

Haydn - "Philemon und Baucis" - Gluck

Gerhard CROLL, Salzburg

Unser Thema stellt einen Operntitel in die Mitte, flankiert von zwei prominenten Komponisten-Namen: *Philemon und Baucis* Joseph Haydn und Christoph Willibald Gluck.

Auf den ersten Blick mag dies befremden, Erstaunen auslösen. Zwar kennt man Joseph Haydns Marionetten-Oper *Philemon und Baucis*, seit eine Partiturabschrift 1935 in einem Pariser Antiquariat aufgetaucht ist, die sich heute in der Nationalbibliothek in Paris befindet, und seit einige Wiederaufführungen stattgefunden haben, z.B. 1975 beim "Haydn Festival at the Smithsonian", unter der Leitung von Michael Feldman, im Rahmen der Internationalen Haydn-Konferenz in Washington. Hoboken¹ verzeichnet das Werk in der Gruppe XXIXa (Marionetten-Opern) als Nr. 1: "Philemon und Baucis, nach einem Schauspiel von C.G. Pfeffel, komponiert vor September 1773"

Zum Studium für den Wissenschaftler war zunächst nur die von H. C. Robbins Landon beim Bärenreiter-Verlag als Leihmaterial erschienene Ausgabe vorhanden, bis Jürgen Braun 1971 in der vom Joseph Haydn-Institut Köln unter der Leitung von Georg Feder herausgegebenen Gesamtausgabe die "ursprüngliche Fassung von 1773" vorlegte.

Von Glucks Komposition *Atto di Bauci e Filemone* aus den *Feste d' Apollo* (Parma 1769) hat man weithin wohl kaum eine genauere Vorstellung, man weiß aber doch allgemein soviel (und kann dies auch da und dort im Schrifttum nachlesen), daß Glucks und Haydns Kompositionen, die ja nahezu gleichlautende Titel haben, kaum mehr als die Personennamen im Titel miteinander gemeinsam haben. In der Gluck-Gesamtausgabe ist der betreffende Band noch nicht erschienen².

Es kann auch bei unserem heutigen Thema nicht um eine detaillierte vergleichende Gegenüberstellung dieser beiden Kompositionen gehen. Aber wir fragen hier doch: Welche Bedeutung hat Gluck für Haydns Marionettenoper? Und damit ist zunächst die Frage nach dem Verhältnis Haydns zu Gluck - im umfassenden Sinne - angesprochen.

Liest man in Joseph Haydns Briefen und Tagebuch-Aufzeichnungen nach, so ist dort von Gluck nur sehr selten die Rede. Aber auch für "Haydn als Opernkapellmeister" scheint Gluck kein Thema gewesen zu sein, und so heißt es am Schluß des kurzen Exkurses "über die genremäßige Zusammensetzung des Eszterházaer Opernrepertoires" bei Bartha und Somfai: "Was man hiebei am lebhaftesten vermißt, dürfte im ernsten Genre Glucks, im Buffogenre Mozarts Name sein!"³

Sich begegnet oder zumindest indirekt miteinander in Berührung gekommen sein dürften die beiden Musiker schon relativ früh, 'früh' jedenfalls aus der Sicht des achtzehn Jahre jüngeren Haydn: in den 1750er Jahren in Wien nämlich, auf dem Boden des Theaters.

Zwar wurde Gluck damals von Graf Durazzo in erster Linie für das (französische) Burgtheater eingesetzt, während Haydns Name in dieser Zeit mit dem (deutschen) Theater am Kärntnertor in Verbindung gebracht wird. Aber zumindest aus den späten 1750er Jahren wissen wir, daß Gluck auch für das Kärntnertor-Theater gearbeitet hat, und zwar als Instrumentalkomponist, als “Compositor von der Music zu denen Balletten”⁴. Auch dürfte Haydn damals von Gluck als “Kapellmeister” des Prinzen von Sachsen-Hildburghausen gehört haben. Gluck war gewiß für Haydn kein Unbekannter, schon bevor die Wiener Reformtaten ins Werk gesetzt wurden. Diese selbst - als erste im Oktober 1761 das Balletpantomime *Le Festin de pierre*, ein Jahr später die Azione teatrale *Orfeo ed Euridice* - hat Haydn nicht mehr an Ort und Stelle miterlebt⁵.

