

Dietmar Holland

Glucks Opernreform

Daß Gluck zu einem der großen Erneuerer der Oper wurde, war eigentlich ein Zufall. Freilich war die Zeit, als er mit der *azione teatrale* (*Orfeo ed Euridice*) seine erste Reformoper schrieb, reif dafür, doch wäre Gluck ohne gewisse äußere Voraussetzungen und günstige Umstände speziell in Wien wohl kaum auf die Idee gekommen, sein bisheriges Arbeitsfeld, die italienische *opera seria* nämlich, aus den Angeln zu heben. Dazu bedurfte es eines literarisch-gedanklichen Anstoßes. In der Luft lagen die ästhetischen Forderungen der französischen Aufklärer Diderot, d'Alembert und Rousseau: An die Stelle der höfischen Konvention sollte nun auch auf der Opernbühne der bürgerliche Tugendspiegel aufgerichtet werden; Einfachheit, Natürlichkeit und Aufrichtigkeit standen auf der Tagesordnung.

Mit solchen Gedanken war Gluck schon einmal konfrontiert worden, als er um 1745 in London mit Georg Friedrich Händel zusammentraf und dessen Reform der Oper durch die imaginäre Bühne des Oratoriums kennenlernte. Spuren der großartigen Menschendarstellung Händels finden sich bis zuletzt in Glucks Schaffen, ja sie reichen bekanntlich noch über Gluck hinaus bis zu Beethovens (*Fidelio*), dem Hohelied der Gattenliebe und Gattentreue als solchem. Die italienische *opera seria* dagegen hielt es mit dem Natürlichen nur insoweit, als es mit den höfischen Umgangsformen zusammenfiel. Die unübertroffenen literarischen Muster dafür stellte der meistkomponierte Librettist der *opera seria* des 18. Jahrhunderts bereit: Pietro Metastasio (1698–1782). Er wirkte noch bis in Mozarts Zeiten als kaiserlicher Hofdichter in Wien, ja sogar Mozart zollte ihm seinen, wenn auch hinterhältigen Tribut, als er 1791 das auch von Gluck viel früher vertonte Libretto (*La Clemenza di Tito*), allerdings für ein Auftragswerk, verwendete.

Was die Aufklärer an Metastasios Dramen störte, war gerade das, was sie so gut komponierbar machte: der Schematismus ihrer dramaturgischen Anlage mit dem Handlungsfortgang in den Rezitativen und der Affektkulmination am Szenenende, wodurch stets eine sogenannte Abgangsarie möglich wurde, deren Text in der Regel aus Gleichnissen bestand, die mit der eigentlichen Handlung nur in sehr lockerer Verbindung standen. Nicht eine einzige wirklich lebendige Persönlichkeit schuf Metastasio in seinen Bühnenfiguren, sondern stets bloße Träger von Eigenschaften, die dann im Schachspiel des kunstvoll komponierten Intrigengeflechts sich gegeneinander abarbeiten, ohne daß es je-

doch zu einer echten tragischen Kollision käme. Das wurde verhindert durch die Auffassung der menschlichen Affekte als kalkulierbare Effekte und durch die eingeschränkte Sichtweise der höfischen Umgangsformen. Metastasios Auffassung der Liebe als bloße Galanterie war ebenso Konvention wie die Verwendung antiker Stoffe, gesehen durch die Brille der höfischen Welt des Ancien régime. Seine Dramen wollten unterhaltsames Spektakel sein, nicht mehr, aber auch nicht weniger. Von der Läuterung durch Furcht und Mitleid im Sinne des Aristoteles war keine Rede. Die Denkarbeit des Dichters sollte durch die dazu komponierte Musik und die szenische Realisierung den Sinnen so schmackhaft wie möglich gemacht werden. Hier war denn auch der Hebel der Aufklärung anzusetzen.

Die trübe Brille der zeitlich beschränkten Sichtweise Metastasios mußte vertauscht werden mit den scharfen Augengläsern, die mit dem immanenten Rationalismus der Dramaturgie Metastasios wirklich ernst machten und einen gereinigten Blick auf das Wesen der antiken Stoffe ermöglichten. Das geschah in dem Textbuch (*Orfeo ed Euridice*), das Ranieri de' Calzabigi im Jahre 1762 in Wien Gluck zur Komposition anbot. Dieser Calzabigi, im gleichen Jahr wie Gluck geboren (er starb 1795 in Neapel), gehört zu der interessanten Reihe literarischer Abenteurer des 18. Jahrhunderts wie der Mozart-Librettist Da Ponte auch. Über sein bewegtes Leben wird viel Kolportagehaftes erzählt, doch soll uns hier nur seine innere Beziehung zur französischen Aufklärung beschäftigen. Als italienischer Literat kannte er natürlich seinen Metastasio, wußte also genau, an welchen Stellen der aufklärerische Hebel anzusetzen war.

