

Lion Gallusser



Die Tragédie en musique zwischen Lully und Rameau

Konzeptionelle
Transformationen
(1687–1733)



Bärenreiter

Fokus Musikwissenschaft

Herausgegeben von Inga Mai Groote und Laurenz Lütteken

Lion Gallusser

Die Tragédie en musique zwischen Lully und Rameau

Konzeptionelle Transformationen (1687–1733)



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung durch das
Legat Alan H. Krueck an der Universität Zürich.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität
Zürich im Frühjahrssemester 2020 auf Antrag der Promotionskommission, beste-
hend aus Prof. Dr. Laurenz Lütteken (hauptverantwortliche Betreuungsperson) und
Prof. Dr. Inga Mai Groote, als Dissertation angenommen.

eBook-Version 2023

© 2023 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Umschlaggestaltung: + CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN

Umschlagabbildung: Ausschnitt aus dem Gemälde *Mademoiselle de Camargo dan-
sant* (ca. 1730) von Nicolas Lancret (1690–1743), einem Schüler von Antoine Watteau
(1684–1721) (National Gallery of Art, Washington D. C., Andrew W. Mellon Collec-
tion). Wiedergegeben ist eine Fête galante und damit die leichtere Lebensauffas-
sung des frühen 18. Jahrhunderts, die auch für die Entwicklung der Tragédie en
musique von Bedeutung war. Bei der titelgebenden Tänzerin handelt es sich um
Marie-Anne de Cupis de Camargo (1710–1770), bekannt als »La Camargo«, die ihr
Debüt an der Pariser Oper 1726 gab.

Innengestaltung und Satz: EDV+ Grafik, Christina Eiling, Kaufungen

ISBN 978-3-7618-7252-09 · ISSN 2940-3448 (Bärenreiter)

DBV00303-01

www.baerenreiter.com

Inhalt

I Zwischen Lully und Rameau	9
1 Die moderne Konzeption der Tragédie en musique von Lully und Quinault im Zeichen der absolutistischen Kunstförderung	11
2 Dynamisches Potenzial der Gattung in Lullys Nachfolge: Präfiguration einer neuen Tragédie en musique in »Achille et Polyxène« (1687)	23
3 Rameau als »Meilenstein«: Problemstellung, Zielsetzung, Forschungs- und Quellenlage	33
II Erste Nachfolge: von »Thétis et Pélée« (1688) bis »La Naissance de Vénus« (1696)	43
1 Neuausrichtungen	45
»Zéphire et Flore« (1688) als subversiv geprägte Alternative zur Tragédie en musique 47 Literarische und musikalische Neuheiten in der ersten vollständigen Tragédie en musique nach Lully: »Thétis et Pélée« (1689) 51 Die Kraft der Musik im dreiaktigen »Orphée« (1690) 59 Weiterentwicklung neuer Innovationen: avancierte Instrumentalmusik und Instrumentation in »Énée et Lavinie« (1690) 65 Neue Inspiration durch das Pastorale: »Astrée« (1691) 72	
2 Konsolidierungen	81
Rückkehr zu Lully unter den Auspizien der modernen Musik: »Alcide ou le Triomphe d'Hercule« (1693) 84 Verschränkung von Tragik und Galanterie in »Didon« (1693) 91 »Médée« (1693) und die Annäherung an die Sprechtragödie mittels einer italianisierten Tonsprache 95 Zwischen Lullys Modell und musikalischen Innovationen: »Circé« (1694), »Céphale et Procris« (1694), »Théagène et Chariclée« (1695), »Jason« (1696) und »Ariane et Bacchus« (1696) 104 Tragédie en musique oder Ballet? »La Naissance de Vénus« (1696) 113	
3 Fazit: Auseinandersetzungen mit der Tragédie en musique in neuen Kontexten als Voraussetzung für die weitere Gattungsentwicklung	120

III Pluralisierung: von »Méduse« (1697) bis »Alcine« (1705)	123
1 Verstärkter Einfluss der jungen Milieus um den Dauphin und Philippe II d'Orléans	125
Durchsetzung eines neuen, galanten Ideals und die Propagierung der italienischen Musik 125	
Gefördert vom »jeune cour«? Protagonisten der Tragédie en musique um 1700 132	
2 Zwischen Galanterie und Tragik: Ausprägungen der Tragédie en musique um 1700	143
Die Tragédie galante »Omphale« (1701) 143	
Vénus und die »galante« Tonsprache: »Hésione« (1700) 150	
Leidenschaften und Kontrastwirkungen: »Hésione« (1700) und »Vénus et Adonis« (1697) 155	
Ausdeutung der Befindlichkeiten in der Natur am Beispiel von »Amadis de Grèce« (1699) 157	
Tragik und Schrecken in »Médus, roi des Mèdes« (1702) und »Iphigénie en Tauride« (1704) 160	
Merveilleux, Zauberei und moderne Musik in »Tancredi« (1702), »Ulysse« (1703) und »Alcine« (1705) 168	
Historizität als Konzept: »Amadis de Grèce« (1699) 174	
Die Einbettung der »modernen« Tragédie en musique in Campras Geschichtsbewusstsein 178	
Italianisierte Tragédies en musique? »Méduse« (1697) und »Scylla« (1701) 184	
3 Fazit: Campras »Tancredi« (1702) als »typische« Tragédie en musique um 1700?.....	191
 IV Konsolidierung: von »Philomèle« (1705) bis »Télémaque et Calypso« (1714).	199
1 Festsetzen der neuen Kontexte und Vorzeichen für die Tragédie en musique	201
Eine »fine critique«: »Les Fêtes vénitiennes« (1710) und die Behauptung der italienischen Musik sowie der französischen Kantate 201	
Goûts réunis und Natürlichkeit: Der Prolog von Stucks »Méléagre« (1709) und die ästhetischen Debatten der Zeit 208	
Zwischen Palais-Royal und Versailles: Stuck, Bertin de la Doué, Matho und Salomon als Beispiele vernetzter Protagonisten 226	
2 Rückbesinnung auf die Tragédie en musique mit der Tragédie dramatique	234
Begründung der Tragédie dramatique: »Philomèle« (1705) 238	
Italianisierte Tragédie dramatique: »Hippodamie« (1708) 248	
Spezifischer Umgang mit dem italienischen Einfluss in »Cassandre« (1706) und »Méléagre« (1709) 254	
Wunderbares in der Tragédie dramatique? »Créüse l'athénienne« (1712) und »Callirhoé« (1712) 260	
Konsolidierung der italianisierten Tragédie dramatique von Campra mit Danchet: »Idoménée« (1712) und »Téléphe« (1713) 266	

