

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg'schen* Buchhandlung.

Nr. 42.

KÖLN, 21. October 1854.

II. Jahrgang.

Christoph Willibald Ritter von Gluck.

II.

Gluck's erste Erziehung im väterlichen Hause kann allerdings keine glänzende genannt werden, jedoch sind die Nachrichten mancher Biographen, z. B. von Fétis, dass er seinen Vater früh verloren und deshalb seine Kinderjahre in der grössten Dürftigkeit zugebracht habe, eben so falsch, als die Angabe anderer, dass er aus einer vornehmen Familie stamme.

Der Vater, ein derber Waidmann, war streng und härtete seine Buben früh für das Jägerleben ab; Christoph und Anton mussten ihn oft im Winter barfuss begleiten und Jagd- und Messgeräthe nachtragen, wenn er in den Wald ritt. Die Schullehrer in Kamnitz und Eisenberg brachten indess den wissbegierigen Knaben doch so weit, dass ihn sein Vater im Jahre 1726 nach dem unfern von Eisenberg gelegenen Städtchen Kommotau schickte, wo Gluck über sechs Jahre lang seine Gymnasial-Studien betrieb. Sein Talent und noch mehr seine Neigung zur Musik traten hier entschieden hervor; durch Fertigkeit im Treffen der musicalischen Intervalle beim Singen hatte er schon in der Elementarschule Aufmerksamkeit erregt und auf der Violine und besonders dem Violoncell bereits erfreuliche Fortschritte gemacht. In dem Jesuiten-Seminar zu Kommotau fand er Gelegenheit, sich in der Musik zu vervollkommen, und erhielt dort auch den ersten Unterricht im Clavier- und Orgelspiel.

Von Kommotau schickte ihn der Vater 1732 nach Prag, um dort eine höhere wissenschaftliche Ausbildung zu erlangen; zu welchem Berufe er ihn eigentlich bestimmt haben mag, ist unbekannt. So viel ist aber gewiss, dass der junge Student sich sehr bald der Muse der Tonkunst ganz und gar hingab. Den entscheidenden Schritt führte die Noth herbei. Der Vater hatte sieben Kinder zu ernähren und zu erziehen, und so flossen seine Unterstützungen für den prager Studenten immer spärlicher. Gluck ergriff nun die Musik, welcher er längst von ganzer Seele angehörte,

auch als Lebenszweck und Mittel, sich eine Stellung in der bürgerlichen Gesellschaft zu erringen. Er gab Unterricht im Gesange und auf dem Violoncell, sang und spielte in verschiedenen Kirchen, wofür er ein kleines monatliches Gehalt erhielt. Für seine musicalische Ausbildung war diese Beschäftigung, besonders in der Teinkirche unter Leitung des berühmten Tonsetzers und Orgelspielers Bohuslaus Czernohorsky*) von grosser Wichtigkeit.

In den Ferien zog der prager Student von Dorf zu Dorf und von einem Flecken zum anderen, und liess sich in Gesang und Spiel in den Schenken und auf den Bauernhöfen hören; oft bestand sein Lohn nur in einigen frisch gelegten Eiern, von denen er dann die Hälfte im nächsten Orte, wo eine Bäckerei war, für Brod vertauschte und damit vergnügt und wohlgemuth sein Mahl hielt, ohne zu ahnen, an welchen Tafeln dereinst der Ritter Gluck speisen werde! Späterhin wagte er sich aber auch in Städtchen und Städte, gab Concerte auf dem Violoncell, und das mit gutem Erfolg für sein Einkommen, und erwarb sich in dem durchweg musicalischen Böhmen die Gunst und thätige Unterstützung des reichen Adels.

Namentlich war es das fürstliche Haus von Lobkowitz, welches den talentvollen Sprössling einer Jägerfamilie, die schon so lange Jahre in dessen Diensten war, mit grosser Huld behandelte. Dadurch wurde es dem jungen Musiker möglich, im Jahre 1736 nach Wien zu gehen. Dort fand er im genannten fürstlichen Hause freundliche Aufnahme und Unterhalt, und vor Allem auch Gelegenheit, gute Musik zu hören und mit den damaligen Grössen am musicalischen Horizonte Wiens in Berührung zu kommen. Denn der Hof des kunstliebenden Kaisers Karl VI. war die Sonne, um welche sich diese Planeten drehten; dort lebten um jene Zeit Antonio Caldara und Johann Joseph Fux als kaiserliche Hof-Capellmeister, Francesco und

*) Czernohorsky war ein Böhme, früher Chor-Regens in Padua, dann in Prag. Er starb 1740 auf einer zweiten Reise nach Italien. Zu seinen Schülern gehörten u. A. Joh. Zach und der berühmte Violinist Jos. Tartini.

Ignazio Conti und Gius. Porsile als Hof-Compositoren u. s. w.

Der lombardische Fürst Melzi hörte Gluck im Lobkowitz'schen Palaste singen und spielen, ernannte ihn zu seinem Kammermusicus und nahm ihn mit sich nach Mailand. Dort übergab er ihn zugleich zur Vervollständigung seiner musicalischen Ausbildung dem berühmten Organisten und Tonsetzer Giovan-Battista Sammartini, der wohl als der eigentliche Lehrer Gluck's in der Composition zu betrachten ist.

Nach vierjährigem erstem Studium fühlte sich Gluck stark genug, der Aufforderung seines Fürsten zu entsprechen, eine Oper für das Theater in Mailand zu schreiben. Es war der „Artaxerxes“ von Metastasio, den Gluck componirte. Die Oper kam 1741, als Gluck 27 Jahre alt war, zur Aufführung — Gluck gehört also nicht, wie aus der bisherigen Erzählung auch schon hervorgeht, zu den frühreifen musicalischen Genies, noch weniger zu den Wunderkindern.