Ähnlich verfuhr übrigens Gluck mit seinen Erfahrungen, die er beim Komponieren seiner *opera seria* gesammelt hatte. Die Reformidee, die ihm nun Calzabigi anbot, brachte ihn dazu, das musikalische Gebäude der *opera seria* von Grund auf neu zu durchdenken, aber – und darauf kommt es an – unter der Hülle der Konvention. Als Revolutionär hätte sich Gluck nicht gern gesehen.

Was geschah nun 1762, als Gluck Calzabigis Libretto komponierte? Man stelle sich vor, Metastasio hätte sich des Stoffs bemächtigt. War Orpheus für Calzabigi und für Gluck – seine Musik beweist es – ein verkörpertes Symbol des göttlichen Gesangs im Sinne der antiken Anschauung, dann wäre er bei Metastasio vermutlich ein musikalisch begabter Kavalier gewesen, dessen gesellschaftliche Verpflichtungen in erster Linie sein Verhalten bestimmt hätten, nicht die Idee der Gattenliebe. Gerade die Tendenz Calzabigis, aus dem antiken Mythos den Kern herauszuschälen, die Handlung von allen Konventionen wie Nebenperso-

nen oder Intrigen zu befreien und statt dessen die Idee der Liebe ins Zentrum zu stellen, mußte einen Musiker wie Gluck herausfordern. Der Streit um die Urheberschaft der Opernreform ist von daher gesehen müßig*, denn es handelt sich tatsächlich um eine Gemeinschaftsarbeit. Calzabigi weckte in Gluck den komponierenden Rationalisten. Immerhin war Gluck, als er *«Orfeo ed Euridice»* komponierte, fast fünfzig Jahre alt, und wer ändert schon seine künstlerische Position in diesem Alter?

Gluck muß also gespürt haben, daß ihm mit diesem Libretto der Weg zum aufklärerischen Blick in die Antike gewiesen wurde. Und kam es nicht auch seinem Bestreben entgegen, zuerst den Stoff zu durchdenken, um ihn dann erst zu komponieren? Es geht wohl kaum an, das als musikalischen Mangel zu betrachten; es ist vielmehr ein künstlerisches Verfahren, die Handlung, die bei Metastasio im Schematismus zu erstarren drohte, wieder in Gang zu bringen und zugleich mit der rationalistischen Durchdringung des Stoffs wirklich ernst zu machen. So besehen ist die Opernreform Glucks und Calzabigis der Versuch, dramaturgische Tendenzen der Librettistik Metastasios dialektisch zu beerben, sie gleichsam zur Kenntlichkeit zu verändern.

Bereits ein Jahr vor dem *«Orfeo»* wirkte Calzabigi als wichtiger Anreger für die Komposition eines neuartigen Handlungsballetts, einer französischen Erfindung, die Calzabigi direkt aus Paris nach Wien importierte; man wählte den Don Juan-Stoff, und Gluck schuf eine seiner bedeutendsten Partituren überhaupt. Immerhin forderte dieses Tanzdrama so etwas wie eine musikalische Tragödie ohne Worte und von den Tänzern die Kraft zur eigenständigen Pantomime. Das Szenarium stammte von Gasparo Angiolini, der es nach Molières *«Le Festin de Pierre»*, also *«Das steinerne Gastmahl»*, entwarf. In dem Furientanz schuf Gluck gewissermaßen den musikalischen Topos seiner Reformopern der späteren Jahre schlechthin.

