen Chören gegeben werden, genannt:

ORFEO und EURIDICE.

Die Poesie ist von Herrn Calzabigi, und
Die Musik von dem berühmten Herrn Ritter Gluck.

ORFEO,	Herr Ceccarelli.
EURIDICE,	Madame Hayden.
AMORE,	Herr Tomaselli.
OMBRA,	Herr Spitzeder.
PLUTO,	Herr Stengl.
16 Choristen.	

Jedem von den oben erwähnten Ständen stehet frey in dem Saale oder Zimmern eine Spielparthie zu machen: es ist aber von dem Tisch ein Kartengeld pr. 30 kr. zu erlegen. Zugleich werden die Spielenden ersuchet, ihre Parthieen um 9 Uhr, oder längstens eine Viertelstunde darnach zu schlüssen.

Weine und Erfrischungen sind um die von den Balen her bekannte Preise zu haben.

Livrai-Bedienten wird der Aufenthalt in dem Saale und dazu gehörigen Zimmern nicht gestattet.

Das Einlaggeld für jene, die vermöge ihres Standes an dieser Unterhaltung Theil nehmen können, und wollen, ist 36 kr.

Weil die vortreffliche Musik alle Aufmerksamkeit verdient: so werden heut in dem Musiksaale nur zwei Spielparthieen gemacht. Die gedruckten Büchel sind bey dem Eingange zu haben.

Der Anfang ist um 6 Uhr.

***Don Juan* – Zur Edition der Originalfassung in der Gluck-Gesamtausgabe**

Als am 17. Oktober 1761 am Wiener Burgtheater die Ballettpantomime *Le Festin de Pierre*, besser bekannt als *Don Juan*, uraufgeführt wurde, dürfte dem Premierenpublium die historische Bedeutung des theatralen Ereignisses wohl kaum bewusst gewesen sein. *Don Juan*, konzipiert und choreographiert von Gasparo Angiolini, in Musik gesetzt von Christoph Willibald Gluck, ist das erste eigenständige Handlungsballett der Tanzgeschichte und reflektiert den Anspruch, einen vollkommen neuen, von Oper und Sprechtheater unabhängigen Typus von Tanztheater zu schaffen, bei dem alle dem Tänzer, Choreographen und Komponisten zur Verfügung stehenden Mittel in den Dienst des dramatischen Ausdrucks gestellt und gleichzeitig eine vom gesprochenen Wort unabhängige, aus sich selbst verständliche tanzspezifische Ausdruckssprache gefunden werden sollte.

Die erfolgreiche Realisierung dieses Experimentes – Angiolini selbst bezeichnete sein Werk als „coup d’essay“ – gelang in Wien durch die kongeniale Zusammenarbeit eines Teams, zu dem neben Angiolini und Gluck auch Ranieri de’ Calzabigi, Librettist von Glucks späteren Wiener Reformopern, Giovanni Maria Quaglio (Bühnenbild und Szene) und nicht zuletzt der reformfreudige Generalintendant der Wiener Theater Giacomo Conte Durazzo gehörten.

Im Rahmen der Gluck-Gesamtausgabe erscheint 2007 der zweite Band der Abteilung *Tanzdramen*, der neben dem ebenfalls von Angiolini und Gluck geschaffenen Ballett *Les Amours d’Alexandre et de Roxane (Alessandro)* eine Neuauflage des *Don Juan* enthält. Auf der Grundlage langjähriger Forschungstätigkeit und durch intensives Quellen- und Archivstudium konnte Sibylle Dahms erstmals die Originalfassung des Werkes rekonstruieren und eine aus Sinfonia und 15 Nummern bestehende Werkgestalt präsentieren, die sich von der bereits 1966 in der Gluck-Gesamtausgabe

erschienenen so genannten „Langfassung“ (mit 31 Sätzen) erheblich unterscheidet. Eine Aufführung von Glucks *Don Juan*-Ballett in der Originalfassung dauert nur noch rund 20 Minuten, was zweifellos Angiolinis ästhetischen Prämissen entspricht, denn es ging Angiolini um eine Dramatisierung und geradezu extreme Verknappung und Verdichtung des Stoffes, der damals in Wien wohl bekannt und meist mit etlichen Episoden und Nebenhandlungen ausgeschmückt war. Für das zeitgenössische Publikum stellte eine solche Form von musikalisch-tänzerischer Darbietung zweifellos ein Novum und eine Herausforderung dar, die nicht nur auf Zustimmung stieß. Bei späteren Wiederaufnahmen des Werkes sahen sich die Verantwortlichen daher veranlasst, die knappe Handlung und Satzfolge durch Einfügen weiterer Tanzsätze zu erweitern und so die lange gebräuchliche Langfassung entstehen zu lassen, die nunmehr als eigenständiger Rezeptionsstrang, nicht aber als von Angiolini und Gluck autorisierte Fassung des *Don Juan*-Balletts zu gelten hat.