Der Verfasser des uns vorliegenden Buches berichtet uns nach Reichardt (in dessen „Studien für Tonkünstler“), ohne jedoch neue Belege für Reichardt's Aeusserung beizubringen, dass Gluck „schon in dieser seiner ersten Oper von der breit getretenen Bahn der Italiäner seiner Zeit so viel als möglich abgewichen sei und es gewagt habe, eine dem wahren musicalischen Ausdruck sich annähernde Musik zu schreiben“. Auch wird eine Anekdote hinzugefügt, dass eine einzige Arie, welche Gluck im damaligen Modestyle geschrieben habe, zwar in der Probe bewundert, ja, selbst seinem Lehrer Sammartini zugeschrieben, in der Aufführung aber vom Publicum als das schwächste Musikstück der Oper verworfen worden sei, während diese als Ganzes einen grossen Erfolg gehabt habe.

Der Erfolg steht allerdings geschichtlich fest, auch mag es denkbar sein, dass eine Art von künstlerischem Instinct Gluck schon damals im Einzelnen zum Richtigen getrieben habe. Dass er aber mit Bewusstsein schon damals eine neue Richtung eingeschlagen habe — welche er denn doch gleich darauf offenbar wieder verlassen hätte —, lässt sich stark bezweifeln und stimmt nicht zu dem Entwicklungsgange des grossen Componisten, wie wir ihn kennen und auch aus Schmid's Werk noch genauer kennen lernen. Führt dieser doch selbst S. 30 die Ansichten des berühmten englischen Geschichtschreibers der Musik Burney über die ersten Opern Gluck's, die in London zur Aufführung kamen, an und setzt hinzu: „Wirklich liefert keine der sechs Arien aus dieser Oper *Artamene* (1743 in Italien

geschrieben), die gedruckt worden, ein Anzeichen des Genies, den der Tonsetzer in späterer Zeit an den Tag gelegt hat.“

Urkundlich lässt sich die Sache, die allerdings sehr wichtig wäre, nicht entscheiden, da von sämmtlichen acht Opern, welche Gluck in Italien von 1741 — 1745 geschrieben, keine Partituren vorliegen, vier derselben in Mailand sogar verbrannt sind, und ausser jenen sechs Arien aus dem *Artamene* nur noch zwei aus dem *Porro* (Porus — im Jahre 1745 zu Turin gegeben) auf der wiener Bibliothek vorhanden sind, welche letztere ebenfalls „in dem damals üblichen italiänischen Stile gehalten sind“.

Gewiss ist, dass gleich seine erste Oper für Gluck's Ruf entscheidend war. Er schrieb hierauf noch drei für Mailand, zwei für Venedig, eine für Cremona (*Artamene*, 1743) und eine für Turin — acht binnen fünf Jahren. Ruhm und zugleich auch hinreichende Existenzmittel waren gewonnen. Sein Name drang bis nach London, wohin ihn Lord Middlessex, der damals ein Privilegium für die Oper hatte, als Tonsetzer für das Haymarket-Theater berief.

Der Fürst Ferdinand Philipp von Lobkowitz hatte indessen den jungen Componisten, der seine Erwartungen so glänzend gerechtfertigt hatte, nicht vergessen, und da er sich gerade auf Reisen und in Italien befand, so nahm er Gluck von Turin aus mit sich nach London. Auf dieser Reise kam Gluck denn auch zum ersten Male nach Paris (noch im Jahre 1745), dem späteren Schauplatze seines höchsten Ruhmes, und hielt sich in Gesellschaft des Fürsten einige Zeit dort auf.

Seine erste Oper in London, für das Haymarket-Theater geschrieben, war *La Caduta de Giganti* (der Sturz der Giganten); sie wurde am 7. Januar 1746 aufgeführt, jedoch nur fünf Mal gegeben. Burney kritisirt sie mit Wohlwollen; Händel, „der gegen fremdes Verdienst nicht selten unduldsam war“ (Worte von Burney), erklärte sie für Schund; der berühmte Mezzo-Sopran Monticelli (starb in Dresden 1764, 48 Jahre alt) nannte die ihm zugefallene Haupt-Arie eine „*Aria tedesca*“, und Burney macht der Orchester-Begleitung derselben den Vorwurf, „dass sie die Singstimme zu stark deckte“! — rügt auch an einer anderen den „Mangel an Grazie und künstlerischer Ruhe“, welche letztere Bemerkung wohl ein genügender Beweis dagegen sein dürfte, dass Gluck schon damals seine spätere Richtung angebahnt habe.

Trotz alledem aber brachte der Aufenthalt in Paris, wo Rameau's declamatorische Behandlung des Textes, so wie dessen Chöre und Balletmusik ihn ergriffen, und in

London, wo Händel's Compositionen einen ausserordentlichen Eindruck auf ihn machten, Gluck zum ernstesten Nachdenken über musicalisch-dramatische Wahrheit, und ein zufälliger Umstand warf in seine Seele den Funken, der späterhin zur Flamme wurde, die ihm zur Entfaltung seines Genie's leuchtete. Es ist dies folgende Geschichte, welche der Franzose Suard aus Gluck's eigenem Munde erfahren haben will.

Nachdem eine zweite Oper von ihm, der schon 1743 in Italien geschriebene *Artamene*, mit grösserem Erfolg in Scene gegangen war — sie wurde zehn Mal hinter einander gegeben —, erhielt er den Auftrag, ein so genanntes *Pasticcio* zu schreiben, das heisst eine Auswahl bekannter und beliebter Arien u. s. w. auf einen gegebenen Text anzupassen. Dieser Text enthielt hier die Fabel von Pyramus und Thisbe. Gluck unterzog sich, wahrscheinlich um Geld zu verdienen, dieser Arbeit und nahm gleich bei dem ersten Auftrag dieser musicalischen „Pastete“ wahr, dass dieselben Gesänge, welche in den Opern, für die sie geschrieben waren, grossen Effect gemacht hatten, hier wirkungslos blieben, weil sie anderen Worten und anderen Situationen angepasst waren. Diese Wahrnehmung brachte ihn zu dem Gedanken, dass die dramatische Musik, wenn sie einen nachhaltigen Eindruck machen solle, mit der Dichtung des Drama's eine Einheit bilden müsse, dass sie eine tief in das Herz dringende Sprache der Empfindungen werden könne, wenn es ihr gelinge, die Regungen des Herzens mit Wahrheit, der jedesmaligen Seelenstimmung und dem Charakter der vom Dichter geschaffenen Person entsprechend, darzustellen. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Gluck von diesem Augenblicke an den Gedanken fasste, sich von der italiänischen Weise der Opern-Composition nach und nach abzuwenden, welche, wie damals schon Arnaud in Paris sagte, das Drama nur zum Vorwand nehme, um ein Concert zu veranstalten.