3 Alternativen zur Tragédie dramatique	271
Abweichung von der Tragédie dramatique durch konstituierende Historizität? »Polyxène et Pyrrhus« (1706), »Diomède« (1710), »Médée et Jason« (1713) und »Arion« (1714) 271 Stoffliche Neuansätze mit Ritter- und Märchenstoff in »Bradamante« (1707) und »Manto la fée« (1711) 282 Marais' Tragédies galantes und der Sturm von »Alcione« (1706) 289 Vom Herrscherlob zu ästhetischen Debatten: Die Wandlung des Prologs 292	
4 Fazit: Durch Konsolidierung zur Öffnung	295
V Öffnung: von »Théonoé« (1715) bis »Biblis« (1732)	297
1 Ein neuer »esprit«? Politische, gesellschaftliche und künstlerische Umwälzungen während der Régence unter Philippe II d'Orléans und zu Beginn der Herrschaft von Louis XV.	299
Ein Neuanfang? Der Tod von Louis XIV und der Prolog von Salomons »Théonoé« (1715) 299 Diversifizierung der Musikförderung und Herausbildung von Konzertreihen 304 Légèreté, italienische Musik, Goûts réunis und Foires: Pluralisierung und Individualisierung des Geschmacks 313 Eine passende Struktur dank Louis XIV? Reorganisation der Académie royale de musique, Fixierung des Repertoires und Stärkung der Tragédie en musique 320	
2 Ausdruck des »mauvais goût«? Konkurrenz für die Tragédie en musique durch neue »leichtere« Gattungen	327
Lebensweltliche Opéra-ballet: von »Les Fêtes de Thalie« (1714) zu »Les Plaisirs de la campagne« (1719) 330 Wiederbeleben der Pastorale héroïque: »Le Jugement de Pâris« (1718) und »Endymion« (1731) 332 Vom »ballet« zum Ballet héroïque oder die Nobilitierung der Opéra-ballet: von »Les Amours de Protée« (1720) zu »Les Stratagèmes de l'amour« (1726) 334 Eine »comédie persane« statt einer Tragédie en musique: »La Reine des Péris« (1725) 341	
3 Die Tragédie en musique im offenen Kontext	343
Officialisierung des Palais-Royal-Stils: Bertin de la Doués »Ajax« (1716) und Gervais' »Hypermnestre« (1716) 343 (Vorerst) letzte Tragédies en musique von Campra, Destouches und Stuck: »Camille« (1717), »Sémiramis« (1718) und »Polydore« (1720) 352 Eine Fortsetzung von Lullys »Armide« (1686) unter neuen Vorzeichen: Desmarests »Renaud ou la Suite d'Armide« (1722) 361 Eine »musique pillée«? Lacostes letzte drei Tragédies en musique »Télégone« (1725), »Orion« (1728) und »Biblis« (1732) 367 Mourets beide Tragédies en musique »Ariane« (1717) und »Pirithoüs« (1723) 375 Eine neue Generation mit einem »gout nouveau«? »Pirame et Thisbé« (1726), »Tarsis et Zélie« (1728), »Pyrrhus« (1730) und »Jephté« (1732) – die ersten Tragédies en musique von Rebel und Francœur, Royer sowie Montéclair 383	
4 Fazit: Öffnungen	402

VI Rameaus »Hippolyte et Aricie« (1733) – eine ›Revolution‹?	405
1 Brüche und Kontinuitäten	407
Divertissements 428 Ausdeutung der Befindlichkeiten 432 Dramatische Instrumentalmusik 437 Schrecken 437 Rezitativ 440	
2 Konzeptionelle Transformationen	443
 VII Quellen- und Literaturverzeichnis	451
1 Tabellarische Übersicht über die studierten Tragédies en musique und die weiteren erstmals an der Académie royale de musique auf- geführten musikdramatischen Werke von »Achille et Polyxène« (1687) bis »Hippolyte et Aricie« (1733)	452
2 Verzeichnis weiterer Noten und Libretti sowie der benötigten Literatur und Abbildungen	464
 Personenregister	487
Danksagung	495

I

Zwischen Lully und Rameau

1 Die moderne Konzeption der Tragédie en musique von Lully und Quinault im Zeichen der absolutistischen Kunstförderung

Am 27. Januar 1687 hielt der einflussreiche Schriftsteller Charles Perrault (1628–1703) in der versammelten *Académie française* ein Gedicht mit dem Titel *Le siècle de Louis le Grand*.¹ In diesem stellte er die Errungenschaften des modernen Zeitalters unter Louis XIV (1638–1715) bewusst über jene der Antike. Dabei hob er die Musik von Jean-Baptiste Lully (1632–1687), der keine zwei Monate später sterben sollte, besonders hervor:

»La Grece, je le veux, eut des voix sans pareilles,
Dont l'extrême douceur enchantoit les oreilles,
Ses Maîtres pleins d'esprit composerent des chants,
Tels que ceux de Lulli, naturels & touchans;
Mais n'ayant point connu la douceur incroyable
Que produit des accords la rencontre agreable,
Malgré tout le grand bruit que la Grece en a fait,
Chez elle ce bel art fut un art imparfait«.²

Zwar hätten die Griechen die Musik erfunden, fuhr Perrault fort, aber dennoch nur in einem primitiven Zustand gekannt. Erst in der gegenwärtigen Zeit unter dem Sonnenkönig sei hingegen die Oper entstanden, zu der es in der Antike kein Pendant gegeben habe. Dies nahm Perrault zum Anlass, die Musik dieser neuen Kunstform begeistert zu loben:

»Quand la toile [der Oper] se leve & que les sons charmans
D'un innombrable amas de divers instrumens,
Forment cette éclatante & grave symphonie,
Qui ravit tous les sens par sa noble harmonie,
Et par qui le moins tendre en ce premier moment,
Sent tout son corps emû d'un doux fremissement,
Ou quand d'aimables voix que la Scene rassemble,
Mélangent leurs divers chants & leurs plaintes ensemble,
Et par les longs accords de leur triste langueur,
Penètrent jusqu'au fond le moins sensible cœur;
Sur des maîtres de l'art, sur des âmes si belles,
Quel pouvoir n'auroient pas tant de graces nouvelles?«.³

1 Für das Datum vgl. z. B. Lucien Bély: *Louis XIV. Le plus grand roi du monde*. Paris: Éditions Jean-Paul Gisserot 2005 (= *Classiques Gisserot de l'histoire*), S. 138.

