

Repertoirekunde

Pariser Buffonistenstreit (1752-1754) und Piccinnisten-Streit (1774-1781)

Über den Vorrang der französischen und der italienischen Oper oder der Streit der Piccinisten mit den Gluckisten - derweil Gluck und Piccini zusammen essen gehen

Bei dem Musikstreit ging es wie beim späteren Piccinnisten-Streit um die Vorherrschaft der französischen oder italienischen Oper.

Die erfolgreiche Aufführung von Pergolesis Intermezzo *La serva padrona* (ein Vorläufer der Opera buffa im Jahr 1752) durch eine italienische Operntruppe, verlieh der Rivalität neue Aktualität. Heftige Debatten in Gelehrtenkreisen folgten. Die Fronten verliefen quer durch das Königshaus. Es gab die konservativen Anhänger der französischen Oper in der "Loge des Königs" (*Coin du Roi*) und die progressiven Verfechter der italienischen Oper in der "Loge der Königin" (*Coin de la Reine*). Zur Loge der Königin gehörten die Enzyklopädisten um Diderot und d'Alembert sowie der deutsche Publizist Friedrich Melchior Grimm.

Jean-Jacques Rousseau schrieb ein schlichtes französisches Singspiel, dessen Uraufführung 1752 im Schloss Fontainebleau stattfand. Damit konnte er die Erfolgsserie der italienischen Operntruppe durchbrechen und rettete die französische Künstlerehre. Die Operntruppe wurde "wegen Gefährdung des nationalen Friedens" des Landes verwiesen. Rousseau wollte aber nicht für die Konservativen Partei ergreifen. So schrieb er 1753 die Abhandlung *Lettre sur la musique française*, in der er der französischen Sprache jede Qualität absprach. Nur die italienische Sprache sei der Musik angemessen, da sie "sanft, klangvoll, harmonisch und wohlakzentuiert" klinge. Darauf brachen erneut heftige Auseinandersetzungen in den literarischen und philosophischen Zirkeln aus. Streitschriften und Satiren erschienen.

Drei Jahrzehnte später wurde im Piccinnisten-Streit erneut der Gegensatz zwischen italienischer und französischer Musik diskutiert. Diesmal wurde zugunsten des französischen Opernstils entschieden, den ganz wesentlich Christoph Willibald Gluck hervorbracht hatte.

Die Anhänger der italienischen Oper verlangten einen italienischen Komponisten, der das italienische Melos verkörpern sollte. Der neapolitanische Botschafter in Paris, Domenico Caracciolo, empfahl seinen Landsmann, Niccolò Piccinni, einen in Neapel und Rom erfolgreichen Opernkomponisten.

Laut Melchior Grimm wurde es "ein so ärgerlicher Streit ohne jeden verzeihlichen Anlass, ein Streit, der die Académie und alle von ihr abhängigen Gesellschaften ohne jede Aussicht auf Versöhnung in zwei Lager spaltete", an dem "tout Paris" sich engagierte und ergötzte.

Der Kampf zwischen den "Gluckisten" und "Piccinisten", der mit großer publizistischer Heftigkeit und scharfsinniger Dialektik ausgetragen wurde, erreichte 1777 seinen Höhepunkt nach der Aufführung von Glucks *Armide*. Piccinni dagegen brachte 1778 *Roland* heraus.

Gluck und Piccinni griffen über ihre Werke hinaus nicht in den Streit ein. Es war ein Pariser Intellektuellen-Streit, die Komponisten waren darüber verwundert. Überdies waren sie befreundet. Gluck leitete die Aufführung von Piccinnis *Roland*. Sie empfanden füreinander Verehrung. Beide liebten sie die französische Küche und trafen sich mehrmals wöchentlich in irgendeinem adligen Salon, wo sie sich angeregt auf Italienisch unterhielten, denn Piccinni sprach nicht Französisch.