Man sieht, dass die leitenden Gedanken über die wahre Bedeutung und Gestaltung der dramatischen Musik, welche uns heutzutage für die neuesten Früchte des endlichen Durchbruches eines reformatorischen Genie's dargeboten werden, bereits über hundert Jahre alt sind.

Von London kehrte Gluck Ende 1746 über Hamburg nach Deutschland zurück und trat mit einem ansehnlichen Gehalt in die kurfürstliche Capelle zu Dresden. Ob als Capellmeister, wird nicht gesagt. Er gab jedoch seine dortige Stellung bald wieder auf, besorgte in Böhmen einige durch den Tod seines Vaters veranlasste Erbschafts-Angelegenheiten und folgte dann den wiederholten Einladungen

seiner Freunde und der eigenen Neigung, die ihn nach Wien zogen, welches von 1748 an sein eigentlicher Wohnsitz wurde.

Hiermit schliesst die erste Periode seines künstlerischen Wirkens.

Wien gehörte zu den Städten, in welchen die Tonkunst durch den Schutz und die Liebhaberei des kaiserlichen Hofes und der reichen Aristokratie in hoher Blüthe stand. Gluck erhielt bald nach seiner Ankunft den Auftrag, ein lyrisches Drama von Metastasio zur Feier des Geburtsfestes der Kaiserin Maria Theresia in Musik zu setzen. Es war die *Semiramide riconosciuta* in drei Acten (die Partitur 300 Blätter stark); sie wurde am 14. Mai 1748 gegeben, erhielt grossen Beifall und erlebte viele Wiederholungen. Es sollen sich darin einige Arien von einfach rührendem und auch von leidenschaftlichem Ausdruck ohne Brauvorstellen und einige instrumentirte Recitative, welche vortrefflich sind, finden. Das begleitende Streich-Quartett wird oft von Blas-Instrumenten unterstützt, auch werden Hoboe, Horn, Fagott und Violoncell schon hier und da obligat, auch Violine und Violoncell concertirend behandelt.

Nicht bloss der Ruf des Componisten und sein Talent als ausübender Musiker, als Sänger, Violin- und Violoncellspieler, welches er durchaus nicht vornehm verläugnete, vielmehr gern in gebildeten musicalischen Kreisen geltend machte, sondern auch seine gewinnende Persönlichkeit und seine geselligen Gaben, von einer munteren Laune unterstützt, öffneten ihm die Thüren der ersten Häuser.

Am liebsten aber weilte er während des Jahres 1749 in dem Hause eines reichen Kauherrn, Joseph Pergin, dessen zwei Töchter die Neigung zur Tonkunst mit anderen liebenswürdigen Eigenschaften verbanden. Gluck liebte die älteste, mit Namen Marianna; sie theilte seine Neigung, und die Mutter war dem Verhältnisse nicht abhold. Als aber Gluck bei dem Vater um die Hand der Geliebten anhielt, wurde ihm eine schroffe Antwort. An eine Verbindung war nun nicht zu denken, aber die Liebe vermochte der harte Spruch des Vaters in Marianna's Herzen nicht zu tilgen, und sie besass auch Charakter genug, um dem Geliebten die Treue zu wahren.

Dieser erhielt gegen Ende des Jahres einen Ruf nach Rom, um für das Theater *Argentina* die Oper *Telemacco* zu schreiben. Er steckte sich in eine Capuciner-Kutte und machte die Reise *incognito* als Mönch, wohl nicht aus wunderlicher Grille, sondern wahrscheinlich, weil ihm die Mittel fehlten, als Capellmeister zu reisen. In Rom erhielt er im folgenden Jahre die Nachricht von dem Tode des Mannes,

welcher die Hand seiner Tochter einem Menschen, der nichts als ein Musiker sei, versagt hatte. Sobald Gluck seinen Verpflichtungen in Rom genügt hatte, eilte er nach Wien zurück und vermählte sich am 15. September 1750 mit Marianna (Maria Anna) Pergin, welche ihm bis an seinen Tod eine treu liebende Gattin blieb.

Von nun an begleitete sie ihn auf seinen Kunstreisen, zunächst nach Neapel, wo Gluck seine *Clemenza di Tito* von Metastasio zur Aufführung brachte. In Neapel weilte damals der berühmte Sänger Caffarelli, dem Alles wie einem Fürsten den Hof machte, namentlich die Musiker und Componisten. Allein Gluck hielt es unter seiner Würde, ihm den ersten Besuch zu machen, und der erstaunte Caffarelli sah sich endlich genöthigt, zu ihm zu gehen. Sie wurden bald die besten Freunde, und Gluck schrieb für ihn im zweiten Acte eine grosse Arie, welche der Sänger hinreisend vortrug und die unendlichen Beifall erhielt.

