

**MITTEILUNGEN
DER INTERNATIONALEN
GLUCK-GESELLSCHAFT**



**NR. 6
JULI 2004**

Vorbemerkung

Das vorliegende Heft der *Mitteilungen der Internationalen Gluck-Gesellschaft* (Nr. 6) wird zusammen mit dem Protokoll der Generalversammlung der Internationalen Gluck-Gesellschaft (22. Juni 2004 in Mainz) an die Mitglieder verschickt.

Autoren dieser Ausgabe:

Irene Brandenburg, Thurnau

Bettina Bröder, Rheinsberg

Robert Fischer, Graz

Hermann Harrassowitz, Altdorf

Marie Luise Karl, Neumarkt

Elisabeth Nutzenberger, Salzburg

Hans Rosenbeck, Berching

Ursula Steinert, Neumarkt

Redaktion:

Elisabeth Nutzenberger

Postanschrift: Bergstr. 10, ab 1. September 2004 Akademiestr. 26, A-5020 Salzburg

Tel: 0043/662/8044-4655

Fax: 0043/662/8044-4660

email: gerhard.croll@sbg.ac.at

Inhaltsverzeichnis

Bettina Bröder: <i>Paride ed Elena</i> im Schlosstheater Rheinsberg	S. 3
Robert Fischer: <i>Iphigenie auf Tauris</i> an der Kunstuniversität Graz	S. 5
Hermann Harrassowitz: Sommerserenade in Altdorf mit Glucks Oboen-Quintett	S. 10
Auszug aus dem Programmheft „Sommerserenade in Altdorf“	S. 12
Hans Rosenbeck: <i>Le Cadi d'opé</i> – opéra comique beim 25. Berchinger Sommerkonzert	S. 13
Programm zum 25. Berchinger	S. 14
Ursula Steinert und Marie Luise Karl: Auf den Spuren der Familie Gluck in der Oberpfalz und in Nordböhmen	S. 15
Elisabeth Nutzenberger: Tätigkeitsbericht der Österreichischen Arbeitsstelle der Gluck- Gesamtausgabe 2003	S. 21
Irene Brandenburg: Internationale Gluck-Festspiele und wissenschaftliches Symposium „Gluck der Europäer“ Nürnberg 2005	S. 24

Christoph Willibald Gluck: *Paride ed Elena* im Schlosstheater Rheinsberg

Musikalische Leitung: Scott Curry
Inszenierung: Dagny Müller
Bühne und Kostüm: Jörn Fröhlich
Choreografie: Bettina Owczarek
Choreinstudierung: Rustam Samedov
Paris: Reto Raphael Rosin
Helena: Franziska Rötting
Amor: Kathrin Sitz
Pallas Athene: Lara-Sophie Milagro
Sopran solo: Julia Heße
Tenor solo: Christoph Schröter
Dance Company Bettina Owczarek
Jugendchor Ad Libitum
Orchester 1770
Premiere: 17.04.2003

Das Schlosstheater Rheinsberg steht in enger Verbindung zu den Werken Christoph Willibald Glucks: Prinz Heinrich von Preußen, der jüngere Bruder Friedrichs des Großen, ließ 1774 das Schlosstheater Rheinsberg erbauen. In seinem Theater wurde neben den Werken Voltaires und Beaumarchais', Grétrys, Piccinnis und Sacchinis vor allem Gluck gespielt. Prinz Heinrich behauptete, er habe das gesamte, ihm damals bekannte Glucksche Opernwerk in Rheinsberg auf die Bühne gebracht, was nicht eindeutig zu belegen ist. Tatsächlich brach in Rheinsberg ein wahres „Gluck-Fieber“ aus, nachdem Prinz Heinrich Glucks Werke dort inszeniert hatte. Rheinsberg avancierte zum Vorreiter modernen Musiktheaters, so stand *Iphigénie en Tauride* in Rheinsberg zehn Jahre vor ihrer ersten szenischen Aufführung in Berlin auf dem Spielplan des Schlosstheaters.

Für die Festtage zur Alten Musik 2003 sollte im Schlosstheater Rheinsberg eine Gluck-Oper aufgeführt werden, die nicht zu den bekannten Werken gehört. Die Wahl fiel auf *Paride ed Elena*, nach *Orfeo ed Euridice* und *Aleste* die dritte Zusammenarbeit mit dem Librettisten Ranieri de' Calzabigi. Der Reiz, dieses eher unbeachtete Werk in den Mittelpunkt der Festtage in Rheinsberg zu stellen, bedeutete gleichzeitig ein Wagnis. Problematisch für die szenische Umsetzung schien zunächst die Handlungslosigkeit der Oper zu sein: Der antike Mythos um den Trojanischen Krieg wird für die Vertonung weitgehend ausgespart. Zwar wird die Vorgeschichte kurz berichtet, sie spielt aber ebenso wenig eine Rolle für den Verlauf des Stückes wie die Ankündigung großen Unheils durch Pallas Athene im 5. Akt der Oper, die auf die Schrecken des zukünftigen Krieges anspielt. Der Seelenkonflikt der verheirateten Griechin (bei Calzabigi und Gluck ist sie „nur“ verlobt – eine Abschwächung als Zugeständnis an die gesellschaftliche Moral), die Annäherung von zwei Menschen, die sich völlig fremd sind, aus unterschiedlichen kulturellen Kreisen kommen und miteinander konfrontiert werden, sind Inhalt des Werkes. Nicht große ethische Ideen triumphieren am Ende, sondern nach einem langen, komplizierten seelischen Kampf siegt die Leidenschaft. In der Darstellung der psychologischen Modernität lag die Herausforderung und der besondere Reiz für die Regie: „Die Brisanz des Mythos [die Katastrophe des Trojanischen

Krieges] wird bei Gluck völlig ausgeklammert. Für Gluck und seinen Librettisten Calzabigi ist der Mythos der Vorwand, man könnte auch sagen der Vorwurf, um eigentlich – wie schon Monteverdi – mit wichtigen Namen allgemeingültige zwischenmenschliche Konflikte auf die Bühne zu bringen. Der Entstehungszeitraum von *Paris und Helena* liegt zwischen Barock und Klassik. Für mich bedeuten die Reformopern Glucks (...) das Abwerfen von Ballast, was der Architektur des Schlosstheaters entspricht. *Paris und Helena* wird hier nicht rückwärts gewandt inszeniert.“ (Zitat Dagny Müller aus dem Programmheft)

Für die Rheinsberger Aufführungen wurde die Partie des Paris mit einem Tenor besetzt und es wurde in der deutschen Übersetzung von Rudolf Gerber gespielt. Das auf modernen Instrumenten musizierende Orchester wurde durch Naturtrompeten und ein Hammerklavier als Continuo-Instrument ergänzt. Das Hammerklavier übernahm ebenfalls den Part der Harfe in der Arie des Paris *Quegli occhi belli*, wodurch eine klangliche Transparenz erreicht wurde, die der Arie delikate Leichtigkeit verlieh.

Die leider immer noch im Schatten von *Orfeo* und *Alceste* stehende Partitur birgt musikalisch-dramaturgische Leckerbissen. Hier ist vor allem zu nennen: Paris' erste Arie *O del mio dolce ardor* und das Terzett Paris-Helena-Amor, sowie Paris' zweite Arie *Spiaffe amate*. Diese wird aber handlungsbedingt abgebrochen und besteht – wie Paris' erste Arie und auch das Terzett – aus der vielleicht schlichtesten Art von Melodie und Begleitung, wobei die Begleitung auf einem wiederholten Motiv aufbaut, unauffällig genug, um dem Ausdruck der Stimmen freien Lauf zu lassen, sie gleichzeitig unterstützt, indem sie ein psychologisierendes Moment darstellt, sei es Erwartung oder innerer Konflikt.

Der Auftritt der Pallas Athene im fünften Akt der Oper fällt aus dem Rahmen der gerade scheinbar gelösten Liebesgeschichte. Mit dramatischer Wucht tritt die Göttin quasi als umgekehrter „Deus ex machina“ in dem Moment auf, in dem das Paar sich gefunden hat, und verkündet die Schrecken des Krieges als Konsequenz der Verbindung. So plötzlich, wie sie erschienen ist, so verschwindet Pallas Athene auch wieder. Amor triumphiert als mächtigste Gottheit, Paris und Helena zögern nur für einen kurzen Augenblick. Der abrupte Schluss mit dem hochdramatischen, eindrucksvollen Auftritt der Göttin, der von Paris und Helena nach kurzem Zögern ignoriert wird, ist der vielleicht unglaublichste Moment im intimen Charakterdrama.

Die Szenen, in denen Gluck dieses Charakterdrama entfaltet, waren für die Interpreten der Rheinsberger Inszenierung sowohl musikalisch als auch darstellerisch die interessantesten: Glucks Begabung, tiefsten Schmerz und Verzweiflung in strahlenden Dur-Tonarten auszudrücken, lässt sich bei Mozart wiederfinden (Duett Paris-Helena im IV. Akt). Die Balance zwischen dem „gesprochenen“ und „gesungenen“ Wort in den vom Streichorchester begleiteten Rezitativen, die Suche nach kontrastreichen, aber gerechtfertigten Tempi und die Art, Streicherakkorde von Begleitharmonien zu spielen – ob Tremolo misurato, ein getragenes Staccato oder unregelmäßige wiederholte Töne, die z. B. Helenas Erregung in ihrer Briefszene darstellen: Die Gestaltung der Rezitative als Spannungsträger der Oper war eine besondere Herausforderung für den musikalischen Leiter der Produktion, Scott Curry.

Bettina Bröder

Iphigenie auf Tauris an der Kunstuniversität in Graz

Allgemeininformationen, Tonlängendifferenzierung in den Gesangsstimmen, Danksagung

Nach Aufführungen der großen Opern von Mozart (*Idomeneo, Entführung, Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte, La clemenza di Tito und Zauberflöte*), einigen Ausflügen in die Welt der Barockoper (Monteverdi: *Poppea*, Händel: *Alcina*) und einer Reihe von Musiktheaterwerken aus dem 20. Jahrhundert – darunter mehrere Uraufführungen in Zusammenarbeit mit dem „steirischen Herbst“ – stand im April 2004 mit *Iphigenie auf Tauris* erstmals die Inszenierung einer Gluck-Oper im „Theater im Palais“, dem universitätseigenen Theater der Kunstuniversität Graz (KUG), auf dem Programm. Dieses befindet sich in den einfühlsam als Theater adaptierten ehemaligen Stallungen des Palais Meran, in dem die KUG untergebracht ist und in dem davor Nikolaus Hamoncourt aufgewachsen war.

Unter der musikalischen Leitung von O.Univ. Prof. Wolfgang Schmid bereitete sich das junge, internationale Ensemble (zwei Besetzungen) in der Inszenierung von O.Univ. Prof. Christian Pöppelreiter intensiv auf die acht Vorstellungen umfassende *Iphigenie*-Serie (Premiere am 28.4.2004) vor. Einer langen Tradition der guten Kontakte zu Südosteuropa folgend, waren in dieser Produktion, neben Mitwirkenden aus Österreich und dem EU-Raum, vor allem auch StudentInnen aus dieser Region zu hören.