Der Bann des höfischen Spektakels war nun gebrochen: Selbst der Chor – in der *opera seria* so gut wie nicht vorhanden oder allenfalls als bloßes Kolorit behandelt – wird in Calzabigis *«Orfeo»*-Libretto zum Handlungsträger, bezeichnenderweise in dem Topos der Furienszene, wo er sich dem Flehen des Orpheus mit jenem unerbittlichen *«No!»* entgegenstellt, das noch in der vorletzten Szene von Mozarts *«Don Giovanni»* nachhallt. Und die Arien, die in der *opera seria* stets am Schluß einer Szene stehen und im Grunde Konzertarien sind, wachsen jetzt motiviert aus der Situation heraus oder deuten gar die formale Konven-

* Vgl. dazu die beiden Briefe Glucks und Calzabigis, abgedruckt im vorliegenden Band S. 250–254.

tion, etwa der Da-capo-Arie mit ihrer rein musikalischen Wiederholung des ersten Teils, um zu einer einsehbaren und dramaturgisch überzeugenden *Steigerung*; das ausgedehnte Duett *«Vieni, appaga»* im dritten Akt treibt sogar ausdrücklich die Handlung, gegen die Konvention der *opera seria* weiter, anstatt sie zu unterbrechen, wie es früher üblich war.

Eine solche Steigerung ereignet sich in der Wut-Arie der Eurydike, einer Reaktion auf das Schweigen des Orpheus, das übrigens Calzabigi mit Bedacht wieder in die Handlung eingefügt hat, nachdem es sowohl bei den dichterischen Quellen der Antike (Ovid, Vergil) als auch bei den früheren Librettisten, so auch in Alessandro Striggiros Libretto für Monteverdi, gefehlt hatte. Zunächst klagt Eurydike über das ihr unverständliche Verhalten des Orpheus – man fühlt sich an die Reaktion der Pamina auf das Schweigen Tamino in Mozarts *«Zauberflöte»* erinnert –, im Mittelteil der Da-capo-Arie schöpft sie Hoffnung, aber in der Wiederholung des ersten Teils ist sie ganz Verzweiflung. Durch diese Umdeutung der traditionellen Bogenform Da-capo-Arie, die gleichwohl in dialektischem Sinn an dieser Stelle doch Verwendung findet, stellt Gluck Eurydike als glaubwürdigen, schwankenden Charakter dar, dem jegliche Starre der Allegorien Metastasios fehlt.

Hier stößt man auf eines der Grundanliegen der notwendig gewordenen Opernreform, nämlich auf die Forderung, die Musik oder die bestimmte, gewählte musikalische Form solle die Dichtung unterstützen, nicht behindern. Das ist keine Bankrotterklärung des Musikers Gluck, sondern eine tiefe Einsicht des aufgeklärten Humanisten, dem die Oper als Menschendarstellung am Herzen lag. Für das *«erleuchtete Europa»* im Sinne der Aufklärung konnte sich der *musicus doctus* Gluck nichts Besseres vorstellen, als die *«Reform des edelsten der Schauspiele, in welchem alle schönen Künste gleichen Anteil haben»*, wie er es in seinem künstlerischen Manifest, dem Vorwort zur späteren Reformoper *«Alceste»*, ausdrückt. Wenn Gluck in allen sechs Reformopern, bis zu dem absoluten Höhepunkt der für Paris komponierten *«Iphigénie en Tauride»* (1779), an den gesunden Menschenverstand und den wahren Geschmack appellierte oder in dem Vorwort zu *«Alceste»* auf die *«anziehenden Situationen»*, die *«stets abwechselnde Handlung»* und vor allem auf die *«Sprache des Herzens»* pochte, dann befand er sich damit nicht nur auf der Höhe der französischen Aufklärung, sondern erwies sich auch als der erste genuin bürgerliche Komponist, freilich noch innerhalb der höfischen Konvention, der er mit der Tradition des *lieto fine*, des glücklichen Ausgangs also, seinen letzten Tribut zollte und mit diesem Kompromiß demonstrierte, daß für die echte musikalische Tragödie die Zeit noch nicht reif war.

Zur Urheberschaft der Opernreform

Aus einem Brief Glucks an den Herausgeber
des *Mercure de France* vom 1. Februar 1773