Aber die neapolitanischen Musiker entbrannten in Neid, gingen mit der Partitur derselben zu dem grossen Meister Francesco Durante und klagten Gluck der Unwissenheit im reinen Satze an. Durante prüfte die verfehnte Stelle und sagte: „Ich mag nicht entscheiden, ob diese Stelle den Regeln der Composition so ganz gemäss sei; aber das kann ich Ihnen sagen, dass wir alle, bei mir anzufangen, uns gar hoch rühmen könnten, wenn wir diese Stelle gedacht und geschrieben hätten.“

Ende 1751 kam Gluck, mit neuem Ruhm gekrönt, nach Wien zurück. Einer der grössten Kunst-Mäcene war damals der Feldmarschall Joseph Friedrich, Prinz von Sachsen-Hildburghausen († 1787). Er hatte eine Capelle und ausgezeichnete Sänger in seinen Diensten und gab wöchentlich in seinem Palaste (dem jetzigen Auersperg'schen) eine musicalische Akademie, welche die Kaiserin Maria Theresia und die höchste Aristokratie besuchten. Die Direction dieser Concerte hatte der Prinz dem kaiserlichen Hof-Capellmeister Bonno, der als Componist und besonders auch als Gesanglehrer viel galt, übertragen. Durch ihn wurde Gluck dem Prinzen vorgestellt und erwarb sich sehr bald dessen vollste Gunst. Die Freitags-Concerte nahmen nun noch einen grösseren Aufschwung und brachten das Beste, was man in Wien hören konnte. Gluck und Ditters (nachher Dittersdorf genannt) standen an der ersten Violine, das Violoncell und die ersten Blas-Instrumente waren durch lauter Künstler von Ruf besetzt, die Sologesänge trugen die Altistin Vittoria Tesi, die Sopranistin Theresia Heinisch, eben so berühmt durch ihre Schönheit als durch ihre Stimme — sie sang nur in Concerten und

war nie zu bewegen, auf die Bühne zu gehen — und der Tenor Jos. Friberth vor. — Wenn man das heutige Wien mit dem Wien in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts vergleicht, so fragt man sich betrübt, wohin der Glanz jener hohen Aristokratie geschwunden ist, welche einst eifersüchtig darauf war, wer die beste Capelle, die besten Componisten, die besten Sänger besass!

In dieser Zeit führte Gluck den Titel eines herzoglichen Capellmeisters, schrieb allerlei Musik für theatralische Festspiele, meist bestellte Arbeit, auch für die Concerte des Prinzen Sinfonien und Instrumental-Solo's, eine Gattung, zu der er jedoch nie eine besondere Neigung fühlte; seine musicalische Begeisterung bedurfte der Grundlage des Dichters.

Maria Theresia nahm mit dem gesammten Bühnensein der Residenzstadt grosse Veränderungen vor, welche für die Kunst sehr erspriesslich waren, und in Folge derselben wurde Gluck im Jahre 1754 zum Capellmeister des Hof-Opern-Theaters mit 2000 Gulden Gehalt ernannt*), eine Stelle, welche er bis 1764 bekleidete. Die Gehälter der Künstler, so wie die Geschenke, welche sie erhielten, waren schon damals, besonders für Solisten, bedeutend. So erhielten z. B. bei einem grossen Feste, welches der Prinz von Hildburghausen der kaiserlichen Familie auf seinem Landsitze Schlosshof an der March gab, die Tesi ein Paar Armbänder von 300 Ducaten an Werth, die Heinisch und die Starzer werthvolle Schmucksachen und 50 Ducaten baar eine jede, Gluck und Bonno goldene, mit Ducaten gefüllte Dosen u. s. w.

Die Anstellung liess dem Componisten die Freiheit, ehrenvollen auswärtigen Einladungen mit Urlaub zu folgen, und so ging er noch im Spätjahre 1754 selbst wieder nach Rom, wo er mit den Opern *Il Trionfo di Camillo* und *Antigono* grossen Erfolg errang, wiewohl es auch hier wiederum, wie früher in Neapel, nicht an Cabalen gegen den deutschen Tonsetzer fehlte. Aber sein Genius triumphirte, und den Gegnern und Neidern wurde am Ende durch das hohe Zeichen der Anerkennung, das ihm der Papst gewährte, vollends Stillschweigen geboten. Der heilige Vater ernannte ihn nämlich zum Ritter vom goldenen Sporn. Im Mai des Jahres 1755 kehrte er wieder nach Wien zurück und schrieb sich von jetzt an Ritter von Gluck.

*) Es kann dies jedoch nur die zweite Capellmeister-Stelle am Hoftheater gewesen sein, da die erste von J. G. Reutter bekleidet wurde, wie dies auch aus Schmid's Buche selbst, S. 80, hervorgeht. Anmerk. der Redaction.

In dieser Periode (von 1754 bis 1764) war Gluck auch in Bezug auf wissenschaftliche, literarische und sprachliche Studien sehr thätig und betrieb dieselben mit einer Energie, wie sie bei einem Manne zwischen vierzig und fünfzig Jahren, und vollends bei einem in seinem Fache schon so berühmten Künstler, höchst selten ist. Er nahm das Lateinische wieder vor und trieb es gründlich in Verbindung mit dem Französischen, das er eigentlich auch erst jetzt ordentlich erlernte, studirte das Formelle der Poesie, suchte den Umgang wissenschaftlich gebildeter Männer und strebte mit rastlosem Eifer, die Mängel seiner Erziehung zu verbessern und seinen Geist auf alle Weise zu bereichern.

Diese Notiz des neuen Biographen Gluck's ist uns von grosser Wichtigkeit gewesen; denn jenes wissenschaftliche Streben scheint offenbar darauf hinzuweisen, dass in Gluck's Innerem die Idee von einer ganz anderen Anwendung der Tonkunst auf die Poesie lebte, als die bisherige Praxis gestattete, und dass diese Idee ihn antrieb, sich in Besitz aller Mittel zu setzen, um sie verwirklichen zu können.

Trotzdem tragen seine Compositionen aus dieser Periode nur selten die Spuren einer Ansicht, die sich über den Geschmack der Zeitgenossen erhebt, wobei wir aber nicht ausser Acht lassen dürfen, dass die meisten derselben besonderen Zwecken, als Hoffesten, Wünschen der hohen Gönner u. s. w., sich unterordnen mussten und in den Einzelheiten für den Glanz individueller Kunstfertigkeiten und artistischer Berühmtheiten der Zeit berechnet waren.