Die deutsche Alxinger/Gluck-Fassung der *Iphigenie* ermöglichte es, einerseits eine vom Komponisten erstellte, also „originale“ Fassung zu spielen, und andererseits einem Schwerpunkt der Arbeit des Institutes für Musiktheater gerecht zu werden, nämlich der speziellen Beschäftigung mit der deutschen Sprache im Operngesang.

Neben der Faszination, die von diesem Werk ausgeht und dem dramatischen Sog, der die Mitwirkenden erfasste und die Größe des Werkes hautnah „erleben“ ließ, möchte ich einige Details erwähnen, die in der musikalischen Arbeit unser spezielles Interesse erweckten:

Besonders interessant waren Hinweise in Glucks Notation, die für das stilistische Verständnis der Zeit und die musikalische Phrasierung wichtig sind und in dieser Form bei anderen Komponisten der Zeit nicht zu finden sind:

So notiert Gluck Tonlängen mit erstaunlicher Präzision. Vor allem in der Partie der *Iphigenie* schreibt Gluck eine Vielzahl von kleinen Pausen, die generell den Topos lang – kurz bilden, und dies vornehmlich auf weiblichen Endungen:

z.B.: Partitur Alxinger/Gluck: GGA S. 150: II, 6, T. 2 auf „Himmel“
II, 6 T. 6 auf „setzet“

Dasselbe gilt auch für Diana: GGA S. 253: IV, 6, T. 1 auf „weiter“
IV, 6 T. 6 auf „Bildnis“

Aus den exemplarisch angeführten Stellen geht eindeutig hervor, dass Gluck in seiner stilistischen Vorstellung Endsilben kurz und unbetont haben will und dies auch ganz klar niederschreibt. Gänzlich anders verfährt Mozart, der in diesem Punkt viel offen lässt:

z.B. 1) *Entführung aus dem Serail*, Partitur NMA S. 239 ff,
Nr. 12, Arie Blonde, T. 121 auf „Aufschub“
T. 123 auf „springen“
Partitur NMA S. 245,

Nr. 13, Arie Pedrillo

T. 8 auf „Kampfe“

T. 10 auf „Streite“

2) *Zauberflöte*, Partitur NMA S. 194,

Nr. 10 Arie Sarastro con Coro

T. 16 auf „lenket“

T. 32 auf „sehen“

Dank der Gluck'schen Genauigkeit haben wir einen Beweis, dass in der stilistischen Vorstellung der Zeit Endsilben gekürzt werden und unbetont zu gestalten sind. Es ist anzunehmen, dass dies auch für die Musik von Mozart gilt. Möglicherweise notierte Mozart aus Gründen der Zeitersparnis weniger genau, im Vertrauen darauf, dass die Sänger aus ihren aufführungspraktischen Erfahrungen heraus das Richtige machen oder der Komponist anwesend ist, um Anleitung zu geben. Das heißt, dass bei allen angeführten Stellen jeweils die Endsilbe unbetont und gekürzt auszuführen ist (z.B. Viertel wird Achtel plus Achtelpause etc.) und dadurch eine reich gegliederte, durchsichtige Konzeption entsteht.

Dieses genaue Alphasieren stellt – egal ob nun bei Gluck oder Mozart – hohe Anforderungen an die Sänger und ist eine hervorragendes Training. Ob dies gelingt ist – wie auch die Gestaltung eines gut verständlichen Textes – vor allem eine Frage der Atemführung und der Stütze.

Eine weitere interessante Besonderheit von Gluck liegt in der Orchesterbehandlung mit Wellenlinien und verschiedenen Spielarten von Tonwiederholungen bzw. der Ausführung von langen Tönen. Näheres dazu ist im folgenden Beitrag in dieser Ausgabe der *Mitteilungen* nachzulesen.

Ein wichtiges Anliegen dieser Produktion war, durch eine enge Vernetzung von ausführenden Musikern, Aufführungspraktikern und Musikwissenschaftlern eine viele Perspektiven umfassende Sicht der *Iphigenie* zu erlangen.

In diesem Zusammenhang gilt unser Dank vor allem Frau Susanne Scholz und Frau Dr. Dagmar Neumann-Glückam für die Hinweise aus Sicht der Barockgeigerin, sowie Herrn Prof. Dr. Josef-Horst Lederer als Grazer Ansprechpartner aus der Musikwissenschaft.

Unser besonderer Dank gilt jedoch Herrn Prof. Dr. Gerhard Croll, dem Präsidenten der Internationalen Gluck-Gesellschaft und Herausgeber der *Iphigenie*-Bände in der Gluck-Gesamtausgabe für seine wertvolle Hilfe und geduldige Bereitschaft, unseren Einstudierungsprozess in zahlreichen Arbeitstelefonaten zu begleiten. Durch seine Kontakte war es auch möglich, handschriftliches Orchestermaterial aus der Zeit der Wiener Uraufführung 1781 in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek einzusehen, das in der Gesamtausgabe noch nicht berücksichtigt werden konnte. Anhand dieser Orchesterstimmen konnten wir nachvollziehen, was damals in den Noten der Orchestermusiker stand und etliche handschriftliche Korrekturen und Hinweise zur Aufführungspraxis entnehmen. Interessanterweise sind im handschriftlichen Material, aus dem auch das ganze 19. Jahrhundert hindurch an der Wiener Oper gespielt wurde, keinerlei Bogenstriche eingetragen, dafür aber reichhaltige dynamische Korrekturen, Kürzungen und Anmerkungen. Der Tradition der Bläser, Aufführungsdaten und Namen der Spieler zu vermerken ist es zu verdanken, etliche Kürzungen, Einschübe und Transpositionen von Arien zeitlich einordnen zu können.

Das Abenteuer Christoph Willibald Gluck aus orchesterlicher Sicht

Zur Herangehensweise an aufführungspraktische Fragestellungen in Glucks *Iphigenie auf Tauris* im Rahmen der Einstudierung an der Kunstuniversität Graz im Sommersemester 2004.

An unzähligen Stellen der *Iphigenie*-Partitur finden sich – vor allem in den Streicherstimmen – Wellenlinien über den Noten, in der Arie des Thoas sogar über große Teile der gesamten Nummer hinweg parallel laufend in den drei oberen Streicherstimmen, an anderen Stellen wieder lediglich in einer Mittelstimme. Darüber hinaus gibt es Bezeichnungen wie tremendo, tremolando, tremolo über repetierenden Sechzehntelnoten, die teils mit Wellenlinien oder mit Punkten versehen und in Vierergruppen mit Bögen verbunden sind – Signets, die in der gängigen Opernliteratur sonst so nicht vorkommen und einer Erläuterung bedürfen.

Grundsätzlich gibt es im 17. und 18. Jahrhundert drei Spielarten, um liegende bzw. repetierende Töne zu differenzieren:

- a) durch rhythmische Veränderung, also Bogenwechsel (Tremolo),
- b) durch dynamische Veränderung, also Druckveränderung bzw. Veränderung der Streichgeschwindigkeit bei nicht wechselndem weitergehendem Bogen (Ondeggiando) und
- c) durch diastematische Veränderung, also leichte Tonhöhenveränderung mittels Druckveränderung des Fingers auf der Saite (Vibrato).

Während Vibrato und Tremolo auch im heutigen Spielgebrauch geläufig sind, ist der Begriff Ondeggiando heute in der Instrumentalausübung nicht mehr Allgemeingut. Louis Spohr bezeichnet ihn bereits 1822 als historisch geworden. Carlo Farina beschreibt diese Spielart 1627 als „mit pulsierender Hand darinnen man den Bogen hat, nach Art des Tremulanten in den Orgeln“. Sebastien de Brossard (1703) und Jean-Jacques Rousseau (1764) beschreiben das Imitieren des „tremblement de l'Orgue“ mittels mehrerer Noten gleicher Tonhöhe auf einem Bogenstrich. Johann Joachim Quantz ergänzt 1752: „...steht über den Punkten ein Bogen, so müssen die Noten, so viel deren sind, in einem Bogenstriche genommen, und mit einem Drucke markieret werden.“ Belegt ist das Ondeggiando nach Erich Schenk u.a. bei Dario Castello, Jean Baptiste Lully, aber auch bei Johann Stamitz. Soweit, so klar.

Allerdings herrscht am Ende des 18. Jahrhunderts große Begriffsverwirrung:

Leopold Mozart setzt den aus der Clavicordpraxis kommenden Begriff der „Bebung“ 1756 mit Vibrato gleich, nennt dies allerdings nicht Vibrato sondern „den Tremolo“ (sic!).

Johann Georg Sulzer beschreibt in seiner „Allgemeinen Theorie der schönen Künste“ (1792) die „Bebung“ ebenfalls als Vibrato, während Samuel Petri dieselbe 1767 dem Ondeggiando zuordnet.

Heinrich Christoph Koch versteht in seinem „Musikalischen Lexikon“ (1802) unter „Bebung“, ital. Tremolo, wie Sulzer und Mozart das Vibrato. Allerdings setzt er, „...um die Konfusion voll zu machen“, wie Erich Schenk 1962 treffend formuliert, dafür das eigentliche Ondeggiando Signet (Punkte unter einem Bogen über der Note), wobei der Finger jeweils so viele Vibrato Bewegungen machen sollte wie Punkte über der Note stehen.

Pierre Francois Baillot beschreibt 1824 die „Ondolation“ als Zusammenwirken von Ondeggiando und Vibrato, setzt dafür aber lediglich sein Vibratozeichen, die Wellenlinie, als Signet.

Schlussendlich hat noch Hector Berlioz in seiner Instrumentationslehre (1843) im Kapitel „Tremolo“ über Gluck berichtet, er verwende eine „dramatisch höchst wirksame Art des Zitterns“, in der „die einen vier, die anderen acht, fünf, sieben oder sechs Noten spielen und dadurch eine Menge von verschiedenen Rhythmen hervorbringen, welche (.....) das ganze Orchester tief erschüttern“ (Signet: mehrere Punkte unter einem Bogen über einer langer Note).

In dieser reichlich widersprüchlichen Situation war es naheliegend, exemplarische Stellen der *Iphigénie*-Partitur einerseits im Spiegel der alten Theoretiker zu beleuchten und Kontakt zu führenden Gluckspezialisten der modernen Musikwissenschaft aufzunehmen und andererseits aktiv konzertierende Barockspezialisten zu befragen, um eine möglichst enge Vernetzung von Theorie und Praxis herzustellen.

Das Ergebnis der vielen interessanten Begegnungen zeigt, dass derzeit keine eindeutige, einheitliche und allgemeingültige Lösung vorliegt, sondern dass die aufführungspraktische Umsetzung einem spannenden Indizienprozess gleicht.