2 Charles Perrault: *Le siècle de Louis le Grand*. Poème. Paris: Jean-Baptiste Coignard 1687, S. 21.

3 Ebd., S. 22.

Dank ihrer Beschaffenheit sei die moderne Musik also dazu in der Lage, den Menschen zu begeistern und im Innern zu berühren. Gerade die neuartige französische Oper, die 1673 mit *Cadmus et Hermione* von Lully und seinem Librettisten Philippe Quinault (1635–1688) erschaffene und inaugurierte *tragédie en musique*, bot dem Mitglied der Académie française ein passendes Beispiel für die Überlegenheit der Gegenwart über die Antike. Genau darauf zielte Perrault mit seinem Gedicht ab und löste damit eine intensive Diskussion über den Respekt des klassischen Altertums aus, die als *Querelle des Anciens et des Modernes* in die Geschichte einging.⁴ Während die *anciens* als Verfechter des Altertums der Ansicht waren, dass die Vollkommenheit der Antike gerade auf künstlerischem Gebiet nicht übertroffen werden könne, argumentierten die *modernes* dezidiert dafür, dass die Gegenwart keinen sklavischen Respekt vor der Antike haben und sie deshalb nicht immer bloss nachahmen müsse. Denn zum einen, so die grundlegenden Ansichten der Modernes, seien sich die Menschen in allen Zeitaltern gleich – die Menschen der Antike hätten lediglich früher gelebt, seien den Menschen der Gegenwart aber ansonsten in nichts voraus –, zum anderen strebten die Kunst und die Wissenschaften als »naturhafte Abläufe« stetig auf einen Gipfel der Perfektion zu, für dessen Erreichen es Zeit brauche.⁵ Angewandt auf die Musik heißt dies, dass die moderne Musik sich stets perfektioniere und jener der Antike überlegen sei.

Es stellte sich nun aber die Frage, was unter Musik der Antike überhaupt zu verstehen ist, denn zwar gab es eine Fülle von Quellen und Schriften über deren (vermutete) Musik, allerdings kaum Dokumente, die über deren konkrete Beschaffenheit Auskunft gaben.⁶ Folglich ist es nicht erstaunlich, dass die Oper zunächst im literarischen Diskurs in den Blick genommen wurde. Entsprechend hatte Perrault bereits 1674, also rund dreizehn Jahre vor dem Gedicht *Le siècle de Louis le Grand*, Quinaults Libretto von Lullys im selben Jahr uraufgeführter zweiter Oper *Alceste* als dezidiert modern herausgestellt: In seiner *Critique de l'opéra, ou Examen de la tragédie intitulée Alceste, ou le Triomphe d'Alcide* kam Perrault zum Schluss, dass Quinault den Stoff besser als Euripides (ca. 480–406 v. Chr.) behandelt habe, da er ihn dem »goust« und den »mœurs [ihres] Siecle« angepasst habe.⁷ Da die Menschen der Antike die Oper als neue Gattung zudem nicht gekannt hätten, könne man sie auch nicht mit deren Regeln angemessen beschreiben.⁸ Insofern könne man an der Oper ebenso wenig die Kritik üben, dass in ihr Interventionen von Gottheiten und weitere unwahrscheinliche, dem *merveilleux* (dem »Wunderbaren«)⁹ geschuldete Elemente ihren festen Platz haben.¹⁰ Im Gegenteil müsse man die antike Dramenpoetik aktualisieren, indem man für die neue

4 Vgl. Hans Robert Jauss: »Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der »Querelle des Anciens et des Modernes««. In: Charles Perrault: *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*. Hrsg. v. Max Imdahl et al. München: Eidos 1964 (= *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen* 2), S. 8–64, S. 10.

5 Ebd., S. 16f.; zit., S. 16.

6 Béatrice Didier: »Querelles musicales à l'aube du XVIII^e siècle«. In: Louise Godard de Donville u. Roger Duchêne (Hrsg.): *D'un siècle à l'autre. Anciens et Modernes. Actes du XVI^e colloque du C.M.R. 17 (janvier 1986)*, Marseille: C.M.R. 17 1987, S. 139–157, S. 140.

7 Charles Perrault: *Critique de l'opéra, ou Examen de la tragédie intitulée Alceste, ou le Triomphe d'Alcide*. Paris: Claude Barbin 1674; zit., S. 32 u. 61.

8 Ebd., S. 67.

9 Vgl. generell zum Merveilleux weiter unten.

10 Perrault: *Critique de l'opéra*, S. 65ff.

Tragédie en musique außergewöhnliche Begebenheiten und das Übernatürliche als verbindlich definiere, während man in der hergebrachten Komödie auf der anderen Seite (weiterhin) nur das Wahrscheinliche zulassen solle, und sich die zwischen diesen beiden Genres anzusiedelnde Sprechtragödie als Mischung zwischen dem »merveilleux« und dem »vraysemblable« auszeichne.¹¹ Perrault setzte sich also schon 1674 beispielhaft für die neue Gattung ein, indem er die Kritik der Anciens gegen den modernen Quinault, welche diesem mangelnden Respekt vor der antiken Vorlage von Euripides vorwarfen, mit der Umkehrung von deren Argumenten in einer literarischen Betrachtung nichtig machte.¹²

Dabei handelt es sich um eine grundlegende Strategie, wie die Tragédie en musique in der Ästhetik der französischen Klassik verortet und legitimiert wurde.¹³ Lully hatte die Gattung, gemeinsam mit Quinault, 1673 mit der ersten Tragédie en musique *Cadmus et Hermione* begründet. Im Wesentlichen prägte sie bereits das Erscheinungsbild seiner zwölf folgenden Gattungsbeiträge vor.¹⁴ Das Genre verstand sich als eine Aktualisierung der antiken Sprechtragödie, deren (angenommene) grundlegende Eigenschaften erst in der »Moderne« des 17. Jahrhunderts eingelöst werden konnten. Aus dieser Überlegung ergaben sich einerseits die einer antiken Tragödie identische äußerliche Organisation mit fünf Akten und einem vorangestellten Prolog, andererseits wesentliche musikalische Parameter wie das zentrale Rezitativ, das sich an das gesteigerte Sprechen im antiken Theater anlehnte, oder die Chöre, die ebenfalls ein bedeutender Bestandteil der antiken Tragödie waren. Mit der neu begrün-

11 Ebd., S. 68f.

12 Vgl. Buford Norman: »Anciens et modernes, tragédie et opéra: la querelle sur *Alceste*«. In: Louise Godard de Donville u. Roger Duchêne (Hrsg.): D'un siècle à l'autre. Anciens et Modernes. Actes du XVI^e colloque du C.M.R. 17 (janvier 1986), Marseille: C.M.R. 17 1987, S. 229–238, S. 230.

13 In der Folge gehen zahlreiche Überlegungen zur Konzeption der Tragédie en musique auf die Masterarbeit des Verfassers zurück, auf die hier verwiesen sei: Lion Gallusser: Konzeption und Funktionsweise der Tragédie lyrique am Beispiel der »*Armide*« von Lully und Quinault. Zürich: Masterarbeit Universität Zürich 2015, v. a. S. 3–25.

