



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Gluck und Piccini : musikalisches Sittenbild aus dem letzten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Gluck und Piccini.

Musikalisches Sittenbild aus dem letzten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts.

Wenn die großen Männer unserer heutigen praktischen Zeit die Erzählung der literarischen Streitigkeiten lesen, welche unsre Vorfahren beschäftigten, so sieht man ein mitleidiges Lächeln über ihre stolzen Typen zucken. Mit Heftigkeit streiten, um dem einen oder dem andern von zwei Dichtern oder Musikern den Vorrang zu verschaffen, wie nährisch! Wie kann man so unbedeutenden Gegenständen eine solche Wichtigkeit beilegen! Wie kann man Streitigkeiten, deren Grund das Verdienst eines Künstlers ist, mit den Discussionen vergleichen, die unsre politischen Versammlungen aufregen; und wie könnten wir an Musik denken, wo es sich um Eisenbahn-Aktien, um Zollverträge, um Bundestagsbeschlüsse, um Kunkelrüben-Interessen, um englische Kindtaufen und holländische Bekehrungsakte handelt! Zwar kann man nicht läugnen, daß es auch in unsren Tagen härteßige Leute giebt, deren Geist an allen Dingen die Schattenseiten aufsucht, und die das, was sie unsere Politik-Manie nennen, nicht mit Spottreden verschonen, und die unbarmherzig über gewisse Dinge herfallen, denen wir große Wichtigkeit beilegen. Wenn man diesen brummigen Leuten zuhört, so streiten wir oft über Worte, die gar keinen ernstern Sinn enthalten, und erhitzen uns für Gegenstände, deren Lächerlichkeit wir nicht einsehen. Was nun gar die großen Männer betrifft, denen heutzutage die Macht gegeben ist, unsre Sympathieen oder unsren Zorn zu erwecken, — von denen behaupten diese Leute, daß ihnen weit weniger das Recht zugestehen sei, eine geistige Herrschaft über uns auszuüben, als denen, die in früheren Zeiten dieses Scepter führten. Unsre Leser glauben uns wohl auf's Wort, daß wir diesen Schmollereien ihren gebührenden Werth geben; wir sind viel zu sehr ein Kind unsrer Zeit, als daß wir eingestehen sollten, daß wir, mit der Annahme, positiver zu sein, als unsre Vä-

ter, große Kindereien ernsthaft behandeln, und daß die Fortschritte, deren wir uns rühmen, in nichts weiter bestehen, als im Verlust alles Enthusiasmus, dieser Leidenschaft, die das Mittel zur Hervorbringung und zur richtigen Schätzung großer Dinge ist. Fern von uns ein solches Geständniß! Im Gegentheil, wir behaupten, daß die Politik allein das Recht hat, uns zu fesseln; daß unsre Cabinette viel zu interessant sind, als daß uns Muße bliebe, an Dichter und Künstler zu denken. Unsre Voreltern waren wirklich Narren, sich über solche Possen den Kopf zu zerbrechen. Wie wenig verstanden sie die Kunst, das Leben zu verschönern! Man sehe nur, wie sie in's Theater laufen, als wäre es das dringendste Geschäft, wie sie sich für ein Stück ereifern, wie sie aus allen Kräften Beifall klatschen, oder aus tiefinnerster Seele pfeifen; wie sie in dem Lustspiel lachen, bei ergreifenden, pathetischen Scenen weinen, kurz sich ganz dem Strome der äußern Eindrücke hingeben. Wir heutzutage sind viel zu klug, um solche Verfehrtheiten zu begehen. Die frivolen Ergötzlichkeiten des Theaters haben nichts Anziehendes für uns; unsre Zeit ist uns zu kostbar, um sie nicht besser anzuwenden, und wir gehen meist nur aus Langeweile, oder um die Mode mitzumachen, ins Schauspielhaus. Die Sorge, dem Dichter ermunternde Beifallsbezeugungen zu geben, überlassen wir der obersten Gallerie; und wenn einer oder der andere Bühnendichter wirklich Glück macht, so ist uns das etwas viel zu Gleichgültiges, als daß wir dagegen protestiren sollten, wenn es unverdient ist. Uns durch die Erzählung von Ereignissen rühren lassen, von denen wir wissen, daß sie erdichtet sind, — wie vertilge sich eine solche Schwäche mit der Würde unsres hochpraktischen Menschenverstandes? —

Unter die berühmtesten Literaturfehden gehört der Streit, der gegen Ende des vorigen Jahrhunderts zwischen den Verfehrtern der Gluck'schen Musik und den Bewundrern Piccini's ausbrach. Ganz Paris nahm an dieser Controverse Theil, und aus jedem Gesellschaftsmaal war ein Kampfsplatz geworden, in dem die Vorkämpfer der beiden Parteien einander so viel Hiebe als möglich beizubringen suchten. In dieser wichtigen Streitfrage war es nicht erlaubt, neutral zu bleiben; man mußte, gleich wie bei den alten Spartanern, zu einer oder der andern Partei gehören. Selbst die Gleichgültigsten mußten sich zu den Gluckisten oder zu den Piccinisten schlagen, so sehr war alle Welt in den Streit verwickelt. Die Schriftsteller und Philosophen, welche sich für befugte Schiedsrichter über Alles hielten, ließen eine Sündfluth von Broschüren

herabreguen, in denen sie ohne Schonung die härtesten Urtheile einer über den andern fällten. Man sah Leute, die bisher der Musik ganz fremd gewesen waren, die Feder zur Vertheidigung von Meinungen ergreifen, die nur selten auf irgend einige Sachkenntnis gegründet waren. Die Journalisten der Zeit, glücklich einer so reichen Fundgrube zu begegnen, heuteten sie gierig aus. Die Jesuiten würden eine Zeit lang vergessen, der Erzbischof von Paris hörte auf, Hirtenbriefe gegen die philosophische Schule zu schleudern, und dem armen Jean Jacques war es einige Augenblicke vergönnt, sich von seinen Feinden vergessen zu glauben.

Ehe wir nun aber unsre Leser auf den Schauplatz dieses neuen Kampfes versetzen, wollen wir einige Worte über den Charakter und das Leben der beiden berühmten Musiker sprechen, die den Streit veranlaßten.