Mein Herr,
man könnte mir mit Recht Vorwürfe machen, und ich selbst würde mir sehr schwere machen, wenn ich nach der Lektüre des von hier an einen der Leiter der Académie royale de musique gerichteten Briefes, den Sie im *Mercure* vom vergangenen Oktober brachten, und der sich mit der Oper *«Iphigénie»** beschäftigt, wenn ich, sage ich, mich nicht beeilen würde, zu erklären – nachdem ich dem Schreiber des Briefes meine Dankbarkeit für die Lobeserhebungen, mit denen er mich gütigst überhäufte, zum Ausdruck brachte –, seine Freundschaft und allzu günstige Meinung hätten ihn zweifellos mitgerissen, und ich sei weit davon entfernt, mir zu schmeicheln, sein Lob zu verdienen. Noch viel peinlichere Vorwürfe würde ich mir machen, wollte ich zulassen, daß er mir die Erfindung des neuen italienischen Opernstils zuschreibt, dessen Erfolg den Versuch rechtfertigte; denn daran kommt Herrn Calzabigi das Hauptverdienst zu. Wenn meine Musik einiges Aufsehen erregte, so glaube ich doch sagen zu müssen, daß er es war, der mir die Möglichkeit gab, die Mittel meiner Kunst voll zu entfalten. Dieser Schriftsteller von Geist und Begabung hat in seinen Dichtungen *«Orpheus»*, *«Alkestis»* und *«Paris»* einen Weg eingeschlagen, den die Italiener wenig kennen. Seine Werke sind voll der glücklichsten dramatischen Situationen und der schrecklichen und erhabenen Charakterzüge, die dem Komponisten Gelegenheit geben, große Leidenschaften auszudrücken und eine kraftvolle, zum Herzen sprechende Musik zu schreiben. Mag das Talent eines Komponisten noch so groß sein, so wird er stets nur mittelmäßige Musik schreiben, solange der Dichter in ihm das göttliche Feuer nicht entfacht, ohne das die Werke aller Künste schwächlich und matt sind. Die Nachahmung der Natur ist unstreitig das Ziel, das alle sich setzen müssen, und das auch ich zu erreichen strebe. Meine Musik, die ausnahmslos so einfach und natürlich ist, wie ich es nur vermag, will nichts anderes, als den Ausdruck mit

* Es handelt sich um Glucks erste Pariser Reformoper *«Iphigénie en Aulide»*, die er im Jahre 1772 auf ein Libretto von François Louis Gaud Le Bland du Rouillet (nach Jean Racines gleichnamigem Schauspiel) komponiert hat.



Der Beginn des Finales zu *«Orfeo ed Euridice»* in Glucks Autograph. Es handelt sich um eine Fassung des Schlußchors, die in den Erstdruck der Partitur nicht aufgenommen wurde.

höchster Deutlichkeit wiedergeben und die Deklamation der Dichtung verstärken. Aus diesem Grund verwende ich keine *Triller*, *Läufe* oder *Kadenzen*, mit denen die Italiener so freigebig umgehen. Ihre Sprache, die sich dazu ganz ungezwungen eignet, bietet mir in dieser Hinsicht keinen Vorteil, obgleich sie zweifellos viele andere hat. Da ich aber in Deutschland geboren wurde, glaube ich nicht, daß es mir nach dem geringen Wissen, das ich mir in der italienischen, ebenso wie in der französischen Sprache erwerben konnte, erlaubt ist, die feinen Unterschiede richtig einzuschätzen, die einer Sprache den Vorzug vor der anderen geben, ja ich bin der Ansicht, jeder Fremde müsse sich davor hüten, ein Urteil zwischen ihnen zu sprechen. Nur das eine glaube ich sagen zu dürfen, daß mir die Sprache stets am meisten zusagen wird, in der mir der Dichter die reichsten Möglichkeiten gibt, Leidenschaften auszudrücken.

Ranieri de' Calzabigi

**Brief an den Herausgeber
des *Mercure de France* vom 25. Juni 1784**

Ich bin kein Musiker, aber ich habe die Deklamation wohl studiert. Man schreibt mir das Talent zu, sehr gute Verse zu recitiren, besonders tragische, und vor allem die meinigen. Ich habe schon vor fünfundzwanzig Jahren geglaubt, daß die einzige Musik, welche der dramatischen Poesie und besonders dem Dialog und den zur Handlung gehörigen Arien angemessen ist, diejenige sei, welche sich am meisten der natürlichen, belebten und energischen Deklamation nähert, und daß die Deklamation selbst nichts anderes wäre als eine unvollkommene Musik, daß man sie vollständig niederschreiben könnte, wenn wir Zeichen genug besäßen, um so viel Töne, Stimmbewegungen, Laute, Verschmelzungen und verschiedenartige, ja unbegrenzte Nuancen, welche man beim Deklamieren im Organ hat, wiedergeben zu können. Da nun die Musik zu beliebigen Versen nach meiner Ansicht nichts anderes ist als eine tiefsinnigere wohlüberlegte Deklamation, dazu noch bereichert durch die harmonische Unterlage der Begleitung, so dachte ich mir, daß darin das ganze Geheimnis bestände, um eine vorzügliche Musik zu einer dramatischen Dichtung schaffen zu können; daß, je mehr die Dichtung gedrungen, energisch, leidenschaftlich, rührend und klangvoll wäre, und je mehr die Musik sich bestrebt, die richtige Deklamation zum Ausdruck zu bringen, desto mehr diese Musik die rechte und einzig wahre für jene Dichtung sein müßte.