14 Zählt man die letzte Tragédie en musique von Lully, *Achille et Polyxène*, von der Lully nur eine Ouvertüre und den ersten Akt schrieb, mit, kommt man auf insgesamt 14 Tragédies en musique: *Cadmus et Hermione* (Uraufführung 1673), *Alceste* (1674), *Thésée* (1675), *Atys* (1676), *Isis* (1677), *Psyché* (1678), *Bellérophon* (1679), *Proserpine* (1680), *Persée* (1682), *Phaéton* (1683), *Amadis* (1684), *Roland* (1685), *Armide* (1686) und *Achille et Polyxène* (1687). Normalerweise verfasste Quinault die Libretti von Lullys Tragédies en musique. Wegen eines vorübergehenden Schreibverbots im Nachgang von *Isis*, das wegen der darin vermuteten Persiflage von zwei der Mätressen von Louis XIV – Madame de Montespan (Françoise de Rochechouart; 1640–1707), die mit der eifersüchtigen Junon assoziiert wurde, und Marie-Elisabeth Isabelle de Ludres (1647–1726), die in der keuschen Nymphe Io gesehen wurde – verhängt worden war, vertonte Lully in *Psyché* von Thomas Corneille (1625–1709) und *Bellérophon* von demselben und Bernard le Bovier de Fontenelle (1657–1757) Texte von anderen Autoren als seines bevorzugten Librettisten in nur zwei seiner Tragédies en musique. Nachdem Quinault seine Karriere beendet hatte (vgl. weiter unten im Haupttext), schrieb Lully seine letzte Tragédie en musique *Achille et Polyxène* (1687) auf ein Libretto von Jean Galbert de Campistron (1656–1723). Vgl. zum Skandal um *Isis* Buford Norman: Quinault, librettiste de Lully: le poète des grâces. Wavre: Mardaga 2009 (= Études du Centre de musique baroque de Versailles), S. 179–182; zur Kollaboration mit den anderen Librettisten vgl. kompakt Herbert Schneider: Art. »Lully, Jean-Baptiste«. In: MGG Online. Hrsg. von Laurenz Lütteken. Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13056>, zuletzt konsultiert am 1. Februar 2020.

deten Tragédie en musique sollte die antike Tragödie also nicht nur nachgeahmt, sondern selbstbewusst mit den Errungenschaften der Neuzeit weiterentwickelt werden.

Die antike Tragödie war allerdings keinesfalls die einzige Referenz für die Tragödie en musique. Vor allem orientierte man sie auch an der zeitgenössischen Sprechtragödie, die ab den 1660er-Jahren eine wahre Blütezeit erfuhr – etwa mit zentralen Werken von Jean Racine (1639–1699) – und als »fierté nationale«¹⁵ galt. Auch die Sprechtragödie sollte nicht nur imitiert, sondern mittels einer innovativen und fortschrittlichen Alternative überboten werden. Dafür wurde die grundlegende poetische Konzeption der klassischen Sprechtragödie (mit ihren konstituierenden Parametern der *vraisemblance*, *nécessité* und *bienséance*) für die Tragédie en musique gangbar gemacht und angepasst; durch den Rekurs auf die klassische Tragödie rechtfertigte sich die Tragédie en musique gleichzeitig literarisch¹⁶ und erhob als solche Anspruch auf einen Platz im Gattungsgefüge der französischen Klassik. Im Gegensatz zur Sprechtragödie baut die Tragédie en musique aber auf das Merveilleux, auf das Übernatürliche als ihr »fundamental law«¹⁷, wodurch sie sich als eigene Gattung abgrenzt: Während in der Sprechtragödie bedeutende Menschen und deren Taten im Vordergrund stehen, kommen in der Tragédie en musique auch übernatürliche Figuren wie Götter zum Zug.¹⁸ In der vom Merveilleux bestimmten Welt der Tragédie en musique müssen die wesentlichen von der Sprechtragödie übernommenen Forderungen (wie die Folgerichtigkeit, Klarheit oder Wahrscheinlichkeit) der Sprechtragödie aber dennoch beachtet werden.¹⁹ Die Tragédie en musique legitimiert sich also durch den Rekurs auf die Sprechtragödie (was bereits durch den Gattungstitel, der nicht etwa *opéra*²⁰ lautet, offenkundig wird), hebt sich aber selbstbewusst von dieser ab, indem sie wegen des Merveilleux, das etwa auch durch die Lüfte fliegende Götter zulässt, gewissermaßen als >Negativ< der Sprechtragödie, deren von

15 Zit. Jean Duron: »>Oüyt-on, jamais, telle muzique?<: les nouveaux canons de la musique française sous le règne de Louis XIV (1650–1675)«. In: Ders. u. Christophe Doinel (Hrsg.): *Grandes Journées Lully. Naissance d'un roi*. Versailles: Centre de Musique Baroque de Versailles 2008, S. 11–52, S. 21.

16 Vgl. auch Albert Gier: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S. 57f.

17 Zit. Downing A. Thomas: *Aesthetics of Opera in the Ancien Régime, 1647–1785*. Cambridge: University Press 2002.

18 Vgl. hierzu Michael Zimmermann: »Jean-Philippe Rameau und die Académie royale de musique«. Kapitel in: Carl Dahlhaus (Hrsg.): *Die Musik des 18. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber-Verlag 1985 (= *Neues Handbuch für Musikwissenschaft* 5), S. 166–180, S. 173f., wo Charles Batteux' (1713–1780) in *Les Beaux arts réduits à un même principe* (1746) ausgeführte Legitimation der Tragédie en musique als »Tragödie des Wunderbaren« (»tragédie merveilleuse«) – im Gegensatz zur Sprechtragödie, die eine »heroische Tragödie« (»tragédie héroïque«) sei – referiert wird.

19 Vgl. Catherine Kintzler: »La tragédie lyrique et le double défi d'un théâtre classique«. In: *La tragédie lyrique*. Paris: Cicéro 1991 (= *Les carnets du théâtre des Champs-Élysées*), S. 51–63.

20 Tragédies en musique, die seit der Schaffung der Tragédie en musique auf Titelblättern explizit als »opéra« bezeichnet wurden, setzen sich von den von Lully und Quinault begründeten Gattungskonventionen ab. Dies zeigen z. B. die später in dieser Arbeit zu besprechenden Opern *La Naissance de Vénus* von Pascal Collasse aus dem Jahre 1696 oder *Manto la fée* von Jean-Baptiste Stuck aus dem Jahre 1711. Vgl. »Tragédie en musique oder Ballett? *La Naissance de Vénus* (1696)« in Kapitel 2.2 u. »Stoffliche Neuansätze mit Ritter- und Märchenstoff in *Bradamante* (1707) und *Manto la fée* (1711)« in Kapitel 4.3.

