

Glucks Sendungsbewußtsein

Dargestellt an einem unbekanntem Gluck-Brief

VON KLAUS HORTSCHANSKY, KIEL

Gluck-Briefe gehören zu den großen Seltenheiten in der Brief-Literatur. Nur hin und wieder tauchen sie im Antiquariatshandel auf, und wenn, sind sie zumeist schon bekannt. Kürzlich legte E. H. Müller von Asow zusammen mit seiner Frau eine Gesamtausgabe der Briefe und Dokumente Glucks in englischer Übersetzung vor¹, eine solche in den Originalsprachen deutsch, französisch und italienisch fehlt noch immer. Sie wird im Rahmen der Gluck-Gesamtausgabe erwartet.

Müller von Asow sowie der gesamten Gluckforschung unbekannt geblieben ist — jedenfalls nach Kenntnis des Verfassers — ein nichtadressierter Brief vom 14. Juli 1770 aus Wien. Er befindet sich seit dem 15. November 1862 in der Staatsbibliothek in Berlin, die ihn aus der Sammlung des Anatomie-Professors Geheimrat Dr. G. R. Wagener in Marburg erwarb². Der Briefftext verteilt sich auf zwei Seiten, die Schriftzüge sind die einer Schreibkraft, nur die Unterschrift zeigt unverkennbar die Handschrift Glucks. Das Manuskript ist am Außenrand beschnitten, so daß zwei kleine Ergänzungen notwendig sind.

Text

- 1 *Senza la fiducia dell'amicizia di cui mi onora non avrei arrischiato di metter sotto i suoi occhi purgatissimi la mia Musica dell'Alceste, malgrado tutto lo straordinario effetto, che aveva prodotto su queste scene; sapendo bene che i molti difetti di cui l'ha ripiena parte la negligenza dell'Editore,*
- 5 *parte la mia imperizia non la mettevano in grado di sostenere un sì pericoloso giudizio. Le favorevoli disposizioni che ella ha per me le hanno procurato presto di lei non che le scuse le lodi, e queste da un'uomo sì grande son ben per me lusinghevoli, e preziose. Del resto è ben vero che non ho cercato nella Musica di quest'opera che di trasportarmi coll'immaginazione nell'interesse, e nella situazione del dramma, e di cercar quell'espressione che nasce appunto da queste, e non dalla significazione di alcune parole staccate, come alcuni s'avvisano, o da qualche solo pezzo isolato della [sic] dialogo; e ho sempre creduto che se la profonda Teoria della Musica non può servire all'effetto, cioè a rivestire le passioni, e ad accrescerne l'energia non*
- 10 *torna conto il penoso studio che costa l'internarvisi.*

Il di lei giudizio, più che tutto quel che ho detto nella dedicatoria dell'Alceste dovrebbe servire a imprimere ne' Maestri di questa nobil arte

¹ *The Collected Correspondence and Papers of Chr. W. Gluck*, hrsg. von Hedwig und E. H. Mueller von Asow, übersetzt von Stewart Thomson. London (1962). Vgl. dazu die Besprechung vom Verfasser in *Mf* 18, 1965, S. 469—471.

² *Frdl.* Auskunft durch J. Theurich von der Staatsbibliothek Berlin (13. 7. 1964). Der Brief gelangte infolge der Kriegswirren vorübergehend in den Antiquariatshandel, wurde jedoch 1955 von der Haus der Bücher AG Basel nach Berlin zurückgegeben (lt. Schreiben an den Verfasser vom 11. 3. 1963). So mag er Müller von Asow bei seinen Recherchen entgangen sein. Der Brief trägt heute die Signatur *Mus. ep. Chr. W. Gluck* 1.

20 queste essenziali verità, e a produrre sul Teatro Musico una sì ragionevol
 riforma, che da [S. 2] tanto tempo dalle persone le più illuminate, e più
 parziali di questo veramen[te] sublime spettacolo par che s'aspetti e si
 desidero invano.