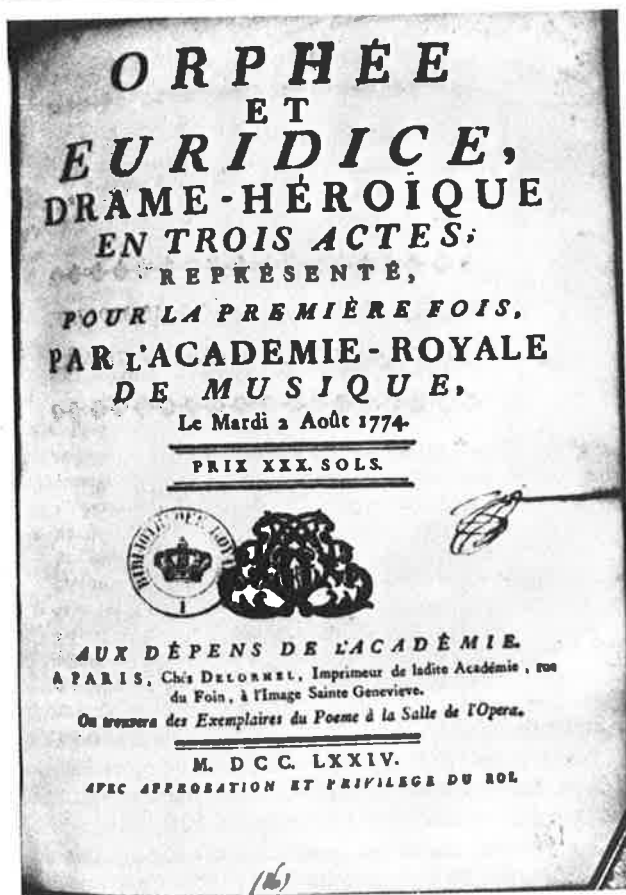
Ich kam, von diesen Ideen erfüllt, 1761 nach Wien. Ein Jahr später veranlaßte mich Graf Durazzo, damals Direktor der kaiserlichen Schauspiele, jetzt kaiserlicher Gesandter in Venedig, dem ich meinen *«Orpheus»* vorgelesen hatte, diesen dem Theater zu übergeben. Ich willigte unter der Bedingung ein, daß die Musik dazu nach meinen Ideen komponirt würde. Er sandte mir Herrn Gluck, welcher, wie er mir sagte, dazu bereit wäre.

Ich trug diesen meinen *«Orpheus»* vor und deklamirte ihm einige Stücke mehrere Male, ihn auf die verschiedenen Nuancen meines Vortrags aufmerksam machend, auf die Pausen, das Langsamerwerden, das Beschleunigen, den bald starken, bald schwachen und matten Tonfall, den er in seiner Komposition nachzuahmen hätte. Ich bat ihn zu gleicher Zeit, auf die Passagen, Kadenzen und Ritornelle, kurzum auf alles Barbarische, Veraltete und Überladene unserer bisherigen Musik zu verzichten. Herr Gluck ging auf meine Ideen ein.



Ranieri de' Calzabigi (1714–95), der Librettist von «Orfeo ed Euridice»

Aber die Deklamation ist nichts Feststehendes: oft versagt uns der rechte Ausdruck. Man müßte stets gleichmäßig gestimmt sein – und diese beständige und gleichmäßige Stimmung existirt nicht. Die wirkungsvollen Stellen versagen, wenn Feuer und Enthusiasmus nachlassen. Daher stammen auch die Abweichungen im Vortrag desselben tragischen Werkes durch verschiedene Schauspieler, sogar, von einem Tag zum andern, bei dem nämlichen Darsteller. Auch der Dichter trägt seine Verse einmal gut, einmal schlecht vor. Ich suchte nach Zeichen, um wenigstens die Hauptsachen festzustellen, und erfand einige, die ich zwischen den Zeilen meines *«Orpheus»* notirte. Nach einem solchen Manuskript, begleitet von Notizen an den Stellen, wo die Zeichen nicht ausreichten, komponirte Herr Gluck seine Musik.