Rationalität geprägten Regeln die Dramaturgie der Tragédie en musique ansonsten zu folgen versucht, erscheint.²¹

Durch das Merveilleux wurde zudem auch die Musik an sich legitimiert. Innerhalb des durch den Rückgriff auf das Übernatürliche hergestellten Bezugsrahmens war es durchaus wahrscheinlich bzw. vraisemblable, dass auf der Bühne gesungen wird, oder dass mit der Instrumentalmusik Naturphänomene wie Erdbeben oder Stürme vertont werden. Eine weitere wesentliche Funktion des Merveilleux war es, das Publikum neben der Musik auch mit visuellen Elementen wie aufwändigen Dekorationen und Bühnenmaschinerien dermaßen zu verzaubern, dass die auf der Bühne dargestellte und vom Merveilleux geprägte Welt – die dadurch an vraisemblance²² gewann – von den Rezipierenden für ein metaphorisches Spiegelbild der Realität gehalten wurde.²³ Dadurch wiederum sollten die bewusst vom Bühnengeschehen zu überwältigenden Zuschauerinnen und Zuschauer für den Inhalt und die Moral der Tragédies en musique stark empfänglich werden. Letztere beide gehörten zu den wichtigsten Komponenten der Tragédie en musique, denn diese war von Anfang an als machtpolitisches Instrument konzipiert. Als solches war sie wesentlicher Bestandteil der Herrschaftsinszenierung von Louis XIV, der noch stärker als seine Vorgänger auf die Kunstpatronage setzte, um seinen politischen Anspruch zu untermauern. Für den Musikliebhaber Louis XIV spielten die Musik und die Oper dabei eine zentrale Rolle: Die Stoffe der Tragédie en musique, die der König häufig selbst auswählte, sollten gewisse Ideale seiner Herrschaft widerspiegeln. So beispielweise das Verhalten des Ritters Renaud in Lullys letzter vollständigen Oper *Armide* von 1686: Dieser schwört der verführerischen Liebe ab, um sich wieder auf die Spuren des Ruhmes zu begeben. Mit ihrem allegorischen Gehalt fügt sich die Tragédie en musique in das von Louis XIV eingesetzte Kunstprogramm, in dem die mythologischen und historischen Gegenstände, die in den einzelnen Künsten wie der bildenden Kunst, der Architektur oder der Literatur verhandelt wurden, durch die Metapher und die Assoziation auf konkrete Begebenheiten oder Ideale der Herrschaft von Louis XIV anspielen.²⁴ Am klarsten in herrschaftspolitischem Zusammenhang steht in Lullys Tragédies en musique jeweils der Prolog, in welchem am direktesten auf aktuelle Ereignisse angespielt

21 Vgl. Kintzler: »La tragédie lyrique et le double défi d'un théâtre classique«.

22 Der Theatertheoretiker Abbé d'Aubignac (eigentlich François Hédelin, 1604–1676) sollte 1715 in *La pratique du théâtre* (Bd. 1. Amsterdam: Jean Frédéric Bernard 1715, S. 67) schreiben, dass die Wahrscheinlichkeit der gezeigten Handlungen durch das Merveilleux getragen werde: »Je ne m'étendrai pas ici sur la Vraisemblance ordinaire & extraordinaire, dont tous les Maîtres ont traité fort amplement, & personne n'ignore que les choses impossibles naturellement, deviennent possibles & vraisemblables par puissance divine, ou par magie; & et que la vraisemblance du Theatre n'oblige pas à représenter seulement les choses qui arrivent selon le cours de la vie commune des hommes; mais qu'elle enveloppe en soi le Merveilleux, qui rend les événements d'autant plus nobles qu'ils sont imprévus, quoi que toutefois vraisemblables.«

23 Vgl. Herbert Schneider: Art. »Tragédie lyrique – Tragédie en musique«. In: MGG Online. Hrsg. v. Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12227>, zuletzt konsultiert am 1. Februar 2020.

24 Vgl. hierzu generell die grundlegenden Texte von Jean-Pierre Néraudeau: *L'olympie du Roi-Soleil: mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*. Paris: Les Belles Lettres 1986 (= Nouveaux confluent) sowie von Peter Burke: *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*. Aus dem Englischen v. Matthias Fienbork. Berlin: Wagenbach 2009 (= Wagenbachs Taschenbuch 412).

und dem ›Sonnenkönig‹ gehuldigt wird. Im Prolog der ersten Tragédie en musique, *Cadmus et Hermione*, beispielsweise vertreibt Le Soleil die »SERPENT PYTHON« (Libretto, S. 153) und bringt den von dieser bedrohten Schäfern Frieden; der allegorische Gehalt muss dermaßen offensichtlich gewesen sein, dass im Libretto lediglich Folgendes festgehalten wurde:

»Le sens allegorique de ce sujet est si clair, qu'il est inutile de l'expliquer. Il suffit de dire que LE ROY s'est mis au dessus des loüanges ordinaires, & que pour former quelque idée de la grandeur & de l'éclat de sa Gloire, il a fallü s'élever jusques à la Divinité même de la lumiere, qui est le corps de sa Devise.«²⁵

Als politisiertes Genre sollte die Tragédie en musique ferner die *gloire* des modernen Frankreichs in einer genuin französischen Oper abbilden. Zwar wurden auch vor Lullys erster Tragédie en musique *Cadmus et Hermione* (1673) Opern in Paris gespielt, allerdings stammten diese vorwiegend aus Italien, dem Geburtsland der Oper, wo die Gattung seit Anfang des 17. Jahrhunderts florierte.²⁶ Spätestens der unglücklich verlaufene Aufenthalt des in seiner Heimat angesehenen italienischen Komponisten Francesco Cavalli (1602–1676) und die missglückte Aufführung seiner Oper *Ercole amante* 1662 im neu hergerichteten Theater im Tuileries-Palast, die u. a. durch die schlechte Akustik im immensen Saal, den Lärm der Bühnenmaschinerie und die Unruhe des Publikums bedingt war,²⁷ zeigten aber, dass sich die französische Nation nicht mit der italienischen Oper zufrieden gab: Denn obwohl Cavalli in *Ercole amante* Zugeständnisse an den französischen Geschmack gemacht hatte, lehnte das Publikum seine Musik ab, während man hingegen den hinzugefügten Ballett-Entrées von Lully, in denen der König und seine Entourage tanzend auftraten,²⁸ frenetisch applaudierte. Dass sich das französische Publikum gegen den vom pro-italienischen und italienischstämmigen Minister Kardinal Jules Mazarin (getauft auf den Namen Giulio Mazzarino; 1602 bis 1661) betriebenen Import von italienischen Opern wehrte, hängt neben der Suche nach einer spezifisch französischen kulturellen Identität und der Ende des 17. Jahrhunderts zunehmenden politischen Opposition zwischen Frankreich und Italien auch damit zusammen, dass das Verhältnis von Musik und Drama seit einiger Zeit auch in Frankreich produktiv verhandelt wurde – dass man also eine eigene (musik-)dramatische Tradition hatte, in der man sich schon seit Längerem mit dem Verhältnis von Musik und Drama auseinandersetzte.²⁹

25 Zit. Jean-Baptiste Lully [und Philippe Quinault]: *Cadmus et Hermione*. Tragédie mise en musique. Partition générale [...] Paris: J.-B.-Christophe Ballard 1719, S. 4.