Ein wesentliches Kennzeichen der Edition von Sibylle Dahms ist die Einbeziehung choreographischer Elemente in den Notentext. In zwei Musikquellen und einem handschriftlichen Textdokument sind szenisch-choreographische Hinweise zu finden, die direkt an den entsprechenden Stellen im Notentext wiedergegeben werden, so dass die angestrebte Verbindung von Tanz, Musik und Szene unmittelbaren Niederschlag im Schriftbild der Ausgabe findet. Bei szenischen Realisierungen können diese Beschreibungen Impulse für die Bühnendarstellung geben, bei konzertanten Aufführungen hingegen können sie dem Publikum als Verständnishilfe an die Hand gegeben werden oder an den entsprechenden Stellen laut vorgelesen werden, wie dies bei der ersten Aufführung nach der Neuausgabe am 1. August 2006 in Wien (Theater an der Wien) geschehen ist. Dass das Interesse der Praxis an diesem Werk in seiner Originalfassung außerordentlich groß ist, zeigt der Umstand, dass es bereits vor Erscheinen des Bandes in der Gluck-Gesamtausgabe zu mehreren Aufführungen nach der Neuausgabe gekommen ist, u.a. am 13. September 2006 beim Musikfest in Bremen durch Marc Minkowski und Les Musiciens du Louvre. Es ist besonders erfreulich, dass im März 2008 im Rahmen der Internationalen Gluck-Opern-Festspiele Nürnberg die erste szenische Aufführung nach der neuen Ausgabe in Triesdorf stattgefunden hat!

Irene Brandenburg

Gluck-Gastspiel in Neumarkt

Im Festsaal des Historischen Reitstadels in Neumarkt, der von vielen Fachleuten wegen seiner ausgezeichneten Akustik weit über die Region hinaus gelobt wird, fand nach längerer Pause (Das letzte Gluck-Konzert war 2001 anlässlich des 20jährigen Reitstadel-Jubiläums.) am 24. November 2007 ein außergewöhnlicher Gluckoperabend statt.

Die Internationale Gluck-Gesellschaft und das Kloster Plankstetten, die den Abend als Sonderkonzert in ihre Konzertreihe „Klassik im Kloster“ aufgenommen hatten, luden zu dieser Musikveranstaltung ein, um an die Wiederkehr des 220. Todestages des großen Opernreformators Christoph Willibald Gluck, gestorben am 15. November 1787 in Wien, zu erinnern.

Ermöglicht und realisiert wurde der gut besuchte Operabend von der Nürnberger Versicherungsgruppe mit ihrem Aufsichtsratsvorsitzenden Hans-Peter Schmidt, der seit vielen Jahren sich um das Andenken Glucks intensiv bemüht. 2005 rief er das Internationale Gluckfestival in Nürnberg ins Leben, das ab 2008 im zweijährigen Turnus stattfinden wird.

Prof. Siegfried Jerusalem stellte für den Abend ein abwechslungsreiches Programm mit Auszügen aus den berühmten Werken *Iphigenie auf Tauris* (1779), *Iphigenie in Aulis* (1774) und *Orfeo ed Euridice* (1762) zusammen.

Die jungen Musikstudentinnen und -studenten der Hochschule für Musik in Nürnberg gaben mit ihrer engagierten und freudigen Spielweise einen Einblick in das umfangreiche Operschaffen des gebürtigen Oberpfälzers Christoph Willibald Gluck. Es gelang ihnen, Glucks Musik wieder lebendig zu machen und die Zuhörer auf das Gluckfestival im März 2008 einzustimmen.

Das Kammermusikensemble bestehend aus einem Streichquartett mit Kontrabass und Cembalobegleitung leistete Bravouröses. Hochkonzentriert, kraftvoll und ausdrucksstark in ihrer Musizierweise folgten sie den präzisen Anweisungen des Dirigenten Hartwig Groth, der als Spezialist für Alte Musik gilt. Es war eine Freude, ihnen zuhören und zuschauen zu dürfen.

Alle Gesangssolisten aus der Aufbau- und Meisterklasse von Prof. Siegfried Jerusalem, der charmant durch das Programm führte und die jungen Künstler vorstellte, zeigten ihr stimmliches Können in hervorragender Weise. Die anspruchsvollen Gesangsnummern waren wohl einstudiert, auch in der Gestik und Mimik. Es herrschte Ausgewogenheit in den Duetten, Terzetten, Quartetten und im Chor.

Das begeisterte Publikum bedankte sich bei den Vokalsolisten und Instrumentalisten, die freudig strahlend und sichtlich bewegt die Ovationen entgegennahmen, mit einem lang anhaltenden Applaus. Glück-beseelt und in Vorfreude auf das nächste Jahr verließ gar mancher Konzertbesucher den Neumarkter Kulturtempel.