25 Sarà per me sempre una dolce lusinga l'aver fatto un primo passo a
 tentarla ed averne ottenuto oltre al suffragio del pubblico, quello del primo
 lume del Secolo. Io la ringrazio ben di cuore, e mi desidero altre occasioni
 di confermi[ar]le il sommo rispetto, e la perfetta stima un [recte: con] cui
 ho l'onore di dirmi Di Vostra Paternità Molto Rev.^{do}

Vienna 14. luglio 1770

Umiliss.^{mo} Dev.^{mo} Obb.^{mo} Servitore
 Cavaliere Gluck

Übersetzung

Ohne das Vertrauen der Freundschaft, mit dem Sie mich beehren, würde ich es nicht gewagt haben, meine Musik zur Alceste trotz der außerordentlichen Wirkung, die sie auf den hiesigen Bühnen hervorgerufen hatte, Ihren allerreinsten Augen zu unterbreiten; denn ich weiß sehr wohl, daß die zahlreichen Mängel, an denen zum Teil die Nachlässigkeit des Verlegers, zum Teil meine Unerfahrenheit Schuld tragen, ihr keine Aussicht eröffnen, einem so gefährlichen Urteil Stand zu halten. Die günstige Gesinnung, die Sie für mich hegen, hat ihr [sc. der Musik] bald nicht nur Entschuldigungen sondern auch Lob von Ihrer Seite eingebracht, und das von einem so großen Manne ist für mich tatsächlich schmeichelhaft und wertvoll. Im übrigen ist es die reine Wahrheit, daß ich in der Musik dieser Oper nur bestrebt gewesen bin, mich mit der Vorstellung in das Wesentliche und in die Situation des Dramas hineinzusetzen und jenen Ausdruck zu suchen, der genau aus diesen erwächst, und nicht aus der Bedeutung einzelner losgelöster Worte, wie einige sich einbilden, und nicht aus einem Bruchstück des Dialogs; und immer war ich der Meinung, daß, wenn die gründliche Theorie der Musik nicht der Wirkung dienen, d. h. die Leidenschaften einkleiden und ihre Kraft steigern kann, dann das mühevollen Studium nichts nützt, welches es kostet, sich in sie [sc. die Theorie] hineinzuvorführen.

Ihr Urteil könnte mehr als alles, was ich in der Widmung der Alceste gesagt habe, dazu dienen, den Meistern dieser edlen Kunst diese Grundwahrheiten einzuprägen und auf dem Musiktheater eine so vernünftige Reform herbeizuführen, von der es scheint, daß sie seit langer Zeit von den erlauchtsten und den am meisten für dieses wahrhaft erlesene Schauspiel Partei ergreifenden Persönlichkeiten vergebens erwartet und erhofft wird.

Es wird für mich immer eine angenehme Genugtuung sein, einen ersten Schritt getan zu haben, sie [sc. die Reform] zu versuchen und dabei außer der Zustimmung durch das Publikum auch jene des ersten Lichts des Jahrhunderts erhalten zu haben. Ich danke Ihnen von ganzem Herzen und wünsche mir weitere Gelegenheiten, Ihnen meinen allerhöchsten Respekt und meine vollkommene Hochachtung zu bestätigen, mit der ich die Ehre habe . . .

Im folgenden werden bei allen Zitaten aus dem Brieftext sowie Rückbezügen auf einzelne Formulierungen und Gedankengänge stets in Klammern die der Veröffentlichung des Originals beigefügten Zeilenzahlen angegeben.

Es handelt sich bei dem vorliegenden Brief um ein Begleitschreiben, das Gluck einem gedruckten Exemplar der Partitur seiner *Alceste* beilegte. Diese war im Frühjahr 1769 in Wien bei J. Th. Edler von Trattner erschienen³. Die an einen Pater, „*Vostra Paternità*“ (26), gerichtete abschließende Grußformel sowie die Hoffnungen, die Gluck an das Urteil des Empfängers knüpft, lassen sogleich an den Padre Giovanni Battista Martini in Bologna denken, an den das *Alceste*-Exemplar zusammen mit diesen Zeilen gerichtet sein könnte. In der Tat, seine Stellungnahme zu dem Werk, sein Eindruck und sein positives Urteil, lautstark verkündet, würden in der damaligen Musikwelt ihre Wirkung sicherlich nicht verfehlt haben, galt er doch in Fragen der musikalischen Komposition als die höchste Autorität seiner Zeit. Doch ist nicht bekannt, daß sich Martini in einem solchen Sinne für das Werk verwandt hätte.