26 Zu den ersten italienischen Opern, die in Frankreich vor *Cadmus et Hermione* gespielt wurden, gehören: *Il giuditio della Ragione tra la Beltà e l'Affetto* (französische Erstaufführung 1645, Musik von Marco Mazaroli [1619–1662], Text von Francesco Buti [1604–1682]), *La Finta Pazza* (1645, Francesco Saccati [1605–1650], Giulio Strozzi [1583–1652]), *Egisto* (1646, Francesco Cavalli [1602–1676], Giovanni Faustini [1615–1651]), *Orfeo* (1647, Luigi Rossi [1597–1653], Buti), *Le nozze di Teti e Peleo* (1654, Carlo Caproli [1620–1675], Buti), *Xerse* (1660, Cavalli, Nicolò Minato [1627–1698]) oder *Ercole Amante* (1662, Cavalli, Buti). Vgl. dazu generell Silke Leopold: *Die Oper im 17. Jahrhundert*. Laaber: Laaber-Verlag 2004 (= Handbuch der musikalischen Gattungen 11), S. 174–179.

27 Vgl. Olivier Lexa: Francesco Cavalli. Arles: Actes Sud 2014 (= Classica), S. 163f.

28 Jane Glover: Cavalli. London: B.T. Batsford 1978, S. 27.

29 Vgl. generell Bénédicte Louvat-Molozay: »Le théâtre français et le ›partage du chant‹«. In: Jean Duron u. Christophe Doïnel (Hrsg.): *Grandes Journées Lully*. Naissance d'un roi. Versailles: Centre de Musique Baroque de Versailles 2008, S. 69–88.

1 Die moderne Konzeption der Tragédie en musique von Lully und Quinault

Es waren zahlreiche musikdramatische Gattungen wie die *tragédie à machines*, die *comédie-ballet*, die *tragédie-ballet* oder die *pastorale* entstanden, zudem wurden bereits bestehende Genres, die Musik, Text und Bühnengeschehen kombinierten, weiter kultiviert, so etwa das herrschaftspolitisch einflussreiche *ballet de cour*.³⁰ Das Fehlen einer eigenständigen französischen Oper wurde vor diesem Hintergrund zusehends als Manko begriffen, dem mit der *Tragédie en musique*, mit deren Ausarbeitung der Hofmusiker Lully von Louis XIV beauftragt wurde, schließlich Abhilfe geschaffen werden sollte. Dank seines konzeptionellen Überbaus und der Aufnahme gewisser Bestandteile aus anderen musikdramatischen Gattungen Frankreichs – wie beispielsweise der Idee der Herrschaftsinszenierung, des *Divertissements*, des Chors und des Tanzes aus dem *Ballet de cour* – erfüllte das neue Genre das Verlangen nach einer bewusst französischen Oper, die der italienischen überlegen war und die Errungenschaften und den Ruhm des modernen Frankreichs bald als zentrale, andere Genres übertreffende Gattung ausstrahlte.

Ihren Anspruch als führende Gattung speiste die *Tragédie en musique* zudem aus ihrem Verständnis als ein verschiedene Künste vereinendes Kunstwerk; dessen Wirkung ergab sich durch die wohlabgestimmten Interaktionen verschiedener Parameter, die aus unterschiedlichen in der vom Merveilleux bestimmten *Tragédie en musique* aufgehenden Künsten stammten. Louis de Cahusac (1706–1759) präziserte diesen Zusammenhang, indem er in seinem *Traité historique de la danse* mit dem Haupttitel *La danse ancienne et moderne* von 1754 schrieb:

»Le merveilleux qui résulte du système poétique remplissoit son objet, parce qu'il réunit avec la vraisemblance suffisante au Théâtre, la Poésie, la Peinture, la Musique, la Danse, la Mécanique, & que de tous ces Arts combinés il pouvoit résulter un ensemble ravissant, qui arrachât l'homme à lui-même, pour le transporter pendant le cours d'une représentation animée, dans des régions enchantées.«³¹

Wie bereits erwähnt, besteht die *Tragédie en musique* bei Lully und Quinault, sich auf die antike Tragödie beziehend, aus fünf Akten und einem vorangestellten Prolog. Während der Prolog ein Herrscherlob präsentiert, spielt sich die eigentliche Handlung in den fünf Akten ab. In diesen ist weiter zu unterscheiden zwischen Teilen, in denen die Handlung vorangetrieben wird – die vom Musikkritiker Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville (1674–1707) »corps de l'Opera«³² genannten Passagen – und den *Divertissements*, die dramaturgisch zwar aus der Handlung hervorgehen, diese aber durch die darin gezeigten Feste oder Zeremonien aufhalten. Im Rahmen dieser Anlage finden verschiedene Bestandteile Anwendung, die sich grob in die nachfolgenden Kategorien untergliedern lassen.³³

30 Für die verschiedenen Gattungen sei auf die Masterarbeit des Verfassers verwiesen, wo sich ausführlichere Informationen und Literaturhinweise finden: S. 5–7 zum *Ballet de cour* u. 18–21 für die *Tragédie à machines*, die *Comédie-ballet*, die *Tragédie-ballet* und die *Pastorale*.

31 Zit. Louis de Cahusac: *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*. Bd. 3. La Haye: Jean Neaulme 1754, S. 71.

32 Zit. Jean-Laurent Le Cerf de La Viéville: *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*. Brüssel: François Foppens 1705, S. 218.

33 Die Untergliederung der Komponenten der *Tragédie en musique* wurde aus der Masterarbeit des Verfassers übernommen. Es ist anzumerken, dass diese Übersicht rein orientierenden Charakter hat, weshalb auf zahlreiche Details verzichtet wurde. Einen guten detaillierten Blick über die Bestandteile liefert nach wie vor James R. Anthony: *French Baroque Music. From Beaujoyeux to Rameau*.

Übersicht über die Komponenten der *Tragédie en musique*

Das Libretto als textliche Grundlage

Als »Ermöglichungsstruktur«³⁴ beinhaltet das Libretto nicht nur die Handlung, sondern regelt auch das Zusammenspiel vieler anderer in dieser textlichen Grundlage angelegter Komponenten (wie die Position des *Divertissement* oder das Bühnenbild).