Mit Glucks erster italienischen Reformoper (*Orfeo ed Euridice*) sah sich dann der späte, alte Haydn konfrontiert, im Winter 1790–91 in London:

“Das neue opern büchl so ich zu Componiren habe, betitult sich Orfeo in 5 Acten, welches ich aber erst dieser tagen erhalten werde, dasselbe soll von einer ganz anderen arth seyn, als jenes v(on) Gluck [...]”

So schrieb Haydn (am 8. Jänner) 1791 aus London an Fürst Anton Esterházy nach Wien⁶.

Aus diesen einzigen ausführlicheren Sätzen in Haydns Briefen, in denen von Gluck und einem seiner Werke die Rede ist, glaubt man so etwas wie Erleichterung herauszuhören: Das ihm, Haydn, unter dem Titel *Orfeo* angetragene Opernlibretto war dem Hörensagen nach “von ganz anderer Art als jenes von Gluck”. Das war vermutlich eine wesentliche Voraussetzung für Haydns Zusage gewesen. Denn eine Wiedervertonung des von Gluck (1762) komponierten Textbuches wäre wohl auch - oder gerade - für Haydn nicht in Betracht gekommen. Als Oper war *Orfeo* untrennbar mit dem Namen “Gluck” verbunden⁷. Auch die eben aus Haydns Brief zitierte Äußerung zeigt uns dies mit aller Deutlichkeit: Der Titel des “neuen Opernbüchels”, *Orfeo*, assoziiert den Namen des Komponisten, “Gluck” nicht etwa den des Textdichters, Calzabigi.

Eine Aufführung von *Orfeo ed Euridice* - vermutlich Glucks Komposition ist erst 1776, also drei Jahre nach Haydns *Philemon und Baucis*, für das Operntheater in Eszterháza nachgewiesen⁸. Aber ohne Zweifel kannte Haydn das Werk, vielleicht sogar aus eigener Anschauung in Wien bei einer der zahlreichen dortigen Aufführungen, gewiß aber durch den (zweimal aufgelegten) Partiturdruk (der Erstdruck erschien 1764), oder durch eine der zahlreichen Abschriften.

Die spontane Beziehung des Operntitels “Orfeo” auf Glucks *Orfeo* ist aber nicht der einzige Beleg für Haydns gute Kenntnis dieses Werkes und für die Bedeutung, die er Glucks erstem italienischen Reformwerk beimaß. Davon soll noch die Rede sein.

Haydns Orpheus-Oper - *L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice*, Text von Carlo Francesco Badini, 1791 komponiert, 1951 auf dem Maggio musicale in Florenz angeblich zum ersten Mal aufgeführt -, Haydns letztes Bühnenwerk stand 1988 auf dem Programm des Europäischen Musikfestes in Stuttgart und wurde dort (am 26. August) in einem sog. Gesprächskonzert von John Eliot Gardiner konzertant (nur mit dem 4. Akt) präsentiert.

Silke Leopold hat in ihrem diese Aufführung vorbereitenden Vortrag nachdrücklich die Distanz zwischen Haydn und Gluck betont für die beiden Orpheus-Opern gewiß mit Recht und mit guten Gründen. Wir haben gesehen und es von Haydn selbst gehört, wie sehr es ihm von vorneherein um die Distanz zwischen Glucks *Orfeo* und einer eigenen Oper über den Orpheus-Stoff gegangen ist. Für Haydns Verhältnis zu Glucks Persönlichkeit und insbesondere auch zum Komponisten Gluck und zu dessen Musik muß man wohl differenzieren. Auch darauf soll unser heutiger Beitrag aufmerksam machen. Wir haben dabei nicht Haydns Orpheus-Oper vor Augen, sondern seine Marionetten-Oper *Philemon und Baucis*. Ihr wenden wir uns erneut zu und führen uns zunächst Stoff und Inhalt vor Augen.

