

LESUNGSREIHE

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK
SCHICKSALSJAHRE EINES GROSSEN
KOMPONISTEN

DIE JAHRE 1746 BIS 1752

ERSTE LESUNG: DAS JAHR 1746



[Musikbeispiel Arie „*Sperai vicino il lido ...*“]

„*SPERAI VICINO IL LIDO ...*“
ARIE DES TIMANTE AUS GLUCKS OPER DEMOFONTE, MAILAND 1743

geschrieben für den Soprankastraten Giovanni Carestini (1700-1760)
gesungen vom Countertenor Philipp Jaroussky, 2007

„*SPERAI VICINO IL LIDO ...*“
ARIE DES TIMANTE AUS GLUCKS OPER DEMOFONTE, MAILAND 1743

Sperai vicino il lido Credi calmato il vento, Ma trasportar mi sento Fra le tempeste ancor.	E da uno scoglio infido Mentre salvar mi vaglio, Un'altra in altro scoglio Del primo assai peggio.	Ich hoffte so nah am Ufer, dachte, der Wind lege sich, Doch da'n wirft der Sturm Mich an die Gestade.	Und suche ich Rettung vor dem tückischen Riff, stoße ich auf das nächste, schroffer als zuvor.
--	---	--	---

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK
SCHICKSALSJAHRE EINES GROSSEN KOMPONISTEN

ERSTE LESUNG:
DIE JAHRE
1746 - 1749

DER ANDERE GLUCK

Sehr verehrte Gäste, liebe Freunde Gluck'scher Musik!

Wir haben soeben zur Einstimmung eine der wunderschönen frühen Arien des in diesem Hause geborenen Komponisten Christoph Willibald Gluck gehört. Das sind in der Regel Arien, die heute nur seltenst gespielt und gesungen werden. Thematisch hat diese Arie „*Sperai vicino il lido*“ wie das gewählte Hintergrundmotiv der Folien mit den Lebensjahren Gluck's zu tun, um die es im Folgenden geht:

Sie waren sehr stürmisch, wühlten nicht selten auf – und waren mitunter auch nicht ungefährlich!



Achten Sie bitte auch auf den Untertitel des ersten Abschnitts!

Ich zitiere zunächst Gluck persönlich:

„Ehe ich arbeite, suche ich vor allem zu vergessen, dass ich Musiker bin. Ich vergesse mich selber, um nur meine Personen zu sehen ...“

Was hat mich zu dem Vorhaben motiviert, 5 Jahre im Leben des Komponisten näher zu beleuchten?

Während Gluck selbst versucht hat, sich bei der Arbeit als Musiker zu vergessen, haben die bekannten Biografien und Milieustudien zu Christoph Willibald Gluck – ein gutes Dutzend – genau das Gegenteil getan: Sie alle schildern Gluck vornehmlich als Komponisten, aus ihrem jeweiligen musikhistorischen Blickwinkel, in vielen fachlichen Facetten und durchaus verdientvoll. Was sie aber alle gemeinsam haben: Über den **Tonkünstler**, über das **Musikgenie**, über seine Kompositionstechniken und sein berufliches Umfeld kommt in ihnen der **Mensch Gluck** viel zu kurz. Wir meinen den Alltagsmenschen, jenen Gluck, der – losgelöst von seinem Metier – auch Enkel, Sohn, Bruder, Schüler, Student, Reisender, Liebhaber, Ehemann, Freund, Nachbar, Adoptivvater etc. war. Ein Mensch eben wie Du und ich!

Deshalb habe ich einen bestimmten Abschnitt aus der Lebensgeschichte Christoph Willibald Gluck's unter allgemein-biografischen Gesichtspunkten noch einmal untersucht und in den Quellen eine ganze Reihe von Phänomenen und Zusammenhängen entdeckt, z. T. auch extrapoliert, welche bisher so nicht veröffentlicht wurden. Es sind sicher an die hundert und mehr Widersprüche und Irrtümer, die ich aufgedeckt habe. Nun könnte ich sie Ihnen der Reihe nach vorstellen, aber das möchte ich nicht, denn das wird bald langweilig, und der Erzählfaden ist zerhackt. So referiere ich ganz einfach einen Zeitabschnitt der Lebensgeschichte Gluck's neu und am laufenden

Band, durchaus ähnlich den alten Versionen, aber dennoch nicht gleich, da er sich bei genauerer Hinsicht in sehr vielen Punkten unterscheidet. Untermalt wird Handlung von vielen Bildern und mitunter auch von Musik. Nur vereinzelt, wo es besonders krass wird, weise ich auf die früheren Irrwege *expressis verbis* hin. Taten sich biografische Lücken auf, was unvermeidlich ist, so habe ich sie bewusst nicht leer gelassen, sondern wenigstens mit Wahrscheinlichkeitsangaben gefüllt. Mit diesem Vorgehen möchte ich ein schlüssiges, aber auch neues Gesamtbild schaffen. Und das alles möglichst nah an der historischen Wahrheit, wenngleich ich diese natürlich nicht für mich gepachtet habe.

Ich meine, auf diese Weise die bekannten musikhistorischen Abhandlungen zu Christoph Willibald Gluck sinnvoll zu ergänzen, unserem Protagonisten, welcher vor mehr als 300 Jahren das Zeitliche gesegnet hat, ein Stück Leben einzuhauchen und ihm dabei mehr Fleisch und Blut angedeihen zu lassen, als dies bislang der Fall war. Dabei soll natürlich auch seine Musik, wenngleich sie nicht den Schwerpunkt der Schilderung darstellt, nicht zu kurz kommen! Auch hier erwartet Sie so manche Überraschung!

Deshalb der Untertitel in meinem Manuskript: **Der andere Gluck!**

Und nun: Medias in res!

ABSCHIED VON LONDON



Wir schreiben das Jahr des Herrn 1746 und befinden uns auf der Themse-Pier in London. Im Hafen herrscht quirliges Treiben.



In einiger Distanz zum Hamburger Postschiff, in dem gerade Ladung umgeschlagen wird, entdecken wir neben einem Stapel Kisten jenen Mann im dunkelgrauen Mantel, mit dem wir uns in der Folge beschäftigen. Der Komponist **Christoph Gluck** (1714-1787) – wie er sich selbst nannte, denn den Vornamen Willibald hatte er schon seit einigen Jahren abgelegt –, dieser Mann wollte nach vielen Jahren der Abwesenheit endlich wieder nach Hause.

Und während er so da stand und auf den Zeitpunkt wartete, an dem er an Bord gehen konnte, hing er wehmütig seinen Gedanken nach.

Heimweh hatte er schon seit längerem, aber immer war es die Sicherheitslage gewesen, die ihm eine Rückreise verboten hatte. Fünfzehn Jahre in der Fremde waren nun genug, auch wenn diese Jahre für den ehrgeizigen Musiker, der im 32. Lebensjahr stand und für damalige Verhältnisse schon nicht mehr der Jüngste war, äußerst fruchtbar gewesen waren:

Was lag nicht alles hinter ihm:

1730 hatte seine Lehrzeit in Prag begonnen, danach hatte er auch einige Zeit in Wien verbracht.

Seine eigentliche Karriere als Komponist begann allerdings erst in Italien:



Im Frühjahr 1737 war Gluck in die obere Po-Ebene gewechselt. Er hatte sich in die Dienste des Mailänder Patriziers **Antonio Maria Melzi** (1672-1748) begeben. Kennengelernt hatte man sich in Wien, anlässlich der Eheschließung Melzis mit der **Gräfin Maria Renata Theresia von Harrach-Rohrau**, am 3. Januar 1737. Der Conte hatte es zuvor als Generalpostmeister von Neapel zu einem großen Vermögen gebracht und konnte nun am Ende des Krieges mit den Franzosen wieder nach Mailand zurückkehren. In seiner Mailänder Residenz unterhielt er eine eigene Hauskapelle, in die er Gluck einlud und wahrscheinlich auch fest anstellte.

Es war eine schöne, friedliche Zeit im habsburgischen Oberitalien gewesen, und bei Besuchen in Melzis Landsitzen hatte Gluck die Anmut, das besondere Flair und das gute Essen und Trinken der Lombardei kennen- und lieben gelernt.



Besonders angenehm waren die Aufenthalte in der von Weingärten umgebenen und hohen Zypressen gesäumten **Villa Melzi** in **Vaprio d'Adda** gewesen, zwischen Bergamo und Mailand. Über die Adda konnte Gluck bequem per Schiff Mailand und Crema, wo wir ihn mit Opern antreffen, sowie den Fluss Po erreichen – und von dort aus auch die schönen Städte Pavia, Piacenza, Cremona, Mantua, Ferrara – und schließlich auch die Republik Venedig, für die Gluck 1742 und 1744 die Opern „*Cleonice*“ und „*Ipermestra*“ komponierte!