Der Brief schillert und glänzt in allen erdenklichen Farben einer wohl dosierten und durchdachten Rhetorik. Der Hinweis am Anfang des Briefes auf die Nachlässigkeit des Verlegers sowie die eigene Unzulänglichkeit (4/5) gehören ebenso zu den stets gepflegten Requisiten einer solchen Übung wie die vorgespülte Scheu vor den „*purgatissimi occhi*“ (2) oder die Lobpreisungen des Empfängers. Könnte die Bezeichnung desselben als „*uomo si grande*“ (7) noch an andere Möglichkeiten der Bestimmung seiner Person denken lassen, so ist die Apostrophierung dann schließlich als „*primo lume del secolo*“ (23/24) recht eindeutig — sie kann eigentlich nur Padre Martini meinen. Auf jeden anderen Musik-Pater bezogen, wäre sie Hohn.

Der Anfang des Briefes spielt auf schon vorhandene Beziehungen und Verbindungen zwischen Gluck und dem Empfänger an: „*Senza la fiducia dell'amicizia di cui m'onora . . .*“ (1). 1763, anlässlich der Aufführung des *Trionfo di Clelia* in Bologna, ging Gluck im Hause des Minoriten-Paters, den er schon von früher her kannte, aus und ein⁴. Zehn Jahre später stehen beide miteinander in einem Briefwechsel um ein Porträt Glucks, das Martini gern besessen hätte⁵. In der Zwischenzeit dürfte der Kontakt, wenn auch nur lose, weiter bestanden haben. Unerklärlich bleibt vorläufig nur, warum Gluck über ein Jahr, vom Frühjahr 1769 bis zum Juli 1770, zögerte, ein Exemplar der *Alceste* an Padre Martini zu senden, wenn ihm doch andererseits an dessen Urteil so viel gelegen war. Eine Antwort und Bestätigung des Empfangs der *Alceste*-Partitur durch Martini ist bisher nicht bekannt geworden.

Der Brief enthält zusammengefaßt die Grundgedanken der Opernreform, wie sie Gluck vorschwebte und wie er sie einleitete. In wenigen Stichworten werden das Verfahren und sein Zweck umrissen:

³ Angezeigt durch den Verleger im *Wienerischen Diarium* Nr. 25 vom 29. März 1769. Vgl. auch H. Gerike, *Der Wiener Musikalienhandel von 1700 bis 1778*, Graz—Köln 1960, S. 70, 119.

⁴ Dittersdorf, der zusammen mit Gluck nach Bologna reiste, berichtet darüber. Vgl. K. Ditters von Dittersdorf, *Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktirt*, Leipzig 1801, S. 110, 116, 118.

⁵ Vgl. Glucks Brief vom 26. 10. 1773 an Martini, veröffentlicht von A. Schmid, *Chr. W. von Gluck*, Leipzig 1854, S. 474—475, ferner die ebd. S. 475—491 abgedruckten Briefe Abbé Arnauds und Padre Martinis aus den Jahren 1776/77.

a) „trasportare coll'immaginazione nell'interesse, e nella situazione del dramma“ (9/10), d. h. Gluck versetzt sich mit seiner Vorstellungskraft in die innere und äußere Handlung des Dramas;

b) „cercar quell'espressione che nasce appunto da queste“ (10/11), d. h. Gluck sucht in der Musik jenen Ausdruck zu finden, der aus den beiden genannten Faktoren in ihrer Ganzheit und nicht aus der Bedeutung einzelner, losgerissener Worte oder aus einem Teil des Dialogs erwächst;

c) „la profonda teoria della musica può servire all'effetto, cioè a rivestire le passioni, e ad accrescerne l'energia“ (13/14), d. h. eine profunde Kenntnis der Musiktheorie erscheint kompositorisch nur dann sinnvoll angewandt, wenn sie die Leidenschaften und Gefühle musikalisch einkleidet und sie zu steigern vermag⁶.