Pierre Montan Berton, Direktor der Pariser Oper (die *Académie royale de musique*), bestellte bei beiden Komponisten eine *Iphigénie au Tauride* mit der Bitte, über das Projekt kein Wort zu verlieren., da es sich um ein Geburtstagsgeschenk für den König handle. Gluck war schneller, seine *Iphigénie* wurde im Mai 1778 erfolgreich aufgeführt. Fünf Jahre lang stand sie auf dem Spielplan der Pariser Oper. Als Piccinni die Oper Glucks hörte, wollte er seine Partitur zurückziehen. Doch Berton bestand auf der Erfüllung des Vertrages.

Piccinnis *Iphigénie* wurde schließlich im Januar 1781 aufgeführt. Doch die Hauptdarstellerin torkelte volltrunken auf die Bühne. "Iphigénie en Champagne", wie sie solgleich genannt wurde, besiegelte Piccinnis Niederlage. Nach kurzer Zeit war die Oper von der Bühne verschwunden.

Beide mochten also eine gute Küche und gemeinsame Gespräche. Weitere Gemeinsamkeiten sind, dass ihre Ehefrauen nur halb so alt waren wie sie selbst. Piccinni heiratete mit 28 seine vierzehnjährige Gesangsschülerin, Gluck mit 36 eine Achtzehnjährige. Piccinni schrieb insgesamt mehr als 80 Opern, Gluck etwa die Hälfte.

Schon vor seiner Niederlage mit der *Iphigénie* war Piccinni zum Förderer der Gluck'schen Ideen geworden. Als Gluck 1787 starb, rief Piccinni in Frankreich und Italien zu einer Subskription für ein jährlich zu veranstaltendes Konzert auf, bei dem nur Kompositionen Glucks aufgeführt werden sollten.

Literatur:

Gerhard Allroggen, Opernreform und Publizistik in Paris, in: Sabine Ehrmann-Herfort u.a. (Hrsg.): Europäische Musikgeschichte, Kassel 2002, Bd.1

Melchior Grimm, Paris zündet die Lichter an. Literarische Korrespondenz, Leipzig 1977

Peter Gülke, Rousseau und die Musik oder von der Zuständigkeit des Dilettanten. Taschenbücher zur Musikwissenschaft Bd. 98, Heinrichshofen, Wilhelmshafen 1984

Repertoirekunde

Hörliste zu Christoph Willibald Gluck am 09.06.2022

*Christoph Willibald Gluck, Orfeo ed Euridice,
Bejun Metha (Orfeo), Eva Liebau (Euridice), Regula Mühlemann (Amor),
Václav Luks, Collegium Vocale 1704,
gefilmt im Barocktheater von Schloss Český Krumlov (Schloss Krumau),
Regie: Ondrej Havelka.*

<https://www.youtube.com/watch?v=JUpZ1Npj23M>

Die **Trauerchöre** zu **Beginn der Oper**, Euridice aufgebahrt. Wir erfahren nicht, warum sie gestorben ist.

In Monteverdis *Orfeo* dagegen wird zu Beginn des 1. Aktes die Hochzeit von Orfeo und Euridice gefeiert. Im 2. Akt wird das Fest durch die Nachricht vom Tode Euridices jäh unterbrochen. Sie starb an einem Schlangenbiss.

Der Regisseur nutzt die fehlende Vorgeschichte in Glucks *Orfeo* für eine eigene Lesart. In der 1. Szene der Trauerchöre gibt es eine merkwürdige Angespanntheit zwischen Orfeo und den Hirten und Nymphen im Gefolge des Orfeo. Eine unterschwellig gestörte Trauerfeier.

Man sieht die Bühne im Barocktheater, die schön bemalten Seitenkulissen, den Bühnenhimmel und den raumillusionistisch bemalten Hintergrund.

ab 4:04 bis 6:58

2. Akt, in der Unterwelt, 1. Szene, ein wilder Tanz der Dämonen, Furien, Ungeheuer. Es gibt nicht - wie bei Monteverdi - Charon den Fährmann, der über Lethe (Styx, Acheron), den Fluss des Vergessens, ins Totenreich rudert. Bei Gluck geht Orfeo zu Fuß (obwohl Amor in der vorigen Szene sagte: "Es ist dir vergönnt, die trägen/ Fluten Lethes lebend zu überqueren!" - "Ti si concede le pigre/ Onde di Lete vivo varcar!")