Befragt man die einschlägige Literatur - Darstellungen der Operngeschichte oder Nachschlagewerke von Riemann bis Stiegler - nach der dichterischen und musikalischen Behandlung des Philemon-und-Baucis-Stoffes, so findet man nicht eben viele Libretti bzw. Bühnenwerke unter diesem Titel, weder vor noch nach Gluck und Haydn, deren *Philemon und Baucis*-Kompositionen ja dicht beisammen liegen (1769 bzw. 1773) und - das ist, wie sich zeigen wird, bemerkenswert - beide mit dem Wiener Kaiserhof, mit Maria Theresia in Zusammenhang stehen (auch wenn sie nicht in Wien zur Aufführung kamen).

Das Philemon-und-Baucis-Thema ist uns, den Generationen nach Goethe, wohl besonders tief eingeprägt. Wir benützen es gerne im sprichwörtlichen Sinne, wenn wir von einem alt gewordenen und sich treu gebliebenen Ehepaar als "Philemon und Baucis" sprechen. Wir schließen dabei das Erfülltsein ihres Lebens und Daseins mit ein: Das Ideal menschlichen Glücks zu zweit, hier, bei Philemon und Baucis, ist es Wirklichkeit, und die beiden mögen "zum Augenblicke sagen: Verweile doch, du bist so schön!"

Gottlieb Konrad Pfeffels Schauspiel und damit auch Haydns Libretto liegt die in Ovids *Metamorphosen* überlieferte Geschichte zugrunde⁹

Philemon und Baucis sind ein frommes, altes und altgewordenes Ehepaar, das in Phrygien lebt. Zeus hat sich - zusammen mit Hermes -, als Wanderer verkleidet, dorthin begeben, sie fanden aber überall verschlossene Türen. Nur Philemon und Baucis haben die beiden aufgenommen in ihrer ärmlichen Hütte und die müden Wanderer bewirtet. Dafür erweisen sich die Götter dankbar: Die Hütte des alten Paares bleibt verschont, als eine Sintflut hereinbricht, und sie verwandelt sich in einen Tempel, in dem Philemon und Baucis nun als Priester weiterleben, bis sie, in hohem Alter, in eine Eiche und in eine Linde verwandelt werden und in dieser verwandelten Gestalt ihrerseits kultische Verehrung genießen.

Diese mythologische Geschichte bildet das Gerüst der Handlung für Pfeffel-Haydns "Kleines Schauspiel mit Gesang" *Philemon und Baucis*, das, mit einem ad hoc gedichteten "Vorspiel" *Der Götterrat*, anlässlich eines Besuchs der Kaiserin (bzw. Kaiserinwitwe) Maria Theresia Anfang September 1773 in Eszterháza im (neuen) Marionettentheater aufgeführt wurde¹⁰.

Man möchte die Wahl gerade dieses Stoffes im Zusammenhang mit dem Besuch und der Person der Kaiserinwitwe sehen. Bestärkt wird man in dieser Annahme durch einige Passagen im Text des neugedichteten Vorspiels.

Mußte sich Maria Theresia nicht angesprochen fühlen, wenn Venus in ihrer Arie singt:

“Wie oft ‘Seid glücklich!’ spreche ich,
‘Ihr liebenswerte beide!’
Doch kaum sind sie’s und haben sich,
So stört der Tod die Freude.”

Und wenn im sich anschließenden Dialog der Wunsch ausgesprochen wird:

“Wie selig wär’ es doch, wenn man sich nimmer trennte,
Wenn ein getreues Paar zusammen sterben könnte!”¹¹

Auch Glucks *Atto die Bauci e Filemone* ist als allegorisch verkleidete Verheißung ewiger Liebe - Bestandteil eines habsburgischen Festes, eines (von einem *Prologo* eingeleiteten) Festspiels in drei Teilen, das anlässlich der Hochzeit von Erzherzogin Maria Amalia, einer Tochter Maria Theresias, mit Ferdinand von Bourbon-Parma 1769 in Parma stattfand.