Nacheinander sind damit drei Grundbegriffe, „essenziali verità“ (18) des Gluckschen Denkens entwickelt: das Drama und sein Inhalt, der Ausdruck und seine Wahrhaftigkeit sowie die Leidenschaft und ihre Darstellung. Sie sind das theoretische Gerüst der „ragionevol riforma“ (18/19), die seit langem von vielen Persönlichkeiten gewünscht wird (19/21) — gemeint ist sicherlich damit auch Francesco Algarotti mit seinem *Saggio sopra l'opera in musica* (1755).

Versucht man den Brief in das künstlerische Schaffen und Leben Glucks einzuordnen und damit seinen bewußtseinsmäßig-biographischen Ort zu bestimmen, muß man sich zuvor noch einmal den Vorgang klar vor Augen führen, um den es bei dem Brief ging. Gluck ließ die Partitur seiner Oper stechen. So etwas war bis dahin nur in Frankreich üblich, im übrigen Europa jedoch wurden Ariensammlungen (England) oder Klavierauszüge (Nord- und Mittel-, später auch Süddeutschland) gedruckt, die in erster Linie dazu bestimmt waren, für den Liebhaber zum Musizieren am Klavier zu dienen. Partituren gab es lediglich in Handschriften, sie waren nur für den Kenner und Fachmann von Nutzen. Gluck führte seinen Feldzug um die Reformierung des Musiktheaters sowohl auf der Bühne als auch auf dem Musikalienmarkt. Nach dem auf Veranlassung und Kosten des Grafen Durazzo gestochenen Partitur-Druck von *Orfeo ed Euridice* (Paris 1764) legte er nun auch den der *Alceste* (Wien 1769) vor. Ein Jahr später erschien dann noch, ebenfalls bei Trattner in Wien, die Partitur von *Paride ed Elena*. Mit ihnen wollte er nicht den Liebhaber zu Haus am Klavier, sondern den Fachmusiker gewinnen und überzeugen. Zu diesem Zweck ist auch der vorliegende, in seiner Art übrigens einzige bisher bekannte Brief abgefaßt. Indem Gluck seine *Alceste*-Partitur einer sehr bedeutenden und vor allem über den Parteien stehenden Persönlichkeit im Musikleben des 18. Jahrhunderts zuschickte und um weitere Empfehlung bat, griff er einen Grundgedanken der Dedikation überhaupt auf: Schutz unter einem großen Namen und zusätzliche Förderung des dedizierten Werkes durch das Gewicht des Namens und unter Umständen auch durch den Träger desselben⁷. Aus welcher Situation heraus Gluck sich den Beistand Martinis zu sichern suchte, sei im folgenden umrissen.

⁶ In der Dedikation zur *Alceste* hieß es: „Pensai a restringer la Musica al suo vero ufficio di servire alla Poesia per l'espressione, e per le situazioni della Favola . . .“ (abgedruckt bei A. Einstein, *Gluck*, Zürich—Stuttgart o. J., S. 142).

⁷ In diesem Sinne ist auch die Widmung der *Alceste*-Partitur an Leopold von Toskana motiviert, s. Einstein, a. a. O., S. 143/44.

Der Begriff „*riforma*“ (19) taucht, nachdem er von Gluck schon in der Widmung zur *Alceste* gebraucht worden war, in dem vorgelegten Brief erneut auf. Gluck ist stolz auf sein Unternehmen und macht auch Padre Martini gegenüber gar keinen Hehl daraus. Er kann es mit gutem Recht sein, steht er doch in eben diesem Jahre 1770 im Begriff, die Reform für das italienischsprachige Theater mit der Komposition und Aufführung der *Paride ed Elena* abzuschließen. Gleichzeitig wird sie auch noch einmal zusammengefaßt, zumindest für das Wiener Publikum. Es konnte in einem einzigen Jahr jene drei Werke nacheinander sehen, die Gluck in einem Zeitraum von acht Jahren schuf und die gemeinhin als Inbegriff der neuen Auffassung angesehen werden: *Orfeo ed Euridice* (Uraufführung am 5. Oktober 1762), *Alceste* (26. Dezember 1767) und *Paride ed Elena* (3. November 1770). Bevor das letzte Werk in Wien seine Uraufführung erlebte, wurden die beiden anderen Opern noch einmal einstudiert. Im Frühjahr 1770 machte man mit dem *Orfeo* den Anfang. Das Textbuch zu dieser Aufführung ist bekannt⁸, sie selbst konnte bisher noch nicht nachgewiesen werden. Doch findet sich in den Tagebüchern des kaiserlich-königlichen Obersthofmeisters Johann Josef Fürst Khevenhüller-Metsch unter dem 13. Mai folgender Hinweis⁹:

„Ich gieng noch zuvor ins französische Théâtre, allwo man die schon zweimahl gespillte Opéra: *Orfeo ed Euridice*, jedoch mit neuen Ballets und Aufputzen reproduciret und sich auch ein neuer Virtuoso, Sr. Millico (Sopranista), mit verdientem Applauso wegen seiner Stimme und Action hören lassen.“

Auch wenn der Komponist hier nicht genannt ist, handelt es sich zweifellos um Glucks Werk, zumal auch Giuseppe Millico, der die Partie des Orpheus schon 1769 in Parma anlässlich der Aufführung des *Atto d'Orfeo* im Rahmen der Gluckschen *Feste d'Apollo* gesungen hatte und den seither eine enge Freundschaft mit Gluck verband¹⁰, hier wieder mitwirkte. Im Sommer des gleichen Jahres kam dann der Großherzog von Toskana, Erzherzog Leopold, ein Sohn der Kaiserin Maria Theresia, aus Florenz für längere Zeit zu Besuch nach Wien. Ihm hatte Gluck die Partitur der *Alceste* gewidmet; ihm zu Ehren wurde sie am 21. Oktober 1770 im Wiener Burgtheater aufgeführt¹¹. Da Leopold bei der Uraufführung des Werkes im Dezember 1767 nicht in Wien war, dürfte er die Oper jetzt zum ersten Mal gehört haben. Wenig später, am 3. November 1770, wurde dann in seiner Anwesenheit auch noch Glucks letztes italienisches Reformwerk, *Paride ed Elena*, aus der Taufe gehoben. Mit diesen Eindrücken begab sich Leopold kurz danach, am 5. November, wieder in seine Wahlheimat. Ein großes Gluck-Jahr ging damit seinem Ende zu, das durch jene drei Aufführungen mit ihren Wiederholungen gekennzeichnet und durch den veröffentlichten Brief erhellt wird. Man spürt dahinter den Willen Glucks zur Sendung. Er konnte zu diesem Zeitpunkt wirklich sagen, „daß es ihm immer eine wohlthuende Befriedigung gewähren werde, einen

⁸ Chr. W. Gluck, *Sämtliche Werke I, 1: Orfeo ed Euridice*, hrsg. von A. A. Abert und L. Finscher, Kassel 1963, S. X/XI und 203.

⁹ *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Khevenhüller-Metsch*, hrsg. von Rudolf Graf Khevenhüller-Metsch und H. Schlitter, 1770–1773, Wien 1925, S. 22.

¹⁰ A. Wotquenne, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Chr. W. von Gluck*, Leipzig 1904, S. 209; R. Gerber, *Chr. W. Gluck*, Potsdam (1950), S. 103–105, 161.

¹¹ Khevenhüller-Metsch, a. a. O., S. 44. Leopold war vom 4. Juli bis zum 5. November zu Besuch in Wien (ebd. S. 31, 48). A. Loewenberg, *Annals of Opera 1597–1940*, Bd. I, Genf 2/1955, Sp. 296, erwähnt eine Aufführung vom 21. September 1770, nicht aber die vom Oktober.

ersten Schritt auf dem Weg der Reform getan zu haben“ (22/23)¹². Abgesehen von einigen wenigen Repertoire-Vorstellungen — *Paride ed Elena* etwa hielt sich nur noch bis zum Jahr 1771 im Spielplan¹³ — wurde es danach in Wien still um Gluck. In dem Dezennium 1770 bis 1780 lassen sich kaum Aufführungen Gluckscher Opern nachweisen. Gluck hielt sich die meiste Zeit in Paris auf, so daß andere Kräfte in Wien die Oberhand gewinnen konnten. Aufgeführt wurden lediglich im Oktober 1775 *Cythère assiégée* in der Pariser Fassung vom gleichen Jahr¹⁴ sowie im Frühjahr 1776 und am 26. Juli 1780 *Die Pilgrime von Mekka*¹⁵. In diesem Lichte betrachtet, gewinnt das Jahr 1770 eine zusätzliche Bedeutung. Die Reform auf Wiener Boden wird abgeschlossen, die mit der Aufführung des *Orfeo* in Parma 1769 begonnene Expansion wird fortgesetzt. Der vorgelegte Brief aus diesem Jahr, in dem die Grundgedanken der Reform formuliert sind, ist ein wichtiges Dokument dafür.