Textlich-musikalische Parameter

Rezitativ

Das Rezitativ fußt konzeptionell auf der Imitation des imaginierten Sprechgesangs des antiken Theaters³⁵ und orientiert sich an der Deklamation im klassischen Theater.³⁶ Da der Vertonung der Sprache, deren rhythmischen, melodischen und semantischen Aspekte in der *mise en musique* genauestens respektiert werden sollten, im in der Haupthandlung verwendeten Rezitativ sehr viel Aufmerksamkeit entgegengebracht wurde, lässt sich zwischen zwei verschiedenen nuancierten Arten des *Récitatif* unterscheiden:

- Récitatif simple (einfaches Rezitativ) und Récitatif (simple) accompagné (begleitetes [einfaches] Rezitativ):

In dieser grundlegendsten Art des Rezitativs, in dem der Großteil der Haupthandlung gehalten ist, wird der Sprachgestalt durch fluktuierende Taktangaben entsprochen. Meist wird die Singstimme nur vom *Basse continue* begleitet (einfaches Rezitativ), gelegentlich aber auch vom Orchester (begleitetes [einfaches] Rezitativ).

- Récitatif mesuré und Récitatif mesuré accompagné

In dieser Form des Rezitativs, das wieder auch in einer vom Orchester begleiteten Variante vorliegt, sind die Taktangaben/ist das Taktmaß regelmäßig (gemessen). Ebenfalls anders als das einfache Rezitativ weist es etwa sanglichere Melodien auf.

Air

Der Unterschied zwischen dem Rezitativ (und insbesondere dem *Récitatif mesuré*) und den noch sanglicheren *Airs* ist häufig fließend, umso mehr, als dass diese vielfach ins Rezitativ eingestreut sind oder aus diesem direkt hervorgehen. Am ehesten trifft dies zu auf das Dialog-Air (in dem normalerweise Nebenfiguren in leichtem Ton dialogisieren) und das Maxime-Air (in dem über einzelne Aspekte der Haupthandlung in generellen Betrachtungen, etwa zur Liebe, nachgesinnt wird). Das Monolog-Air, das häufiger als die anderen beiden Typen vom Orchester begleitet wird, hingegen ist musikalisch viel ambitionierter und bringt die Affekte der ihre Gefühle reflektierenden Hauptfiguren zum Ausdruck. Ein Tanz-Air schließlich wird auch gesungen, basiert aber auf der Struktur eines Tanzes, den es textiert, und steht deshalb im *Divertissement*.³⁷

Revised and Expanded Version. Portland, Oregon: Amadeus Press 1997, S. 93–120 (Kapitel »Tragédie en Musique I: Dramatic Organization and Vocal Music«).

34 Zit. Hans Ulrich Gumbrecht: »Musikpragmatik – Gestrichelte Linie zur Konstitution eines Objektbereichs«. In: Albert Gier (Hrsg.): *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag (= *Studia Romanica* 63), S. 15–23, S. 18.

35 Als Vorläufer der praktischen Umsetzung dieser Idee ist Giovanni de' Bardi (1534–1612) mit seiner florentinischen *Camerata* zu nennen, welche den antiken Sprechgesang als *recitar cantando* bzw. als *stile rappresentativo* umsetzten, der wiederum zum Vorbild des italienischen Rezitativs wurde. Vgl. hierzu Manuel Couvreur: *Jean-Baptiste Lully. Musique et dramaturgie au service du prince*. Brüssel: Marc Vokar 1992, S. 306.

36 Für sein Rezitativ ließ sich Lully mitunter von der Deklamation der Schauspielerin La Champmeslé (eigentlich Marie Desmares, 1642–1698) inspirieren. Vgl. Anthony: *French Baroque Music*, S. 106.

37 Die Unterteilung in die vier *Air*-Typen stammt von Anthony: *French baroque music* (S. 110–115),

1 Die moderne Konzeption der Tragédie en musique von Lully und Quinault

Chor

Der Chor ist ein fester Bestandteil des Divertissements, kann als *chœur d'action* aber auch in der Haupthandlung verwendet werden.

Musikalische Parameter

Ouverture

Meist in >majestätischem< Duktus, der in der ursprünglichen Konzeption auf den König verwies, eröffnet die Ouverture erst den Prolog und leitet dann mit ihrer Wiederholung nach diesem zu den fünf Akten über.

Prélude und Ritournelle

Diese begrifflich nicht deutlich voneinander trennbaren, rein instrumentalen Bestandteile finden sich meist vor Szenen oder Passagen, die sie einleiten.

Entr'acte

Damit sind Zwischenaktmusiken gemeint.

Tanz

Die Tanzmusik ist eine wesentliche Komponente und in den Divertissements angesiedelt.

Visuelle Parameter

Tanz und Choreographie

Hierunter verstehen sich der auf der Bühne aufgeführte Tanz der Divertissements und die dazugehörige Choreographie.

Gestik

Das Spiel der Sängerinnen und Sänger ging mit verschiedenen Gesten einher.

Bühnenausstattung

Die ambitionierte und ausgefeilte Bühnenausstattung, die das Bühnenbild, die Bühnenmaschinerie und die Kostüme umfasst, war ebenfalls immanenter Bestandteil der Konzeption der Tragédie en musique.

Dass Lully überhaupt dazu kam, die Tragédie en musique als moderne Gattung aus der Taufe zu heben, hängt mit seinem Geschick als Höfling zusammen. In jungen Jahren (1646) kam der aus Florenz stammende mit seinem ursprünglich italienischen Namen Giovanni Battista Lulli als Konversationsknabe für Anne-Marie-Louise d'Orléans, Duchesse de Montpensier (1627–1693; eine Cousine von Louis XIV) nach Frankreich, stand wohl durch freundschaftliche Annäherung mit dem fast gleich alten Louis XIV bald in dessen Gunst und brachte es schon 1653 zur höfischen Charge des *Compositeur de la musique instrumentale*, als der er u. a. zahlreiche Ballette schrieb, in denen er auch selbst neben dem König als Tänzer auftrat.³⁸ Spätestens ab der Übernahme des Amtes des *Surintendant de la musique du roi* im Jahre 1661 galt Lully, der im selben Jahr die *lettres de naturalisation* erhielt und sich fortan Jean-Baptiste Lully nannte, mit seinen vielen neuartigen Kompositionen in verschiedensten Gattungen, mit deren Strukturen er regelrecht einen neuen Kanon musikalischen Inventars schuf, als der zentrale Komponist unter Louis XIV.³⁹ Definitiv zum >Alleinherrscher< in der Musik wurde Lully ab 1672, als er dank der Fürsprache des Königs das Privileg der *Académie royale*

der sich auf die grundlegende Aufstellung von Paul-Marie Masson: *L'opéra de Rameau* (Paris: H. Laurens 1930, S. 202–237) bezieht.

