

der im 18. Jahrhundert immer wieder zitierte Armide-Monolog aus Lullys gleichnamiger Oper, in dem Armide zwischen Liebe und Hass zu Renaud hin und her gerissen wird (📖 Reckow 1992).

Aus der Bedeutung des Rezitativs als Spiegel des höfischen Konversationstons erklären sich jedenfalls die heftigen Reaktionen, die auf alle diese grundlegende Funktion in Frage stellenden Argumente in der ganzen ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts folgten. Dass der Einfluss der italienischen Musik, der um die Jahrhundertwende in Frankreich immer stärker wurde, als Bedrohung für die Tragédie lyrique empfunden wurde, ist nicht allein auf den Verlust nationaler Eigenständigkeit in der Oper, sondern auch auf den viel stärkeren affektiven Gehalt der italienischen Musik zurückzuführen. Sie konnte nicht nur das abgezikelte und wohlproportionierte Gefüge von Rezitativ und Airs in der französischen Oper zerstören, sondern auch deren Vorbildfunktion für den höfischen Umgang gefährden. Die Affektdarstellung der italienischen Arie, die auf der Priorität der musikalischen Gestaltung basiert, stellte ein Risiko für die in der Oper dargestellten → Bienséance dar.

Italienische Einflüsse in der französischen Oper

Lully hatte zu seinen Lebzeiten seinen Schülern untersagt, nach Italien zu reisen. In den Jahren um 1700, also nach Lullys Tod, bildeten sich – wie in anderen Ländern – Komponisten und Gelehrte in Italien, darunter FRANÇOIS RAGUENET (um 1660–1722), der 1697 in Rom war, wo er die italienische Musik kennen und schätzen lernte; in seiner Abhandlung *Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéras* (1702) ergriff er Partei für die italienische Musik, die er gegenüber der französischen als überlegen ansah – er propagierte die Arie, die er als wichtigsten Bestandteil der Oper wertete, lobte den italienischen Kastratengesang wie auch die italienische Instrumentalmusik. Solch heftige Angriffe auf die französische Musik konnten nicht unerwidert hingenommen werden: So reagierte JEAN LAURENT LE CERF DE LA VIÉVILLE (1674–1707) mit einer gleich dreibändigen Abhandlung *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (1704–1706), der ein

vierter Band mit einem kritischen Katalog französischer Opern folgen sollte, den Le Cerf jedoch nicht mehr verfassen konnte. Auf die Verteidigung des einfachen, an der Sprache ausgerichteten melodischen Stils der Oper Lullys gegen die üppige italienische Melodik im ersten Band reagierte Raguenet mit einer erzürnten Entgegnung, worauf die weiteren Bände von Le Cerf als Reaktion folgten. Im dritten Band wird die französische und italienische Musik verglichen, wobei letztere keineswegs polemisch behandelt wird, denn Le Cerf schätzte auch die italienische und versuchte deshalb, einen Ausgleich zu schaffen (📖 Schmierer 2001, Seidel 2002).

Der Streit war damit jedoch keineswegs beigelegt, sondern wirkte sich auf Komposition und Ästhetik französischer Musik bis weit in die zweite Jahrhunderthälfte aus. Die Argumentation Le Cerfs aus seinem ersten Band prägte die Position der Lullisten in der in den 1730er und 40er Jahren immer wieder aufflammenden → Querelle des Lullistes et Ramistes, die das französische einfache Rezitativ Lullys gegen die komplexe, italienische beeinflusste Opernmusik JEAN-PHILIPPE RAMEAUS (1683–1764) verteidigten. Rameau konnte 1733 mit seiner Tragédie lyrique *Hippolyte et Aricie* einen großen Erfolg verbuchen, so dass von nun an seine Werke als Konkurrenz zu denjenigen Lullys beurteilt wurden.

Allerdings war es nicht erst Rameau, der eine reichere Musik komponierte. In den Dekaden nach 1700 entstanden Tragédies lyriques, die musikalisch differenzierter als diejenigen Lullys gestaltet waren und partiell auch italienische Idiome auf der Basis der traditionellen formalen Gestaltung einbrachten. Hierzu gehört als bekannteste Persönlichkeit MARC-ANTOINE CHARPENTIER (1643–1704), ehemaliger Rivale Lullys, der schon früh nach Italien reiste und in seine einzige Tragédie en musique *Médée* (1693) viele Neuerungen und italienische Idiome durch Verstärkung der Ausdrucksmittel auf melodischer, harmonischer und instrumentatorischer Ebene einbrachte, weshalb das Werk nach seiner Uraufführung schnell wieder aus dem Repertoire verschwand. Ehemalige Schüler Lullys schufen Werke, die auf der Basis französischer Idiomatik musikalisch differenzierter waren, wie PASCAL COLLASSE (1649–1709), dessen berühmtestes Werk *Thétis et Pélée* (1689) eine effektvoll komponierte Sturmszene im zweiten Akt aufweist. Der Szenentypus wurde im 18. Jahrhundert prägend: MARIN MARAIS (1656–1728), berühmter