In Wien gab man dem greisen Meister erst mehr als zehn Jahre später, nämlich anlässlich des Besuches von Großfürst Paul Petrowitsch von Rußland (dem späteren Zaren Paul I.) erneut Gelegenheit, dem hohen Gast zu Ehren mehrere Werke kurz hintereinander aufzuführen: *Iphigenie auf Tauris* in der deutschen Fassung von J. B. Edler von Alxinger am 27. November 1781 — die Erstaufführung hatte am 23. Oktober stattgefunden —, *Alceste* (in italienisch) am 25. November 1781 (und öfter), *Die Pilgrime von Mekka* am 5. Dezember 1781 und *Orfeo ed Euridice* am 31. Dezember 1781¹⁶. Schließlich wurde Anfang Dezember auch noch die Opéra comique *L'ivrogne corrigé* in einer deutschen Fassung als *Der letzte Rausch* von einer Kindertruppe vorgeführt¹⁷. Wien erlebte wieder ein Gluck-Jahr.

¹² In der Dedikation zur *Alceste* hieß es ähnlich: „quando questo succeda resterà a me la gloria d'aver mossa la prima pietra . . .“ (Einstein, a. a. O., S. 144).

¹³ Chr. W. Gluck, *Sämtliche Werke I, 4: Paride ed Elena*, hrsg. von R. Gerber, Kassel 1954, S. VI.

¹⁴ A. Ritter von Arneht, *Marla Theresia's letzte Regierungszeit 1763—1780*, Bd. III, Wien 1879, S. 288.

¹⁵ A. Loewenberg, a. a. O., Sp. 275. Außerdem haben sicherlich noch Wiederholungen stattgefunden. Nur für die Aufführung von 1780 ist ein Textbuch bekannt, s. Chr. W. Gluck, *Sämtliche Werke IV, 7: La Rencontre imprévue (Die Pilger von Mekka)*, hrsg. von H. Heckmann, Kassel 1964, S. 312. Für den Nachweis von Gluck-Aufführungen in diesem Zeitraum fehlt es bisher an geeignetem Material, so daß über die genannten hinaus noch weitere feststellbar sein werden; das Gesamtbild dürfte sich allerdings kaum wesentlich ändern. — In dem angegebenen Zeitraum fand auch die Uraufführung der Gluck zugeschriebenen Ballett-Pantomime *L'Orfano della China* statt (1. oder 4. April 1774). Doch ist ihre Echtheit noch keineswegs erwiesen. Jüngst erst wurde sie erneut in Zweifel gezogen von A. Orel, *Einige Bemerkungen zu Tanzdramen Chr. W. Glucks*, in: *Festschrift O. E. Deutsch*, Kassel 1963, S. 82—89. — Schließlich sei noch auf eine nicht näher kontrollierbare Bearbeitung der Pantomime *Don Juan* durch Vincenzo Rossi, Wien 1772, hingewiesen. s. Chr. W. Gluck, *Sämtliche Werke II, 1: Don Juan / Semiramis*, hrsg. von R. Engländer, Kassel 1966, S. X. Anm. 22a.

¹⁶ Vgl. dazu R. Gerber, a. a. O., S. 203/204. Genannt sind hier nur jene Aufführungen, die in die Zeit des russischen Besuches fallen. Vom 23. Oktober bis zum 31. Dezember 1781 fanden insgesamt mindestens 13 Aufführungen von 4 Werken Glucks statt, s. Chr. W. Gluck, *Sämtliche Werke I, 11: Iphigenie auf Tauris*, hrsg. von G. Croll, Kassel 1965, S. IX/X.

¹⁷ A. Loewenberg, a. a. O., Sp. 246.