Das Titelblatt des neuen Librettos, das Pierre-Louis Moline für die französische Fassung der Orpheus-Oper Glucks (*«Orphée et Euridice»*) eigens angefertigt hat.

Nach dieser Erläuterung werden Sie zugestehen, mein Herr, daß, wenn Herr Gluck der Schöpfer der dramatischen Musik gewesen ist, er diese nicht aus dem Nichts geschaffen hat. Ich habe ihm den Grundstoff, meinerwegen auch das Chaos, dazu geliefert; die Ehre dieser Schöpfung kommt also uns Beiden zu.

Der große Erfolg, den die Pariser Uraufführung der ersten französischen Reformoper Glucks (*«Iphigénie en Aulide»*) am 19. April 1774 in der Académie Royale de Musique gebracht hatte, gab den Anstoß für die erste Aufführung von Glucks Orpheus-Oper in Paris. Da in Frankreich keine Kastraten auftraten, mußte die Hauptrolle für Tenor umgeschrieben werden. Das hatte zur Folge, daß eine grundlegende Umarbeitung der Wiener Partitur nötig wurde, zumal das Werk in französischer Sprache gesungen werden sollte. Gluck unterzog sich dieser Neufassung nicht nur wegen der Stimmlage des neuen Sängers der Hauptpartie (Joseph Le Gros, ein Tenor mit ausgesprochen hoher tessitura), sondern weil es seinerzeit die Bedingung der Académie Royale gewesen war, die Uraufführung der (*«Iphigénie en Aulide»*) nur dann herauszubringen, wenn sich Gluck noch zu sechs weiteren Reformopern verpflichtete, denn, so hieß es, «ein solches Werk wird alle alten französischen Opern vernichten». Da (*«Orfeo ed Euridice»*) bisher in Paris noch nicht aufgeführt worden war, lag es nahe, mit einer neuen, französischen Bearbeitung die Bedingungen der Académie Royale zu erfüllen. Die Premiere fand am 2. August 1774 unter dem Titel (*«Orphée et Euridice»*) mit den Sängern Joseph Le Gros (*Orphée*), Sophie Arnould (*Euridice*) und Rosalie Levasseur (*Amour*) statt. Die Partitur dieser Neufassung erschien noch im selben Jahr im Druck, so daß es fortan zwei Möglichkeiten gab, Glucks Orpheus-Oper zu spielen. Ein genauerer Vergleich der beiden so unterschiedlichen Fassungen führt heute, da beide Partituren getrennt im Rahmen der Gluck-Gesamtausgabe vorgelegt worden sind (1963 und 1967), zu dem Ergebnis, daß es zwei eigenständige Ausprägungen einer Werkidee sind, die für ganz bestimmte Verhältnisse entstanden. Die Pariser Fassung entsprang dem Bedürfnis, aus der ursprünglichen, kurzen azione teatrale eine abendfüllende französische «Tragédie lyrique», also eine dreiaktige Oper mit umfangreichen Balletteinlagen (und weiteren Ensemble- und Arien-Einlagen) zu machen. Das Libretto Calzabigis wurde zu diesem Zweck umgearbeitet von dem Librettisten Pierre-Louis Moline. Die größten Eingriffe in die Partitur mußte natürlich Gluck bei den Accompagnato-Rezitativen vornehmen, die nun ganz dem französischen Sprachfluß angepaßt werden mußten und deshalb so gut wie neu zu komponieren waren. Die Anpassung der ursprünglichen Orpheus-Oper an die Pariser Operntradition und speziell an die künstlerischen Möglichkeiten der Académie Royale in Paris erschwerte den detaillierten Vergleich und vor allem die ästhetische Bewertung der Fassungen, denn der Vorgang der Umarbeitung verläuft auf mehreren Ebenen, die von praktischen Notwendigkeiten (wie der Wechsel der Hauptrolle vom Alt-Kastraten zum hohen Tenor) bis hin zu Uminterpretationen einzel-