Die Furien der Unterwelt versperren nicht nur den Zugang zu Euridice, den Weg zum Elysium. Tanzend klagen sie Orpheus an Euridice getötet zu haben, indem sie ihm die Szene pantomimisch nachstellen, wie Orfeo im Streit Euridice schubst, sie nach hinten fällt und zu Tode kommt. Orfeo sieht sich selbst, er sieht sich gleichsam als Doppelgänger. Das ist der Regie-Einfall, die Vorgeschichte.

Jetzt wird verständlich, warum es zu Beginn der Oper diese Spannungen zwischen Orfeo und den Klagenden gab; und später, beim gemeinsamen Aufgang ins Licht wird klar, warum Euridice jammert, nörgelt, klagt, sich ungeliebt fühlt. Sie bedarf Orfeos Blick, das Sich-Ansehen, in die Augen sehen als Liebesbeweis.

Nochmals und nochmals zeigen die Furien den Moment des Nach-hinten-Fallens von Euridice. Schließlich kommt es zum Blick. Aber es ist der Blick des Doppelgängers. Das

Trugbild sieht Orfeo an, so dass dieser ohnmächtig zurücksinkt.
Hier ist es der anklagende dämonische Blick statt des Liebesblickes, eine Reminiszenz an Jean-Paul Sartre vielleicht und sein Drama *Huis clos* (deutsch als: *Geschlossene Gesellschaft*). Auch die klaustrophobischen engen Durchgangs- und Fluchträume erinnern an Sartre. (Sartres Blick des Anderen der zur Bedrohung wird, wenn die Beziehung verquer und falsch ist. "Die Hölle, das sind die andern.")

ab 25.10 bis 29:05

Mit seinem Gesang und Lyraspiel bezwingt Orfeo die Furien und Ungeheuer. Pluto/Hades und Persephone/Proserpina gibt es bei Monteverdi, bei Gluck nicht. Hier läuft alles geradewegs deterministisch ab, wie Amor es als Bote der Götter vorhergesagt und verfügt hatte. Das straft die Handlung, verringert die Personenzahl, ist aber antidramatisch, vielleicht ein zusammenfassender Reflex auf die Bekanntheit des Orpheus-Stoffes.

2. Akt, 2. Szene, Elysium, "Che puro ciel! che chiaro sol!"

Licht, eine Gartenlandschaft, schöne Musik.

ab 35:50 bis ...

Das **Elysion**, „das Selige [Feld]“; lateinisch das Elysium, ist in der griechischen Mythologie jene „Insel der Seligen“ im äußersten Westen des Erdkreises, die vom Okeanos umflossen wird. Auf diese „Elysischen Gefilde“ werden jene Helden entrückt, die von den Göttern geliebt wurden oder denen sie Unsterblichkeit schenkten. Manche glaubten, in diesen Inseln die Kanarischen Inseln zu erkennen.

Spätere Dichter, wie auch Vergil (6. Buch der *Aeneis*), verlegten das Elysion in denjenigen Teil der Unterwelt, in den die von den Totenrichtern für würdig befundenen Frommen und Gerechten einzogen. Sie war somit nicht mehr Teil der Inseln der Seligen.

Das Elysium: paradiesische, rosengeschmückte Wiesen, auf denen ewiger Frühling herrscht, und wo ein nektarähnlicher Trank aus einer Quelle der Lethe ewiges Vergessen aller irdischen Leiden ermöglicht. Die griechische Hölle oder Unterwelt ist ansonsten ein dunkler und trister Ort. Das Elysium aber ist hell und schön. Nur wer würdig ist, hat dort seinen Aufenthalt in Seligkeit und Vergessen. So auch Euridyke.

3. Akt, 1. Szene

Umso härter für Euridice aus dem paradiesischen Zustande seligen Vergessens gerissen zu werden um dem vorauseilenden Manne zu folgen. Kein Verweilen, keine Umarmung, kein Blick.