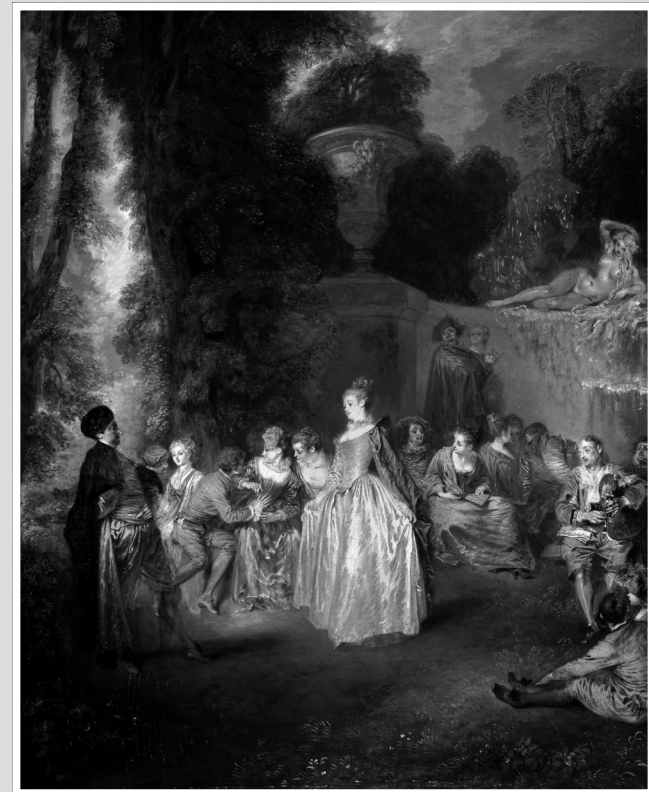
Gambist unter Lully, hatte sich mit seiner Sturmszene in *Alcione* (1706) daran orientiert. HENRY DESMARESTS (1661–1741) *Iphigénie en Tauride* (1704/1711, vollendet von André Campra) war erfolgreich und wurde bis 1762 gespielt. ANDRÉ CARDINAL DESTOUCHES (1672–1749) wurde von Ludwig XIV. hoch geschätzt, der seine Werke als einzigen Ersatz für Lullys Kompositionen ansah; seine Tragédie lyrique *Omphale* (1701) diente – neben den Opern Lullys – noch um die Jahrhundertmitte als Beispiel für typisch französische Opernkomposition. 1694 wurde *Céphale et Procris* von ELISABETH-CLAUDE JACQUET DE LA GUERRE (get. 1665–1729) aufgeführt; sie wurde vom König unterstützt und hatte als erste Frau eine Opernaufführung an der Académie Royale.

Einer der bedeutendsten Komponisten nach Lully war ANDRÉ CAMPRA (1660–1744), unter dessen 18 Musiktheaterwerken sich die Opern *Hésione* (1700), *Tancredi* (1702) und *Idomenée* (1712) vor allem durch ihre sehr differenziert komponierten tonmalerischen Partien für Kriegs-, Sturm-, Lamento- und Pastoralszenen auszeichnen. Zudem schuf er eine neue Operngattung, das → Opéra-ballet, das gewandelten ästhetischen Vorstellungen entsprach. Schon vor dem Tod Ludwigs XIV. im Jahre 1715 wich der pompöse Stil einer leichteren und graziöseren Gestaltung, wie sie in der Bildenden Kunst von ANTOINE WATTEAU (1684–1721) und NICOLAS LANCRET (1690–1743) vertreten wurde.

Opéra-ballet als typische Gattung des frühen 18. Jahrhunderts

Watteau schuf eine neue Bildgattung, die *Fêtes galantes* – im Freien, meist in Parks stattfindende Festszenen mit ungezwungenem Habitus der Teilnehmenden –, und in Parallelität dazu entstand die neue Operngattung des Opéra-ballet. Es entsprach als Verselbständigung der Divertissements aus der Tragédie lyrique dem veränderten Geschmack, indem Musik und Tanz die erste Rolle einnahmen. Statt einer durchlaufenden Handlung haben alle Akte (meist zwei oder drei gegenüber den fünf der Tragédie en musique) eigene Sujets, die unter einer übergreifenden Idee im Titel zu einem abendfüllenden Werk zusammengezogen werden. Die Aktion ist auf ein Minimum reduziert, das Rezitativ zurückgedrängt. Mit *L'Europe galante* (1697) schuf Campra zusammen mit seinem Librettisten ANTOINE