Don **Antonio Maria Melzi d'Eril** – so lautete der volle Name seiner Familie – war schon in relativ hohem Alter von 64 Jahren, als er heiratete, und Gluck als Musiker zu ihm stieß. Der stattliche Mann hatte vermutlich noch als Kind 1683 die Befreiung Wiens von den Türken miterlebt und scheute sich deshalb später nicht, sich in Türkentracht zu zeigen, wie folgende Abbildung zeigt.



Nicht nur wegen seiner Ehe mit einer böhmischen-österreichischen Adelligen, sondern auch wegen seiner langjährigen Dienste für die Habsburger in Wien hatte Melzi fließend Deutsch gelernt, was ihn in den Stand versetzte, für seine Landsleute, die Italienisch sprechenden Lombarden, eine Deutsche Grammatik herauszugeben. Wir sehen hier das Titelblatt.

Leider gibt über diesen Mailänder Patrizier und seine Beziehung zu Gluck keine weiterführende Literatur. Ich denke, man müsste in die Mailänder Archive gehen, dann könnte man vielleicht fünfzig werden und noch mehr erfahren.



In Mailand soll sich Gluck mit dem Komponisten **Giovanni Battista Sammartini** (1700-1775) angefreundet haben. Dieser war väterlicherseits gar kein Italiener, sondern ein Savoyarde: Sein Vater **Alexis Saint-Martin** stammte aus Saint-Martin in den französischen Westalpen und war wie sein zweiter Sohn **Giuseppe Sammartini** (1695-1750) ein berühmter Oboist gewesen.

Im Gegensatz zu Sammartini hatte Gluck schon damals der geistlichen Musik abgeschworen und sich nahezu ausschließlich der weltlichen Oper zugewandt, derer er ab 1741, binnen 4 Jahren, allein 8 „*Opere serie*“ in Oberitalien auf sehr hohem musikalischen Niveau komponierte. Warum diese frühe Spezialisierung geschah, bleibt leider ein Rätsel, desgleichen, wo und mit welchen Inhalten er die 4 Studienjahre zuvor genau verbracht hatte.



Ende des Jahres 1745 war schließlich dem jungen Gluck bei Kriegsgefahr der rettende Sprung nach London gelungen. Wie in all den Jahren zuvor – in Prag, Wien und Mailand – hatte ihm dazu die böhmische **Fürstenfamilie von Lobkowitz** hilfreich unter die Arme gegriffen.

Kennen und schätzen gelernt hatte man sich schon in den Vorgenerationen und in deren Oberpfälzer Zeit – genauer gesagt, in der **Grafschaft Neustadt a. d. Waldnaab und Störnstein**. Gluck's Großvater väterlicherseits, **Hans Adam Gluck** (1655-1715), hatte z. B. dort beste Beziehungen zur Fürstenfamilie gepflegt – als Leibjäger und Freund des Fürsten **Ferdinand August von Lobkowitz** (1655-1715).



Die ungewöhnliche Freundschaft zwischen einem Bürgerlichen und einem Hochadeligem kam vor allem daher, dass in der kleinen böhmischen Enklave Neustadt beide Familien in ländlicher Atmosphäre sozusagen Tür und Tür wohnten. Vor allem die Frauen und Kinder werden über alle Standesgrenzen hinweg viel Freizeit gemeinsam verbracht haben. Der Urkataster von Neustadt aus der Zeit um 1830 gibt die Situation noch plastisch wieder. Während die Fürstenfamilie im alten Schloss wohnte (linker Kreis), bewohnten Hans Adam Gluck und seine Familie ein Häuschen, nur einen Steinwurf entfernt (rechter Kreis)! Das sogenannte „*Neue Schloss*“ dazwischen war damals noch nicht erbaut. Im Jahr 1707 kehrte allerdings die Fürstenfamilie Lobkowitz auf Dauer nach Böhmen zurück – mit Hauptsitzen in Raudnitz an der Elbe und in Prag.

Doch auch dann rissen die alten Verbindungen nicht ab:



Wir beachten zunächst Feldmarschall **Georg Christian von Lobkowitz**, abgebildet auf einem Gemälde aus Raudnitz, im Ausschnitt zur Linken. Gluck's Vater Alexander war z. B. zwischen 1727 und 1736 fürstlich-Lobkowitz'scher Forstmeister in Eisenberg gewesen, unter dem Besitzer des dortigen Schlosses, eben Feldmarschall **Georg Christian von Lobkowitz** (1686-1755), dem Schloss Eisenberg seit 1722 gehörte. Sein Sohn Christoph widmete nicht ohne Grund diesem Dienstherrn seines Vaters, als dieser 1743 vorübergehend Statthalter von Mailand geworden war, 2 seiner Mailänder Opern, „*La Sofonisba*“ und „*Ippolito*“, sowie ein Pasticcio. Vier Jahre später, 1750 und 1752, wird Gluck in Prag von diesem Fürsten und seiner Frau, Gräfin **Karoline Henriette von**

Waldstein (1702-1780), in einer finanziellen Zwangslage zwei seiner Opern, „Ezio“ und „Ipermestra“, direkt finanziert bekommen. Wir werden später näher darauf eingehen.

Neben Georg Christian von Lobkowitz erkennt man in gleicher Weise dessen Neffen, den Sohn seines 1734 verstorbenen Halbbruders **Philipp Hyazinth** (1680-1734), aus der Hauptlinie der Lobkowitz. **Ferdinand Philipp von Lobkowitz** (1724-1784), war ein geschickter Politiker und obendrein ein hochbegabter **Violinvirtuose**, mit dem Gluck schon 1736 im **Gartenpalais der Lobkowitz** auf der Wieden bei Wien musiziert hatte.



Ferdinand Philipp hatte zum Jahreswechsel 1745/46, als in Mailand erneut eine Invasion drohte, seinen Freund Christoph Gluck mit nach England resp. nach London genommen, als es für ihn selbst wegen des Konfliktes Österreichs und Preußens, an das jüngst sein Herzogtum Sagan in Schlesien gefallen war, opportun geworden war, sich eine Zeitlang dem Wiener Hof zu entziehen.



Ein Augenleiden, das sich im Lauf der Jahre immer mehr verschlimmerte, verbot Ferdinand Philipp von einem gewissen Moment an die Blendung durch Sonnenlicht. Da er künftig nur nachts aus dem Haus ging, wurde er als Sonderling verkannt und galt vielen als Nachtschwärmer, der den Tag scheute. In Wirklichkeit konnte er nicht anders, denn er litt, wie zu vermuten ist, an einer endokrinen Ophthalmopathie (sog. Basedow-Augen) oder an einer chronischen Iridozyklitis oder Retinitis (Regenbogenhaut- oder Netzhautentzündung). Christoph Willibald Gluck wird Jahre später, als er sich mit der Intendantur des Wiener Burgtheaters erheblich „verzockt“, d. h. hoch verschuldet hatte, von diesem echten Freund 10 000 Gulden als zinsloses Darlehen bekommen – und es bleibt dahingestellt, ob er es ihm je zurückzahlte.

Leider haben die für Gluck's Karriere so wichtigen Lobkowitz in den einschlägigen Gluck-Biografien keinen großen Niederschlag gefunden. Auch wir müssen uns an dieser Stelle aus Zeitgründen auf eine Randnotiz beschränken. Wer zu diesem Thema jedoch mehr wissen will, sei auf das Extrakapitel in unserem ausführlichen Manuskript verwiesen, auf das wir am Ende der Lesung verlinken.



In London hatte Christoph Willibald Gluck das Glück, neben dem Oboisten **Giuseppe Sammartini**, den Bruder seines Freundes Giovanni Battista, auch den berühmten **Georg Friedrich Händel** (1685-1759) kennenzulernen, der 29 Jahre älter war als Gluck. Händel hatte allerdings wegen des schwierigen Londoner Umfeldes bereits seit 5 Jahren der zuletzt wenig lukrativen Oper vollständig entsagt und sich geistlichen, *a-capella*-vorgetragenen Werken, Oratorien, Kantaten und Hymnen, zugewandt. Auf diesem Gemälde sehen wir Händel an seinem berühmten „*Messiah*“ sitzen, den er 4 Jahre zuvor, 1742, entworfen hatte.