Gluck ward im Jahre 1712 in der Pfalz geboren. Das Unglück hatte, als ganz junges Kind seinen Vater zu verlieren. Er hielt er jedoch unter einem Volke lebte, für das die Musik ein Bedürfnis jeglichen Augenblick's des Lebens ist, so fühlte er bald, was ein wahrer Trieb zu dieser Kunst in ihm entwickelte, ein Trieb, das hohe Genie herausbildete, dem wir so schöne Werke verdanken. So bald er im Stande war, zu componiren, schrieb er nach und nach Opern, die in Italien aufgeführt wurden. Obgleich diesen Werken kein Publikum eine günstige Aufnahme zu Theil geworden ist, so sind sie doch in ihnen noch nicht jene großen Eigenschaften, die Gluck in der Reihe der ersten lyrischen Componisten seinen Namen erworben. Jedoch erwarteten sie ihm einen so bedeutenden Ruf, daß ihm von dem Unternehmern der Londoner Oper der Auftrag ward, mehrere Opern zu schreiben. In der That componirte er zwei Partituren, zugleich aber faßte er bald den Plan, in der dramatischen Musik eine große Veränderung zu vollbringen, und zog sich zu diesem Ende nach Wien, um seine Ideen vollständig entwickeln zu können. Einige Jahre hernach verließ er die italienischen Theatern mehrer Opern, die er nicht mehr schreiben wollte. Er die ersten Versuche seines neuen Systems anstellte, und überließ aber seine Pläne ganz auszuführen zu können, bedurfte er eines Dichters, der seinen Rathschlägen Folge leistete, und sich seinen Vorstellungen fügte. Er fand den Mann, der ihm nöthig war im Grafen Metastasio, dessen Dichtwerk, dessen poetisches Talent wahrlich ein Meisterwerk war.

dessen Dramen aber eine für die Musik passende Anordnung hatten, und Situationen von großem Effect darboten. Mit Hilfe dieses einsichtsvollen Mitarbeiters schrieb er zu Wien während der Jahre von 1761 bis 1764 seine drei Opern, *Alceste*, *Paris* und *Helena* und *Orpheus*. Die Partituren sind nebst italienischem Texte zu Paris 1769 in Kupferstich erschienen, und zwar auf Kosten des Grafen von Durazzo, eines großen Musikfreundes, und durch die Sorgfalt Favart's, wie man dies aus der literarischen Correspondenz des letzteren ersieht. Den ersten beiden dieser Opern setzte Gluck Dedications-Episteln vor, in denen er von seinen Ideen über dramatische Musik, und von dem Plan, den er in seinen Werken befolgt hat, Rechenschaft ablegt. Diese beiden Stücke sind natürlich vom höchsten Interesse, indem sie uns das Ziel zeigen, das sich der große Künstler vorgesteckt hat, sowie die Mittel, die er zu dessen Erreichung angewandt.

Als Gluck die Musik zur Oper *Alceste* zu schreiben unternahm, faßte er, wie er sagt, den Vorsatz, alle Mißbräuche zu vermeiden, welche durch die übel verstandene Eitelkeit der Sänger, und durch die übertriebene Gefälligkeit der Componisten in die italienische Oper sich eingeschlichen hatten, und wodurch das glanzvollste und schönste aller Schauspiele in ein überaus langweiliges und lächerliches umgewandelt worden war. Er suchte der Musik ihre wahre Thätigkeit wiederzugeben, die darin bestände, die Poesie zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen zu verstärken, ohne jedoch die Handlung zu unterbrechen, und sie durch überflüssige Zierrathen zu erkälten. Er hütete sich, einen Schauspieler in der Hitze seines Dialogs zu unterbrechen, um ihn auf ein geschmackloses Ritornell warten zu lassen, oder ihn mitten in seiner Rede an einem günstigen Vocale anzuhalten, um ihm entweder in einer langen Passage Gelegenheit zur Entwicklung der Gelenkigkeit seiner schönen Stimme zu verschaffen, oder ihm durch Beschäftigung des bloßen Orchesters Zeit zum Athemholen zu geben, um eine Fermate auszuführen. Er glaubte nicht, gleich seinen Vorgängern, rasch über den zweiten Theil einer Arie weggehen zu dürfen, wenn dieser gerade der imponirendste und leidenschaftlichste war, um die Worte viermal zu wiederholen; noch glaubte er die Arie so enden zu dürfen, daß der Sinn unterbrochen wurde, damit dem Sänger eine Gelegenheit gegeben werde, dem Publikum zu zeigen, daß er eine Stelle nach Belieben und auf verschiedene Arten variiren könne. Ferner war Gluck der Ansicht, daß die Ouvertüre dem Zuschauer von

dem Charakter der Handlung, die man vor seinen Augen zu entrollen in Begriff ist, einen Vorbegriff geben, und ihm den Gegenstand der Oper anzeigen müsse; daß die Anwendung der Instrumente mit dem Grade des Interesses und der Leidenschaft in einem bestimmten Verhältnisse stehen, und daß man endlich vermeiden müsse, in dem musikalischen Dialog eine allzu merkbare Verschiedenheit zwischen Arie und Recitativ zu lassen, damit die Bewegung und die Wärme der scenischen Darstellung nicht unterbrochen würde. Von der Aussicht ausgehend, daß er seine Arbeit darauf beschränken müsse, eine schöne Einfachheit aufzufinden, vermied er es, auf Kosten der Klarheit Schwierigkeiten zu häufen. Eine Neuigkeit aufzufinden, hatte für ihn keinen Werth, wenn sie nicht auf natürlichem Wege von der Situation herbeigeführt, und in strengem Zusammenhang mit dem Ausdrucke stand. Uebrigens gestand er offen ein, daß es ein Glück für ihn sei, einen Dichter, wie Calzabigi gefunden zu haben; denn dieser, der seinerseits einen neuen Plan für Iyrische Dramen sich ausgedenkt, hatte blumigte Beschreibungen, unnütze Vergleichen, kalte moralische Sentenzen und Gemeinplätze durch starke Leidenschaften, interessante Situationen, die Sprache des Herzens, und ein stets abwechselndes Schauspiel zu ersetzen gesucht. Dies sind im Auszuge die Hauptprincipien, die Glück in seiner Widmung der *Alceste* entwickelt.

Obgleich Glück am Schlusse dieses Glaubensbekenntnisses sich zu dem Empfang Glück wünscht, der seiner *Alceste*, der Oper, die als ein erstes Probestück seiner neuen Ideen gelten könne, in Deutschland geworden sei; so ist es nur zu gewiß, daß dieses Werk beim Publikum keinen Beifall fand, und daß er nur von Seiten des Hofes und einiger Freunde Lobeserhebungen darüber empfing. Seine Landsleute verschonten ihn nicht mit bitteren Kritiken, und indem sie von den Neuerungen sprachen, die er in das System des musikalischen Drama's eingeführt hatte, erklärten die deutschen Journalisten, daß sie nur für die Franzosen gut wären. Glück ward von diesen Angriffen, denen er in seiner Heimath ausgesetzt war, tief verlegt, und bei Gelegenheit der Veröffentlichung seiner Partitur *Paris* und *Helena* giebt er seinen Aerger offen kund. „Man hat geglaubt,“ sagt er, „über *Alceste* zu einem Urtheile berechtigt zu sein, auf den Grund unförmlicher, schlecht dirigirter, und noch schlechter ausgeführter Proben; man hat in einem Zimmer die Wirkung berechnet, die diese Oper auf dem Theater hervorbringen kann. Das erinnert an den Scharfsinn jener griechischen Kritiker, welche

in einiger Entfernung von wenigen Fuß über den Effect von Statuen urtheilen wollten, die bestimmt waren, auf hohe Säulen gestellt zu werden. Einer jener verzärteltesten Kunstfreunde, die ihre ganze Seele in die Ohren gelegt haben, wird vielleicht irgend eine Arie zu rauh, eine Stelle zu hart oder nicht gehörig vorbereitet gefunden haben, ohne zu bedenken, daß diese Arie, diese Stelle in der Situation, für die sie bestimmt sind, der erhabenste Ausdruck waren, den die Kunst finden konnte, und daß sie den glücklichsten Gegensatz bildeten. Ein pedantischer Harmonist wird vielleicht eine geistreiche Nachlässigkeit oder einen Druckfehler bemerkt, und sich rasch beeilt haben, auf die eine wie die andere das Publikum aufmerksam zu machen, als auf eben so viele unverzeihliche Sünden gegen die Mysterien der Harmonie; und so werden sich bald Stimmen genug gefunden haben, um über diese Musik, als eine barbarische, wilde und ungereimte, das Verdammungsurtheil auszusprechen."