Als wichtige, unseren zahlreichen Diskussionen zugrundeliegende Grundvoraussetzungen haben sich herauskristallisiert:

- Die Annahme, dass die musikalische Umsetzung idealerweise stets in engem Bezug zum Text der jeweiligen Szene steht und die Musik dadurch die Ausdruckskraft des Wortes und der Szene steigert.
- Die Annahme, dass die minutiöse und in mehreren Quellen detailgetreu gleichlautende Notation bewusst gesetzt worden ist und daher, in welcher Form der aufführungspraktischen Umsetzung auch immer, in ihren Facetten detailgetreu wiedergegeben werden sollte.
- Das Bewusstsein, dass auf dem modernen Instrumentarium unseres Orchesters die Ondeggiando- und Vibratoeffekte ausprobiert und auf ihre textbezogene tatsächliche klangliche Wirkung zu überprüfen sind; bei generell vibratoarmem Spiel der Streicher nicht nur aus stilistischen Gründen, sondern auch um bewusste Vibratoeffekte deutlicher absetzen zu können.

Erstaunlich groß war die Bandbreite der vorgeschlagenen und diskutierten instrumententechnischen Umsetzungsmöglichkeiten vor allem im Bereich des Ondeggiando.

Aus den angeführten Umständen ergibt sich, dass auch 225 Jahre nach der Uraufführung der *Iphigénie en Tauride* (Paris, 18.5.1779) bzw. 223 Jahre nachdem die deutsche Fassung in Wien aus der Taufe gehoben wurde (23.10.1781), die Neueinstudierung dieser Oper auch aus der Sicht des Orchesters wie ein spannendes Abenteuer anmutet, das immer wieder zu neuen Ergebnissen führen kann, welche letztlich aufgrund ihrer dramaturgischen Schlüssigkeit zu bewerten sind.

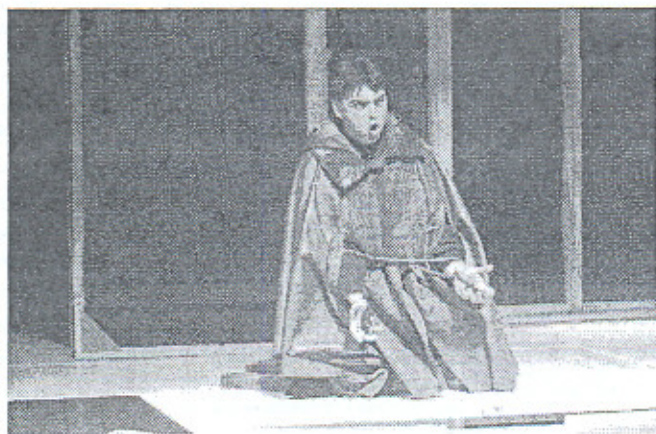
Robert Fischer

Bilder zur Aufführung *Iphigenie auf Tauris* an der Musikuniversität Graz



Darina Kandulkova
als Iphigenie

Daniel Capkovic
als Orest



Sommer-Serenade in Altdorf bei Nürnberg mit Glucks Oboen-Quintett

Es läßt sich für eine Serenade im Freien kaum ein stimmungsvolleres Ambiente finden, als das Altdorfer Doktorsgärtlein, gleich hinter dem Universitäts-Museum und begrenzt von der alten Stadtmauer. Was hat es damit auf sich?

Altdorf war – was vielen unbekannt ist – von 1622 bis 1809 Universitätsstadt, wo viele bedeutende Leute studiert haben, z.B. Leibniz, Wallenstein, Pachelbel, Lechner.

Bereits 1626 wurde vom Botanik-Professor Jungermann ein botanischer Garten angelegt, der „hortus medicus“, eben das Doktorsgärtlein. Das geschah nach dem Vorbild des Gartens vom Bischof von Eichstätt und Jungermann hatte einige Jahre zuvor seinen heute noch käuflichen Prachtband über dessen Pflanzen veröffentlicht, den „Hortus Eystettensis“. Dieser Band ist mit großer Wahrscheinlichkeit in der ehemaligen Universitätsdruckerei, dem heutigen Museumsbau beim Doktorsgärtlein, gedruckt worden. Beim Ende der Universität 1809 verfiel auch der botanische Garten. Er wurde nach dem 2. Weltkrieg wieder zum Leben erweckt, am oben beschriebenen Platz und mit den gleichen Pflanzen.

Am 20. Juni 2004 war es zwar etwas kühl, aber wenigstens trocken. Die Atmosphäre war geschaffen für ein Konzert besonderer Art: nur mit Komponisten, denen der Papst den „Orden vom goldenen Sporn“ verliehen hatte.

Dieser Orden ist recht unbekannt geblieben und wurde auch nur wenigen Musikern verliehen. Musikkenner wissen das von Mozart, dem im Alter von 14 Jahren 1770 bei seiner ersten Italienreise diese Ehre zuteil wurde. Er bekam als einziger Musiker (für sein vorzügliches Cembalospiele) den hohen Grad des Ordens verliehen: Er wurde „Ritter des militärischen goldenen Sporns“. Die anderen Ordensträger unseres Konzertes waren Orlando di Lasso, Carl Ditters von Dittersdorf und Christoph Willibald Gluck. Die beiden weiteren „Spornritter“ Abbé Vogler und Gaetano Donizetti mußten mangels geeigneter Literatur unberücksichtigt bleiben.

So umfaßte denn das Programm zwei Madrigale von Lasso, je ein Streichquartett von Mozart und Dittersdorf, das Konzert für Oboe d'amore von Dittersdorf und vier Sätze für Oboe und Streichquartett von Gluck.

Doch nun zu Letzterem: Durch Vermittlung des Prinzen von Hildburghausen konnte Gluck 1756 in Rom seine Oper *Antigono* aufführen. Offensichtlich war Papst Benedikt XIV. (1740-1758) davon so beeindruckt, dass er durch Vermittlung des Kardinals Albani ihm den erwähnten Orden verlieh. Glucks Titel war: „Eques aureatus ac Sacri Palatii et aulae Lateranensis Comes“ – „Pfalzgraf des Laterans und Kreuzherr vom goldenen Sporn“.

Die aufgeführten Gluckschen Quintettsätze haben eine besondere Geschichte: Auf Veranlassung seines Wiener Intendanten Durazzo hatte sich Gluck der französischen Musikkomödie zugewandt und für diese „Vaudeville“-Komödien acht Werke mit Musik versehen, zunächst unter Verwendung von Gassenhauern, den Vaudevilles, dann mit wachsendem Eigenanteil. Die letzte dieser Komödien schrieb er 1764: *La Rencontre imprévue* (Die unerwartete Begegnung), oder *Die Pilger von Mekka*. Diese Opéra comique hat einen ähnlichen Inhalt wie Mozarts *Entführung aus dem Serail* und wurde am 7.1.1764 in Wien im Theater nächst der Burg uraufgeführt. Sie ist ein entzückendes Singspiel, ohne das Mozarts *Entführung* kaum denkbar wäre. Sogar Osmin kommt in beiden Opern vor.

Das „Oboenquintett von Gluck“ ist nun eine Bearbeitung von Arien aus *Die Pilger von Mekka*. Von den insgesamt sieben Sätzen haben wir vier aufgeführt. Es handelt sich um die Arien:

Nr. 20, *Ach welch ein süßes Wiedersehen*

Nr. 18, *Ohne Hoffnung auf ein Wiedersehen*

Nr. 7, *Ich weih mein Herz, trau bis zum Tod*

Nr. 4, *Wär ich gar so feig und schlecht*

Die Bearbeitungen sind sehr geschickt gemacht. Die Eingangsritornelle fallen weg. Die Oboe spielt die Singstimme ab deren Beginn. Verzierungen sind eingefügt, Bewegungsabläufe reicher gestaltet und dem Instrument angepaßt, die Tonarten alle nach C-Dur verlegt. Die Wissenschaft bezweifelt, dass Gluck der Urheber der Bearbeitungen ist.

Wir haben aus den handgeschriebenen Stimmen gespielt, deren Qualität vorzüglich ist. Sie weisen keine Benutzerspuren auf. Ob wir sogar eine Erstaufführung hatten?

Beim Konzert wies ich in meinen mündlichen Kommentaren darauf hin, dass die hehren Arien-Incipients über den Charakter der Opéra comique hinwegtäuschen. Ich las den Text der Nr. 4 vor:

*Wär ich gar so feig und schlecht, wie ihr mich betrachtet,
hätte jeder wahrlich recht, wenn er mich verachtet!*

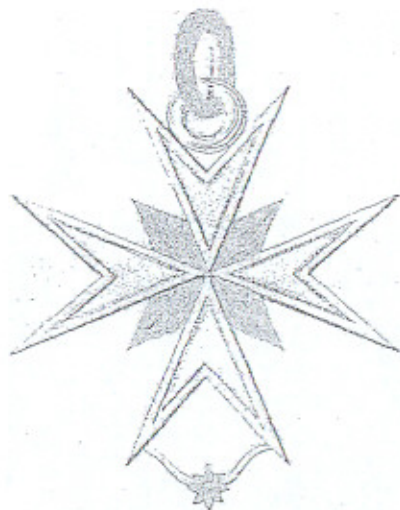
*Wenn er mir abzüg' das Fell und mich baschierte auf der Stell',
mich würf in Kaka, mich setz in Pipi, fütter mit Pomade, kocht in Marmelade.*

Abschließend sei erwähnt, dass Altdorf geographisch ganz in der Nähe zu Glucks Geburtsort liegt. Zunächst war ja unklar, ob er in Erasbach oder Weidenwang geboren ist, bis 1914 zum 200. Geburtstag Glucks der Eichstätter Domkapitular Franz Xaver Buchner eindeutig Erasbach als Geburtsort nachweisen konnte. 40 Gendarmen mußten damals aufgeboten werden, um das Weidenwanger Gluckdenkmal, das dort schon seit 1871 stand, vor dem Zorn der Erasbacher zu schützen. Und wie sieht es heute aus? Beide Dörfer haben ihr Gluck-Denkmal: Weidenwang wie erwähnt seit 1871, Erasbach seit 1967. Trotz der eindeutigen Quellenlage sind keine Gendarmen mehr nötig!

Hermann Harrassowitz



Das Ensemble
Concerto barokoko
bei der Sommer-
Serenade in Altdorf



Sommer-Serenade
im Doktorsgärtlein am Museum,
Altdorf, Neubaugasse 5
(bei Regen im Betsaal des Wichernhauses)
am Sonntag 20. Juni 2004, 16 Uhr
Komponisten, denen vom Papst der
Orden vom Goldenen Sporn verliehen wurde.

Ausführende:

Concerto barokoko

Birgit Trunk, Christina Hussong, Violinen
Stephanie Grasser, Viola
Laurenzius Strehl, Violoncello
Prof. Hermann Harrassowitz, Oboe und Oboe d' amore

PROGRAMM

Orlando di Lasso 1532 - 1594

Ordensverleihung 1574

Madrigal "Ich armer Mann"

Oboe und Streichquartett

Madrigal "Baur was tregst im Sacke"

Streichquartett

Carl Ditters von Dittersdorf 1739 - 1799

Ordensverleihung 1770

Streichquartett D-Dur

Moderato - Menuett und Trio - Finale Allegro

Christoph Willibald Ritter von Gluck 1714 - 1787

Ordensverleihung 1756

Quintett für Oboe und Streichquartett

Adagio - Tempo di Minuetto - Andante cantabile - Allegro moderato

Die vier Sätze sind Umarbeitungen Glucks von Arien
aus seiner Oper "Die Pilger von Mekka":

1. "Ach welch ein süßes Wiedersehen"
2. "Ohne Hoffnung auf ein Wiedersehen"
3. "Ich weih mein Herz, treu bis zum Tod"
4. "Wär' ich gar so feig und schlecht"

Wolfgang Amadeus Mozart 1756 - 1791

Ordensverleihung 1770 (vierzehnjährig)

Divertimento Nr. 2 B Dur KV 137 für Streichquartett

Andante - Allegro di molto - Allegro assai

Carl Ditters von Dittersdorf

Konzert A-Dur für Oboe d' amore und Streicher

Moderato - Adagio - Presto



Sommer-Serenade

im Doktorsgärtlein am Museum,
Altdorf, Neubaugasse 5

(bei Regen im Betsaal des Wichernhauses)
am Sonntag 20. Juni 2004, 16 Uhr

Komponisten, denen vom Papst der
Orden vom Goldenen Sporn verliehen wurde.