Wir wissen nicht genau, wie sich das beiderseitige Verhältnis zwischen Händel und Gluck in London entwickelte, aber am Ende wurde der 61-jährige Starkomponist seinem jungen Landsmann Gluck bei der Reaktivierung der *Opera Seria* italienischer Prägung zu einem väterlichen Ratgeber, woraufhin ihn dieser für den Rest seines Lebens als großes Vorbild verehrte – u. a. mit einem lebensgroßen Gemälde in seinem Schlafzimmer.

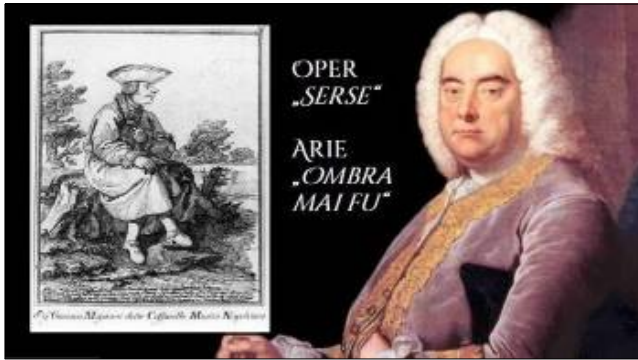
Was war die zentrale Botschaft Händels für Gluck gewesen, woraus dieser später sein berühmtes Reformprogramm „*Zurück zu Schlichtheit, Wahrheit und Natürlichkeit*“ entwickelte?



Ich zitiere frei nach Reichardt: „*Gib Dir nicht soviel kompositorische, technische Mühe mit der Oper! Hier in England geht es allein um den treffenden, so recht auf das Trommelfell wirkenden Effekt!*“

Gluck hat sich diesen Rat Zeit seines Lebens zu Herzen genommen und u. a. daraus die Maxime des eigenen Musikprogramms entwickelt – *semplicità, verità e naturalezza*, Schlichtheit, Wahrheit, Natürlichkeit. Dafür werden wir noch wunderschöne Beispiele kennenlernen. So rekurrierte der alte Gluck bei einem Besuch Charles Burneys im Jahr 1771 auf keinen anderen als auf Händel, als er meinte: „*Die planen und simplen Stellen erzielen die meiste Wirkung. So habe ich mich bei den dramatischen Kompositionen auf das Studium der Natur verlegt und bevorzuge natürliche Töne ...*“

Gluck und Händel als schlichte Tonmaler der Natur. Das Ohr versteht vielleicht am besten, was damit gemeint ist.



Vernehmen wir deshalb - stellvertretend für viele andere - die berühmte Arie „*Ombra mai fu*“ von Georg Friedrich Händel. Händel hatte, als er 1738 für seine Oper „*Serse*“ dieses revolutionäre, alle Konventionen sprengende Stück schrieb, im Grunde genommen bereits mit der *Opera seria* und ihren starren Konventionen abgeschlossen, selbst wenn er aus geschäftlichen Gründen und ohne großen Erfolg noch zwei weitere Opern dieser Art nachfolgen ließ. Händel hatte es offenbar satt, das in zwei Lager gesplittene und ihm alsbald den geschäftlichen Ruin bereitende Londoner Opern-Publikum allzu sehr zu verwöhnen. Deshalb stellte er dem komplizierten Handlungsfaden des drei-aktigen „*Dramma per musica*“, in welchem der Feldherr Xerxes nie die echte Chance bekam, eine wahre Liebe zu einer Frau zu entwickeln, dieses in einfachen und lang gezogenen Tönen komponierte Stück voran. Es konterkarierte damit den gesamten Rest der Oper und führte deren Wirrwarr an widerstreitenden Gefühlen und Handlungen *ad absurdum*. Dabei nahm Händel sogar wissentlich und willentlich in Kauf, dass das Londoner Publikum diese Arie gar nicht mitbekam, da dieses zu Beginn einer Oper, die üblicherweise mit einer instrumentalen Ouvertüre begann, noch eine ganze Weile laut zu schwätzen und die Musik zu übertönen pflegte.

Hören wir nun hinein in diese zeitlos schöne Liebeserklärung an einen Baum, genauer gesagt an eine Platane: „*Ombra mai fu di vegetabile cara ed amabile, soave più - Nie war der Schatten einer Pflanze lieblicher und angenehmer, süßer ...*“

[Musikbeispiel: Kurzfilm Franco Fagioli: *Ombra mai fu*]

Wie gesagt, die Londoner Opern-Banausen von 1738 bekamen dieses Stück nicht recht mit – und wenn doch, so hätten sie es nicht verstanden. So bedurfte es schon eines Zeitraumes von mehr als 100 Jahren, bis es nach und nach bekannter wurde und sich am Ende sein Ruf trotz der leisen Töne wie Donnerhall verbreitete. *Ombra mai fu*“, heute fälschlicherweise auch Händels „*Largo*“ genannt (denn er selbst hatte die Arie mit dem Begriff „*Larghetto*“ belegt), ist heute unwidersprochen die **berühmteste Arie der Welt**.

In ihrer schlichten Schönheit übersteigt sie zugegebenermaßen auch das allermeiste, was wir von Gluck kennen und schätzen. Wir wissen nicht, ob Gluck das „*Larghetto*“ von Händel je gehört und studiert hat, aber wir hoffen, dass dies der Fall war und zum Wegweiser für sein eigenes Programm wurde.

Aber es gibt auch noch einen anderen Grund, warum wir diesen „*Meilenstein der Musik*“, der heute in 1000 und mehr Interpretationen vorliegt, außerhalb der Gluck'schen Arien-Reihe hier vorgestellt haben. Das „*Ombra mai fu*“ wurde nämlich 1738 für den italienischen Soprankastraten **Gaetano Majorano**, genannt **Caffarelli**, geschrieben, den wir hier in Form einer zeitgenössischen Karikatur sehen. Caffarelli weilte damals in London und fand an Händel und seiner Musik ebenso wenig Gefallen, wie dieser an ihm, weshalb er bald wieder nach Italien zurückkehrte.

Wer weiß, wie die Arie aus dem Mund des begnadeten, aber leider auch sehr launischen Sängers klang?

Er wird im letzten Teil dieser Vorlesungsreihe in Zusammenhang mit einer Gluck'schen Oper noch ausführlicher und mit schöneren Abbildungen vorgestellt werden.



Aufgeführt worden war die Oper „*Serse*“ im „*King's Theatre*“ am Londoner „*Haymarket*“, dem vor-maligen Mekka der italienischen Oper in London – und genau dort versuchte Christoph Willibald Gluck 1746 ein Comeback der italienischen *Opera seria*, wo Händel diesen Opernstil mehr oder weniger 8 Jahre zuvor begraben hatte.

So rechnen wir es Händel hoch an, dass er Gluck mit Ratschlägen bei seinem Vorhaben unterstützte.

Entweder die Beziehung zu Ferdinand Philipp von Lobkowitz oder eben zu Altmeister Händel persönlich haben also Christoph Gluck 1745/46 die Tore des „*King's Theatre*“ am Londoner „*Haymarket*“ geöffnet. Seine Oper „*La caduta de' giganti*“ wurde dort uraufgeführt, trotz ihres Zeitbezugs – der Aufstand der Giganten hatte seine Parallele im Aufstand der Schotten in diesem Jahr –, leider mit nur wenig Erfolg, wie von Händel prognostiziert. Es kam nur zu 4 Wiederholungen.



Es folgte die Oper „*Artamene*“, die schon deutlich mehr Anklang fand und binnen weniger Wochen insgesamt 9 Mal wiederholt wurde.

In diesem Werk scheint eine der ersten Arien auf, bei der Gluck auf den ersten Blick hin Händels Ratschlag zur Einfachheit und Ohrgängigkeit befolgt haben könnte:

„*Rasserena il mesto ciglio – Der düstere Blick helle sich wieder auf ...*“

Das Stück ist zu Anfang und Ende in E-Dur, im Mittelstück in e-Moll gehalten. Dieses Dur-Moll-Schema hielt Gluck damals unabhängig von der Tonart bei vielen seiner Arien durch.

Die Arie schildert dem Libretto nach die Klage des Helden Artamene, der in den Tod gehen muss und zuvor seine geliebte Kleopatra tröstet – anstatt umgekehrt.

Dies ist eine Arie der ganz besonderen Art, weshalb wir ihr jetzt breiten Raum einräumen!

Schon August Reissmann war 1882 aufgefallen, dass in dieser Arie Text und Melodie nicht das Geringste miteinander zu tun haben.