Es ist ein unerfreuliches Schauspiel, wenn ein großer Künstler sich zum Lobredner seiner eigenen Werke macht, und sich mit der Kritik in einen Streit über das Verdienst derselben einläßt. Man erzwingt die Bewunderung des Publikums für ein Kunstwerk nicht durch kaltes Raisonnement; die Bewunderung ist ein freiwilliges, unwillkürliches Gefühl, das von selbst kommen muß, und das gewöhnlich den Verwerfungen, die man darum macht, widersteht. Deutschland hat sich, man kann dies nicht läugnen, in Bezug auf ein so bedeutendes Genie, als Glück war, lange Zeit ungerecht benommen, während es jetzt Glücks Name unter diejenigen Musiker zählt, durch deren Besitz es sich am Meisten geehrt fühlt.

Da die italienischen Gedichte, welche Glück bisher in Musik gesetzt hatte, seinen Ansichten nicht ganz entsprochen hatten, weil die italienische Bühne gewisse beengende Nothwendigkeiten hat, denen der Schriftsteller sich fügen muß, so wollte er einen Versuch machen, für die französische Bühne zu componiren. Ueberzeugt, daß es ihm in dieser für ihn ganz neuen Schreibart besser gelingen würde, seine Gefühle auszudrücken, wandte er sich an den Ballet de Rollet, der sich im Jahre 1772 als Attaché der französischen Gesandtschaft zu Wien befand, und der es über sich nahm, mit dem Direktor der Oper zu Paris in Unterhandlung zu treten, damit man Glück zu einer Composition auf dieses Theater engage. Der Ballet, ein geistreicher Mann, den seine musikalische Kenntnisse in dem Stand setzten, Glück's Erfolge in seiner neuen Laufbahn zu ahnen, rieth ihm, das Trauerspiel „Iphigénie“ zum Stoff seines

ersten Werkes zu wählen, und schrieb seinem Versprechen gemäß, an den Direktor der Oper einen Brief, worin folgende Stelle bemerkenswerth ist. „Herr Gluck, durch seine eigenen Erfahrungen überzeugt, glaubt die Bemerkung gemacht zu haben, daß die italienische Sprache durch die Wiederholung der Vocale sich mehr zu dem eignet, was die Italiener Passagen nennen; daß ihr dagegen die Klarheit und Energie der französischen Sprache abgehe; daß der Vorzug, den man bisher der ersteren gegeben, der wahren dramatischen Musik eben deshalb sogar nachtheilig gewesen sei, weil in diesem Genre jede Passage unpassend ist, oder doch wenigstens den Ausdruck schwächt. Nach diesen Beobachtungen, ist Herr Gluck gegen die Angaben derjenigen unsrer berühmten Schriftsteller aufgebracht, welche es gewagt haben, die französische Sprache zu verläumben, indem sie behaupteten, sie sei nicht geeignet für großartige musikalische Compositionen.“ Dieser Brief und ein anderer, den Gluck an den Redakteur des Französischen Mercur schrieb, und worin er in größere Details über das neue System einging, das er in Thätigkeit setzen wolle, gaben das Signal zu der berühmten Polemik, wovon in diesem Aufsatze die Rede sein wird. Die Administration der Oper beeilte sich natürlich nicht, einen Componisten zuzulassen, der so offen und fest die Absicht kund gegeben hatte, in der musikalischen Einrichtung dieses Instituts Radical-Reformen vorzunehmen. Man war genöthigt zu Marie Antoinette, damals Kronprinzessin, die zu Wien eine Schülerin Gluck's gewesen, seine Zuflucht zu nehmen, um den Befehl zur Aufführung von Gluck's „Iphigenia in Aulis“ zu erhalten.

Es bedurfte einer großen Anzahl von Proben, bis man dahin gelangte, das Werk so aufzuführen, wie es der Verfasser aufgeführt haben wollte. Alle Gewohnheiten der Sänger, wie der Musiker im Orchester wurden durch die Neuheit dieser einfachen und pathetischen Musik über den Haufen geworfen, und es kostete unendliche Mühe bis man es auch nur dahin brachte, sie erträglich zu spielen. Ein Journalist jener Zeit kündigte die erste Aufführung dieser Oper in folgenden Ausdrücken an: „Wie hat sich das Publikum ungeduldiger auf ein neues Stück gezeigt; die Proben der Iphigenie waren zahlreich besucht und man verfolgte sie mit außerordentlichem Eifer. Die Liebhaber sind schon getheilter Meinung, und die vorzeitige Wärme der Parteien könnte fast ein Vorzeichen sein für die Erneuerung der kleinen musikalischen Fehde, welche die italienischen Bouffon's im Jahre 1751 erregt haben.“

Iphigenie wurde den 19ten April 1774 zum ersten Male aufgeführt. Während dieser Feierlichkeit befanden sich drei Parteien einander gegenüber; die der alten französischen Oper, welche geschworen hatte, keine andere Götter anzuerkennen, als Lulli und Rameau; die der italienischen Musik, für welche die Compositionen von Tomelli, Sacchini und Piccini die einzig mögliche Musik waren, und endlich die Partei Gluck's, welche die Behauptung feststellte, dieser Componist habe die für theatralische Darstellung geeignetste Musik aufgefunden, eine rationale Musik, die keinem Lande angehöre, deren Styl aber ihr genialer Verfasser dem besondern Idiom der französischen Sprache anzupassen verstanden habe. Bei der ersten Aufführung wurden viele Stücke mit Beifall, das Ganze aber ziemlich kalt aufgenommen, vielleicht wegen der Schwäche des Ausgangs, und weil das Ballet, worauf die alten Opernbefucher erstaunlich viel hielten, ungenügend war. Bei der zweiten Aufführung wurde die Musik der Iphigenie besser begriffen, und der Componist ward mehre Male gerufen, ohne erscheinen zu wollen. Das Gedicht, welches nichts anders war, als die von Herrn de Rollet arrangirte Racine'sche Tragödie wurde von den Literaten streng beurtheilt; aber es war für die Musik passend, und das ist die Hauptsache.