Ausführende:

Concerto barokoko

Birgit Trunk, Christina Hussong, Violinen

Stephanie Grasser, Viola

Laurentius Strehl, Violoncello

Prof. Hermann Harrassowitz, Oboe und Oboe d' amore

PROGRAMM

Orlando di Lasso 1532 - 1594

Ordensverleihung 1574

Madrigal "Ich armer Mann"

Oboe und Streichquartett

Madrigal "Baur was tregst im Sacke"

Streichquartett

Carl Ditters von Dittersdorf 1739 - 1799

Ordensverleihung 1770

Streichquartett D-Dur

Moderato - Menuett und Trio - Finale Allegro

Christoph Willibald Ritter von Gluck 1714 - 1787

Ordensverleihung 1756

Quintett für Oboe und Streichquartett

Adagio - Tempo di Minuetto - Andante cantabile - Allegro moderato

Die vier Sätze sind Umarbeitungen Glucks von Arien
aus seiner Oper "Die Päpster von Mekka":

1. "Ach welch ein süßes Wiedersehen"
2. "Ohne Hoffnung auf ein Wiedersehen"
3. "Ich weih mein Herz, treu bis zum Tod"
4. "Wär' ich gar so feig und schlecht"

Wolfgang Amadeus Mozart 1756 - 1791

Ordensverleihung 1770 (vierzehnjährig)

Divertimento Nr. 2 B Dur KV 137 für Streichquartett

Andante - Allegro di molto - Allegro assai

Carl Ditters von Dittersdorf

Konzert A-Dur für Oboe d' amore und Streicher

Moderato - Adagio - Presto

Le cadi dupé – opéra comique beim 25. Berchinger Sommerkonzert

Schon mehrfach waren das Mittlere Tor und die benachbarten Fachwerkhäuser im mittelalterlichen Berching Kulisse für Freilichtspiele. Und natürlich gehört Christoph Willibald Gluck in der Gluckstadt Berching zum festen Bestandteil im Programm. So auch in diesem Jahr, als am 26. und 27. Juni im Rahmen des 25. Sommerkonzerts *Le cadi dupé* aufgeführt wurde.

Le cadi dupé oder *Der betrogene Kadi* entstand 1761, als Gluck der französischen Oper in Wien vorstand. Nach den Kriegen mit dem Türkenreich waren orientalische Stoffe hochaktuell. Hauptperson in dem Stück ist ein Kadi, der – sehr zum Missfallen seiner Frau Fatima – die wunderschöne Zelmire heiraten möchte. Zelmire ihrerseits ist in Nuradin verliebt und in keiner Weise an dem Kadi interessiert. Aufgrund einer Täuschung unterzeichnet der hintergangene Kadi einen Heiratsvertrag mit der hässlichen Omega und hat alle Mühe sich wieder herauszuwinden, während Zelmire glücklich ihren Nuradin heiraten kann.

Der Berchinger Aufführung zugrunde lag die deutsche Bearbeitung von Fritz Krastl und J.N. Fuchs (ca. 1824), die von Kurt Köller neu inszeniert wurde. Solisten waren Ulrich Wand (Kadi), Daiva Gedvilaite (Fatime), Judith Graf (Zelmire), Michael Novak (Nuradin), Michael Lion (Omar) und Hentrike Mayer (Omega). Die musikalische Leitung lag bei Kurt Karl. Es spielte das Orchester Collegium Noricum aus Nürnberg.

Zur Aufführung kamen ferner die Ouvertüre zur Oper *Die Entführung aus dem Serail* von Wolfgang Amadeus Mozart sowie das Trompetenkonzert in Es-Dur von Joseph Haydn.

Wie die Aufführung von *La Danza* im Jahr 2002 und nun *Der betrogene Kadi* gezeigt haben, finden kleinere, wenig gespielte Werke Glucks auf dem Pettenkoflerplatz in Berching ihren idealen Rahmen. Die Gluckpflege wird daher auch künftig in Berching ihren Platz haben. Dabei bauen wir auch weiterhin auf die freundliche Unterstützung durch die Internationale Gluck-Gesellschaft.

Hans Rosenbeck



Le Cadi dupé
beim Berchinger
Sommerkonzert

25. Berchinger Sommer-Konzert

Samstag, 26. Juni, 21.00 Uhr
Sonntag, 27. Juni, 21.00 Uhr

Open-Air-Aufführung
am Pettenkofer Platz in Berching

Christoph Willibald Gluck „Der betrogene Kadi“ Komische Oper in einem Akt

Wolfgang Amadeus Mozart: Ouvertüre zur Oper
„Die Entführung aus dem Serail“

Joseph Haydn: Konzert für Trompete
und Orchester in Es-Dur

Solisten:

Judith Graf (Sopran),
Daiva Gedvilaitė (Mezzosopran),
Henrike Mayer (Sopran),
Michael Nowak (Tenor),
Christoph Braun (Trompete) u.a.

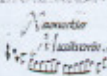
Orchester Collegium Noricum

Regie: Kurt Koller

Musikalische Gesamtleitung
Kurt Karl



HUBER
TECHNOLOGY



Produktionsort:

Kategorie 6, 25. & Kategorie 31, 22. & Schüler und Studenten erhalten eine Ermäßigung um 5,- €

Verkaufsstellen:

Geschäftsstelle Neumarkter Musikverein, Adalbert-Straße 70, 92218 Neumarkt, Tel. (09181) 200520

Theater-Information, Pilsener Straße 95, 18 Neumarkt, Tel. (09181) 139357

24-Stunden-Service der Sparkasse Neumarkt-Parkberg, Obere Hauptstraße 22, 92218 Neumarkt, Ofr.

Dr. Beccala, Straße 39, 92211 Tübingen, Tel. (07141) 1210110

Radfahrbank Berching, Bachhausplatz 6, 92232 Berching, Tel. (09182) 3402-0

Freizeitverkehrsamt Berching, Pilsener Straße 12, 92232 Berching, Tel. (09182) 20015

Bei schlechtem Wetter findet die Veranstaltung in der Europahalle Berching statt.

Auf den Spuren der Familie Gluck in der Oberpfalz und in Nordböhmen

Kindheit und Jugend des großen europäischen Komponisten Christoph Willibald Gluck (1714 – 1787) nachvollzogen an den Orten des beruflichen Wirkens seines Vaters
Johannes Alexander Gluck (1683 – 1743)

I. Oberpfalz

Die ersten nachweisbaren Spuren der Familie Gluck in der Oberpfalz beginnen mit der Verheiratung des Großvaters *Hans Adam Gluck* (12. Januar 1672 in der Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt, Erbendorf/Oberpfalz) mit *Anna Maria Köttmath*, der Tochter des Bürgers und Nagelschmiedes Philipp Köttmath aus **Erbendorf**. In der Heiratsmatrikel des Kirchenbuches in Erbendorf findet sich als Vater von „*Hanns Adam Gluckh*“, „*Simon Gluckh*“ von **Rockenzahn** vermerkt, der zu dem Zeitpunkt der Hochzeit seines Sohnes bereits verstorben war. Nach neueren Forschungen handelt es sich bei der Ortsangabe „von Rockenzahn“ um die westböhmisches Stadt **Rokycany** bei Pilsen.

Hans Adam Gluck war schon vor 1672 Förster beim *Grafen Hans Caspar von Hartung* in Dietersdorf bei Windisch-Eschenbach in der Oberpfalz, jetzt Landkreis Neustadt an der Waldnaab. Das Schloss der Grafenfamilie Hartung ist seit 1903 im Familienbesitz der Familie *Rettinger*, die den Bau renovierte und erneuerte. Heutige Besucher des Schlosses blicken direkt auf ein modernes Industriedenkmal, den Bohrturm der KTB (Kontinentale Tiefbohrung). Das Bohrloch ist mit 11, 8 km die tiefste Erdbohrung der Welt.

Um 1675 zog die junge Familie in das benachbarte **Neustadt/Waldnaab**, wo *Hans Adam Gluck* als Hofjäger in den Dienst des Fürsten *Lobkowitz* trat. Die *Lobkowitzsche Herrschaft Neustadt/Waldnaab*, 1641 zur gefürsteten Grafschaft **Sternstein** (**Störnstein**) erhoben, erlebte unter dem vom Fürsten *Ferdinand August* erbauten Neuen Schloss (1698 – 1717) eine wirtschaftliche Blütezeit mit einer barocken Hofhaltung. *Hans Adam Gluck* blieb bis zu seinem Tod Anfang Januar 1722 in **Neustadt** ansässig. Er wurde auf dem 1632 begründeten Friedhof in **Neustadt/Waldnaab** beigesetzt.

Am 28. Oktober 1683 kam *Johannes Alexander Gluck*, der Vater Christoph Willibalds in **Neustadt an der Waldnaab** auf die Welt. In der „Oberen Vorstadt“ gegenüber dem Neuen Schloss steht noch heute das Geburtshaus. Seine Mutter *Anna Maria Gluck*, geborene Köttmath, starb schon mit sechsunddreißig Jahren im Januar 1687 und wurde ebenfalls auf dem Friedhof von **Neustadt** begraben. In der 1662 erbauten Friedhofskirche von Neustadt wurden die Totenmessen für die Großeltern von *Christoph Willibald Gluck* gelesen. Zeit seines Lebens bezeichnete sich *Johannes Alexander Gluck* als stolzer „Bürger von Neustadt“.