Verfolgen wir in einem Überblick die Handlung bei Haydn. Im Vorspiel (*Der Götterrat*) beschließt Jupiter, im Pilgerkleid (von Merkur begleitet), zur Erde hinabzusteigen, um zu strafen oder wenn er “Länder findet, wo man die Gesetze ehrt” -, zu belohnen.

In dem sich anschließenden Kleinen Schauspiel mit Gesang (*Philemon und Baucis*) begegnen wir Jupiter und Merkur “in einem phrygischen Dorfe”, nach einem Unwetter, das auf Phrygien niederging. Sie suchen Herberge bei Philemon und Baucis, deren Bitten das (von Jupiter hervorgerufene) Unwetter besänftigt hat, deren einziger Sohn (Aret) jedoch schon früher durch Jupiters Blitz erschlagen wurde, gemeinsam mit seiner Braut Narzissa, am Tage der Hochzeit des jungen Paares. Philemon und Baucis, die erst nach zwanzigjähriger Ehe das ersehnte Kind, Aret, bekommen hatten und ihr höchstes Glück in Arets und Narzissas Liebe und nach fünfjähriger Verlobungszeit! deren Verbindung durch die Ehe erblickt hatten -, Philemon und Baucis sind also jetzt in fortgeschrittenem Alter, wie sich nachrechnen läßt. Ihr größter Wunsch ist es nun, bald und gemeinsam zu sterben, um mit ihrem “Lieblingspaar” (Aret und Narzissa) wieder vereint zu sein.

(Wir erinnern uns, daß der Wunsch, daß ein “getreues Paar zusammen sterben könnte”, schon im Vorspiel ausgesprochen wurde.)

Nach dieser Erzählung Philemons (Aria Nr. 3 und 4), und nachdem Philemon und Baucis sich der müden und hungrigen Reisenden angenommen haben, erweckt Jupiter Aret und Narzissa: Die beiden Aschenkrüge verwandeln sich in Rosenlauben, Aret und Narzissa erwachen:¹²

“Wo bin ich?” / “Welch ein Traum!”

Aret (Tenor) versucht, seinen Traum zu erzählen:

“Wenn am weiten Firmamente
die kleinste Sonne brennte,
blieb es doch ein Wunderbau;
Myriaden Sonnen glänzen
in des Äthers ew’gen Grenzen
zur Bewundrung, nicht zur Schau.”

Auch Narzissa fühlt sich durch einen ganz ähnlichen Traum entzückt, in den Minos sie in eine bessere Welt versetzte, und sie erzählt dies und sagt:

“Geht, sprach er, liebt euch nun in einer bessern Welt!
Die Götter öffnen euch das Elysäerfeld.”

Hier fällt das Stichwort, das schon in Arets Arientext das eigentliche Thema war: die elysäischen Gefilde. Dorthin fühlten sich die beiden im Traum versetzt. Und dorthin, ins Elysium, will uns Arets “Traum-Erzählung” versetzen, d.h. es tut dies Haydn mit seiner Musik, mit seiner Komposition dieser Arie:

“Wenn am weiten Firmamente [...] Myriaden Sonnen glänzen
in des Äthers ew’gen Grenzen
zur Bewund’rung, nicht zur Schau.”

Vergleicht man Haydns Partitur der Aret-Arie (Nr. 6) “Wenn am weiten Firmamente” (g-moll, Adagio cantabile) mit Glucks Orfeo-Szene “Che puro ciel”, so lassen sich viele Gemeinsamkeiten feststellen¹³.

Schon das ‘Bild’ der Partitur zeigt erstaunliche Übereinstimmungen bzw. Ähnlichkeiten (siehe Notenbeispiel S. 84-85).