Die Biographie zählt diese Compositionen mit grosser Ausführlichkeit und Angabe aller einzelnen Nummern derselben auf. Wir theilen daraus mit, was uns für die fortschreitende Entwicklung des Meisters von Wichtigkeit scheint.

Ueberall finden wir in den Fest-Opern die einfache Melodie durch gewaltige Bravoursätze entstellt, in der Harmonie hingegen schon hier und da kühne Vorgänge. Ferner tritt ein bedeutender Fortschritt in der wirkungsvollen Benutzung des Orchesters, sowohl in der Fülle als in der Feinheit der Instrumentirung zu Tage, und einige, wiewohl stets sehr kurze, Chöre, die in die Handlung eingreifen und mit Recitativen abwechseln, erscheinen wie eine Vorahnung der späteren Periode.

In der Fest-Oper *Il Rè Pastore* (1756 — Partitur von 315 Blättern Querfolio auf der k. k. Hof-Bibliothek) erscheint zum ersten Male eine Ouverture, welche die bisherigen Pfade verlässt. Die Ouverturen bestanden regelmässig aus drei Tempi mit verschiedenen Tactarten, der mittlere Satz war stets im langsamen Tempo und gewöhnlich in

Moll. Diese Ouverture aber bildet nur Einen Satz, ein Allegro in *C-dur*, modulirt nach *C-moll* (aber in demselben Tempo), und schliesst auf der *Dominante* in *G-dur*, woran sich denn die erste Arie in *C-dur* anschliesst. Gluck hat sie deshalb *Introduzione* genannt; trotzdem ist sie die längste, am fleissigsten gearbeitete und am stärksten instrumentirte (mit 2 *Oboi*, 2 *Corni*, 2 *Trombe* und *Timpani*) von allen bis zu diesem Zeitpunkte geschriebenen. Ueberhaupt finden wir nun schon die Anwendung aller Blas-Instrumente des Orchesters, auch des Bassethorns und des englischen Horns, und der Pauken zum ersten Male bei einer Arie.

Der Stil der Gluck'schen Arien in dieser Periode ist mit wenigen Ausnahmen der Bravourstil der Zeit, und zwar in höchster Potenz und stets für besondere Persönlichkeiten berechnet. So sind z. B. die Sopran-Arien für die berühmte Gabrieli eine ewige Kette von Läufern und Trillern bis zum hohen *h* und *c* hinauf.

Wenig bekannt dürfte es sein, dass Gluck von 1755 bis 1762 eine ganze Menge von französischen *Chansons*, *Airs*, *Romances* etc. mit Clavier-Begleitung componirte, welche unter dem Titel „*Airs nouveaux*“ auf der Hof-Bibliothek zu Wien in zehn schön geschriebenen, in rosenfarbene Seide gebundenen Heften aufbewahrt werden. Diese Lieder gehörten zu französischen Singspielen und Operetten, welche in den kaiserlichen Lustschlössern von einer französischen Bühnen-Gesellschaft aufgeführt wurden. Von diesen Stücken sandte der Graf von Durazzo, dem die Leitung des Theaters und der Oper in Wien anvertraut war, zwei: *La Cythère assiégée* und *L'Isle de Merlin*, an Favart nach Paris, welcher sie dort (1759 oder 1760) zur Aufführung brachte und sehr lobend darüber berichtete*). Sonach wären die Gesänge dieser Operetten das Erste von Gluck'scher Musik gewesen, das in Paris gehört wurde. Gluck selbst muss mit seiner Arbeit zufrieden gewesen sein, da er die *Cythère assiégée* später umarbeitete und mit *Divertissements* von ihm und Berton im Jahre 1775 zu Paris wieder zur Darstellung brachte. Eben so machte er es mit einer anderen Operette, Namens *L'Arbre enchanté*, welche um 1760 oder 1761 in Wien componirt war und vervollständigt und umgestaltet ebenfalls 1775 in Paris gegeben wurde.

In dieselbe Zeit gehört die Musik zu dem Ballet *Don Juan* oder *Das steinerne Gastmahl* (*Le Festin de Pierre*), welches 1761 mit Beifall am Kärnthnerthor aufgeführt wurde. Der vor mehreren Jahren von Wollank in Berlin bei Trautwein herausgegebene Clavier-Auszug ist

*) Favart, *Mémoires et Correspondance*, T. I, p. 11.

nach dem in dem Conservatoire zu Paris aufgefundenen Exemplare gemacht und enthält sechszehn Nummern mehr als das Original-Manuscript von 1761 (auch nur Clavier-Auszug) auf der wiener Bibliothek. Nach der Vorstellung am 3. November brannte das Schauspielhaus ab, und der Cassirer kam dabei ums Leben, so dass sich an dieses Ballet eine traurige Erinnerung knüpfte.

Im Anfange des Jahres 1762 reis'te Gluck mit Dittersdorf nach Bologna, um dort *Il Trionfo di Clelia* von Metastasio für das neue Theater zu componiren. Er schrieb diese Oper schnell und ganz und gar nach dem Wunsche der „nobile Direzione“, so dass sie nach Aloys Fux' Urtheil, welcher die Partitur besass, nur aus einer Reihe von Concert-Arien ohne dramatischen Geist und Zusammenhang bestand.

Und doch trug derselbe Meister das Ideal der wahren dramatischen Musik damals nicht mehr in schwankenden Umrissen, sondern schon in ganz bestimmter Gestalt in sich; denn am zweiten Pfingsttage wurde „*Clelia*“ in Bologna, und am 5. October desselben Jahres 1762 „*Orfeo ed Euridice*“, welches die Reihe der unsterblichen Meisterwerke eröffnete, in Wien gegeben! Schon zwei Jahre vor der Reise nach Bologna hatte Gluck mit dem Dichter Calzabigi seine Gedanken über das lyrische Drama ausgetauscht, und es ist nicht zu bezweifeln, dass er das Gedicht des Orpheus vor seiner Abreise nach Italien in Händen und wahrscheinlich auch die Composition schon angefangen hatte.