Johannes Alexander Gluck, der Vater des Komponisten, verbrachte seine Kindheit und Jugend in **Neustadt**. Er besuchte die Fürstenschule, die 1669 erbaut wurde und als ältestes Schulhaus der Oberpfalz gilt (heute Stadtmuseum). Nach einer mündlich überlieferten Familientradition (mitgeteilt in der Gluckbiographie von Anton Schmid, 1854) soll er als Zwanzigjähriger „Büchsenspanner und Leibjäger“ des Prinzen Eugen von Savoyen gewesen sein. In den Jahren 1702/03 kämpfte er auf der Seite der dem Reichsheer verpflichteten Truppen von *Fürst Ferdinand Alexander von Lobkowitz*, dem Dienstherrn seines Vaters, im Spanischen Erbfolgekrieg. Im Verlauf des Krieges stand *Johannes Alexander Gluck* unter Befehl des kaiserlichen Generalwachtmeisters *Graf Johann Georg von der Hauben*, der im Zuge der Besetzung der Oberpfalz durch die Kurpfalz zum „Obstjägermeister“ in der Oberen

Pfalz und zum „Schultheiß von Neumarkt“ ernannt wurde. In der „Stadtgeschichte Neumarkt“, 1960 herausgegeben von Dr. Karl Ried, ist er unter „Haubner, Graf von, Kaiserlicher General, Schultheiß von 1708 bis 1714 aufzufinden. Im Jahre 1712 trat *Johannes Alexander* als „Graf Haubnischer Jäger“ dann die Jägerstelle in **Erasbach** bei **Berching** in der Oberpfalz an. Er wohnte zu Beginn seiner dortigen Tätigkeit im Nachbarort **Weidenwang** in Miete. Im Sommer 1713 stellte ihm sein oberster Dienstherr *Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz* Bauholz für ein eigenes Haus in **Erasbach** zur Verfügung. Dieses Haus gilt als Geburtshaus von *Christoph Willibald Gluck*. Sein Vater verkaufte das Wohnhaus in Erasbach im September 1717 für 270 Gulden an Leonhard Wagner aus Wolfersthal.

Am 4. Juli 1714 wurde der wahrscheinlich am 2. Juli geborene Sohn *Christoph Willibald Gluck* in der Pfarckirche St. Willibald zu Weidenwang getauft (Auszug aus dem Taufbuch der Pfarrei Weidenwang, heute Ortsteil der Stadt Berching). In der Taufmatrikel wird neben seinen Eltern auch sein Taufpate Christoph Fleischmann aus Weidenwang genannt. *Christoph Willibald Gluck* wurde von Simon Papst getauft, der in den Jahren 1691 – 1721 Pfarrer in Weidenwang war und auch gleichzeitig die Filiale Erasbach betreute. Aus diesem Grund erzählt der Volksmund, *Christoph Willibald Gluck* sei vom Papst persönlich getauft worden.

Ungewissheit über den Mädchennamen der Mutter des Komponisten, *Maria Walburga*, herrscht immer noch. Trotz umfangreicher Recherchen konnte bisher der Geburtsname nicht ermittelt werden. Damit liegt die mütterliche Linie im Dunkeln. Dazu wurden jedoch zwei Theorien entwickelt: Die Namen Walburga und Willibald treten im Gluckschen Stammbaum sonst nicht auf. Sie werden deshalb mit dem Bistum Eichstätt in Verbindung gebracht, in welchem Erasbach liegt. Die Schutzpatrone dieses Bistums sind Walburga und Willibald. Die zweite Theorie steht im Zusammenhang mit einem katholischen Hofbeamten. *Maria Walburga* soll das uneheliche Kind dieses Mannes, eines Hofrichters am Hofe des Fürsten von Lobkowitz in Neustadt/Waldnaab gewesen sein, der aus dem Eichstättischen stammte. Belegbar aber ist der Kirchenbucheintrag zum Tod und Begräbnis der Mutter von *Christoph Willibald Gluck*:

„A(nn)o 1740/Den 10 october ist die Frau Wallburgia/Gluckin von der Neuschänck, so den 8 (verbessert aus „7“) dito/gestorben, mit zwey gesungen Ämbtern/begraben; Ehevor aber mit der Heyl: Beicht/Comunion und Letzten Oelung versehen/worden Ihres alters 58. Jahr.“ (Litomerice, Statni oblastni Arch, Kirchenbuch/Sterbebuch Oberg Georgenthal 1717-1788, Nr. 47/9, fol. 318.

Auch im Sterbeeintrag fehlt der Mädchenname, was wiederum ein Hinweis auf eine uneheliche Geburt sein könnte.

II. Nordböhmen

Vater *Johannes Alexander Gluck* veränderte in den folgenden Jahren dreimal seine berufliche Stellung und stieg dabei vom Jäger bis zum Forstmeister auf. Bereits Ende August 1717, *Christoph Willibald* war gerade drei Jahre alt, quittierte *Johannes Alexander Gluck* freiwillig seinen Dienst in Erasbach und verkaufte das neu erbaute Haus. Die Familie übersiedelte nach **Reichstadt bei Böhmisches Leipa (Zákupy u České Lípy)** in Nordböhmen, wo er am 1. Oktober 1717 als Oberförster in den Dienst der *Herzogin Anna Maria Franziska von Toskana* trat. Hier lebte die Familie Gluck fünf Jahre, währenddessen als weitere

Geschwister *Christoph Willibald Glucks*, *Maria Anna Rosina* (1718 – 1760/61), verheiratet mit *Claudius Hedler* und Mutter der Adoptivtochter von Gluck, *Maria Anna* (genannt *Nanette*), und *Franz Anton Ludwig* geboren wurden. Es scheint, dass es *Johannes Alexander Gluck* in **Reichstadt** rasch zu Ansehen brachte: In den Matrikeleintragungen zur Taufe seiner Kinder wird er als „*Dominus nobilis*“ oder der „*wohledle und gestrenge Herr Alexander Gluck*“ bezeichnet. Aus den Darlehen, die er 1720 bis 1726 Bürgern seiner Heimatstadt **Neustadt/Waldnaab** gewährte, lässt sich der finanzielle Wohlstand der Familie Gluck ablesen. Die Beziehungen zu **Neustadt** brach *Johannes Alexander* nie ab: In späteren amtlichen Schreiben fügt er seinem Namen und Berufstitel oft die Bezeichnung „*Bürger von Neustadt*“ hinzu.

Bereits im April 1722 suchte sich Vater *Johannes Alexander Gluck*, stets auf Verbesserung seiner beruflichen Stellung bedacht, eine neue Stelle als Forstmeister beim *Grafen Philipp Joseph Kinsky*, der 1719 das Erbe der Herrschaft **Böhmisch Kamnitz**, Bezirk **Tetschen**, angetreten hatte. Ende Oktober 1725 unterschrieb „*Alexander Johann Gluck*“ den „*Kämmitzer Forstambts MonatZettel*“ erstmals als „*Forstmeister*“. Obwohl das gräfliche Schloss in **Kamnitz** steht, wohnte die Familie Gluck im Forsthaus des etwa zehn Kilometer nördlich gelegenen **Ober-Kreibitz (Chřibská)**, Bezirk **Warnsdorf (Varnsdorf)**.

In dieser Umgebung verlebte der junge *Christoph Willibald Gluck* die entwicklungspsychologisch wichtigen Jahre vom achten bis dreizehnten Lebensjahr. Die vermutlich schon in **Reichstadt** begonnene elementare Schulbildung von *Christoph Willibald* wurde in **Kreibitz** fortgesetzt. Zu den heranwachsenden vier Kindern werden während der Ober-Kreibitzer Zeit noch drei weitere geboren: *Franz Karl* (geboren 1722), *Anna Elisabeth* (geboren 1725) und *Heinrich Joseph* (geboren 1727).

Spätestens in **Ober-Kreibitz** dürfte *Christoph Willibald* auch den ersten musikalischen Unterricht erhalten haben. Die Kindheitserinnerungen, wie er sie im fortgeschrittenen Alter von 60 Jahren dem Maler *Johann Christian Mannlich* in Paris erzählte und die dieser nach Glucks Tod in den Jahren 1813 – 1818 wohl in verklärter Retrospektive niederschrieb, dürften sich hauptsächlich auf die Jahre in Ober-Kreibitz und den folgenden Aufenthaltsort der Familie Gluck beziehen. *Johann Christian Mannlich* berichtet u.a., dass *Christoph Willibald Gluck* von einem nicht namentlich genannten Lehrer, der das besondere musikalische Talent Glucks offenbar erkannte und förderte, auch noch außerhalb der Schulzeit betreut wurde. Es ist wahrscheinlich, dass es sich bei dem Förderer um einen geistlichen Lehrer handelte, der an der bestehenden Musikschule in **Böhmisch-Kamnitz** als Musiklehrer tätig war. Diese berühmte Kirchenmusikschule bestand seit dem 16. Jahrhundert an der St. Jakobskirche in **Böhmisch-Kamnitz**. 1856 wird *Antonin Dvořák* an dieser Schule seine Deutschkenntnisse verbessern und Orgelkomposition lernen.

Zwischen Juni 1727 und Februar 1728, *Christoph Willibald* war nun dreizehn Jahre alt, nahm sein Vater eine neue Stelle bei Fürst *Philipp Hyazinth Lobkowitz* auf **Schloss Eisenberg (Jezeří bei Komotau/Chomutov)** an. Er übersiedelte mit seiner Familie in das am Fuße des Schlossbergs gelegene Forsthaus. In dieser letzten Station seines Berufslebens diente er demselben Fürsten *Philipp Hyazinth Lobkowitz*, seit 1715 regierender Fürst als Nachfolger seines Vaters *Ferdinand August*, dem auch sein Vater *Hans Adam Gluck* in seinen letzten Lebensjahren auf dessen Neustädter Besitz gedient hatte. Vermutlich ist es diesen familiären

Verbindungen und *Johann Alexander Glucks* langjähriger Beziehung zu **Neustadt** zu verdanken, dass er die neue Stelle als Forstmeister in **Eisenberg** antreten konnte. Für die schulische und musikalische Ausbildung in der Jugend *Christoph Willibald Glucks* gibt es außer dem zeitlichen Rahmen und der Orte des beruflich bedingten Wechsels seines Vaters und dem daraus resultierenden Umfeld keine gesicherten Quellen. In der Eisenberger Zeit ist Christoph Willibald Gluck jüngerer Bruder *Franz Anton Ludwig Gluck* als Schüler des 13 km entfernten Komotauer Jesuitengymnasiums im Jahre 1735 nachgewiesen. Arnošt Mahler führt 1974 hypothetisch an, dass *Christoph Willibald Gluck* Chorknabe an der Jesuitenkirche in **Komotau** gewesen sei, wo er Gelegenheit gehabt hätte, sich sängerisch und instrumental (Orgel) ausbilden zu lassen. Dies kann für den Zeitraum zwischen der Ankunft der Familie Gluck in **Eisenberg** in den Jahren 1727/28 und Christoph Willibald Glucks Immatrikulationsnachweis als Student der Logik an der Karlsuniversität in Prag 1731 („Anno 1731/Logici ...*Christophorus Gluckh Palatinus Erspachensis*“) angenommen werden.

IMMATRIKULATION

„Matr. XXIV/Compendiosae omnium philosophiae
auditorum ab anno 1654-1743/Pag. 149:

1731

logicae R. P. Ignatio Thomas

Sub professoribus

matheseos R. P. Ignatio Mühlwenzl

Logicae et mathematicum auditors:

G l u c k Christophorus Palatinus Erspachensis

Matr. XXIX/Matricula univ. Prag tomus secundus

1724-1779/Anno 1731 Logici:

Christophorus G l u c k h Palatinus Erspachensis.“

Eine erste Berührung mit dem Orgelspiel kann aber auch schon in der Kreibitzer Zeit stattgefunden haben. Die Orgel in der Jesuitenkirche in **Komotau** wird jedenfalls als „*Gluck-Orgel*“ bezeichnet, ebenso die große Orgel der Teynkirche in **Prag**.