HOUDAR DE LA MOTTE (1672–1731) ein erstes Beispiel und bleibendes Modell der Gattung: Nach einer Ouvertüre folgen Prolog und vier mit *La France, L'Espagne, L'Italie* und *La Turquie* überschriebene Entrées, die jeweils amouröse Episoden mit der in dem jeweiligen Land typischen Auffassung von der Liebe wiedergeben. Ein weiteres berühmtes Werk ist *Les fêtes vénitiennes* (1710), dessen Titel bezeichnenderweise auch ein Bild von Watteau hat (Schmierer 1995) – die Leichtigkeit des Stoffes und die episodenhafte Anlage bewog den zeitgenössischen Schriftsteller JEAN-LOUIS DE CAHUSAC (1706–1759) nicht umsonst zum Vergleich mit Watteau.



Antoine Watteaus Gemälde *Les Fêtes vénitiennes* (Edinburgh, The National Gallery of Scotland) hat den gleichen Titel wie André Campras Opéra ballet; das neue Genre des Musiktheaters und die von Watteau inaugurierte Bildgattung der Fête galante entstanden im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts.

Zur Synthese der Stile in Kantate und Instrumentalmusik

Die veränderten ästhetischen Prinzipien trugen jedoch dazu bei, dass die französische Musik überhaupt für das italienische Idiom durchlässig wurde, denn dieses galt als leicht, natürlich und lebhaft. Und so ist neben der Oper der Einfluss der italienischen Musik auch noch in einer weiteren Gattung manifest, der → Cantate française, die man als eine Gattung des Kompromisses betrachten kann, da sie sich beider Idiome bediente (📖 Schmierer 2010): Übernommen wurde das aus Rezitativen und Arien bestehende Modell der italienischen → Solokantate, wobei meist die Air im italienischen, die Rezitative in französischem Stil vertont wurden (📖 Tunley 1974, 1990, 1996, Sp. 1728). Als Textvorlage diente die antike Mythologie in allegorischer Funktion; der erste Kantatendichter war JEAN-BAPTISTE ROUSSEAU (1671–1741), von dem 27 Kantatendichtungen überliefert sind, die er als »Odes en musique ou cantates allégoriques« bezeichnete. Die rund 800 Kantaten aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (📖 Vollen 1982) zeugen von der Beliebtheit der Gattung, in der, da sie nicht in gleichem Maße wie die Oper im Zentrum des Interesses stand und sich als kleinere Gattung nicht mit den Tragédies en musique Lullys messen musste, freier mit dem italienischen Idiom experimentiert werden konnte. Zudem wurden sie zunächst nicht am Königshof, sondern am Hof PHILIPPES II. D'ORLÉANS (1674–1723, Regent Frankreichs seit 1715) komponiert, der von dem frühen »Italienfahrer« Charpentier unterrichtet wurde und die italienische Musik förderte; dort waren auch die Komponisten angestellt, die die ersten Cantates françaises schrieben: JEAN-BAPTISTE MORIN (1677–1745, 3 Kantatenbände, 1706, 1707, 1712) und JEAN-BAPTISTE STUCK (genannt BATISTIN, 1680–1755; Kantatenbücher, 1706, 1708, 1711, 1714) sowie NICOLAS BERNIER (1665–1734, 7 Kantatenbücher 1703–1723), der seit 1704 Leiter der Sängerschule der Sainte Chapelle war, jedoch von Philippe unterstützt und protegirt wurde. Stuck und wohl auch Bernier weilten in Italien und konnten dort direkt die italienische Musik studieren, Morin war schon vor der Jahrhundertwende im Dienst Philipps II. Die Synthese der Stile wurde allenthalben betont. Morin, der als Schöpfer der französischen Kantate gilt, bezeugt im Vorwort seiner *Cantates françaises à une et deux voix mêlées de*