Begleitet am Cembalo, gleicht die Melodie in ihrer schlichten Innigkeit, in ihrem warmen Ton, mit den feinen Zäsuren im langsamen 3/4-Takt, viel mehr einem böhmischen Stuben- oder Weihnachtslied als einem Heldengesang der Antike!



Interessanterweise hatte Gluck drei Jahre zuvor, im Jahr 1743, den Text von „*Rasserena il mesto ciglio*“ schon einmal vertont, für eine gleichlautende Arie in seiner in Crema aufgeführten Oper „*Il Tigrane*“. So liegen uns heute 2 Melodie-Varianten vor, die zwar nahe verwandt sind (z. B. gleiche Tonart, gleicher Takt), wobei aber die Crema-Version, welche 1743 der Soprankastrat **Felice Salimbeni** (1712-1755) in der Rolle des Königs Tigranes zu singen hatte, bei weitem nicht die Schlichtheit und Innigkeit ausstrahlt wie die Londoner Version von 1746.

Warum hat sich Gluck zweimal am selben Text bemüht?

Der Musikwissenschaftler Klaus Hortschansky sah einzig ein eingreifendes Erlebnis als Ursache der Nach-Komposition, worin wir ihm absolut zustimmen. Aber im Gegensatz zu Hortschansky glauben wir in diesem Fall nicht so sehr an Händels Einfluss im Jahr 1746, sondern sehen das einschneidende Ereignis am ehesten zeitnah zur Uraufführung der Oper „*Il Tigrane*“, die zum Auftakt der Herbstmesse in Crema, genau am Donnerstag, den 26. September 1743, stattfand.

Gerade als die Proben zu dieser Oper begannen – üblicherweise etwa 8 Wochen vor der Premiere –, verstarb nämlich Gluck's Vater Alexander nach längerer Krankheit in der Neuschänke in Nordböhmen. Sein Tod trat ein am Freitag, den 26. Juli 1743. Zwei Tage später wurde der tote Forstmeister a. D. nach gesungener Totenmesse zu Grabe getragen.

Zu dem Zeitpunkt, als Christoph Willibald Gluck vom Ableben seines Vaters erfuhr, dürfte die Partitur der Oper „*Il Tigrane*“ und damit der Notensatz der Arie „*Rasserena*“ in der 1. Version bereits fertig vorgelegen zu haben.



Wir wissen nicht, ob Gluck seinen kranken Vater noch lebend antraf oder erst nach dessen Ableben die elterliche Neuschänke erreichte, aber aus zwei Gründen ist sicher, dass er aus diesem traurigen Anlass von Oberitalien in seine nordböhmische Heimat reiste:

- Dem damaligen Rechtsbrauch nach war nach dem Tod beider Eltern das persönliche Erscheinen des Erstgeborenen zur juristisch korrekten Übergabe und Verteilung des Erbes unabdingbar. Dies galt vor allem dann, wenn noch minderjährige Kinder zu versorgen waren, wie im vorliegenden Fall: Die beiden Letztgeborenen der Glucks, die Söhne Felix Mathes und Franz Johann Alexander, waren 1743 gerade 9 und 11 Jahre alt.
- Zum anderen beweist ein spezielles Instrument aus dem Besitz Christoph Willibald Gluck's, das ihm 1746 im Ausland zur Verfügung stand und auf das wir noch ausführlich eingehen werden, dass Gluck in dieser Zeit wenigstens einmal persönlich in Böhmen erschienen sein muss.

Bei dieser Heimreise oder nach seiner Ankunft zu Hause, so unsere Annahme, mag Christoph Willibald Gluck die Arie „*Rasserena*“ an die musikalischen Gepflogenheiten seiner Heimat und an seine innersten Gefühle angepasst haben. Vielleicht wurde diese weitaus volkstümlichere Version 2, die damals entstand und 3 Jahre später zum festen Bestandteil der Oper „*Artamene*“ wurde, während der „*missa cantata et privata*“ zur Beerdigung Alexander Gluck's vom Kirchenensemble Obergeorghenthal aufgeführt bzw. von Christoph Willibald Gluck persönlich gespielt und gesungen!

Lange kann Christoph Willibald Gluck allerdings nicht zu Hause geblieben sein, denn die Pflicht rief ihn nach Crema zurück, wo die Proben drängten! Ob dann Felice Salimbeni den Cremasken bereits die aktualisierte Version von „*Rasserena il mesto ciglio*“ vortrug oder ob er beim vorherigen Notensatz blieb, den er bereits eingeübt hatte, müssen wir leider offen lassen.

So ungefähr stellen wir uns den zweiteiligen Entstehungsprozess dieser Arie vor.

Selbstredend gibt es mangels beweisendem Dokument keine abschließende Gewissheit. Auch ein anderes familiäres Unglück könnte prinzipiell die verbesserte Version 2 nach sich gezogen haben: Wir denken z. B. an den Tod des Bruders Christoph Alexander, der am 11. April 1716 im nahen Erasbach geboren worden war und möglicherweise als 20-jähriger Soldat im Zweiten Schlesischen Krieg an unbekanntem Ort fiel. Zumindest ist sein Tod in keinem der Kirchenbücher vermerkt, die sonst die Kinder der Familie Gluck ausweisen, z. B. in Obergeorghenthal, Ulbersdorf, Kreibitz oder Reichstadt. Auch auf den Bruder Anton hätte das Bild des todgeweihten Helden gepasst.

Wie dem auch sei: Wir bestehen einzig und allein darauf, dass die Arie, die wir sogleich hören werden, in ihrer feinen Innigkeit einen Heimat- und Familienbezug herstellt. Die musiktheoretische

Erklärung, die Hortschansky angeboten hat - Händels Rat zur Einfachheit - kann uns in diesem Fall nicht befriedigen, denn dazu strömt diese Arie viel zu viel Herzensbewegung aus.

Und Hortschanskys Vergleich mit Händels Gesang „*Oppressed with never-ceasing grief ...*“, aus seinem Oratorium „*Belshazzar*“ von 1745, hinkt wegen der Andersartigkeit der Musik gewaltig, selbst wenn 4 Takte daraus eine Ähnlichkeit mit Gluck's Arie aufweisen.

Für uns aber macht diese Arie „*Rasserena il mesto ciglio*“ den Auftakt zu einer Reihe weiterer Arien derselben Art, die wir gerade wegen ihrer Dichotomie zwischen einfühlsamer Melodie und dichterischer Intention für die bedeutendsten unseres Komponisten halten. Bei all diesen Arien stellen wir nicht ohne Grund einen Heimatbezug her – und wir kommen vor allem im letzten Teil unserer Tetralogie auf zwei besonders schöne Beispiele zurück.



Im London des Jahres 1746 wurde jedenfalls die Arie „*Rasserena*“ in der wunderschönen Version 2 vorgetragen, dessen sind wir durch Notendruck sicher. Gesungen wurde sie damals vom Mezzosopranisten **Angelo Maria Monticelli** (1712-1748). Ihn hatte Gluck schon in Wien kennengelernt, mit ihm hatte er auch schon im Vorjahr in Mailand die Oper „*Ippolito*“ gestaltet, und vermutlich haben beide auch Mailand wegen der drohenden feindlichen Invasion gemeinsam verlassen!

Obwohl dieses Stück für das Verständnis der Gluck'schen Entwicklung als Komponist von herausragender Bedeutung ist, hat sich unseres Wissens bislang kein namhafter Dirigent, kein Orchester und kein Sänger gefunden, die es öffentlich vorgetragen hätten – und das, obwohl sich der gesamte Notensatz, zusammen mit 5 weiteren Arien und Texten des Opern-Pasticcios „*Artamene*“, erhalten hat. Mit viel Glück ist es uns aber nach langer Suche gelungen, eine Studioaufnahme des BBC von 2014 aufzutun, die wohl weltweit einzige Einspielung bislang.