Dazu schreibt **Dr. Torsten Fuchs** (Sudetendeutsches Musikinstitut Regensburg):

„Bis in die jüngste Vergangenheit wird insbesondere in der populärwissenschaftlichen Literatur immer wieder kolportiert, Christoph Willibald Gluck hätte einen Teil seiner frühen musikalischen Ausbildung in Komotau erhalten. Aber bereits in den 1920er klärte der sudetendeutsche Musikwissenschaftler und Komponist *Theodor Veidl* dieses offensichtliche Missverständnis auf. Zwar taucht der Familienname Gluck in den Matrikeln auf, bezieht sich aber auf keinen Fall auf den Komponisten direkt. In seinem Aufsatz „*Neues über Glucks Jugend*“ in: *Der Auftakt* 8 (1928), Heft 3, Seite 69-71 referiert *Veidl*:

„(...) 1726 soll der junge Gluck nach Komotau an das Jesuitengymnasium gekommen sein, wo tatsächlich die Musik sehr gepflegt wurde und von 1732 bis 1736 soll er Hörer der Prager Universität gewesen sein. Nun ist aber in den noch erhaltenen Schülerverzeichnissen zwar der Name Gluck zu finden, aber mit dem Vornamen Franz, **offenbar** ein Bruder des Tondichters. Auch die Annahme, dass er bloß Chorknabe an der Jesuitenkirche in Komotau gewesen ist, wie Riemann angibt, ist **unhaltbar**, denn die Kirchenmusik wurde ausschließlich von den Gymnasiasten besorgt. Dass sein Name in den

Schülerverzeichnissen fehlt, muss jedenfalls die bisherige Annahme, er sei ein Komotauer gewesen, als **unhaltbar** erscheinen lassen. Ebenso wenig lässt sich auch nachweisen, dass er Hörer der Prager Universität war, denn die Hörerverzeichnisse aus den für Gluck gerade entscheidenden Jahren sind leider nicht erhalten. **Wahrscheinlich hat er weder eine Universität noch ein Gymnasium besucht.** Das geht daraus hervor, dass er sich, wie Schmid berichtet, in den fünfziger Jahren erst – er war also damals bereits vierzig Jahre alt – mit dem Studium der lateinischen Sprache befasste. Hätte er wirklich ein Jesuitengymnasium in seiner Jugend besucht, dann hätte er nicht erst später Latein lernen müssen, denn das lernte man damals in den Schulen wie die eigene Muttersprache beherrschen. Und gar an den Universitäten wurde gar nur lateinisch gelesen. (...) Zum Schluss eine heitere Geschichte, die zugleich ein Schulbeispiel dafür ist, wie manchmal historische Sehenswürdigkeiten entstehen. Im Chore der ehemaligen Jesuitenkirche in Komotau befindet sich nämlich eine zweite, kleine und uralte Orgel. Als ich selbst noch die Schulbank des Komotauer Gymnasiums drückte, und auch später noch, solange ich, der herrschenden Ansicht folgend, davon überzeugt war, dass Gluck in der Ignatius-Kirche Orgelspielen gelernt habe, wie bei Schmid zu lesen ist, da konnte ich mit Recht annehmen, dass Gluck auf dieser kleinen Orgel gespielt habe und diese Meinung verbreitete ich geflissentlich in Komotau. Man stelle sich nun meine Verwunderung vor, als ich später in Arends Gluck-Biographie las „*die Gluckorgel wird heute noch gerne gezeigt*“. Ich muss der Wahrheit die Ehre geben und reumütig bekennen, dass ich diese *Gluckorgel* am Gewissen habe; es könnte sonst vielleicht geschehen, dass man eines schönen Tages eine Gedenktafel dort anbringt.⁷

So schön die *Legende von Gluck und seiner Gluckorgel* in Komotau auch ist (wider besseres Wissen wurde tatsächlich Veidls Richtigstellung in den Wind geschlagen und man brachte tatsächlich *eines schönen Tages eine Gedenktafel dort* – in der Ignatius-Kirche – für Gluck an), muss an dieser Stelle nachdrücklich darauf verwiesen werden: Man sollte im Veidelschen Sinne *der Wahrheit die Ehre geben*.⁸

Schloss **Eisenberg**, auf einem Ausläufer des Erzgebirges gelegen, war vor allem ein Jagdschloss der Familie *Lobkowitz*, das von der Fürstenfamilie nicht ganzjährig bewohnt wurde, sondern im Herbst zur Jagdsaison für ausgedehnte Festlichkeiten genutzt wurde. Im ovalen Festsaal des Schlosses erklang zu diesen Gelegenheiten sicher auch Musik, von den Mitgliedern der Lobkowitzschen Kapelle dargeboten.

Den jungen *Christoph Willibald* werden solche musikalische Eindrücke mitgeprägt haben. Historische Belege aus dieser Lebenszeit sind nur im Zusammenhang mit dem Schloss **Eisenberg (Jezeří)** zu konstruieren. So gibt es in den Sammlungen *Lobkowitz-Raudnitz* im Schloss **Nelahozeves** eine Galerie des Hofmalers *Carl Robert Croll* (1800 – 1863) mit Ansichten des Schlosses Eisenberg und des Ortes Eisenberg, in dem sich das große barocke Forsthaus befand. Dieses wurde von der Familie Gluck von 1728 – 1736 bewohnt. Von dort ging *Christoph Willibald Gluck* nach Prag und Wien.

Im Schloss **Eisenberg** befindet sich eine Sammlung von historischen Fotografien, auf denen das Forsthaus abgebildet ist. Leider wurde nach dem II. Weltkrieg der Ort **Eisenberg** und das Forsthaus zerstört. „Von der vorderen Terrasse des Schlosses hat man einen gespenstischen Ausblick auf die Zerstörung des Seestädter Beckens. Soweit das Auge blickt, ein Riesenkrater und ganz unten eine dunkle Schicht, die minderwertige Braunkohle,

deren Verbrennung in Kraftwerken für das Waldsterben im Erzgebirge verantwortlich gemacht wird. Prinz Charles war schon hier, Königin Beatrix, Václav Havel und Johannes Rau. Das Schloss war bis 1938 bewohnt. Im Krieg waren französische kriegsgefangene Offiziere untergebracht, z. B. der Bruder Charles de Gaulles, nach dem Krieg hausten hier die Russen, eine amerikanische Firma hat in der Kulisse des Schlosses einen Spuk- und Gespensterfilm gedreht.“ (entnommen aus **Anton Enders**, Christoph Willibald Gluck und seine Zeit auf Schloss Eisenberg, Baden-Baden 1997).

Der Braunkohlentageabbau fraß sich am Fuße des Erzgebirges entlang und verschlang zehn Städte und Dörfer (u. a. Ulbersdorf, Seestadt, Neundorf, Triebischtz, Hareth, Holtschitz, Pahlet, Bartelsdorf, Schiemberg, Ummersdorf).

Der Familie Gluck wurden in **Eisenberg** von der bereits 50jährigen *Maria Walburga Gluck* noch zwei weitere Kinder geboren, *Felix Matthes* (geboren 1732) und *Franziskus Johann Alexander* (geboren 1734), so dass *Christoph Willibald Gluck* noch acht Geschwister hatte.

1736 trat *Johannes Alexander Gluck* von seinem Amt als „*Praefectus Sylvarum*“ zurück und übersiedelte mit seiner Familie auf den Gutsbesitz **Neuschänke** in **Hammer(Hamr/Litvinov)** bei **Brüx (Most)** nahe Eisenberg. Durch umfangreiche Darlehensvergabe und Kapitalwirtschaft hatte er in den vergangenen Jahren ein ansehnliches Vermögen erworben, das es ihm ermöglichte, diesen freien Gutsbesitz zu kaufen und dort eine autonome Tätigkeit zu entfalten. Wie neueste Forschungen ergaben, starb jedoch seine Frau und langjährige Lebenspartnerin *Maria Walburga* 58jährig am 8. Oktober 1740 und wurde am 10. Oktober 1740 „mit *Zwey gesungenen Ämbtern*“ begraben. *Johannes Alexander Gluck* überlebte sie nur um knapp drei Jahre. Er starb 60jährig am 26. Juli 1743 und wurde am 28. Juli 1743 („*cum Missa cantata et privata*“) auf dem Friedhof in **Obergeorgenthal (Horní Jiřetín)** beerdigt.

1747 soll Christoph Willibald Gluck dieses elterliche „Freigut“ als sein Erbgut übernommen und für ein Jahr bewohnt haben, bis er es dann verkauft hat. Dies berichtet Max Arend 1921, der Verfasser der Festrede anlässlich der Zentenarfeier am 28. Juni 1914, als eine von Prof. Groth in Wien ausgeführte Gedenktafel angebracht worden war mit der Büste Glucks im Relief und der Inschrift:

„Die Gemeinde Hammer ihrem einstigen Bürger Christoph Willibald Gluck, dem Schöpfer des deutschen Musikdramas, dem Tonsetzer der Seele, in Verehrung gewidmet. 1714 – 1914.“

Im Anschluss daran wurde die fröhliche Volksfeier jäh unterbrochen durch die eben eingetroffene Unglücksnachricht von der Ermordung des Österreichischen Thronfolgers in Sarajewo.

Ursula Steinert und Marie Luise Karl

LITERATURNACHWEIS:

Rudolf Gerber, *Christoph Willibald Gluck*, Potsdam 1950

Anna Amalie Abert, *Christoph Willibald Gluck*, München (1959)

Heinrich Ascherl, *Geschichte der Stadt und Herrschaft Neustadt an der Waldnaab*, Hrsg. Stadt Neustadt a. d. Waldnaab, Weiden 1982

Auf den Spuren der Lobkowitzler – Ein Kulturstreifzug durch die Oberpfalz und durch Böhmen, Hrsg. Touristverband Ostbayern und Landkreis Neustadt/Waldnaab mit Unterstützung des Bezirkes Oberpfalz, Amberg 1999

Gerhard Croll/Dieter Haberl, *Lexikon zur Deutschen Musikkultur Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien*, Hrsg. Sudetendeutsches Musikinstitut Regensburg, München 2000

Tätigkeitsbericht 2003 der Österr. Arbeitsstelle der Gluck-Gesamtausgabe

Leiter: em. Univ.-Prof. Dr. Gerhard Croll

Mitarbeiterinnen: Mag. Elisabeth Richter (Nutzenberger), Dr. Irene Brandenburg

Die **Mitarbeit** der Österreichischen Arbeitsstelle der Gluck-Gesamtausgabe galt insbesondere folgenden **Bänden der GGA**:

Im Berichtsjahr fertiggestellt wurden die Textteile und der Notenanhang zum Band I/3b der GGA, *ALCESTE* (italienische Fassung Wien 1767), herausgegeben von Gerhard Croll, Mitarbeit Renate Croll. Das Vorwort umfasst die Kapitel I. *Zum Werk: Text und Musik*, II. *Glucks Komposition*, III. *Authentische Gestalt und (gekürzte) Fassungen*, IV. *Erstaufführung in Wien 1767/68*, V. *Weitere Aufführungen in Wien*, VI. *Aufführungen außerhalb von Wien*, VII. *Parodien und Bearbeitungen*, VIII. *Zeitgenossen und Nachwelt*, IX. *Zu den Quellen und zur Edition* (143 Seiten). Der ebenfalls fertiggestellte Kritische Bericht enthält die Teile A. Quellen (Irene Brandenburg), B. Allgemeines und C. Einzelbemerkungen (mit 43 + 17, 15 bzw. 39 Seiten). Zum Kritischen Bericht Teil A konnten insbesondere einige bislang nicht bekannte Libretti aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts berücksichtigt werden. Ferner wurden sämtliche Einträge im Quellenverzeichnis überprüft und anhand der neuesten Version der RISM-CDROM ggf. aktualisiert (Irene Brandenburg). Vorgelegt wurde schließlich auch der komplette Notenanhang mit den Druckvorlagen Konzertsfassung der Alceste-Arie *Io non chiedo*, Orchestervorspiel zur Admeto-Arie *No, crudel*, Orchesternachspiel zur Alceste-Arie *Ah per questo*, Sopranfassung der Admeto-Arie *Misero! E che farò?*, Ballo *L'Amour en cage* von Franz Aspelmayr, Ballo *La festa d'Alceste* von Josef Starzer, erweiterter Schluss der Alceste-Arie *Ombre, larve*, sowie der dazugehörige Kritische Bericht. Die komplette Herstellungsvorlage wurde im Mai des Berichtsjahres an die Mainzer Arbeitsstelle speditiert.