Nach dem glücklichen Erfolg der Iphigenie beschäftigte sich Gluck damit, Alceste und Drypheus zu übersetzen, welche auch ganz das Glück hatten, das ihr berühmter Componist wünschen konnte. Die Proben dieser beiden Opern waren die ersten, denen man ein zahlreiches Publikum beizwohnen sah; man machte einander die Günstigkeit, zugelassen zu werden, als hätte es sich um das interessanteste Schauspiel gehandelt, und man klatschte Beifall, als wäre man in einer ordentlichen Vorstellung. Gluck, der wie alle großen Künstler ungenirt war, legte gewöhnlich einen Augenblick, ehe er die Proben begann, seine Perücke und einen Theil seiner Kleider ab, indem er sich nicht mehr Zwang anthat, als wäre er allein in seinem Arbeits-Cabinet gewesen, und die größten Herren beeiferten sich nachher, ihm die abgelegten Kleidungsstücke wieder darzureichen. Da ihn Marie Antoinette unter ihren Schutz genommen hatte, so hatte sich der ganze Hof zu seiner Partei geschlagen, und ihm Beifall zu klatschen, war eine Pflicht der Etiquette geworden, der man sich nicht entziehen durfte.

Die zahlreichen Freunde der italienischen Musik hatten jedoch noch genug Einfluß, um es dahin zu bringen, daß man Piccini kommen ließ, und ihn mit der Composition einer Oper beauftragte. Dieser be-

rühmte Musiker verursachte Glück mehr Unruhe, als der Schatten Lul-
k's und Rameau's.

Piccini, um einige Jahre jünger als Glück, war 1728 in Bari,
im Königreich Neapel geboren. Zuerst für den geistlichen Stand be-
stimmt, mußte er seinen Geschmack für die Musik verheimlichen, und
im Verborgenen daran arbeiten, sich die ersten Elemente dieser Kunst
vertraut zu machen. Endlich aber brachte er es so weit, daß man ihm
die Freiheit gab, sich seiner Lieblingsbeschäftigung ganz zu widmen und
er fing an, unter der Leitung des berühmten Leo zu arbeiten. Nach
zweßfährigen Studien verließ er das Conservatorium, Alles wissend,
was man in der Musik wissen kann; er debütierte mit einigen komischen
Opern, versuchte bald darauf den tragischen Styl, und zählte so viel
Triumphe, als Opern von ihm aufgeführt worden waren. Kurz, er
war der erste Componist Italiens, als man daran dachte, ihn nach
Frankreich kommen zu lassen, um ihn mit Glück in Concurrenz zu
setzen. Piccini kam, in Begleitung seiner Familie, in den letzten Ta-
gen des December 1778 in Paris an. Er fand nicht Alles, was er
erwartete, und was man ihm versprochen hatte. Sein Engagement lau-
tete dahin, daß er außer einem Gehalt von 6000 Livres und seinen
Reisekosten von Seiten des Königs, freie Wohnung und freien Tisch
beim neapolitanischen Gesandten haben solle; dieser letztere aber war
nicht darauf vorbereitet, ihn zu empfangen; er sah sich also genöthigt,
ein anderes Obdach zu suchen. Er nahm eine Wohnung bei Marmon-
tel, einem der bedeutendsten Schriftsteller, denen allen er vorgestellt wurde
und einem derer, die ihn mit dem meisten Eifer aufnahmen. Marmon-
tel übernahm es, ihm Unterricht im Französischen zu geben, das er
kennen mußte, um in dieser Sprache geschriebene Operntexte zu compo-
niren, und er nahm als Gegenstand seiner Studien die Opern von
Quinault, die er in 3 Akten anordnete, und in denen er viele Verse
änderte, indem er seinem berühmten Schüler die Gesetze der Poesie lehrte.
Roland war das erste Werk, das Piccini ganz auf einen französischen
Text geschrieben, und das er für eine Aufführung an der Oper vorbe-
reitete, deren Verwaltung es bei ihm bestellt hatte.

Glück war in Wien, wo er seine *Armida* vollendete, als er er-
fuhr, daß die Verwaltung der Oper daran denke, die Rollen von Pic-
cini's *Roland* zu vertheilen; er selbst hatte eine Partitur über diesen
Stoff angefangen; aber er gab sie plötzlich auf, und setzte seine Beweg-
gründe zu diesem Entschluß in einem Briefe an den Balloi de Rollet

auseinander. Dieser Brief, der sicherlich nicht für die Veröffentlichung bestimmt war, wurde durch indiscrete Personen der Deffentlichkeit übergeben, und verursachte Gluck in der öffentlichen Meinung vielen Schaden. Folgendes sind die bedeutendsten Stellen daraus: „So eben, mein Liebster, habe ich Ihren Brief vom 15ten Januar erhalten, in welchem Sie mich ermuntern, an der Composition der Oper Roland weiter zu arbeiten. Das ist aber fortan nicht mehr thunlich; denn da ich erfahren habe, daß die Opern-Verwaltung, der es wohl bekannt war, daß ich am Roland arbeite, dasselbe Werk Herrn Piccini zu arbeiten übergeben, habe ich Alles verbrannt, was ich schon davon geschrieben hatte; es war vielleicht nicht viel werth, und in diesem Falle muß es das Publikum Herrn Marmontel Dank wissen, daß er ihm erspart hat, eine schlechte Musikk anzuhören. Uebrigens bin ich nicht der Mann dafür, um mit Herrn Piccini in einen Wettstreit mich einzulassen. Er würde zu viel Vortheile vor mir voraus haben; denn außer seinem Verdienst, das sicherlich sehr bedeutend ist, würde er auch den Vorzug der Neuheit haben; da ich in Paris vier Werke gegeben habe, — ob gut oder schlecht, thut hier Nichts zur Sache, — so hat dies die Phantasie abgenutzt; und dann habe ich ihm den Weg gebahnt, er braucht mir nur zu folgen. Von der Protection spreche ich erst gar nicht; ich bin überzeugt, daß ein gewisser Staatsmann, den ich kenne, (der neapolitanische Gesandte) drei Viertel von Paris zu seinen Diner's und Souper's einladen wird, um seiner Partei Anhänger zu verschaffen, daß Marmontel, der so schöne Märchen zu erzählen versteht, dem ganzen Königreich das Verdienst des Herrn Piccini erzählen wird. Ich bedaure wirklich Herrn Hebert (Direktor der Oper) daß er solchen Leuten in die Hände gefallen ist, von denen der eine ein ausschließlicher Liebhaber der italienischen Musikk, der andre ein dramatischer Schriftsteller ist, der komische Opern geschrieben haben will.“

Gluck, wie man sieht, schonte seinen Nebenbuhler nicht; er ließ sich so weit gehen, daß er leidenschaftliche Ausdrücke brauchte, die seinen Verdruß schlecht verbargen, indem er dabei zu schnell vergaß, daß auch er der Protection bedurft hatte, und daß ohne die Vermittlung hoher Personen er nicht auf die Bühne der Oper gekommen wäre. Aber das ist nun einmal eine überall sich kund gebende menschliche Schwäche; so lang man sie zu seinem Vortheile glaubt, verlangt man selbst die Concurrrenz; später will man Privilegien zu seinem Besten. Nachdem Gluck seiner bösen Laune gegen Piccini freien Lauf gegeben, spricht er mit

vieler Selbstgefälligkeit von sich selbst, und dem Verdienste seiner Werke, indem er folgendermaßen fortfährt:

„Sie sagen mir, mein theurer Freund, daß Nichts jemals meiner *Alceste* gleichkommen wird; ich bin weit entfernt, Ihrer Prophezeiung beizupflichten. *Alceste* ist ein vollkommenes Trauerspiel, und ich gestehe es ein, daß nach meinem Dafürhalten ihr nur sehr wenig zur Vollkommenheit fehlt; aber Sie glauben nicht, wie viel verschiedenartiger Färbungen die Musik fähig ist, wie viel verschiedenartige Bahnen man einschlagen kann; das Ensemble der *Armida* ist von dem der *Alceste* so unendlich verschieden, daß Sie kaum daran glauben werden, daß sie beide von ein und demselben Componisten herrühren. Dafür habe ich auch, was mir noch an Saft und Kraft geblieben ist, auf die Vollendung der *Armida* verwandt; ich habe versucht, darin mehr Maler und Dichter zu sein, als Musiker; übrigens werden Sie ja selbst darüber urtheilen, wenn man es einer Aufführung für werth hält. Ich muß aufhören, sonst müssen Sie glauben, daß ich ein Narr oder ein Charlatan geworden bin. Nichts macht einen so üblen Eindruck, als Selbstlob; das kommt nur einem *Corneille* zu; aber wenn *Marmontel* oder ich uns selbst loben, dann spottet man unser, und lacht uns in's Gesicht.“

Glück ist nicht der einzige berühmte Künstler, der freimüthig genug gewesen, um dem Vertrauten seines Herzens das mitzutheilen, was er von sich selbst dachte. Mozart spricht in seinen Briefen an seine Familie ohne alle affectirte Bescheidenheit von seinem Verdienste; aber außerdem, daß seine Eitelkeit ihn nicht zu Uebertreibungen verleitet, behandelt er auch stets seine Rivale weit rücksichtsvoller und ziemender. Was man an Glück tadeln muß, ist die Verachtung, die er für einen Künstler affectirt, dessen Talent und Berühmtheit ihm größere Umsicht zum Gesek machten. Es ist ein sehr schlechtes Mittel, wenn man zum Zweck seiner eigenen Erhebung seine Gegner herabsetzt; man ist im Gegentheil viel stärker, wenn man durch die Macht seines Verdienstes furchtbare Nebenbuhler besiegt hat. Man tadelte Glück einstimmig wegen des Styls dieses Briefs, von dem wir hier einige Fragmente mitgetheilt haben; es war eine Herausforderung zum Kriege, deren Wirkungen nicht lange auf sich warten ließen. Indem die Glück'sche Partei sich der Uebertreibung hingab, bewirkte sie, daß diejenigen, die ihre Bewunderung nicht theilten, die Sache im entgegengesetzten Sinne übertrieben, und bald herrschte auf beiden Seiten die heftigste Erbitterung.

Zu jener Zeit waren die Schriftsteller die allmächtigen Schiedsrichter in jedem Streit, und ihr Urtheil war in jeder dem Tribunal der öffentlichen Meinung unterworfenen Frage als competent erachtet. Da sie die etwas anmaßende Meinung hatten, als besäßen sie in Bezug auf Künste und Wissenschaften hinlängliche Kenntnisse, um offen ihre Stimme darüber abzugeben, obgleich sie in Wahrheit oft nicht die ersten Begriffe davon inne hatten, so fällten sie mit Dreistigkeit Urtheile, die von gutem Geschmack, wie von der Wahrheit gleich weit entfernt waren. Es war nun einmal eine bestehende Einrichtung, daß Nichts ihrer Censur entging, und die Menge versehlte nie ihre Aussprüche als unfehlbar anzunehmen. Leute, die man Philosophen nannte, und die oft die unerträglichsten Geschöpfe auf Gottes Erdboden waren, urtheilten über Alles mit einer Pedanterie ab, die sich schlecht mit der Unwissenheit vertrug, in der man damals in Betreff vieler Künste und Wissenschaften war. Es gab unter den Schriftstellern nur wenig Specialitäten, die sich nur einer Art von Studien gewidmet hatten, sondern nach dem Beispiele Voltaires, des Oberhauptes dieser Schule, hatten alle Schriftsteller dieser Zeit die Anmaßung einer universal-wissenschaftlichen Bildung. Wenn man daher die Urtheile jener Zeit über Malerei, Bildhauerkunst und Musik liest, so gelangt man zu der Ueberzeugung, daß die noch heute unvollkommene Erziehung der Franzosen damals im höchsten Grade vernachlässigt war. Die Künstler, und vorzüglich die Musiker, besaßen zu wenig Bildung, um selbst zur Feder zu greifen und die falschen Ideen, welche das Geschwätz der Schriftsteller in der Gesellschaft verbreitete, durch richtigere zu ersetzen. Unwissend in allen außer in den reinmateriellen, fast handwerksmäßigen Theilen ihrer Kunst, waren sie nicht im Stande, an den Discussionen Theil zu nehmen und bestätigten so gewissermaßen durch ihr Stillschweigen die Irrthümer der Philosophen.

Der musikalische Streit also, zu dem Gluck und Piccini Veranlassung gaben, ward ebenfalls unter den Literaten durchgeföhrt. Die Musiker spielten keine Rolle in demselben, obgleich die Frage doch einiger Maßen in den Bereich ihres Urtheils gehörte, und das Publikum dachte auch nicht einen Augenblick daran, sich nach ihrer Meinung zu erkundigen. Marmontel, Abbé Arnaud, Suard, Laharpe, Framery, Ginguene, waren die Schriftsteller einer Polemik, die mehr als 2 Jahre dauerte, und die das außerordentliche Privilegium besaß, die Aufmerksamkeit des wandelbarsten Publicums der Welt zu fesseln. Ihre Streitschriften erschienen in der Literarischen Zeitung, im Journal von Paris,

im *Mercur*, dem literarischen Jahrbuch, dem Europäischen Courrier und der Abendzeitung. Selten sah man eine Frage mehr Feindschaften aufregen, als der Streit der Gluckisten und Piccinisten. Von allen Seiten regneten Pamphlets und anonyme Briefe; man schonte einander nicht; es gab Spott, Sarkasmen, oft sogar die bittersten Beleidigungen. Die Feindseligkeiten wurden von den Anhängern Glucks begonnen. Die üble Laune, welche die Ankunft Piccini's in Frankreich und die Ankündigung seines Engagements an der Oper dem Componisten der *Alceste* verursacht hatte, ward von seinen Bewunderern getheilt, die gegen den italienischen Componisten einen verstockten Krieg begannen. Indem ihre Journale Gluck reichlich mit den übertriebensten Lobeserhebungen überschütteten, freuten sie mit Geschicklichkeit Vorurtheile aus, die dem Erfolge Piccini's Schaden konnten. Man griff ihn selbst nicht offen an, sondern man bemühte sich alle Meinungen, die ihm günstig sein konnten, zu vernichten. Da man den Componisten nicht lächerlich machen konnte, so suchte man den Dichter, der sich mit ihm verbunden hatte, um so mehr in dieses Licht zu stellen; Marmontel wurde nicht mit Angriffen verschont wegen der Kühnheit, mit der er es gewagt hatte, an Aniault's Gedichte die Hand zu legen.