Ehe wir nun diese nur am Cembalo begleitete Version hören, beachten wir, was Max Arend schon 1921 zum Charakter der Arie schrieb, wobei er natürlich an Artamene, nicht an Gluck's Vater oder Bruder dachte. Ich zitiere:

„Große Einfachheit, der Ausdruck der Seelengröße und Gefasstheit einem furchtbaren Schicksal gegenüber ist der Inhalt. Das mit warmem Tonstrom und innigstem Ausdruck zu singende Hauptthema kehrt immer wieder: der Held, der die verzweifelte Geliebte trösten und aufrichten will und der sich selbst immer wieder von dem schrecklichen Gedanken an sein Schicksal losreißt, er kann sich gar nicht genug an Eindringlichkeit tun. Der Tonstrom des Hauptgedankens wird häufig unterbrochen durch die abgebrochene, mit rhythmischen Pausen reich ausgestattete Deklamation ‚Non è ver, non vado a morte - Es ist nicht wahr, ich geh nicht zum Tod.‘ Bei ‚morte‘ erscheint der erhabene, uns aus der Gluck'schen Deklamation bekannte Oktavschrift. Die Arie verwendet zur Intensität des Ausdrucks Triller und langsame Koloratur. Der Mittelsatz steht in e-moll und bringt durch die

Singstimme in der höheren Oktave den süß und wehmutsvoll begleitenden Geigen einen besonders rührenden Ausdruck, der die gewaltige, mit einer Modulation nach h-moll verbundene Endsteigerung auf ‚che mi porta à giubilar - wahr mir die Treue, diese Hoffnung allein führt mich zum Jubeln!‘ vorbereitet – wonach das Dacapo mit dem innigen Hauptthema wieder einsetzt.“

Nach dieser langen Vorrede habe ich Sie sehr neugierig gemacht. Hören wir nun in die Arie hinein! Dies ist sozusagen eine oberpfälzische Premiere!

[Musikbeispiel: Arie Rasserena il mesto ciglio - 1. Satz]

Wäre diese Arie, deren Text Gluck mehr oder weniger zufällig in die Hände gefallen war (in Carlo Goldonis Tigrane-Version, Venedig 1741), nicht ein wunderbarer Trost für die niedergeschlagenen Geschwister Gluck's beim Tod des Vaters gewesen? Wenn er in ihr, mit einer schlicht-ergreifenden Weise, die zu Hause verstanden wurde, den Verstorbenen im Bild des Helden Artamene *posthum* über den Tod triumphieren lässt, wie es der christliche Glaube verspricht?

Mit einem Schlag wurde 1746 die wunderschöne Arie auch in London zu einem Ohrwurm. Das der Standard-Opernmusik überdrüssig gewordene Publikum spürte sehr wohl, dass dieses Stück in seiner einfühlsamen Art vollständig aus dem Rahmen des Üblichen fiel. Also begeisterten sich die Engländer für diesen musikalischen Seelenbalsam: Sie verlangten immer und immer wieder danach, und so musste das Stück am Ende jeder Aufführung wiederholt werden, meist sogar mehrfach. So berichtete der britische Musikschriftsteller Charles Burney.

Gleich im Jahr nach der Oper „Artamene“ in London wird übrigens Gluck, als er sich erneut in Heimenähe befindet, die schlicht ergreifende Melodie in eine weitere Oper einfließen lassen, auf die wir noch zurückkommen.

Angesichts der hohen Bedeutung, die die wahrscheinlich zum Tod des eigenen Vaters oder Bruders komponierte Trauer- und Trost-Arie für ihn hatte, konnte Gluck 26 Jahre später in Wien das Stück auch sogleich am Cembalo auswendig repetieren, als ihn überraschend Charles Burney aufsuchte. Ganz so, wie wir es gerade gehört haben!

Man kann an diesen Details erahnen, was diese warmherzige, einen traurigen Anlass beschreibende und doch optimistisch gestimmte Elegie im Stil einer böhmischen Stubenmusik für Gluck selbst bedeutete! Und wer weiß, ob der Melodie nicht eine Weise zugrunde lag, welche schon früher im Hause Gluck gespielt worden war, als die Eltern noch lebten.

Doch nun zurück in das London des Jahres 1746:



Dass Händel, der Altmeister der Barockmusik, auf Gluck von oben herabgesehen hätte, stellt eine anekdotisch überlieferte Äußerung Händels in den Raum, „*sein Koch verstünde eben soviel vom Kontrapunkt wie Gluck*“. Dabei wird übersehen, dass dies keineswegs geringschätzig gemeint gewesen sein muss. Händel hatte sich selbst beim Hauspersonal mit begabten Musikern umgeben: Sein Koch war kein Geringerer als der Opernsänger (Bassist) und Kontrapunktist (Violoncello) **Gustavus Waltz** (†1759). Waltz war wie Händel und Gluck ein Künstler deutscher Herkunft. Die beiden Kontrapunktisten am Violoncello müssen sich in Händels Augen gegenseitig nichts genommen haben!



Schließlich war es Gluck vergönnt, in London gemeinsam mit Händel ein Benefiz-Konzert für mittellose Künstler auszurichten, wobei für dieses *Pasticcio* beide einige Arien beisteuerten. Gluck's schwungvolle Arie „*Care pupille – teure Augen*“ aus der Oper „*Il Tigrane*“ (1743 Crema), das kürzlich der venezolanische Sopranist Samuel Marino so herrlich interpretiert hat, gehörte dazu.

Nun werden die Einnahmen von Benefizkonzerten bekanntlich gespendet und wandern nicht in Privatschatullen, deshalb dürfte Christoph Gluck im Frühsommer 1746 in London relativ mittellos gewesen sein.

Mit zwei Konzerten auf seiner für Londoner Ohren völlig neuartigen **Glasharmonika** hielt er sich finanziell über Wasser. Später wird er dies in Kopenhagen und Neapel wiederholen.

Was aber ist eine Glasharmonika? Wenden wir uns nun diesem Instrument zu!



Das vom Amerikaner Benjamin Franklin 1761 erfundene Reibe-Idiophon, hier rechts im Bild, bei dem die Gläser auf einer rotierenden Walze ineinander gestapelt sind und ihre Ränder mit feuchten Fingern gestrichen werden, stand damals noch in weiter Ferne. Es setzte sich erst viel später durch und ist bis heute nahezu unverändert in Gebrauch. Wolfgang Amadeus Mozart hat mehrfach dafür komponiert, auch Johann Adolf Hasse, z. B. mit seiner Kantate „*Armonica*“ (nach einem Text von Metastasio).



In der Annonce im *General Advertiser* nannte Gluck seine Glasharmonika mit wohlgerneht 26 Einzelgläsern eine „*eigene Erfindung*“. Dies war keine Hochstapelei, sondern Kalkül und vielleicht ein Ausdruck des Zornes Gluck's, denn im Jahr 1744, also gerade 2 Jahre zuvor, hatte in Dublin ein gewisser **Richard Pockrich** (~1690-1759), ein Geschäftsmann, Musiker und Erfinder, eine Glasharmonika ganz ähnlicher Bauart vorgestellt, zur Aufführung gebracht und als seine Erfindung bezeichnet. Die Kunde von diesem Instrument wird bis 1746 auch nach London gedrungen sein.

Hätte sich Gluck in London einen Nachbau des Pockrich'schen Prototypen besorgt – den es damals wegen des engen Zeitfensters vermutlich noch gar nicht gab –, so hätte er schwerlich im *General Advertiser* von „*eigener Erfindung*“ sprechen können; der Schwindel wäre sogleich aufgefliegen, Gluck hätte sich bis auf die Knochen blamiert und wäre vom äußerst empfindlichen Opernpublikum künftig geschnitten worden.

Nein, der Sachverhalt muss sich ganz anders verhalten haben!

Aber immerhin: Das Pockrich'sche Instrument ähnelte dem Gluck'schen sehr! Im Dubliner Nationalmuseum der Dekorativen Künste hat das weltweit einzige Exemplar dieser Art überlebt und vermittelt uns einen ersten Eindruck dessen, wie man sich Gluck's Glasharmonika vorzustellen hat. In der Version von Pockrich hatten die Gläser übrigens keinen Fuß aus Glas, sondern waren auf fest im Spielkasten verleimte Rundhölzer gesteckt.



Ein Schwindel Gluck's mit einem irischen Instrument, das er als seine „*eigene Erfindung*“ ausgab?

Nein, das geht nicht durch, so dumm wäre Gluck nicht gewesen!

Gluck's Instrument war auch etwas anders gebaut, hatte z. B. keine fest montierten, sondern allenfalls einklappbare oder gar keine Standfüße, da es ja transportiert werden musste. Und es stammte mit ziemlicher Sicherheit aus Böhmen, denn, wie die Fachwissenschaft inzwischen

sichergestellt hat, war die Kunst des Spielens auf einem solchen Glasglockenspiel in Mitteleuropa bereits seit ca. 1500 bekannt und inzwischen weit verbreitet.