Offene Fragen zu dem schon im Computersatz vorliegenden und vom Herausgeber korrigierten Notenanhang V (Aspelmayr, Ballo „L'Amour en cage“) wurden seitdem mit der Arbeitsstelle in Mainz (Daniela Philippi, Tanja Gölz) diskutiert und geklärt.

In Zusammenhang mit den Arbeiten am Band II/2 der GGA, *DON JUAN* (Kurzfassung), *ALESSANDRO*, *ACHILLE*, herausgegeben von Sibylle Dahms und Monika Woitas, fanden mehrere Arbeitsgespräche mit den Herausgeberinnen statt. Zur Kurzfassung von *Don Juan* wurde weiteres Quellenmaterial gesammelt.

Für die Edition des Bandes III/20 der GGA, *ANTIGONO*, herausgegeben von Irene Brandenburg, wurde die Erstellung der Druckvorlage (Akt II und III) sowie des dazugehörigen Kritischen Berichtes Teil C fortgesetzt und bis zum Jahresende in einer ersten Fassung bis auf zwei Nummern fertiggestellt. Parallel dazu wurden die Recherchen zu den Textteilen A und B des Kritischen Berichtes sowie zum Vorwort fortgesetzt und die dazu vorliegenden Textentwürfe ergänzt und redigiert. Im Zusammenhang mit den Editionsarbeiten fanden mehrere Treffen der Herausgeberin mit dem zuständigen Lektor des Bandes, Prof. Dr. Josef-Horst Lederer (Graz) in Salzburg statt, bei denen die fertiggestellten Teile der Druckvorlage nummerweise besprochen, korrigiert und ergänzt wurden. Ferner wurden Details zur Quellenbewertung und Quellenkritik sowie Fragen der musikalischen Aufführungspraxis und ihrer Vermittlung durch den edierten Notentext erörtert. Bei der Sitzung des Herausbergerremiums der Gluck-Gesamtausgabe in Mainz berichtete Frau Brandenburg u.a. über den Stand der Editionsarbeiten an *Antigono*. Die

Abgabe des fertigen Manuskriptes soll bis Ende 2004 erfolgen. Ein geplantes Treffen mit der Editionsleitung der Gluck-Gesamtausgabe in Mainz wurde aus organisatorischen Gründen auf 2004 verschoben. Eine Reise nach Paris zur Konsultation der Primärquelle für die Edition in der Musikabteilung der Bibliothèque Nationale de France brachte wichtige Aufschlüsse zu speziellen Fragen der Textkritik: am Original konnten fragliche Lesarten genau untersucht und zahlreiche Korrekturen an der Druckvorlage vorgenommen werden. Für den Band III/13 der GGA, LA CONTESA DEI NUMI, herausgegeben von Daniela Philippi, las Elisabeth Richter eine Blindkorrektur der Partitur. Das Vorwort wurde von Gerhard Croll durchgesehen.

Bei den Vorbereitungen für den Band VII/3 (Supplement) der GGA, PERSÖNLICHE BRIEFE / BIOGRAPHISCHE DOKUMENTE, herausgegeben von Gerhard Croll, wurden von Elisabeth Richter die Arbeiten in Zusammenhang mit der Korrespondenz Kruthoffer fortgesetzt. Daran anknüpfend wurde mit der Übertragung weiterer Briefe von und an Personen in Glucks Umkreis während seiner Pariser Aufenthalte begonnen (Briefe an François Arnaud, Bailly du Rouillet, im Journal de Paris veröffentlichte Briefe von und an Jean François de la Harpe und Jean Baptiste Antoine Suard). Darüber hinaus wurden sämtliche aus der Kruthoffer-Korrespondenz erschlossenen Briefe und Sendungen von und an Gluck ermittelt und in die Briefe-Datenbank aufgenommen.

Ebenso wurde mit der Übertragung von Dokumenten aus Glucks Pariser Jahren begonnen (Verträge über die Vergabe von Rechten an Glucks Pariser Opern mit den Verlegern Marchand, de Peters, Mathon). An weiteren Dokumenten wurden die (gedruckten) Widmungen der Reformopern transkribiert.

Im Rahmen der Erforschung der Familie Glucks und seiner Frau in Wien konnten weitere Daten zu Mauro Ignazio Valmagini gesammelt werden, der als Schwager von Glucks Frau und namhafter Hof-Baumeister für Glucks Werdegang am Wiener Hof möglicherweise eine größere Rolle gespielt hat. Die Ergebnisse der Forschungen wurden von Elisabeth Richter in einem Artikel zusammengefasst, der in den *Mitteilungen 5* der Internationalen Gluck-Gesellschaft veröffentlicht wurde. Aufgrund der Budgetsituation konnten im Jahr 2003 keine Forschungsreisen nach Wien unternommen werden.

Die Arbeiten am vierten Band der *Gluck-Studien* (Gerhard Croll: *Gluck-Schriften – Ausgewählte Aufsätze und Vorträge 1967–2002*, hrsg. von Irene Brandenburg und Elisabeth Richter unter Mitarbeit von Renate Croll) wurden 2003 mit letzten Korrekturdurchgängen und der Schlussredaktion abgeschlossen. Der mit 387 Seiten bisher umfangreichste Band der *Gluck-Studien* erschien im Frühjahr 2003 im Bärenreiter-Verlag.

Die Arbeiten zum Band 5 der *Gluck-Studien*, der die Jahrgänge 1758 und 1759 des so genannten Gumpenhuber-Repertoires (*Répertoire de tous les Spectacles qui ont été donné au Theatre près de la Cour*) enthalten wird, sollen weitergeführt werden (Brandenburg, Croll, Woitas).

In dem von der Österreichischen Nationalbibliothek herausgegebenen Periodicum *biblos* Jg. 51,2 (2002) erschien ein Beitrag von Gerhard Croll, *Wertvolle Dokumente zum „Opernkrieg“ in Paris 1777 aus der Handschriftensammlung der ÖNB* (S. 245–262).

Der für das *Österreichische Musiklexikon* (hrsg. von R. Flotzinger) von Elisabeth Richter und Irene Brandenburg verfasste Artikel „Gluck“ ist im Berichtsjahr erschienen (Band 2, Wien 2003, S. 595–596).

Die Sitzung des **Herausgebergremiums der Gluck-Gesamtausgabe** fand am 1. Juli 2003 in Mainz statt. Von der Österreichischen Arbeitsstelle nahmen Gerhard Croll, Irene Brandenburg und Elisabeth Richter daran teil und berichteten über den Stand der in Arbeit befindlichen Bände der Gluck-Gesamtausgabe. Die Aktivitäten der **Internationalen Gluck-Gesellschaft** (Präsident: Gerhard Croll) in der oberpfälzischen Heimat Glucks – im Besonderen in Berching – und die dabei zustande gekommenen Kontakte mit der Universität Erlangen-Nürnberg haben im Berichtsjahr zu ebenso bedeutungsvollen wie erfreulichen Ergebnissen geführt. Der Intendant des Staatstheaters Nürnberg, Prof. Dr. Wulf Konold, verband mit der Absicht, in dem Glucks Geburtsort nächstgelegenen Musiktheater der Pflege seiner Werke besondere Aufmerksamkeit zu widmen den Wunsch, die IGG in die Aktivitäten einzubinden. In einem auf Einladung des Aufsichtsratsvorsitzenden der Nürnberger Versicherungsgruppe, Herrn Hans-Peter Schmidt, im Nürnberger Business-Tower am 11. Juli 2003 stattgefundenen Gespräch wurden die Grundlagen für „**Gluck-Festspiele in Nürnberg**“ gelegt, die erstmals – mit einem musikalischen und wissenschaftlichen Programm – 2005 (und dann alle drei Jahre) veranstaltet werden sollen. Die offizielle Bekanntgabe dieses Vorhabens erfolgte bei einer Matinee im Business-Tower im Zusammenhang mit der Jahresversammlung der IGG am 9.11.2003. Ein von der IGG eingesetztes Komitee hat an Hand eines in der Österreichischen Arbeitsstelle der GGA in Salzburg erstellten Exposé mit der Erstellung des wissenschaftlichen Programms für ein Symposium „Gluck, der Europäer“ begonnen, das vom 4. bis 7. März 2005 in Nürnberg stattfinden wird. Die organisatorische Vorbereitung obliegt dem Nürnberger Staatstheater.

Für die Mitglieder der IGG redigierte Elisabeth Richter die fünfte Nummer der *Mitteilungen der Internationalen Gluck-Gesellschaft* mit Beiträgen von Irene Brandenburg, Gerhard Croll, Marie Luise Karl, Josef-Horst Lederer, Elisabeth Richter und Hans Rosenbeck.

Frau Irene Brandenburg war 2003 bei dem seit 1. März 2002 unter der Leitung von Frau Prof. Dr. Sibylle Dahms am Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg durchgeführten FWF-Projekt „**Ballettkompositionen im Kontext der Wiener Klassik**“ beschäftigt. Anlässlich einer internationalen Tagung in Genf zum Thema „Musique et Geste en France de Lully à la Révolution“ im Februar 2003 präsentierte Irene Brandenburg gemeinsam mit Sibylle Dahms erste Ergebnisse des Projektes in einem Beitrag zum Thema „*Les compositions de ballets au contexte de la période classique viennoise*“ (der Kongressbericht ist in Vorbereitung). Das Projekt wurde von Frau Brandenburg außerdem im Rahmen des Forschungsseminars am Institut für Musikwissenschaft Salzburg, sowie in einem Beitrag in den *Mitteilungen 5* der Internationalen Gluck-Gesellschaft vorgestellt.

Zur Aufrechterhaltung des **Betriebes der Österreichischen Arbeitsstelle** wurden alle notwendigen Verwaltungstätigkeiten von Elisabeth Richter durchgeführt. Für die Handbibliothek der Arbeitsstelle wurden weitere Spezial-Artikel xerokopiert und in die Datenbank aufgenommen.