Jene „*Clelia*“ schüttelte er also, wie man zu sagen pflegt, aus dem Aermel und nahm wohl überhaupt den Ruf nach Bologna nur aus äusseren Rücksichten an. Mit der Aufführung war er trotz der siebenzehn Proben und der berühmten Sänger und eines Orchesters von siebenzig Personen, welches er und ein zweiter Capellmeister an zwei Flügeln dirigirten, nicht zufrieden. Während seines Aufenthaltes in Bologna aber besuchte er den alten Pater Martini, diesen „*Padre de tutti i Maëstri*“ häufig, und er und Dittersdorf wurden von dem achtzigjährigen Farinelli mehrere Male fürstlich bewirthet.

Aus New-York.

Sie wissen, unter welchen fabelhaften Bedingungen ein hiesiger Unternehmer das Künstlerpaar Grisi und Mario für America engagirt hat. Nun, sie sind angekommen und in der italiänischen Oper auf dem Theater zu *Castle Garden* aufgetreten; aber das *Veni, Vidi, Vici* muss mit: „Wir

kamen, wurden gehört und fielen durch“, übersetzt werden. Ich habe schon früher in meinen Berichten für Ihre Zeitung darauf hingewiesen, dass die Zeit, in welcher allein der grosse Name der Künstler in Anschlag kam, um Geschäfte zu machen, für America — wenigstens für die grossen Städte, welche die Kunstbildung repräsentiren, wie New-York, Boston, Philadelphia u. s. w. — vorbei ist. Man hat hier so viel Gutes gehört, dass man auch gut hören gelernt hat, und man ist so oft und so grob gehumbugt worden, dass man bei künstlerischen Ankündigungen misstrauisch geworden ist und das „*Nous verrons!*“ zum Sinnspruch genommen hat. Zum Beweise kann ich nichts Besseres thun, als Ihnen einen Auszug aus zwei Artikeln der hiesigen *Musical Review* mittheilen, einer Zeitschrift, welche mit grosser Umsicht und mit Geist redigirt wird.

Der erste beginnt gleich mit einem Ausrufe, der den Nagel auf den Kopf trifft; denn er lautet: „Ein neuer Act — möchte es der letzte sein! — in dem Drama des Operngebens nach dem Humbug-System wird jetzt in *Castle Garden* zu Ende gespielt.“ Dann fährt der Verfasser sehr naiv fort: „Wir glauben, dass der Satz hinlänglich erörtert und gehörig festgestellt ist, dass wir Americaner darauf erpicht sind, gehumbugt zu werden. Aber es muss auf künstliche und glänzende Weise geschehen, und es muss was Neues bei der Operation angebracht werden. Barnum hat es mit Jenny Lind gut angefangen — aber nun immer Ein und dasselbe Lied ausposaunen zu hören, das ist nichts für uns. — Bei vernünftiger Einrichtung und nicht übertriebenen Erwartungen hätten Grisi und Mario wohl einen erfolgreichen Besuch in America machen können. Sie sind aber über das Maass angepriesen worden und sollten dem Publicum aufocroyirt werden. Es gab allerdings eine Zeit, in welcher sie unstreitig die Grössten in ihrem Fache waren; aber diese Zeit ist vorbei. In London wird der Enthusiasmus, den sie noch erregen, ihnen nach Maassgabe der Vergangenheit geweiht; es ist am Ende die gegenwärtige Huldigung nichts als ein Wiederauflesen der Bewunderung dessen, was sie einst waren. Die Kunst ist noch da, aber die Gaben der Natur haben ihre Frische verloren. Sie sind in Einer Hinsicht immer noch grosse Sänger, und das erklärt die fortwährende Bewunderung auch des ehrlichen Theiles der Kritik für sie. Aber das Publicum will mehr als das, es will unmittelbaren Genuss und ist nicht studirt und gelehrt genug, um seine Befriedigung durch Verstandes-Abstraction zu gewinnen.

„Dazu kommen die übermässig erhöhten Eintrittspreise. Es kann uns nicht irren, wenn man uns sagt, dass in Eu-

ropa noch höhere Preise bezahlt werden; dort ist die Aristokratie auf dergleichen Genüsse angewiesen, hier das ganze Volk. — Und nun obenein das verderbliche Versteigerungs-System der Billets! — Endlich bedürfen auch die Edelsteine einer angemessenen Fassung, um ihren vollen Glanz zu zeigen. Es ist nicht genug, zwei oder drei Superlativ-Sänger vorzuführen, das Ganze muss dazu passen. —

„Die Namen Grisi und Mario verbanden sich in unseren Gedanken mit dem Ideal des dramatischen Gesanges. Das Publicum hat nun die Bekanntschaft mit der Wirklichkeit gemacht, und handgreifliche Wahrheit tritt an die Stelle geheimnissvoller Einbildung. Die Ferne begünstigt die Zauberei.

„Die erste Vorstellung war Lucrezia Borgia. Das Auftreten Mario's mit dem kleinen Recitativ wurde kalt entgegengenommen, die ganze Introduction ging theilnahmlos vorüber, wahrscheinlich weil man auf das Erscheinen der Grisi gespannt war und weil sie auch in der That nichts Beifallswerthes enthielt. Sie erschien und wurde mit enthusiastischen Bewillkommungs-Rufen u. s. w. empfangen. Die Cavatina begann — ach! da schauten wir die Wirklichkeit in ihrer peinlichen Blösse, und der Schleier fiel von Aller Augen. Der Tag des Ruhmes für die Sängerin Grisi ist vorbei. Ihre Stimme hat ihre Fülle verloren, und kein runder, lieblicher Ton dringt mehr in das lauschende Ohr; ihr Vortrag ermangelt der Kraft und der Zierlichkeit, und wenn sie mit Anstrengung einige hohe Töne hervorbringt, so geschieht dies auf Kosten der folgenden. Allein als Darstellerin ist sie noch immer gross und herrlich; Alles an ihr ist plastisch, jede Situation ein schönes Gemälde — und dies wurde mit enthusiastischem Beifall anerkannt.