So schrieb z. B. Schon der Fuldaer Jesuit und Universalgelehrte Athanasius Kircher in seiner 1650 in Rom erschienenen „*Musurgia, Buch 9*“ ausführlich davon (mit Abbildungen und verschiedenen Testflüssigkeiten), desgleichen in seiner 1684 in Nördlingen erschienenen „*Phoniurga nova*“. Georg Philipp Harsdörfer erwähnte in Nürnberg 1677 eine gute Weinmusik mit Gläsern. Carl Ludwig Weißflock schrieb 1731 in Frankfurt von einer „*Klavatur von auserlesenen Gläsern durch 3 Oktaven*“ und spielte damit am Zerbster Hof (in Anhalt, nahe der Elbe). Christian Gottfried Heimond aus Schlesien gab sogar etliche Konzerte auf seinem Verrillon. Und nicht zuletzt findet sich die ausführliche Beschreibung einer Glasharmonika bei Johann Philipp Eisel in seinem Buch „*Musicus autodidaktos ...*“, ein Lehrbuch über die Vokal- und Instrumentenkunde, das 1738 in Erfurt erschien und aus welchem diese Abbildung stammt. In Schlesien und Böhmen, am Riesen- und Erzgebirge, wo Gluck zu Hause war, waren also solche Instrumente bereits weit verbreitet und überwiegend mit dem französischen Begriff „*verrillon*“, von „*verre*“ = „*Glas*“, belegt – kein Wunder angesichts der dort florierenden Glasindustrie.

Auch wenn es die engl. Musikhistoriker anders wollen: Es ist wahrscheinlich so, dass sich der findige Pockrich aus Dublin von dort einen Glaskasten mit musikalischen Gläsern besorgt hatte, die er dann auf der irischen und englischen Insel problemlos als eigene Erfindung verkaufte, denn wer hätte dort die Herkunft schon widerlegen können.

Wenn Gluck aber 1746 bei seiner Glasharmonika von „*eigener Erfindung*“ sprach, dann wollte er nicht nur dem anmaßenden Pockrich eins „*überbraten*“, weil er es besser wusste, sondern auch deshalb, weil er ein ehrlicher Mann war und seinen eigenen Beitrag an diesem tragbaren Instrument nicht unter den Tisch kehren wollte:

Denn er hatte mindestens ein Jahr vor Pockrich seine Glasharmonika nach eigenen Vorstellungen produzieren lassen – und zwar nicht in England oder Italien, sondern eben in Böhmen! Mit hoher Wahrscheinlichkeit war Gluck persönlich bei der Produktion der Gläser dabei gewesen und hatte Einfluss auf ihre Gestaltung genommen – sozusagen, als der Glas-Teig noch heiß war. Die Anwesenheit des Musikers war in der Tat, wie Eisel in seinem Werk schreibt, bei der Produktion einer solchen Glasharmonika aus technischen Gründen unabdingbar; der Glasbläser allein hätte zur Anfertigung nicht genügt!

Gluck's Biografie ist allein aufgrund dieser feinen Details zu ergänzen. Dabei wiederholen wir uns:

Gluck muss, von Oberitalien aus, wenigstens einmal in seine böhmische Heimat zurückgekehrt sein und die Harmonika erworben und mit sich genommen haben – entweder 1740 beim Tod der Mutter oder 1743 bei Tod des Vaters. Durch die Arie „*Rasserena*“ kann man das Zeitfenster nun doch eher auf 1743 einengen – es sei denn, die Arie ist noch älteren Ursprungs und schon 1740 beim Tod der Mutter entstanden. Aber sehr wahrscheinlich ist das nicht.

Dass Gluck erst im Sommer 1745 zu Hause war, kurz vor seiner Anreise nach England, wie die Croll'sche Biografie meint, ist auch möglich, aber insofern unwahrscheinlich, als ganz in der Nähe der Heimat der Krieg tobte und die Sicherheitslage verheerend war.

Das Glas-Instrument stammte übrigens auch nicht aus dem Fundus der Familie Lobkowitz – denn dort hätte Gluck ja auch nichts Eigenes erfinden können -, sondern mit hoher Wahrscheinlichkeit aus Gluck's alter Heimat Oberkreibitz im Lausitzer Gebirge, wo sein Vater als Forstmeister die

dortige Glashütte mit Brennholz versorgt hatte und mit dem Hüttenmeister Palme und seinem Bruder, der den weltweiten Vertrieb leitete, bestens befreundet war (Walburga Gluck war Taufpatin bei dessen Töchterchen „*Mariana Walpurgis*“).

Gerade in Kreibitz hatte Christoph Gluck als Schuljunge auch seine erste musikalische Ausbildung erhalten und die Liebe zur Musik entdeckt, wovon wir im nächsten Vortrag noch ein wunderbares Zeugnis ablegen. Die Glashütte von Oberkreibitz, die älteste von Böhmen und direkt dem Gluck'schen Wohnhaus gegenüberliegend, war damals ein äußerst innovativer Betrieb, sie produzierte z. B. die ersten farbigen Glaslampen der Welt.

Gerade dort unterhielt auch über mehrere Folgegenerationen eine gewisse Glasbläserfamilie Pohl eine Glasharmonika-Manufaktur und erlangte damit später sogar Weltruhm – wozu eine eigene Publikation zur Technik in Englisch beitrug, für den amerikanischen Markt. Zwei Glasharmoniken von Emanuel Pohl befinden sich übrigens heute im British Museum in London und belegen ihrerseits den böhmischen Ruf!



Die 26 mundgeblasenen Gläser verschiedener Größe, die Gluck nach London in einem Holzkasten hatte transportieren lassen, wurden zum Konzert mit frischem Quellwasser fein gestimmt und bei der Vorführung mit zwei Klöppeln geschlagen. Das ist durch eine Zeugenaussage belegt.

Die hier gezeigte Darstellung Gluck's beim Spiel mit den musikalischen Gläsern ist nicht perfekt, aber es ist das einzige Bild, das ich dazu auftreiben konnte. Die Gläser sind fälschlicherweise alle gleichgroß und m. E. insgesamt viel zu klein. Bitte achten Sie auf den zu groß geratenen Klöppel. Diesen habe ich ganz bewusst hinterher in das Bild hinein manipuliert, zu einem zweiten genügte die Stellung der linken Hand nicht.

Denn in der Spielweise mit Schlagstöcken unterschied sich das Gluck'sche Instrument grundlegend von dem Pockrich's: Da dessen „*musical glasses*“ in den Quellen mit den Begriffen „*angelic organ*“, d. h. „*Engelsorgel*“ und „*glass harp*“, d. h. „*Glasharfe*“, belegt sind, ist es ziemlich sicher, dass Pockrich die angerauten Ränder seiner Gläser mit angefeuchteten Fingern bestrich und dabei lang gezogene, nahezu „*äolische*“ Klänge erzeugte, welche leider, wenn die Raumakustik nicht stimmte, des Öfteren zu einem Klangbrei verschmolzen. Klöppel verwendete Pockrich wohl nicht, auch wenn dies mitunter behauptet wird.

Das Schlagen der Glasränder mit Fell oder Filz-armierten Klöppeln erzeugte jedoch vergleichsweise kürzere und prägnantere Töne und ermöglichte damit Gluck wesentlich raschere und besser diskriminierbare Tonfolgen, ähnlich wie damals beim Cembalo, bei dem die Saiten gezupft wurden (wiederum im Gegensatz zum späteren Klavier, das wiederum geschlagen wird). Damit war auch die von Gluck referierte Orchesterbegleitung schwungvoll möglich. Der Tonumfang umfasste dabei genau jene dreieinhalb Oktaven (bis zum 3-gestrichenen G), in denen Gluck seine Arien

komponierte – womit nach der Formulierung im *General Advertiser* der Tonumfang eines Cembalos oder Violoncellos erfüllt war.

So konnte Gluck mit seinen Gläsern bei entsprechender Orchesterbegleitung nahezu sein gesamtes Repertoire bestreiten!

Hören wir zunächst die wunderbar prägnanten Klänge dieser alten Spielart, wenngleich das Instrumentarium des Wiener Glasharmonikaduo bereits modifizierte Harmoniken, u. a. in Form von Röhren, aufweist, und hier leider keine Barockmusik gespielt wird.

[Musikbeispiel 1: Glasspiel mit Klöppeln – Wiener Glasharmonikaduo]

Zum Vergleich ein kurzes Stück aus Hasses „*L’Armonica*“ von 1769. Hasse war 5 Jahre zuvor von Dresden nach Wien übergesiedelt und hatte in diesem Jahr das Glück, mit den Britinnen Mary Ann und Cecilia Davies sowohl eine perfekte Glasharmonika-Spielerin (auf dem Franklin’schen Instrument) als auch eine exzellente Sopranistin an der Hand zu haben. Ihnen schrieb er das Stück auf den Leib; es wurde anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten von Ferdinand von Bourbon und Erzherzogin Maria Amalia von Österreich im Juni 1769 in Schloss Schönbrunn uraufgeführt.