Marie Luise Karl

29. Berchinger Sommerkonzert – KONZERT im GRÜNEN

Antonio Salieri (1750–1825): „Armonia per un tempio della notte“ in Es-Dur
Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791): Serenade in Es-Dur KV 375 (Urfassung)
Christoph Willibald Gluck (1714–1787): Harmoniemusik zu *Iphigénie en Tauride*
Franz Krommer (1759–1831): Bläseroktett in Es-Dur op. 79

Ein „Konzert im Grünen“ unter abendlichem Himmel und bei Nacht (Beginn: 20.30 Uhr) findet in diesem Jahr am Freitag, 27. Juni 2008, in Berching statt. Der Veranstaltungsort, die Wiese vor dem beleuchteten Frauenturm und die farblich angestrahlte Stadtmauer mit noch begehbarem Wehrgang sind eine traumhafte Kulisse mit echter Open-Air-Atmosphäre. Auf dem Programm steht Harmoniemusik mit Serenadencharakter von Christoph Willibald Gluck, Antonio Salieri, Wolfgang Amadeus Mozart und Franz Krommer. Die ausführenden Künstler sind Mitglieder der Nürnberger Philharmoniker.

Antonio Salieri, der „böse“ Italiener, der einer Legende zufolge lange Zeit als minderbegabter Neider Wolfgang Amadeus Mozarts galt, war mit Christoph Willibald Gluck befreundet, unterrichtete einige Zeit Franz Krommer und führte nach Mozarts Tod viele von dessen Werken auf. Wie Mozart interessierte auch er sich für das Bläserensemble und schuf – ähnlich der von Mozart komponierten Freimaurermusik – für Baron von Braun die „Harmonie für einen Tempel in der Nacht“ – „Armonia per un tempio della notte“.

Die Serenade in Es-Dur KV 375 komponierte Wolfgang Amadeus Mozart für die Schwägerin des Hofmalers Joseph Hickel zu ihrem Namenstag. Die Komposition besticht durch ihre wunderbare Balance zwischen sinfonischen,

kammermusikalischen, konzertanten und unterhaltsamen Elementen. Beim Berchinger Sommerkonzert wird sie in der Urfassung mit jeweils zwei Klarinetten, Hörnern und Fagotten gespielt. Der Mozart-Biograph Alfred Einstein urteilt treffend: „...voll von blühendem melodischem und figurativem Leben für jedes einzelne Instrument: eine Lust, das zu blasen!“

Nicht immer war es möglich, eine große Oper aufzuführen; so ging man dazu über, Ensembles aus mehreren Bläsern, gelegentlich mit Kontrabass verstärkt, zu bilden. Geschickte Arrangeure sorgten für eine anspruchsvolle Bearbeitung. Auch zu Christoph Willibald Glucks *Iphigénie en Tauride* ist eine Bearbeitung für Harmoniemusik überliefert, die beim Berchinger Sommerkonzert zur Aufführung kommt. Das Werk, eine der erhabensten Tonschöpfungen voller Dramatik und sinnlicher Lyrik, wurde 1779 in Paris uraufgeführt.

Den krönenden Abschluss bildet das Bläseroktett in Es-Dur von Franz Krommer. Der Schüler Salieris wurde in Kamenice geboren und schrieb überwiegend Instrumentalstücke. Bedingt durch sein musikalisches Umfeld und durch die Geschicklichkeit der böhmischen Musikanten im Blasinstrumentenspiel begann Krommer für Blasharmonie zu komponieren. Im Oktett schöpft er alle spiel- und klangtechnischen Möglichkeiten eines jeden Instrumentes voll und ganz aus.

(Marie Luise Karl)

Gluck-Aufführungen 2007¹

September 2007

9.9.2007 Brisbane (Queensland Conservatorium)

Christoph Willibald Gluck/Hector Berlioz: *Orphée et Euridice*

10.9.2007 London (Royal Opera House)

Christoph Willibald Gluck: *Iphigénie en Tauride*

Musikalische Leitung: Ivor Bolton, Inszenierung: Robert Carsen

Oktober 2007

7.10.2007 Nürnberg

Christoph Willibald Gluck: *Orfeo ed Euridice*

Musikalische Leitung: Guido Johannes Rumstadt, Inszenierung: Olivier Tambosi

November 2007

9.11.2007 Berlin

Christoph Willibald Gluck: *Paride ed Elena* (konzertant)

Konzerthaus-Orchester, Leitung: Lothar Zagrosek

9.11.2007 Augsburg

Christoph Willibald Gluck: *Orfeo ed Euridice*

Musikalische Leitung: Kevin John Edusei, Inszenierung: Thaddeus Strassberger

9./10.11.2007 Berlin

Christoph Willibald Gluck: *Paride ed Elena* (konzertant)

Konzerthausorchester Berlin, Leitung: Lothar Zagrosek

Dezember 2007

5.12.2007 Toulon

Christoph Willibald Gluck: *Orphée et Euridice*

Musikalische Leitung: N. N., Inszenierung: N. N.

8.12.2007 Stockholm

Christoph Willibald Gluck/Hector Berlioz: *Orphée et Euridice*

Musikalische Leitung: Richard Armstrong, Inszenierung: Mats Ek

13.12.2007 Klagenfurt

Christoph Willibald Gluck: *Orfeo ed Euridice*

Musikalische Leitung: Michael Brandstätter, Inszenierung: Michael Sturminger

¹ Ausgeführt mit Leihmaterial des Bärenreiter-Verlags (auf der Grundlage der Gluck-Gesamtausgabe).
Quelle: <http://www.alkor-edition.com/>.