Betrachten (bzw. hören) wir zunächst Haydns Partitur und Musik. Die Oboe solo spielt eine Melodik, die im Auf und Ab, durch Pausen gegliedert, wie Ein- und Ausatmen verläuft, mit kleinrhythmischen Vorhaltsfloskeln an den Phrasenenden. Die Hornstimme (Haydn setzt zwei Hörner ein) ist (oft in halben Noten) ruhig geführt. Die 2. Violinen bringen Dreiklangsbrechungen in Sextolen als weitere (dritte) ‘Schicht’, die 1. Violinen und die Bratschen erklingen pizzicato.

Diese vier ‘Schichten’ verleihen Haydns Partitur bzw. dem Ablauf der Musik in dieser Arie eine differenzierte Flächigkeit, in die sich die Singstimme (an die Oboen-Melodik anknüpfend bzw. ihr folgend) mit dem (nun wirklich ‘entsprechenden’) Text einfügt:

“Wenn am weiten [!] Firmamente [...] blieb es doch ein Wunderbau [!]” Und im Arientext hört man dann ja auch von “des Äthers ew’gen Grenzen”, die zur Bewunderung Anlaß geben. Der Sänger hält gleichsam staunend inne.

Spätestens hier erinnert man sich an Orfeos (auch damals schon berühmtes):

“Che puro ciel, che chiaro sol,
che nuova serena luce è questa mai!”

Bei Haydn vollzieht sich dies alles in den sehr viel bescheideneren Dimensionen des deutschen Singspiels - Mozarts diese Gattung überbordendes “Singspiel in 3 Aufzügen” *Die Entführung aus dem Serail* ist noch nicht geschrieben -, und so sind bei Haydn die eingesetzten bzw. einsetzbaren Mittel bescheidener und die Dimensionen der ganzen Szene kleiner.

Gluck hingegen hatte eine groß angelegte Szene komponiert, in der zunächst ‘nur’ die Instrumente ‘sprechen’, mit dem Murmeln des Baches, den Rufen der Vögel, in der Stille der elysäischen Gefilde. Die ‘Ruhe’ kommt musikalisch in der gleichmäßig-ungestört fortlaufenden Bewegung der 1. Violinen zum Ausdruck und in den Haltetönen des Solohorns; die hineingetupften Pizzicati und die Mordent- und Triller-Rufe stören diese so vorgestellte, suggerierte ‘Ruhe’

Aria

Adagio cantabile

Oboe Solo

2 Corni in B

Violino I

Violino II

Viola

Aret,

[Basso]

pizz.

con sordini

sempre legato

pizz.

(pizz.)

3

5

Flauto solo
(p)

Oboe solo
(p)

Fagotto solo

Corno solo in Do/C
(p)

Violino I
(p)

Violino II
(p)

Viola
(sempre divisi)
(p)

ORFEO
ORPHEUS

Violoncello solo
(p)

(Cembalo)
Violoncello e Basso
pizz.
(p)

31

nicht, sie lassen den Urzustand der elysäischen Gefilde nur noch intensiver ahnen. Orfeo ist (zunächst) sprachlos, vor Staunen und Bewunderung.

Ebenso empfindet Aret, wenn er, zu neuem Leben erweckt, glaubt, im Elysium zu sein. Trotz der sehr viel bescheideneren Dimension kann man auch bei Haydns Aret-Arie von dem sprechen, was uns in Glucks großer und großartiger Elysium-Szene vorliegt: eine musikalische Idylle¹⁴.

Haydn hat später - nach Glucks Tod und nun durchaus unabhängig von dem älteren Meister des musikalischen Dramas in der *Schöpfung* hat Haydn im Duett Adam/Eva eine 'idyllische Szene' komponiert. Hier - insbesondere im 2. Teil des Duetts ("Doch ohne dich, was wäre mir der Morgentau, der Früchte Saft, der Blumen Duft") - herrscht in der Musik Haydns gleichsam 'vollkommene Ruhe', trotz der 'motivischen Arbeit': klassische Verkörperung der Idylle in der Musik auf Haydns ureigenem Gebiet, dem Oratorium.