Dieser 3. Akt gleicht einem Ehedrama Strindbergs. Szenen einer Ehe, in der beide aneinander vorbeireden, vorbeireden müssen. Er hat den Auftrag sich nicht umzusehen, sie

missversteht das als fehlende oder erloschene Liebe. Sie ist die Treibende, die Fordernde. Sie setzt Orfeo unter Druck und versucht mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln, den sanften wie den drohenden, ihn dahin zu bringen, dass er sie ansieht.

In der Lesart vorliegender Inszenierung ist davon auszugehen, dass Streit und Missverstehen schon zu Lebzeiten Euridices Alltag war. In der Todesszene versuchte sie, ihm die Lyra zu entreißen, jenes Sinnbild seines Künstlertums auf das sie eifersüchtig war. In seiner Kunst war alles schon da, das Männliche wie das Weibliche. Da schien für sie kein Platz. Aber vielleicht erschien es ihr nur so.

Daher das Misstrauen Euridices und wie sie Orfeo zur Rede stellt, immer wieder nachharkt.

Die große Szene des Aufgangs aus dem Totenreich besteht aus Accompagnato-Rezitativen, bis auf das Duett und die Arie Euridices.

[ab 45:07](#)

Duett "Vieni!" - [ab 50:33](#)

Sie singen dieselben Worte und meinen jeweils etwas anderes.

Am Ende des Duetts wieder ein Schubser, Euridice taumelt zurück, fällt aber nicht hin. [53:50](#)

Es folgt Rezitativ und Arie von Euridice.

Der Blick [1:00:58](#)

Der psychischen Druck, den Euridice aufbaut, kommt zur Explosion. Orfeo, sich vergessend und von Liebe überwältigt, muss Euridice ansehen. Die Götter wissen, dass er sie nicht zurück ins Tageslicht und Leben bringen kann. Die *Conditio humana* lässt es nicht zu.

Der Blick, der Liebesbeweis Orfeos: So kann Amor erneut ins Spiel kommen. Der Blick ist Voraussetzung und Erfüllung für das glückliche Ende, dass der Liebesgott jetzt herbeiführen kann.

Die Arie Orfeos "Che farò senza Euridice?" - [1:02:55](#)

Orfeo will sich erhängen um Euridice ins Totenreich zu folgen. Amor, der alles Geschehen im Hintergrund verfolgt hat, hindert ihn daran. (Das Erhängen galt sowohl in der Antike wie zu Glucks Zeiten als sehr unehrenhaft. Gehängt wurden niedere Verbrecher, Straßenräuber und Mörder. Personen von Stand wurden enthauptet.)

3. Akt, 2. Szene

[1:07:30](#) - Amor macht Euridice wieder lebendig. Dem *lieto fine* steht nichts im Wege. Und doch...

Der **Blick des Orfeo** in **Monteverdis Oper**: Kein psychischer Druck seitens Euridices. Sie folgt stumm. Bei Monteverdi ist Euridice positiver aber auch passiver. Orfeo ist voller Zweifel ob Euridice ihm folgt.

1:17:55 - Aufgang Orfeos mit Euridice.

*"... ach, ich Armer, wer versichert mir, dass sie mir folgt? Weh mir, wer verbirgt vor mir das süße Licht ihrer geliebten Augen?
Vielleicht sind die Götter des Hades von Neid erfüllt und verweigern mir das vollkommene Glück, euch anzusehen, ihr glücklichen, fröhlichen Augen, die ihr durch einen Blick jeden selig machen könnt.
... Rüsten vielleicht die liebestollen Furien gegen mich und versuchen voll Wut mir mein Eigentum zu rauben? Und ich dulde es?" (Orfeo wendet sich um.)*

*"... oimè, chi m'assicura
Ch'ella mi segua? Oimè, chi mi nasconde
De l'amate pupille il dolce lume?
Forse d'invidia punte
Le deità d'Averno,
Perch'io non sia qua giù felice appieno
Mi tolgono il mirarvi,
Luci beate e liete,
Che sol col sguardo altrui bear potete?
...
Con tal furor le Furie innamorate
Per rapirmi il mio ben? Ed io 'l consento?"
(Qui si volta Orfeo.)*

Der Chor der Geister singt:

*"Orpheus, der die Unterwelt besiegte, wurde nun selbst von seiner Leidenschaft besiegt.
Ewigen Ruhm aber verdient nur der, der sich selbst besiegt."*

*"Orfeo vinse l'inferno e vinto poi
Fu dagl'affetti suoi.
Degno d'eterna gloria
Fia sol colui ch'avrà di sé vittoria."*

Sich selbst überwinden, nicht Spielball der Leidenschaften und äußeren Umstände sein.
Nietzsches Selbstüberwinder in "Also sprach Zarathustra".