Gluck hat unseres Wissens darauf nicht reagiert, er inszenierte ja in Parma aus demselben Anlass fast zeitgleich sein „*Le feste d’Apollo*“ und gehörte im Übrigen, wenn man so will, dem Reformlager mit Calzabigi an, zu dem Hasse sicherlich nicht zu zählen ist. Wir glauben aber auch abhängig davon, dass Gluck die verwaschenen, für einen großen Konzertsaal nicht geeigneten Töne des Franklin’schen Instrumentes nicht besonders schätzte, zumal es obendrein die Orchesterbegleitung ausbremste! Man achte besonders darauf beim folgenden Musikbeispiel!

[Musikbeispiel 2: Hasse *L’Armonica*]

Er wäre schön, mit dem originalen Instrumentarium die originalen Gluck’schen Klänge hören zu können – aber auch daran hat sich unseres Wissens bis heute noch niemand gewagt!

Soweit zur Glasharmonika Gluck’s.



Kehren wir nun zurück nach London: Die Glaskonzerte im Frühsommer 1746 waren ein voller Erfolg geworden und Gluck's Reisekasse hatte sich endlich ausreichend gefüllt. Nun hieß es Abschied nehmen und die vorangegangenen Jahre hinter sich zu lassen. Christoph Gluck machte sich bereit, per Schiff zu neuen Gestaden aufzubrechen. Dass dabei sein ganzes Leben in schwere See und erhebliche Turbulenzen geriet, konnte er zu diesem Zeitpunkt noch nicht ahnen!



EIN HERZ IN FLAMMEN

Während sein Gönner und Freund, Fürst **Ferdinand Philipp von Lobkowitz**, der längere Zeit bei **Thomas Pelham-Holles** logiert hatte, dem amtierenden Duke of Newcastle under Lyne, erst im Folgejahr von London in Richtung Italien aufbrach, hatte Gluck es sehr eilig.

Schon häuften sich die Tage, in denen die feucht-kalten Nebel über der Themse aufzusteigen begannen und das Leben in London zunehmend ungemütlich machten. Als Christoph den nächsten freien Segler nach Hamburg bestieg, hatte er in seinem Gepäck auch jenen großen, ausgepolsterten Holzkasten mit den 26 Gläsern seiner Glasharmonika – und wahrscheinlich auch ein zusammengefaltetes Reisecembalo. Hinzu kamen Kisten mit persönlicher Ausstattung, Kleidung etc.



Hier nur eine kleine Auswahl der Musikinstrumente, die damals auf Seereise gingen: Die Kiste oben enthielt die Gluck'sche Glasharmonika, die zur Rechten das zum Komponieren nötige Faltecembalo, das rechts im ausgeklappten Zustand erscheint. Ein solches Reisecembalo war erst jüngst erfunden worden und ermöglichte erstmalig das Komponieren unterwegs. Man muss sich das bewusst machen.



Ein paar Tage zur See – schließlich war die Elbemündung und die Stadt Hamburg glücklich erreicht. Christoph Gluck betrat seit längerer Zeit wieder deutschen Boden! Händel war 1710 den umgekehrten Seeweg gegangen, wenngleich mit Umwegen nach Italien!



Die älteren Gluck-Biografen haben von der Seefahrt von London nach Hamburg noch gewusst – wahrscheinlich durch mündliche Information von Nachfahren Gluck's. Die neueren gehen geflissentlich darüber hinweg - gerade so, als ob man darüber gar nichts wissen könne. Doch dies ist ein Irrtum. Ein Blick auf die politische Landkarte stellt unverzüglich klar, dass eine Heimreise Gluck's über den Ärmelkanal *via* Belgien oder Niederlande gar nicht möglich, dagegen die über das politisch neutrale Hamburg zwingend geboten war:

Im Vorjahr hatte endlich der Zweite Schlesische Krieg ein Ende genommen und Gluck's böhmische Heimat war durch die neue, infolge von Heiratsbündnissen nunmehr sehr feste Allianz zwischen dem Kurfürstentum Sachsen, dem Erzherzogtum Österreich und dem Kurfürstentum Bayern so weit befriedet, dass er gefahrlos nach Böhmen heimkehren konnte.

Doch eine Überquerung des Ärmelkanals war wegen der Seeblockade Englands gegen Frankreich so gut wie ausgeschlossen. Ähnliches galt für die Weiterreise über Belgien oder die Niederlande. Beide Territorien waren durch die feindlichen Franzosen besetzt; hier war also für einen Passagier mit österreichisch-böhmischem Pass kein Durchkommen.

Das neutrale Hamburg, vordem Zentralort der Hanse, war jedoch frei – und durch die Elbe direkt mit der Gluck'schen Heimat verbunden.



Bislang ist viel zu wenig beachtet worden, dass sich Christoph Willibald Gluck nicht nur in diesem Fall Kriegsereignissen entzog, sondern auch im Grundsätzlichen. Ein Feigling war er wohl nicht, aber klug genug, ein **Pazifist** zu sein – und damit ein notorischer Kriegsverächter bzw. Kriegsdienstverweigerer. Genau wie sein Vater Alexander, welcher sich schon im Jahr 1702 mit viel Raffinesse dem Militärdienst im Spanischen Erbfolgekrieg entzogen hatte. So war Gluck z. B. erst nach Oberitalien gegangen, als dort mit dem Wiener Präliminarfrieden 1735 der Polnische Erbfolgekrieg

(1733-38) beendet war, und die französischen Truppen, die zuvor in Zusammenarbeit mit dem Königreich Savoyen sehr erfolgreich operiert hatten, Mailand und die Lombardei wieder freigaben. Das war im Herbst 1736, als sich Gluck dem Grafen Melzi anschloss.

Und Gluck verließ Mailand wiederum genau dann, als im Dezember 1745 Spanien und Frankreich im Rahmen des Österreichischen Erbfolgekriegs (1740-1748) erneut in die Lombardei einzufallen drohten, was dann auch stattfand und am 16. Dezember 1745 zur Eroberung Mailands durch die Spanier führte. Gluck war kurz zuvor abgereist!

Auch England war in der Zeit, als Gluck dort weilte, nicht ohne politische Unruhen, denn der schottische Stuart „*Bonnie Prince Charlie*“ hatte zwischenzeitlich England und König Georg II. den Krieg erklärt. Da aber die mit Schottland verbündeten Franzosen in die Kampfhandlungen nicht eingriffen, gab es nur wenige Scharmützel, und auch das nur im Norden Großbritanniens, und der Krieg endete schon im April mit der vernichtenden Niederlage der Schotten vor Culloden. In London wäre zwar zuvor Glucks' Oper „*La caduta de' giganti*“ beinahe vom Spielplan genommen worden. Sie bezog sich aber nach einem Eingriff Gluck's klar auf die Auseinandersetzung mit den Schotten und lobte den Herzog von Cumberland für seinen Sieg über die Stuarts, deshalb konnte sie dann doch stattfinden. Andererseits waren Gluck und sein Ensemble ausnahmslos katholischen Glauben, also „*üble Papisten*“ wie die Schotten, und das hätte, wie Gluck zuerst selbst befürchtete, in London Unruhen auslösen und den Pöbel auf den Plan rufen können. Aber wie gesagt: Am Ende London war doch zu polyglott, nach der Schlacht von Culloden war der Krieg auch beendet, für den Sieger England die Sachlage klar und der Anti-Papismus in London kein Thema mehr.

Auch wenn die Opern Gluck's wackelten: Zu keiner Zeit hatte aber Gluck in London um Leib und Leben und als Ausländer auch nicht mit Einziehung zum Militärdienst fürchten müssen! Das war es, worauf es ihm in London ankam. Insofern war er schon am richtigen Ort!

Umso mehr wollte er nach verrichteter Dinge heim, doch der Seeweg nach den Niederlanden oder Belgien war wegen der Seeblockade nach wie vor nicht frei, und es blieb nun nur noch der Umweg über Hamburg.