symphonies von 1706, dass er »sein möglichstes getan [habe], um die Süße unserer französischen Melodie zu bewahren bei einer abwechslungsreichen Begleitung und bei Tempi und Modulationen, wie sie in italienischen Kantaten üblich sind.« (»J'ay fait aussi mon possible pour conserver la douceur de nôtre Chant François, sur des Accompagnements plus diversifiez, & sur les mouvements & la modulation dont les Cantates Italiennes sont composées.« *The Eighteenth-Century French Cantata*, Bd. 1, S. 5). Stuck, dessen Rezitative ebenfalls wie die Airs italienisch beeinflusst sind, intendierte die Verbindung von italienischer Musik mit französischem Text (»[...] joindre le goût de la Musique Italienne avec des Paroles Françaises«, Vorwort der *Cantates françaises, Livre premier*, 1706; *The Eighteenth-Century French Cantata*, Bd. 4, S. 4); und André Campra betonte in seinem ersten Kantatenbuch von 1708 eigens die Mischung: »Ich habe versucht, so gut wie möglich die Lebhaftigkeit der italienischen Musik mit der Feinheit der französischen Musik zu verbinden« (*Cantates françaises, mêlées de symphonies [...] livre premier*, »J'ay taché autant que j'ay pû de mêler avec la delicatesse de la Musique Française, la vivacité de la Musique Italienne [...]«; *The Eighteenth-Century French Cantata*, Bd. 2, S. 5).

Die »réunion des goûts«, das zentrale musikästhetische Thema der Zeit, war gerade für die französische Kantate wichtig, da sie eine neue Gattung war, die auf der Adaptation der italienischen basierte. Campra, der in Paris als Maître de chapelle an der Académie Royale de musique tätig war, trug mit drei Kantatenbüchern zu der Gattung bei (1708, 1714, 1728). Musikalisch fanden in seinen Kantaten Topoi der französischen Opernkomposition Eingang, wie Schlummer-Arien (*Fils de la nuit* aus der Kantate *Les femmes*) oder Sturm-Szenen (am Beginn von *Enée et Didon*), die hier besonders subtil auskomponiert sind bei französischer Rezitativik und italienischer Arienmelodik. Weitere bekannte unter den zahlreichen Kantatenkomponisten sind Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre, NICOLAS CLÉRAMBAULT (1676–1749), MICHEL PIGNOLET DE MONTÉCLAIR (1667–1737), Destouches, und letztendlich auch Rameau, dessen Kantaten selten Erwähnung finden. Aufführungsorte in den 1720er Jahren wurden unter anderen vor allem das Concert français, das in den Tuilleries von 1727–1733 stattfand sowie das 1725 gegründete → Concert spirituel. In den 1730er Jahren kam der Cantate française nicht mehr die

Aufmerksamkeit zu wie zuvor, da nun die Opern Rameaus zum Thema der Synthese französischer und italienischer Musik wurden (siehe unten). Und Campra ergriff erstaunlicherweise im Prolog seiner *Tragédie lyrique Achille et Deidamie* (1735) Partei für Lully und dessen Librettisten PHILIPPE QUINAULT (1635–1688) indem er Gloire, Amour und Melpomene zusammen mit dem Chor ein von Pauken und Trompeten begleitetes Air auf die Kunst der beiden singen ließ (📖 Schneider 2001, S. 156).

Der Streit um die Priorität der französischen oder italienischen Musik wurde nicht nur am Beispiel der Vokalmusik ausgetragen, sondern auch in der Instrumentalmusik. Hier trat vor allem FRANÇOIS COUPERIN (1668–1733) hervor, der bereits früh italienische Musik in seine Kompositionen einbrachte (📖 Schmierer 2003): 1692 und 1694 schrieb er Sonaten unter dem Einfluss ARCANGELO CORELLIS (1653–1713), die er unter den Pseudonymen Coperuni und Pernucio im Konzert spielen ließ mit der Behauptung, sie stammten von unbekanntem italienischen Komponisten; später publizierte er die Werke in *Les Nations* (1726), die italienisch beeinflusste → Sonaten und französische → Suiten vereinigten. Die 1724 erschienenen *Les Goûts-Réunis ou Nouveaux Concerts* (*Die vereinigten Geschmäcker oder Neue Konzerte*, 1724) thematisieren schon im Titel eine angestrebte Synthese der beiden nationalen Idiome; kompositorisch werden Stücke beider Stilrichtungen miteinander konfrontiert wie beispielsweise eine → *Courante Française* und eine *Courante à l'Italienne* im vierten Concert. Interessant ist jedoch die Gegenüberstellung von französischer und italienischer Musik in zwei Apotheosen: Die *L'Apothéose de Lully* (1725) – eine Abfolge programmatischer Stücke im französischen Stil, die den Inaugurator der französischen Oper verherrlicht –, vertritt das französische Idiom als für die Oper geeignet, die *L'Apothéose de Corelli* (1724) – eine Sonate im italienischen Stil – steht für die Eignung des italienischen Idioms für die Instrumentalmusik. Couperin zeigte somit anschaulich, wie eine Synthese beider Musikrichtungen möglich war und bewies damit auch eine gewisse Neutralität in einem Streit, der noch lange fort dauern sollte (📖 Philipp 1998, S. 50–82).