„Mario erwarb im dritten Acte Beifall; seine Stimme hat freilich auch die Frische und die leichte Ansprache verloren, aber sein Vortrag ist vollendet. Allerdings muss man in die Geheimnisse der Gesangkunst eingeweiht sein, um ihn ganz zu würdigen; aber die Art, wie er von den Brusttönen in das Falset übergeht, wie er den Ton einsetzt und anschwellen lässt, wie er die Melodie nuancirt, und die Trefflichkeit der Aussprache sind zu bewundern.

„Die zweite Vorstellung war die Norma, und der ungeheure Ruf der Grisi in dieser Rolle hatte ein sehr volles Haus gemacht. In manchen Theilen der Leistung, zumal da, wo die Darstellung mitwirkte, wie im Terzett des ersten Actes und in dem Finale der Oper, war sie vortrefflich; in anderen, wo mehr der Gesang vorherrschte, wie z. B. in der *Casta diva*, konnte sie nicht befriedigen; auch das grosse Duett mit Adalgisa ging ohne Beifalls-

äusserung des Publicums vorüber. — Mario war in dieser Oper nicht an seinem Platze; die erste Arie erschöpfte ihn für den ganzen Abend.

„Der Bassist Susini ist ein Sänger zweiten Ranges, begabt mit einer klangvollen und kräftigen Stimme, aber ohne technische Ausbildung, und zuweilen detonirend.“

So weit die *Musical Review*. Sie werden finden, dass diese americanischen Urtheile nicht ohne sind, wie man in Berlin zu sagen pflegt. Die absteigende Leiter der Einnahmen der drei ersten Vorstellungen der Lucrezia war folgende: am ersten Abend 3265 Dollars, am zweiten 1379, am dritten 1880 D. Die Norma brachte jedoch, wie oben erwähnt, eine gute Einnahme; dennoch soll der Unternehmer in der ersten Woche seit Eröffnung der Oper 15,000 Dollars Deficit gehabt haben.

Es gehen hier Gerüchte von einem Engagement der berühmten Sängerin Johanna Wagner für New-York — ob etwas Wahres daran ist, werden Sie besser wissen, als wir *). Die letzten Nachrichten aus San Francisco berichten von der fabelhaften Einnahme von 34,000 Dollars in drei Concerten durch Ole Bull! Die Sängerin Katharina Hayes hat sich von dort nach Australien eingeschifft; vor ihrem Abschiede hat man ihr eine Broche von 1100 Dollars an Werth überreicht.

D. F.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln, 20. October. Im Stadttheater wurde Marschner's Hans Heiling mit ausserordentlichem Erfolg gegeben. Die herrliche Musik riss das gefüllte Haus zu der lebhaftesten Theilnahme hin; wäre der Componist zugegen gewesen, er würde eine schöne innere Befriedigung empfunden haben über den Eindruck, den seine Tonschöpfung auf Kenner und Laien, Künstler und Kunstfreunde machte. Ist es nicht eine Schande für alle Bühnen-Directionen, dass Marschner's Opern einem sehr grossen Theile des heutigen Publicums unbekannt sind? Wir fallen über alles Neue und Gemachte her, wenn es nur Glanz und Flitter hat, und lassen die echten Steine daheim am Boden liegen; unsere Zeit liebt Staub mit etwas Gold und geht an dem Golde vorbei, welches ein wenig bestäubt ist. Dieser „Hans Heiling“ ist so reich an originellen musicalischen Gedanken, und ihre Ausführung ist einestheils so ins Grosse gearbeitet, anderentheils durch Melodie und Harmonie, Rhythmus und Instrumentirung so charakteristisch für jede Situation behandelt, indem sie namentlich den Contrast zwischen dem Wirklichen und dem Geisterhaften trefflich zur Anschauung bringt, dass weder Meyerbeer's noch Richard Wagner's Musik einen Vergleich damit aushält; denn bei Marschner quillt und strömt es aus einem leben-

*) Daran ist für den Augenblick keineswegs zu glauben. Sollte vielleicht eine Namensverwechslung zwischen Wagner und Cruvelli Statt gefunden haben? Das könnte die plötzliche Entweichung der letzteren aus Paris erklären. Vergl. unten Paris. Anm. d. Redaction.

digen Born und ergreift das Herz oft auf wunderbare Weise, während die Anderen meistentheils uns entweder betäuben oder die Abstraction des Verstandes verlangen, um das Schöne in ihren Werken zu entdecken. Wer den Unterschied zwischen Genie und Talent an dem Ausdruck Eines und desselben oder wenigstens ähnlichen Gedankens kennen lernen will, der höre Marschner's Musik zu der Scene, wo Gertrud die Anna erwartet, und Wagner's erste Scene des zweiten Actes im Lohengrin; er wird dann nicht lange im Unklaren über jenen Unterschied bleiben. — Die Aufführung war im Ganzen gut, Herr Becker als Heiling vortrefflich, die Damen Johanssen (Anna) und Günther (Gertrud) recht gut, erstere besonders in den leidenschaftlichen Stellen; die Königin der Geister und der Jäger Konrad liessen freilich viel zu wünschen übrig. Die Chöre waren fest und sicher (aber es fehlt an klangvollen Stimmen), das Orchester ganz vorzüglich.

Heute Abend tritt Roger zum ersten Male als Georg Brown auf; Sonntag wird er den Propheten singen. — Dem Vernehmen nach haben wir sichere Aussicht, Vieuxtemps in den Abonnements-Concerten zu hören.