Der Spott ist in Frankreich eine mächtige Waffe, und die gewichtigsten Ereignisse sind in diesem Lande oft durch einen Witz entschieden worden. So war es auch diesmal ein geistreiches Wort, das die ganze literarische Atmosphäre in Feuer versetzte und einen Streit anfang, in dem man nachher so wenig Schonung beobachtete. Der Europäische Courrier brachte eines Morgens folgende Anekdote: „Wissen Sie, sagte gestern Jemand im Amphitheater der Oper, daß der Ritter Gluck nächstens hieher kommt und die Musik zu *Armida* und *Roland* in seinem Portefeuille mitbringt? — Zu *Roland*? entgegnete ein Nachbar; aber Herr Piccini arbeitet ja jetzt an einer Oper dieses Titels! — Ei nun desto besser, entgegnete der andere, so werden wir einen *Roland* und ein *Rolandchen* haben.“ Mehr bedurfte es nicht, um die Galle der Freunde Piccini's aufzuregen, die mit Bitterkeit antworteten.

Der Streit ging nun fort und ward meist unter Pseudonymen geführt: alle einzelnen Werke und Journalartikel, die von beiden Seiten mit oft sehr scherzhaften Titeln gegen einander geschleudert wurden, hier anzuführen, würde zu weitläufig sein. Alles, was der Literatur angehörte, große oder kleine Schriftsteller, hatte sein Banner in einem der beiden feindlichen Lager aufgespannt. Die Gluckisten hatten Suard und

den Abbé Arnaud an ihrer Spitze. Die Häupter der Piccinisten waren Marmontel, Laharpe, Gingunee, ja sogar der kalte D'Alembert.

Das Merkwürdigste aber war, daß Glück selbst in die Arena herabstieg und über das Verdienst seiner eigenen Werke stritt. Da dieser große Künstler nicht fähig war, ein hinlänglich reines Französisch zu schreiben, um mit solchen Gegnern zu kämpfen, mit denen er es zu thun hatte, so verbesserten ihn gefällige Freunde seine stylistischen Fehler oder vielmehr, sie verfaßten die Aufsätze für ihn nach den Ideen, die er mittheilte. Zwei Briefe von ihm, die im Journal von Paris so abgedruckt sind, wie er sie geschrieben, thun dar, daß die Vorsicht Derer, die seine Prosa durchsahen, nicht unnütz war. Seine Verkleinerer werden von ihm in diesem Brief mit viel Zorn und Bitterkeit verarbeitet, und dabei vergißt er nicht, sich selbst einigen Weihrauch zu streuen. Nachdem er sich Glück dazu wünscht, daß er von allen geistreichen Leuten Deutschlands und Italiens ohne Ausnahme Zeichen der Hochachtung empfangen, beklagt er sich darüber, daß eine gewisse Anzahl Schriftsteller in Frankreich sich gegen ihn erklärt.

Die gewaltigen Kämpfe der beiden Parteien beschränkten sich aber nicht bloß auf die Journale und Broschüren. Nach den schriftlichen Scharmügeln des Morgens begannen des Abends im Theater die Feindseligkeiten mit noch mehr Lebhaftigkeit durch ein Kreuzfeuer von Spöttereien, Bitterkeiten, oft sogar Grobheiten, die die Gegner einander zusandten. Von vielen nur ein Beispiel. Man gab Glücks *Alceste*, und die *Levassieur*, welche die Titelrolle spielte, sang am Ende des 2ten Actes den Vers:

„Durch seinen Tod zerreißt, zerfleischt er mir das Herz.“

Da rief ihr Marmontel zu: „Ach, mein Fräulein, Sie zerreißen mir die Ohren.“ Sein Nachbar dagegen, entzückt durch die Schönheit der Stelle und durch die Art, mit der sie vorgetragen wurde, entgegnete: „Das wäre ein Glück für Sie, mein Herr, wenn Sie ein Paar andere dafür bekämen.“ Der Nachbar war der Abbe Arnaud. In einem musikalischen Streit damit anfangen, daß man einander bei den Ohren faßt, das scheint ganz natürlich, bemerkt ein Schriftsteller jener Zeit; aber zwei Mitglieder der Akademie, zwei Mitarbeiter der Encyclopädie! Von einem solchen dem Publicum gegebenen Aergerniß konnte die Philosophie keinen großen Vortheil ziehen. Man hörte auch in der That nichts weiter davon, daß Marmontel seine Ohren gegen die Beleidigung in Schutz genommen, die der lautiſche Abbe ihnen angethan.

In diesen komischen Streit ließen sich auch die höchste Gesellschaft, die Damen von bestem Ton verflechten, ja sie nahmen mit Wärme daran Theil. In den Soupers, die damals noch Mode waren, kamen die gegnerischen Parteien zusammen, noch ganz toll und fortgerissen von den Eindrücken, die sie im Theater empfangen hatten; man stritt mit heftigster Erbitterung, ohne Rücksichtnahme auf Anstand und Freundschaft. Vom Anfang dieser Streitigkeit an hatte sich die Zwietracht aller Geister bemächtigt; Academieen, literarische Gesellschaften, Kaffeehäuser, — Alles war durch sie verwirrt worden. Leute, die einander früher am Meisten gesucht hatten, flohen einander jetzt; selbst die Diners, die sonst alle Arten Geister und Charactere so glücklich versöhnten, athmeten nur noch Zwang und Mißtrauen; die sonst zahlreichsten, glänzendsten Versammlungen waren jetzt halb verlassen zum Vortheil des Theaters. Alle übrigen, selbst die theologischen Parteiunterscheidungen schwanden; man frug nur: Gluckist oder Piccinist? Die Pariser Gesellschaft bot dem Auge des Beschauers ein merkwürdigeres Beispiel dar als der Streitgegenstand selbst. Es bedarf kaum der Erwähnung, daß das Epigramm, das damals überhaupt an der Tagesordnung war, auch für die Vorkämpfer der beiden Parteien die gewöhnlichste Waffe abgab. Marmontel kam dabei gewöhnlich am schlimmsten weg; denn die Gluckisten hatten nicht aufgehört, in allen ihnen zu Gebote stehenden Blättern ihn anzugreifen und zu mißhandeln, seitdem sein Versuch über die musikalischen Revolutionen in Frankreich erschienen war, obgleich diese mit großer Unparteilichkeit verfaßte Schrift dem Componisten der *Alceste* vollkommene Gerechtigkeit widerfahren ließ, indem er die ausgezeichneten Dienste anerkannte, welche die Aufführung seiner verschiedenen Werke der französischen Musik geleistet hatte.