Dies war für Gluck sowieso die viel bessere Route, denn sie führte über die Elbe direkt zurück in seine Heimat! Die Elbe war ein äußerst bequemer und effektiver Verkehrsweg und wahrscheinlich auch der einzige, auf dem Gluck's wertvolle Instrumente ohne Beschädigung transportiert werden konnten. Flussaufwärts wurde vor Erfindung der Dampfschiffahrt mit Transportkähnen gesegelt und getreidelt, flussabwärts ließ man die Schiffe einfach in der Strömung treiben.



Es gab damals in Hamburg einen Impresario der italienischen Oper, welcher mit seiner Sangertruppe und seinen mobilen Holzbuhnen häufig zwischen Hamburg, Lübeck, Kopenhagen auf der einen, und Dresden, Leipzig, Prag auf der anderen Seite hin und her wechselte. Auch er benutzte dabei Lastschiffe; ihm wollte sich Gluck nun anschließen.

Dieser Mann war der Venezianer **Pietro Mingotti** (1702-1759). In Zusammenarbeit mit seinem Bruder **Angelo**, welcher andere Schauspielorte bediente als sein Bruder, versorgte Pietro Mingotti mit Auffuhungen der italienischen *Opera seria* einige Höfe und Städte in Mittel- und Norddeutschland und sogar das Königshaus in Dänemark. Das waren diejenigen Häuser, welche sich nicht zum ständigen Unterhalt eines italienischen Musiktheaters entschlossen hatten. Mingottis Operngesellschaft war durchaus ein seriöses und vor allem ein lukratives Unternehmen.

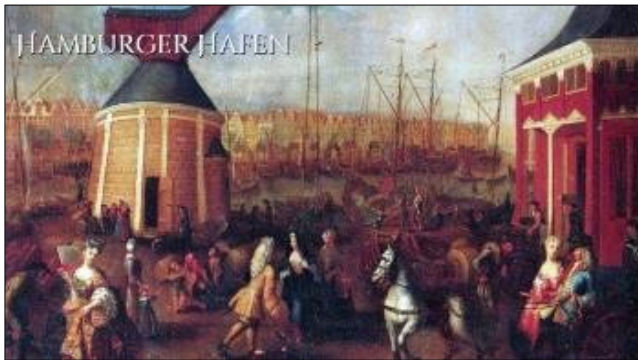
Leider hat sich kein Konterfei von diesem Mann erhalten, aber etliche Drucke zeigen seine Unterschrift – so wie hier, in einem an **Franz I. Stephan von Lothringen** (1708-1765) gerichteten Vorwort einer Oper in Pressburg 1741: „Ihr demutigster, willfahrigster und gehorsamster Pietro Mingotti“.



Wir bedauern, dass sich auch von den transportablen Holzbuhnen des Pietro Mingotti, die er auf der Elbe hin und her zu transportieren hatte, keine Abbildungen erhalten haben. Wenigstens zeigen einige zeitgenössische Gemälde, wie man sich solch provisorische Aufbauten vorzustellen hat, hier z. B. auf der Piazza San Marco in Venedig. Beide Bühnen stehen in derselben Nordostecke des Markusplatzes, die linke Abbildung zeigt eine Auffuhung, und rechts oben erkennt man den Rest einer Bühne, nachdem ein Grosteil bereits wieder abgebaut ist.

Doch zurück nach Hamburg:

Da Christoph Willibald Gluck die Gebrüder Mingotti schon von seiner Studienzeit her kannte – begonnen hatte das Musikunternehmen der Mingotti gerade in Prag im Jahr 1732, als auch Gluck dort weilte – hatte er vermutlich schon in London ein Treffen in Hamburg ins Kalkül gezogen oder sogar konkret vereinbart.



Vermutlich begab sich Christoph Gluck schon kurz nach der Landung im volkreichen Hafen von Hamburg zum **Theater am Gänsemarkt**, das in einigen hundert Metern Entfernung an der Binnenalster lag.



Dies war ein großes Gebäude aus Fachwerk – keine Adelsoper, sondern ein Volkstheater, das mit seinen 2000 Sitzplätzen fast jedes andere Opernhaus Mitteleuropas an Größe übertraf. Hier inszenierte Pietro Mingotti im Spätsommer/Frühherbst 1746 einige Opern.



Im Karneval, zu Beginn des neuen Jahres, genauer gesagt am 31. Januar 1747, präsentierte Pietro Mingotti am Hamburger Gänsemarkt unter seinem Kapellmeister **Paolo Scalabrini** (1719-1806) eine ganz neue Oper. Sie trug den originellen Namen: „*Il tempio del Melpomene su le rive dell'Alstra – Der Tempel der Melpomene am Ufer der Alster.*“ Ein griechischer Tempel an der Hamburger Alster!

Baron Georg Ludwig von Bar, der Bruder des Hamburger Hafenkommandanten, hatte die Oper in Französisch verfasst und der Italiener Francesco Darbès ins Italienische übertragen. Dazwischen fanden sich die Verse der Euterpe und der Hammonia – der Schutzgöttin Hamburgs! - in Deutsch, aus der Feder des Dichters Friedrich von Hagedorn. Paolo Scalabrini, Georg Friedrich Telemann, der Soprankastrat Filippo Finazzi, Karl Christoph Hachmeister und ein gewisser **Sir Cyrrill Wich** hat-

ten einige ihrer Arien beigesteuert. Den Namen des letzteren – Sir Cyrill Wich – sollten Sie sich merken. Wir kommen auf ihn zurück!



Nicht nur wegen des Konzeptes – ein Singspiel nach *Pasticcio*-Art –, sondern auch wegen der neuartigen Illumination und des Auftretens der Sopranistin **Regina Valentini** als Muse Euterpe wurde diese Oper zu einem großen Erfolg und bei einer Einnahme von 4000 Mark dreimal wiederholt.

Mit dieser Oper, bei der Christoph Gluck nur aufmerksamer Zuschauer und Zuhörer war, sollte sich sein Leben grundlegend ändern!

Denn im zweiten Akt sang erstmalig eine grazile Sopranistin die Hauptrolle der Muse Thalia, die sonst als Tänzerin und Buffasängerin nur in den Intermezzi der anderen Mingotti-Opern zu sehen gewesen war. Ihr Name war **Gaspara Beccheroni** (1728-1784).



Christoph Gluck muss, als ihm die verführerische junge Dame während der Proben beim Tanzen und Singen schöne Augen machte, sofort Feuer gefangen haben. Ob dies Gluck zum ersten Mal widerfuhr, wissen wir nicht, aber es besteht kein Zweifel:

Schon in Kürze war Gluck über beide Ohren in diese niedliche „*Buffa*“ verliebt!

Die 1728 in Florenz geborene Gaspara Beccheroni war zeitig im Jahr 1745 über Angelo Mingotti und die Aufführungsorte Graz, Prag und Leipzig zum Opern-Unternehmen der Mingotti gestoßen. Noch im Mai desselben Jahres war sie Pietro Mingotti nach Hamburg gefolgt. Ob sie bei dessen Truppe weilte, als er im September bei den Krönungsfeierlichkeiten von Maria Theresias Gatten, **Franz Stephan von Lothringen**, in Frankfurt sage und schreibe 12 Opern inszenierte, müssen wir leider offen lassen. Wenn ja, dann ist möglicherweise schon hier ein erstes Kennenlernen mit Christoph Willibald Gluck erfolgt, denn mit gutem Recht wird angenommen, dieser habe bei seiner Anreise nach England ebenfalls kurz in Frankfurt halt gemacht.



Angelo Mingotti hatte im Beisein der Beccheroni schon zu Ostern 1745 in Graz mit „*La finta schiava*“ Werke der „berühmten *Maestri Vinci, Lampugnani e Gluck*“ aufgeführt und im Frühjahr/Sommer 1746 in Prag und Leipzig wiederholt.

Damit hatte der Komponist Gluck mit einigen seiner Arien erstmalig Einzug in die böhmische und deutsche Opernlandschaft genommen!

Vielleicht half ihm dieser Umstand, im Folgejahr das Mädchen seinerseits zu verführen!

So wissen wir am Ende nicht genau, wer mit wem zuerst „*angebändelt*“ hat.

Aber es war auf jeden Fall mehr als ein platonisches Liebesverhältnis, das sich damals zwischen dem 32-jährigen Gluck und der 18-jährigen Beccheroni entwickelte. Es sollte sich mit räumlichen Unterbrechungen bis zum Jahr 1749 hinziehen!

Seien wir also gespannt, wie es mit den beiden weiterging!



Damit beenden wir unsere erste Lesung und bedanken uns für Ihre Aufmerksamkeit. Sollten noch Fragen offen sein, so bitten wir jetzt um Wortmeldung.