Für die Jahr 2004 angeordnete Übersiedlung des Instituts für Musikwissenschaft und damit auch der Österreichischen Arbeitsstelle der Gluck-Gesamtausgabe in das Universitätsgebäude Akademiestrasse 26, 2. Stock, wurden erste Vorbereitungen getroffen.

Elisabeth Nutzenberger

**Internationale Gluck-Festspiele und
wissenschaftliches Symposium „Gluck der Europäer“
Nürnberg 2005**

Das Staatstheater Nürnberg veranstaltet unter der Leitung seines Intendanten Prof. Dr. Wulf Konold im März 2005 die 1. Internationalen Gluck-Festspiele, die den Auftakt zu einer langfristig angelegten Veranstaltungsreihe zur Gluck-Pflege in Nürnberg bilden werden. Künftig sollen die Festspiele im Dreijahresrhythmus stattfinden und dazu beitragen, das Andenken des in regionaler Nähe zu Nürnberg geborenen Gluck zu pflegen und Nürnberg dauerhaft zu einer international anerkannten Pflegestätten des Gluckschen Œuvres zu machen, denn Gluck ist „der einzige große Opernkomponist, für den das Staatstheater Nürnberg so etwas wie ‚Heimrecht‘ beanspruchen kann“¹. 2005 stehen folgende Werke auf dem Spielplan: *Iphigénie en Aulide* (Premiere 5. März), *Iphigénie en Tauride* und *Orfeo ed Euridice* (Wiederaufnahmen der Koproduktionen mit den Salzburger Festspielen) sowie – als Gastspiel des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden – *Armide*. Besonders erfreulich ist, dass auch eine der weniger bekannten Opern Gluck im Rahmen der Festspiele zur Aufführung kommt: im Markgräflichen Theater in Erlangen wird erstmals die Opéra-comique *L'Île de Merlin ou Le Monde renversé* gegeben. Abgerundet wird das anspruchsvolle Programm durch zwei Konzerte: ein Galakonzert mit Werken von Gluck und seinen Zeitgenossen (4. März) und ein Konzert der Philharmonie Nürnberg e.V. mit Harmoniemusik-Bearbeitungen von Gluck und Mozart.

In Verbindung mit den Gluck-Festspielen findet vom 5. bis 7. März in Nürnberg und Berching ein internationales wissenschaftliches Symposium „Gluck der Europäer“ statt, das vom Staatstheater Nürnberg, der Internationalen Gluck-Gesellschaft, dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth (Thurnau) und mit finanzieller Unterstützung der Nürnberger Versicherungsgruppe gemeinschaftlich veranstaltet und organisiert wird. Nach dem ersten internationalen Gluck-Kongress 1987 in Wien soll diese Fachtagung Wissenschaftlern aus dem In- und Ausland die Möglichkeit geben, in Referaten und Diskussionen neuere Forschungsergebnisse zu den thematischen Schwerpunkten des Symposions vorzutragen, die nicht nur dem Fachpublikum, sondern auch kulturinteressierten Laien Einblick in wichtige Aspekte des Gluckschen Lebens und Œuvres vor dem Hintergrund des Europas der Aufklärung eröffnen sollen. Die Vorträge sollen daher selbstverständlich dem Anspruch der Wissenschaftlichkeit und fachlichen Kompetenz gerecht werden, jedoch auch für den Nicht-Wissenschaftler verständlich und praxisbezogen sein.

Für die wissenschaftliche Konzeption und Organisation hat sich ein Komitee konstituiert, dem Vertreter der veranstaltenden Institutionen angehören: für das Staatstheater Nürnberg der leitende Musikdramaturg Dr. Klaus Angermann sowie der Intendant Prof. Dr. Wulf Konold; für das Institut für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg dessen Leiter, Prof. Dr. Andreas Haug; für das Forschungsinstitut für Musiktheater Dr. Daniel Brandenburg; für die Gluck-Gesellschaft Prof. Dr. Thomas Betzwieser und Dr. Irene

¹ Programm des Staatstheaters Nürnberg für die Spielzeit 2004/2005, S. 34.

Brandenburg. Für die Vorträge konnten renommierte Wissenschaftler aus dem In- und Ausland gewonnen werden.²

Dass Gluck zu den bedeutendsten Opernkomponisten des 18. Jahrhunderts gehört und mit seinen innovativen italienischen und französischen Musikdramen wie *Orfeo ed Euridice* und *Alceste* bzw. *Iphigénie en Aulide*, *Iphigénie en Tauride* oder *Armide* nicht nur das zeitgenössische Operntheater entscheidend geprägt, mitgestaltet und verändert hat, sondern zudem insbesondere in Frankreich und Deutschland eine außerordentliche Wirkung auf nachfolgende Komponistengenerationen gehabt hat, steht außer Zweifel. Gebürtig aus Berching in der Oberpfalz verbrachte Gluck seine Kindheit und Jugend im oberpfälzisch-böhmischen Grenzgebiet, bevor er in den 40er-Jahren seine erfolgreiche Laufbahn als Opernkomponist begann; zu Ende des 18. Jahrhunderts wurden seine Werke in ganz Europa aufgeführt, von Neapel bis Stockholm und von St. Petersburg bis Paris. Diese europaweite Verbreitung des Gluckschen Œuvres und die Fähigkeit des Komponisten, sich in verschiedenen musikalisch-dramatischen Stilen auszudrücken, hat Gluck zu Recht den Ruf als kosmopolitischer Künstler eingetragen. Somit haben sich die Organisatoren der Nürnberger Tagung darauf verständigt, diesen Aspekt in den Mittelpunkt der Veranstaltung zu stellen, die deshalb den Titel „Gluck der Europäer“ trägt. Die thematischen Schwerpunkte der drei Sektionen sind: „Gluck zwischen Wien und Paris“, „Gluck in/und Italien“ sowie „Der junge Gluck“.

Sektion 1: Gluck zwischen Wien und Paris

Im Mittelpunkt der ersten Sektion steht Glucks zentrale Schaffensperiode zwischen 1748 und 1781 und damit die zwischen *Semiramide riconosciuta* (1748) und *Iphigénie auf Tauris* (1781) in Wien und Paris entstandenen Bühnenwerke Glucks. Ausgehend von den historischen, politischen und kulturellen Verhältnissen in den beiden Zentren von Glucks opernreformatorischem Wirken sollen seine Beiträge zur „großen“ Oper ebenso Berücksichtigung finden wie – in Wien – die von ihm in Zusammenarbeit mit Angiolini und Calzabigi initiierte Ballettreform, ferner Glucks Beiträge zur Opéra-comique in Wien und in Paris und damit der mit den Persönlichkeiten Durazzo, Kaunitz, Favart u.a. verbundene Kulturaustausch Wien – Paris. Im Hinblick auf die vorgesehenen Aufführungen der Gluck-Festspiele wird Glucks französischen Reformopern und hier speziell seiner *Iphigénie en Aulide* besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Vor dem Hintergrund von Glucks Stellung am Österreichischen Hof und den damit verbundenen Rahmenbedingungen seines kompositorischen Werks werden Glucks Bedeutung als „Reformator“ der Oper und seine Werke im Spannungsfeld zwischen Kultur und Politik zu diskutieren sein.

² Referenten und Teilnehmer in alphabetischer Reihenfolge:

Thomas Betzwieser (Bayreuth) • Irene Brandenburg (Thurnau) • Gabriele Buschmeier (Mainz) • Michele Calella (Zürich) • Gerhard Croll (Salzburg) • Sibylle Dahms (Salzburg) • Thomas A. Denny (New York) • Sieghart Dohring (Thurnau) • Ludwig Finscher (Wolfenbüttel) • Tanja Götz (Mainz) • Gernot Gruber (Wien) • Klaus Hortschansky (Münster) • Milada Jonašová (Prag) • Grete Klingenstein (Graz) • Wulf Konold (Nürnberg) • Josef-Horst Lederer (Graz) • Robert Münster (München) • Daniela Philippi (Mainz) • Hans Rosenbeck (Berching) • Thomas Seedorf (Freiburg) • Ursula Steinert (Neumarkt) • Reinhard Strohm (Oxford) • Lucio Tufano (Neapel) • Tomislav Volek (Prag) • Reinhard Wiesend (Mainz).

Sektion 2: Gluck in/und Italien

Die zweite Sektion befasst sich mit weniger bekannten Bühnenwerken Glucks, den italienischen Opere serie und Serenate, die in bzw. für Italien zwischen 1741 (*Artaserse* in Mailand) und 1769 (*Le Feste d'Apollonia* in Parma) unter sehr unterschiedlichen Bedingungen entstanden sind. Ausgehend von Glucks ersten Erfahrungen als Komponist italienischer Opere serie sollen seine Scritture für verschiedene Opernhäuser in Bologna, Mailand, Neapel, Rom, Turin und Venedig und die dort herrschenden speziellen Produktionsbedingungen erörtert und Glucks Auseinandersetzung mit der Gattung Opera seria untersucht werden. Entsprechend dem Generalthema „Gluck der Europäer“ werden in dieser Sektion, über Italien hinausgehend, weitere Facetten von Glucks Wirken in Europa beleuchtet, etwa seine Tätigkeit als Kapellmeister der Mingottischen Operntruppe, der Aufenthalt in London sowie die Beziehungen zu anderen Komponisten der Zeit.

Sektion 3: Der junge Gluck (Oberpfalz/Böhmen)

Angeichts der Tatsache, dass bis heute nur wenige gesicherte Informationen zu Glucks Kindheit und Jugend in der Oberpfalz und in Böhmen vorliegen, ist die dritte Sektion der Tagung dem „jungen“ Gluck gewidmet. Hier gilt es insbesondere, neuere musikwissenschaftliche, aber auch lokalhistorische Forschungen zu präsentieren, also Erkenntnisse zur Gluckschen Familiengeschichte (Elternhaus, Kindheit, Stationen in Nordböhmen), zu Glucks musikalischer Ausbildung (als Autodidakt?), zu seinen Lehrern, seinen Studienjahren in Prag und zum Beginn seiner kompositorischen Laufbahn. Besondere Beachtung wird dabei den Memoiren des Malers Johann Christian Mannlich zu widmen sein, die eine wichtige Quelle für den jungen Gluck darstellen. Aufgrund des thematischen Schwerpunkts wird diese dritte Sektion in Berching stattfinden; an ihr sind mehrere Mitglieder der IGG als Referenten beteiligt.

Abgerundet wird das Tagungsprogramm durch eine Podiumsdiskussion zum Thema „Gluck der Europäer: Perspektiven für Forschung und Bühnenpraxis“. Hierbei sollen nicht nur die in den Referaten vorgelegten Forschungsergebnisse resümierend erörtert und in den Gesamtzusammenhang des Symposiums gestellt, sondern insbesondere Möglichkeiten der intensiveren Zusammenarbeit zwischen Wissenschaft und Praxis diskutiert werden.

Alle Mitglieder der Internationalen Gluck-Gesellschaft sind herzlich eingeladen, am Symposium und den Aufführungen der Gluck-Festspiele teilzunehmen!