Die erste Aufführung der *Lumida* fand statt an der Oper am 23. September 1777. Die Freunde Glucks, so wie seine Gegner erwarteten das Ereigniß mit gleicher Ungeduld; die einen in der Hoffnung, ein glänzender Erfolg werde den Ruhm des großen Componisten noch vermehren; die andern in Gegentheile suchten hier die Gelegenheit und den Stoff zu neuen Angriffen. Die Erwartung der Ersteren ward getäuscht; fast die ganze Oper wurde mit der größten Gleichgültigkeit angehört. Der erste Act und ein Theil des dritten wurden mit Beifall aufgenommen, alles Uebrige aber mit Kälte empfangen. Eine große Anzahl Zuhörer fanden, daß der Componist Unrecht gehabt habe, in einem Genre zu arbeiten, das nicht das seinige sei. Er hatte, sagte man, Kraft und

Energie in Stellen gelegt, wo es nur der Anmuth und der Lieblichkeit bedurft hätte. Einige Personen endlich behaupteten, daß mit Ausnahme der Chöre und einiger großen Orchestereffecte es wenig Stücke gäbe, wo man nicht in Versuchung gerieth, die Einfachheit der Kullischen Melodien zurückzuwünschen. Dies waren die ersten Urtheile. Als man aber nach einer Unterbrechung von einigen Monaten *Armida* wiederaufführte, da ward dies schöne Werk richtiger gewürdigt. Die Kälte des Publicums hielt gegen die Schönheiten, von denen es voll ist, nicht lange Stich, man gewöhnte sich unmerklich an die Neuheit gewisser Formen und man fing an zu glauben, daß das Sujet zu *Armida* Glück's Genie günstiger war, als man Anfangs vermuthet hatte. Mit jeder neuen Aufführung wuchs die Zahl seiner Anhänger, und an die Stelle der Gleichgültigkeit trat zuletzt der lebendigste Enthusiasmus.

Piccini seinerseits war aber auch nicht unthätig geblieben; seine Oper *Roland* war componirt und mit großem Erfolge aufgeführt worden, wodurch er bei Hofe eine Art von Gunst erhielt. Er kam regelmäßig zwei Mal die Woche nach Versailles, um der Königin Marie Antoinette Gesang-Unterricht zu geben, und ward von dieser stets sehr gut behandelt. Dies war aber auch in Wahrheit sein ganzer Ehrensold und ein ganzes Jahr hindurch hatte er bedeutende Ausgaben für den Wagen zu machen, ohne daß ihm auch nur ein Heller erstattet worden wäre. Eben so wahr ist es auch, daß er der Königin eine prächtig eingebundene Abschrift der Partitur des *Roland* überreichte und durch sie die Erlaubniß erhielt, bei dem König, so wie den Prinzen und Prinzessinen von Geblüt ein Gleiches zu thun, welche Gunst ihm auch in der Folge für seine andere Partituren bewilligt wurde; aber nie frug man ihn auch nur, was ihm die schönen Einbände kosteten.

Nie waren übrigens Proben stürmischer und geräuschvoller gewesen, als die des *Roland*. Die Sänger und das Orchester, die an diese neue Art Musik jetzt eben so wenig gewöhnt waren, als ihnen vor einigen Jahren die Glück'sche ungewohnt gewesen, versielen immer wieder in die ihnen jetzt so bekannte Glück'sche Vortragsart und kamen außer Tact. Man hätte in diesen Proben Marmontel für den Componisten halten können, so viel Mühe gab er sich, um den Vortrag zu verbessern, während Piccini in einem einsamen Winkel des Theaters in stummer Verzweiflung dasaß. Wenn er um seinen Rath oder seine Meinung angegangen oder ersucht wurde, die Uebergänge anzugeben, begnügte sich der unglücklichste Componist mit der traurigen Antwort: **Tutto va male,**

tutto! (Alles geht schlecht.) Marmontel allein mußte also die Leitung dieser schwerfälligen Maschine übernehmen, und das war kein geringes Stück Arbeit. Er ward dabei von den Schauspielern und Schauspielerinnen, die zum Theil zur Glück'schen Partei gehörten, nicht selten arg mitgenommen. Jedoch man gab sich so viele Mühe, und hatte so viel Geduld und Ausdauer, daß man das Werk endlich gehörig aufführen konnte. Die Musik wurde mit Enthusiasmus aufgenommen. Selten hatte man in der Oper so holde, so anmuthsvolle Melodien gehört; und wenn es ihr manchmal an Kraft und Energie zu fehlen schien, so schrieb man dies eher auf Rechnung der Mangelhaftigkeit des Gedichts, als der Ohnmacht des Componisten.

Nach dem Erfolge des Roland hatte Piccini die Composition einer Partitur für den Text einer Iphigenie in Tauris begonnen, wozu ihm die Opern-Verwaltung den Auftrag gegeben; und er arbeitete im Geheimen fleißig daran, als er erfuhr, daß man bei Glück eine Oper über dasselbe Sujet bestellt habe. Dies verdross ihn natürlich sehr und er machte dem Director der Oper lebhaftige Vorwürfe, indem er drohte, seine Arbeit einzustellen; da man ihm aber versprach, daß man sein Stück vor dem seines Nebenbuhlers geben werde, so entschloß er sich, seine Arbeit fortzusetzen. Trotz dieses Versprechens kündigte man einige Zeit später die Ankunft Glück's in Paris und die nah bevorstehende Aufführung einer von ihm mitgebrachten Iphigenie in Tauris an. Piccini lief zum Director der Oper und erinnerte ihn an die von ihm eingegangenen Verpflichtungen; aber dieser antwortete, er habe gezwungen, auf Befehl der Königin so gehandelt. Darauf beschloß Piccini, seine schon weit vorgeschrittene Composition — denn er hatte schon die 3 ersten Acte beendet — zu unterbrechen und eine gewisse Zeit zwischen der Glück'schen Oper und der seinigen verfließen zu lassen. Sein Libretto bedurfte übrigens auch einer Durchsicht; und er übergab es zu diesem Zwecke dem ihm befreundeten Schriftsteller Ginguene; er selbst nahm eine Arbeit wieder auf, mit der er sich schon vor der Iphigenie beschäftigt hatte, über das Sujet des Atys, eines von Marmontel umgearbeiteten Quinaut'schen Stückes.

So ward also Glück's Iphigenie in Tauris den 18ten September 1770, zwei Jahre nach der Erscheinung der Armina zum ersten Male aufgeführt, und hatte von vorn herein nicht gegen den Widerstand zu kämpfen, den diese letzte Oper Anfangs erfahren. Ihr Erfolg war so unermesslich, daß ihn selbst die dem Verfasser am Wenigsten wohlge-

sinnten Personen nicht bestreiten konnten, und Niemand bezweifelte es, daß es das Meisterwerk Gluck's sei. Ein Freund Piccini's selbst gestand, indem er einen Bericht über diese Oper abstattete, daß so glänzende Erfolge Gluck auch bisher in Frankreich errungen habe, doch keines seiner Werke noch einen so starken und allgemeinen Eindruck gemacht habe. Aber wer wollte auch ungerührt bleiben bei dem Reize einer Musik, deren gewaltige Kraft Alles mit sich fortreißt und die voll dramatischen Ausdrucks ist? Die Handlung des Gedichtes war einfach und pathetisch, der Gang rasch und lebhaft. Wenn man aber glauben wollte, das Resultat dieses Stückes sei ein entscheidendes gewesen, und die Anhänger Piccini's hätten, ohne darum ihre Bewunderung für diesen Meister aufzugeben, doch auch das Verdienst des andern nicht länger streitig gemacht, so würde man sich gar sehr irren. Während die Gluckisten behaupteten, alle Schätze der Harmonie und Melodie seien in *Iphigénie in Tauris* erschöpft, alle Geheimnisse der dramatischen Musik darin offenbart, und es sei dies Stück eine wahre antike Melopöe, die mit allen Fortschritten bereichert sei, welche die Kunst habe machen können, so ging dagegen die Ansicht der Picciniisten dahin, es sei nur stärker geschriebene französische Musik, deren Gesänge monoton, und deren Rhythmus fehlerhaft seien. Die Anhänger beider Systeme änderten Nichts an ihren Meinungen, die allzu tief eingewurzelt waren, als daß sie durch die Erfahrung hätten können modifizirt werden, und Jeder behielt seine Vorliebe und seine Antipathie bei.