Gera, 30. Sept. Die von der Unterzeichneten im Auftrage eines Kunstfreundes den 8. Juni 1853 gestellte Preis-Aufgabe für einen in seinen Erfordernissen damals näher bezeichneten Opern-Text hat eine Bewerbung veranlasst, die in numerischer Hinsicht jede Erwartung übertraf. Leider hat jedoch die aus den Herren Doctoren Liszt und Gutzkow und dem Herrn Hof-Opern-Regisseur Genast in Weimar zusammengesetzt gewesene Prüfungs-Commission einstimmig erklären müssen, dass von allen 119 eingegangenen Texten auch nicht Einer diejenige Befürwortung verdiene, welche die sofortige Ueberweisung desselben an einen Componisten als eine wünschenswerthe Bereicherung unseres Opern-Repertoires erscheinen lasse. Es ist deshalb weder der volle, noch ein getheilte Preis irgend einem der eingegangenen Texte zuerkannt worden. Ein gutes Zwei-Drittheil der Texte scheint wieder den alten, verjährtten Satz haben beweisen zu wollen, dass ein schlechtes Schauspiel noch immer gut genug für eine Oper wäre. Nur ein Drittheil der concurrirenden Arbeiten erhebt sich über das Niveau absoluter Unfähigkeit und des naivsten Dilettantismus. Indessen sind auch die Resultate dieser besseren Versuche in ihrem Werthe nur höchst bedingt geblieben. Einige Texte zeichnen sich durch unverkennbare poetische Begeisterung aus; sie sind meist dem Bereiche der deutschen und nordischen Sage entnommen. Andere verrathen auch Bekanntschaft der Bühne und suchen die Scene mit neuen Situationen zu beleben. Manche verrathen eine ungewöhnliche musicalische Empfindung, ja, selbst eine genaue Kenntniss der Anforderungen an die Tonsetzkunde überhaupt. Indessen sind diese Vorzüge immer nur einseitig geblieben und schliessen anderweitig vorausgesetzte Haupt-Erfordernisse aus. Um nur beispielsweise den Charakter dieser durchgehenden Missstände anzugeben, so sind einige Texte, z. B. „Alhambra“, „Der Schmied von Ruhla“, von derjenigen geschlossenen Abrundung, die zu einem dramatischen Gedichte gehört, entbehren aber theils des poetischen Reizes, theils der nach innen gehenden reicheren Abwechslung von interessanten Scenen. Andere, die einen schönen Schwung des Verses haben, wie „Stephan Scenko“, begeben sich in das nicht gewünschte Gebiet der grossen heroischen Oper und leiden durch Wiederholungen an Monotonie; andere wieder, wie „Bertram de Born“, haben Vorzüge der Gestaltung und der Sprache, ohne ein tiefgehendes Interesse anzuregen. Ein Text, „Ida von Salmandingen“, verräth eine seltene Vertiefung in die geheimnissvollen Wirkungen der Musik, verschwendet aber Gefühl und Phantasie an ein Sujet, das weder anziehend ist, noch dramatisch vollkommen durchgearbeitet wurde.

Die eingesandten Texte werden inzwischen an die in frankirten Schreiben anzugebenden Adressen nur auf Wunsch zurückgehen, da das Recht der Eröffnung der beiliegenden Couverts uns nicht zusteht.

Die Kanitz'sche Buchhandlung,
im Auftrage des Preisstellers und der Preisrichter.

Ueber Rossini erhalten wir durch freundliche Mittheilung des Briefes eines Tonkünstlers aus Italien, der ihn genau kennt, folgende authentische Mittheilung:

„Es ist kein wahres Wort daran, dass Rossini geistesabwesend sei, noch dass es mit seiner Gesundheit so schlecht stehe. Die politischen Begebenheiten in Italien haben ihn degoutirt. Eine unangenehme Scene, die sich in Bologna zugetragen, hat ihn dahin gebracht, diese Stadt, seinen Lieblings-Aufenthalt, zu verlassen, und dies hat ihn angegriffen; denn er wurzelte mit allen seinen Lebens-Gewohnheiten in Bologna. Er ist allerdings von einem körperlichen Leiden beunruhigt, indem sein Magen sehr geschwächt ist. Im Uebrigen aber ist er der Alte, von hervorragendem Geiste und von grosser Sensitivität, die er unter dem Scheine der Gleichgültigkeit verbirgt.“ — Wir eilen, diese erfreuliche Notiz, welche wir vollkommen verbürgen können, der musicalischen Welt mitzutheilen.

Ganz Paris ist voll von der plötzlichen Abreise der Sängerin Cruvelli. Am 9. d. Mts. waren die Hugenotten angekündigt, als ein Anschlagzettel die Flucht der *Prima Donna* meldete und die Vorstellung absagte. Sie ist fort! *Excessit, evasit, erupit* — auf Deutsch: sie ist durchgegangen. Wohin? Einige lassen sie nach Frankfurt, Andere nach London gereist sein. Nach den Vermuthungen von Hans ist beleidigte Künstler-Eitelkeit der Grund der Entfernung, auch eigensinnige Laune; Kunz behauptet dagegen, die Liebe sei mit im Spiele, nur mag er nicht entscheiden, ob zu einem Manne oder zu 200,000 Dollars, welche ihr von America aus unter der Bedingung augenblicklicher Einschiffung geboten worden wären. Die kaiserliche Administration hat bereits Beschlagnahme auf ihr Vermögen bei Rothschild & Söhne gelegt; ein anderes *On dit* will wissen, dass die letzte Hälfte dieser Firma bei der Sache interessiert sei; noch ein anderes lässt die schöne Sängerin nach Dresden eilen, um sich mit Herrn V. zu vermählen — worauf man fragt: „Hat das denn solche Eile?“ — u. s. w. u. s. w.

Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in mindestens einem ganzen Bogen; allmonatlich wird ihr ein Literatur-Blatt beigegeben. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.