Anmerkungen:

- 1 Joseph Haydn. *Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. Zusammengestellt von Anthony van Hoboken, Bd. 2, Mainz 1971, S. 437 f.
- 2 Der *Atto di Bauci e Filemone* ist in der Gluck-Gesamtausgabe in der Abteilung III (*Italienische Opere serie und Opernserenaden*) im Bd. 28 (*Le feste d' Apollo*) vorgesehen (hrsg. von Gabriele Buschmeier und Ludwig Finscher, in Vorbereitung).
- 3 Dénes Bartha und László Somfai, *Haydn als Opernkapellmeister*, Budapest 1960, S. 26 f.
- 4 Vgl. dazu Franz Hadamovsky, *Leitung, Verwaltung und ausübende Künstler des deutschen und französischen Schauspiels, der italienischen ernsten und heiteren Oper, des Balletts und der musikalischen Akademien am Burgtheater [...] und am Kärntnertheater [...] in Wien 1754-1764*, in: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theater-Forschung XII*, Wien 1960, S. 113-133, bes. S. 122, sowie Bruce A. Brown, *Gluck als Hauskomponist für das französische Theater in Wien*, in: *Gluck in Wien*, Kongreßbericht Wien 1987, Kassel u.a. 1989 (= *Gluck-Studien 1*), S. 92 f.
- 5 Zum Thema „Gluck und Haydn“ vgl. den diesbezüglichen Beitrag von Karl Geiringer in der *Festschrift Otto Erich Deutsch zum 80. Geburtstag*, Kassel u.a. 1963, S. 75-81.
- 6 *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von Dénes Bartha, Kassel u.a. 1965, Nr. 158, S. 253.
- 7 Ein Beitrag von Wolfgang Lempfrid im Programmheft zur konzertanten Aufführung des 4. Aktes von Haydns Orpheus-Oper beim Europäischen Musikfest in Stuttgart 1988 trägt den Titel *Orpheus, oder die Schwierigkeit, nach Gluck eine Oper zu schreiben*, in: *Europäisches Musikfest Stuttgart 1988*, Programmheft 7 (26. August 1988), S. 34-38.
- 8 Vgl. Ulrich Tank, *Studien zur Esterházyischen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790* (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung 101*), Regensburg 1981, S. 456.
- 9 Zum Mythos vgl. Herbert Hunger, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, ⁵1959, S. 284 f., und die dort angeführte Literatur.
- 10 Im Rahmen der Haydn-Gesamtausgabe (*Joseph Haydn Werke*, hrsg. vom Joseph Haydn-Institut, Köln, unter der Leitung von Georg Feder) erschien *Philemon und Baucis* als Bd. 1 der Reihe XXIV, hrsg. von Jürgen Braun, München - Duisburg 1971.

- 11 Vgl. ebd., S. 22, Vers 295-300.
- 12 Zum folgenden vgl. ebd., S. 67 ff.
- 13 Christoph Willibald Gluck, *Orfeo ed Euridice* (Wiener Fassung von 1762), hrsg. von Anna Amalie Abert und Ludwig Finscher (= *Christoph Willibald Gluck. Sämtliche Werke*, Abt. I, Bd. 1), Kassel u.a. 1963, S. 89 ff. - Karl Geiringer (siehe Anm. 5), S. 78, wies darauf hin, daß die Musik des Haydn'schen Singspieles "der Ausdruckswelt Glucks nahe kommt" und erwähnt beispielhaft Arets g-moll-Arie mit ihrer "Atmosphäre traumhafter Gluckscher Verklärung"
- 14 Vgl. dazu Günther Massenkeil, *Die Idylle in der Musik*, in: *Jahres- und Tagungsbericht der Görres-Gesellschaft Salzburg 1979*, Köln 1980, S. 34-44.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland](#)

Jahr/Year: 1992

Band/Volume: [090](#)

Autor(en)/Author(s): Croll Gerhard

Artikel/Article: [Haydn - "Philemon und Baucis" - Gluck. 79-87](#)