Indeß hatte Piccini seinen *Atys* vollendet, und dieser ward den 22ten Februar 1780 zum ersten Mal gegeben. Die wirkliche Meinung des unparteiischen Publicums ist mitten unter den lärmhaften Auftritten, zu denen die Aufführung der Gluck'schen und Piccini'schen Opern Veranlassung gaben, sehr schwer herauszufinden. Wenn man aber die verschiedenen Berichte jener Zeit zu Rathe zieht, so scheint es sich als sicher herauszustellen, daß die Oper *Atys* mit unzweideutiger Gunst aufgenommen wurde. Bei der ersten Aufführung wurde sie unglücklicher Weise mittelmäßig vorgetragen und schlecht angehört. Das Parterre war so unruhig und hustete so stark, daß man weder Musik noch Gesang vernehmen konnte. Bei den folgenden Vorstellungen wurde das Werk schon besser gehört und richtiger beurtheilt; aber seinen ganzen Erfolg erhielt es erst, als man es 3 Jahre hernach neu einstudirte.

Während dieser Zeit waren auch die Veränderungen, die der Text der *Iphigénie in Tauris* erfordert hatte, gemacht worden, so daß man

das ganze Werk 1781 im Januar einstudirte, probirte und aufführte. Dies Letztere war eine große Feierlichkeit; hier konnte, wer daran seine Lust hatte, reichliche Vergleichenungen machen, da es sich von zwei über denselben Gegenstand geschriebenen Opern handelte. Nicht Ein Glückst, nicht Ein Piccinist fehlte bei dieser Gelegenheit, und nie bot das Opernhaus einen belebteren Anblick dar. Trotz dem, daß die Bewunderer der andern Iphigenie-Oppeposition machten, wurde doch die Piccini's mit enthusiastischem Beifall aufgenommen. Um aber den Erfolg dieses ersten Abends zu bestätigen und zu sichern, bedurfte es einer zweiten Vorstellung. Das Resultat dieser zweiten Probe wäre aber fast sehr unglücklich ausgefallen, in Folge eines in den Annalen der Oper einzigen Vorfalles, wodurch der viele Verdruß, welchen dem Verfasser dieses Stück schon verursacht hatte, noch vermehrt wurde. Mademoiselle Laguerre nämlich, für welche er die Rolle der Iphigenie geschrieben, der er sie mit unfäglichem Geduld während mehrerer Monate gelehrt hatte, deren so schöne und so rührende Stimme in keiner andern Rolle mit demselben Vortheil glänzte, Mademoiselle Laguerre kommt in ihrer ersten Scene taumelnd auf's Theater, stammelt, scheint betrunken, und ist es auch, wie man bald bemerkt, in der That so sehr, daß sie sich kaum aufrecht erhalten kann. Man stelle sich die Lage des unglücklichen Piccini vor, als er dies bemerkte; als er sah, was der ganze volle Saal ebenfalls wahrgenommen hatte, und als er rings um sich her das an und für sich Spaßhafte, für ihn aber tragische Wort: Iphigenie in der Champagne circuliren hörte. Zwar hatte die Sängerin nicht ganz und gar den Kopf verloren, und sie schleppte sich bis an's Ende, ohne sich je in ihrer Rolle zu irren, ohne den Tact oder den rechten Augenblick des Auftretens zu verfehlen, aber doch konnten Parterre und Logen, trotz des Mitleids, das ihnen der unglückliche Componist einflößte, an Stellen, wo sie wahrscheinlich sonst zu Thränen gerührt worden wären, ein lautes Lachen oder Wiße nicht zurückhalten. Die Sängerin küßte dieses Vergehen mit einer Festungsgefangenschaft, die aber nur 2 Tage dauerte; denn nach Verkauf dieser Zeit wurde sie aus dem Fort-L'Evêque, wo sie eingesperrt gewesen, auf's Theater geholt, um ihre Rolle in derselben Oper wieder zu spielen. Diesmal war sie nüchtern und bewunderungswürdig. Als sie tief ergriffen und voll empfindsamen Gefühls diese beiden ersten Verse ihrer Rolle sang:

Verhängnißvoller Tag, den ich vergebens
Nicht zählen möcht' bei denen meines Lebens,

da schien das Publicum seinerseits trunken, und die Beifallsbezeugungen waren unaufhörlich. Nie sang sie besser als in dieser Vorstellung, während deren man ihr ankündigte, daß sie wieder in Freiheit gesetzt sei, so daß seitdem trotz des Unfalls der unglücklichen 2ten Vorstellung Piccini's *Iphigénie in Lauris* 10 Mal hinter einander gespielt wurde und vielleicht noch öfter wäre gegeben worden, wenn man sie nicht plötzlich vom Repertoire zurückgezogen hätte, obgleich die Einnahme nie geringer als 3000 Livres gewesen.

Hiermit endigte der Streit der Glückisten und Piccinisten. Glück ließ noch seine Oper *Echo* und *Narcis* aufführen, die aber wenig Beifall fand, und bereitete sich vor, eine Partitur über ein Gedicht die *Daïdaiden* zu schreiben, um damit seine Laufbahn zu schließen. — Da traf ihn ein Unfall von Schlagfluß, in Folge dessen seine Kräfte abnahmen, so daß er genöthigt war, die Arbeit aufzugeben. Er starb einige Jahre darauf in Wien, wohin er sich zurückgezogen, und wo er einsam gelebt hatte. Seitdem componirte Piccini noch mehrere Werke, die mit vielem Beifall aufgenommen wurden, von denen aber keines eines so glänzenden Erfolges sich erfreute, als *Dido*. Doch auch er wollte sich der durch zahlreiche Arbeiten verdienten Ruhe hingeben, als er plötzlich im Anfange der französischen Revolution bedeutende Geldverluste erlitt. Dem zu Folge entschloß er sich, nach Italien zurückzukehren, und führte dies auch aus; er componirte dort mehre Opern, machte aber kein Glück und ward der Spielball von Ereignissen, deren Erzählung zwar vieles Interessante bietet, das aber nicht in die Schranken dieses Artikels gehört. So kam er endlich nach Frankreich zurück, um dort eine Verbesserung seiner Lage zu versuchen. Buonaparte, damals erster Consul, schätzte sein Talent, verlangte mehrere Stücke von ihm, die großmüthig bezahlt wurden, und ließ ihn zum Studien=Inspector am Pariser Musik=Conservatorium ernennen. Er genoß aber die Wohlthaten dieser neuen Stellung nicht lange; denn er ward von einer schweren Krankheit betroffen und zog sich nach Passy zurück, wo er den 7. Mai 1800 starb.