"Dem wird befohlen, der sich nicht selber gehorchen kann."

Oder:

"Wer auf sich selbst nicht hört, muss anderen gehorchen."

Orfeo vermochte nicht die eigenen Zweifel, die Ungeduld und aufschießenden Gefühle in sich zu besiegen. Zu sehr Künstler, fühlender, volatiler Mensch, traf ihn die Rache Plutos und

des Totenreiches. Mit seinem Eindringen ins Totenreich mittels seiner Musik verletzte Orfeo Natur- und Weltgesetzlichkeiten.

Das *lieto fine* findet nur halb statt. Apollo versetzt Orfeo zu den Sternen, Euridice geht unter, sie wird er niemals wiedersehen. Apotheose ohne Euridice und Himmelfahrt mit Vater Apollo. (Orfeo wurde - vor allem im Mittelalter - oft mit Christus verglichen.) Apollo rät noch, weder im allzu großen Glück (das war die Hochzeitsfeier im 1. Akt) noch im allzu großen Leid die Fassung zu verlieren. Denn alles irdische Dasein sei vergänglich.

Claudio Monteverdi, L'Orfeo, 4. Akt, Harnoncourt, Ponnelle, Orfeo: Philippe Huttenlocher, Euridice: Dietlinde Turban, Opernhaus Zürich 1978

Gluck, das lieto fine: in dieser Inszenierung auch nur ein halbes.

Nachdem Amor Euridice wieder lebendig werden ließ, kommt es zur stummen Szene des gegenseitigen Anblickens. Die Musik schweigt. Vielleicht ist es die schönste Szene, eine Verheißung, ein Versprechen, dass doch alles gut ist. - [1:09:37](#)

3. und letzte Szene

Die geschmückte Barockbühne, Tanz, "Trionfi Amore!". Euridice, Amor, der Chor feiern die Liebe.

Auch ein interessanter Regie-Einfall:

Orfeo wäre lieber mit Euridice allein geblieben. Er muss mit auf die Bühne.

Er steht allein da. Sie feiert sich. Vielleicht geht es ihm zu schnell, eben noch am Abgrund und jetzt Freudengesänge. Er verlässt die Bühne, sieht aus dem Off zu. Euridice bemerkt es nicht. Die Musik endet, seine Augen füllen sich mit Tränen. Was bedeutet die Geste Amors, der unbemerkt hinter ihm die Hände wie segnend über seinen Kopf hält?

Also kein Happy End. Er bleibt ein Einsamer, Euridice bleibt selbstbezogen. Er entfernt sich, geht durch einen langen schmalen Gang. Am Ende des Ganges scheint ein weißes Licht, worin er schließlich verschwindet. Sein Gang ins Licht? Sein Elysium? Die Sonne in Platons Höhlengleichnis?

Hörbeispiele *Orphée et Euridice*:

- Arie des Orphée, "L'espoir renaît dans mon âme", Juan Diego Florez, Royal Opera House London, 2015

- Arie des Orphée, "Amour viens rendre à mon âme", Marianne Crebassa, Raphael Pichon,

Ensemble Pygmalion, Paris, Opera Comique, 2018

[ab 1:48](#)

- Christoph Willibald Gluck, *Orphée et Euridice*, *Dance of the Blessed Spirits* (*Tanz der seligen Geister*), Klavier-Transkription von Yuja Wang. Original wird die Melodie von einer Flöte gespielt, begleitet von Streichern. Es ist der Mittelteil des *Tanzes der seligen Geister*.
Piano: Yuja Wang