38 Schneider: Art. »Lully, Jean-Baptiste«.

39 Vgl. generell Duron: »>Oüyt-on, jamais, telle muzique?<<.

d'Opéra von Pierre Perrin (1620–1675) abkaufen konnte.⁴⁰ Diese war erst drei Jahre zuvor (also 1669) unter Perrin im Rahmen der absolutistischen Kunstförderung und der damit verbundenen bewussten Schaffung von institutionalisierten Académies in verschiedenen Künsten entstanden: Das Ziel dieser Académies, die wie Ministerien verwaltet wurden und dem König, der die Kontrolle über sie hatte, direkt unterstellt waren, war es, verschiedene Künstler koordiniert unter einem Dach zu vereinigen, um zu gewährleisten, dass in den verschiedenen Künsten ein möglichst kohärentes Bild des Monarchen, des Königreichs und seiner Werte produziert und verbreitet wurde.⁴¹ Die Aufgabe der Académie d'Opéra war es nun, eine spezifisch französische Oper hervorzubringen. Der Dichter Perrin hatte bereits an der Schaffung einer solchen gearbeitet und den Text zu der von Robert Cambert (1628–1677) vertonten Pastorale *Pomone* geliefert, die er 1671 als erstes durchgängig gesungenes Bühnenstück erfolgreich in der Académie d'Opéra zur Aufführung brachte.⁴² Perrin war aber kein guter Geschäftsmann und verschuldete sich, sodass er schließlich auch das Privileg für die Académie d'Opéra, das ihm von Louis XIV anvertraut worden war, an Lully abtreten musste.⁴³

Im Gegensatz zu Perrin kontrollierte Lully die *Académie royale de musique*, wie die Académie d'Opéra ab 1672 und unter der neuen Direktion hieß,⁴⁴ ab der Übernahme als umsichtiger, geschäftsbewusster und zielstrebigter Leiter,⁴⁵ der in der Institutionalisierung seiner Kunst in der Académie die Möglichkeit zur Monopolisierung erblickte. So ergriff er zahlreiche Maßnahmen, die seine Vormachtstellung in der Académie unterstreichen konnten. Anders als Perrin erhielt Lully das Privileg zur Führung der Académie etwa nicht nur für zwölf Jahre, sondern auf Lebenszeit, wobei es danach auf seine Söhne übergehen sollte; Lully erreichte auch, dass exklusiv nur er Opern und größer angelegte Musikwerke aufzuführen durfte, und dass die Aufführungsdispositive anderer mitunter musikalisch wirkender Truppen sowie die Musikanteile in deren für die Bühne intendierten Werke sehr stark beschränkt wurden.⁴⁶ Nachdem Lullys Werke am Hof aufgeführt worden waren, durfte er sie im öffentlichen Theater in Paris spielen und die dafür verlangten Einnahmen vollumfänglich behalten.⁴⁷ Des Weiteren erhielt er für seine Opern das Druckprivileg, wovon er ab der 1677 uraufgeführten Oper *Isis* (erschieden als Stimmendruck) und dann ab 1679 mit *Bellérophon* (Partiturdruk) vollumfänglich Gebrauch machte.⁴⁸ Auch normierte Lully das Orchester in der Académie royale d'Opéra, indem er beispielsweise den charakteristisch fünfstimmigen

40 Vgl. Jean Duron: »Pierre Perrin un >Virgile François<?«. In: Isabelle de Conihout u. Frédéric Gabriel (Hrsg.): *Autour de »La Chartreuse« de Pierre Perrin, poème imprimé par Pierre Moreau en 1647*. Paris: Bibliothèque Mazarine, Édition comp'act 2004, S. 139–173, S. 154.

41 Vgl. Burke: *Ludwig XIV.*, S. 67–78.

42 Vgl. Louis E. Auld: *The >Lyric Art< of Pierre Perrin, Founder of French Opera*. Bd. 1: *Birth of French Opera*. Henryville: Institute of Mediaeval Music 1986 (= *Wissenschaftliche Abhandlungen* 41/1).

43 Vgl. Duron: »Pierre Perrin un >Virgile François<?«, S. 151–159.

44 Vgl. Burke: *Ludwig XIV.*, S. 68.

45 Vgl. Philippe Beaussant: *Lully ou Le musicien du Soleil*. Paris: Gallimard 1992, S. 456–465.

46 Jérôme de La Gorce: *Jean-Baptiste Lully*. Paris: Fayard 2005, S. 181.

47 Ariane Ducrot: »Les Représentations de l'Académie royale de musique à Paris au temps de Louis XIV«. In: *Recherches sur la Musique française classique 10* (1970), S. 19–55, S. 19.

48 Schneider: *Art. »Lully, Jean-Baptiste«*.

französischen Streichersatz⁴⁹ standardisierte und dem Ensemble als musikalischer Leiter, der für die Proben zuständig war und die Disziplin der Musiker überwachte, vorstand. Seine Vormachtstellung zementierte Lully ferner dadurch, dass er jedes Jahr eine neue Tragédie en musique zur Uraufführung brachte, und v. a. auch durch die Vorgehensweise, bereits gespielte Opern aus den Vorjahren in den Folgesaisons wieder auf den Spielplan zu setzen. Im Jahre 1678 wurden etwa *Cadmus et Hermione* (Uraufführung 1673), *Alceste* (1674), *Thésée* (1675) und *Atys* (1676) wiederaufgenommen, während *Psyché* als neue Tragédie en musique zur Uraufführung gelangte. Durch diese Praxis kam es in Frankreich sehr früh zu einem gepflegten Repertoire der Tragédies en musique und der Opern.⁵⁰

Diese Strategien zielten grundsätzlich darauf ab, Lullys Werk im Rahmen der staatlichen Kulturförderung zu kanonisieren. Allen anderen Komponisten hingegen wurde die Möglichkeit genommen, für die zentrale Académie royale de musique zu schreiben. Sie mussten sich folglich mit anderen Gattungen – wie etwa der Kirchenmusik, die Lully als Hofmusiker aber zu einem starken Grad ebenfalls mitprägte – zufriedengeben oder mit Werken, die etwa für private Auftraggeber außerhalb der Reichweite von Lully entstanden. Marc-Antoine Charpentier (1643–1704) ist in dieser Hinsicht ein gutes Beispiel: Nach einigen Lehrjahren als junger Mann in Italien, wo er womöglich Unterricht bei Giacomo Carissimi (1605–1674) genommen hatte, fand er bei seiner Rückkehr Ende der 1660er-Jahre zunächst eine Anstellung bei der Adelligen Mademoiselle de Guise (Marie de Lorraine, ab 1675 Duchesse de Guise; 1615–1688), die ihrem Adelsgeschlecht mit Musikpatronage zu gewissem Prestige verhelfen wollte.⁵¹ Als Hauskomponist schrieb Charpentier neben religiösen Werken Kammeropern kleinen Zuschnitts, die bspw. in den Gemächern des Hôtel de Guise in Paris aufgeführt wurden. Anfang der 1670er-Jahre kam Charpentier in der Nachfolge von Lully zur Zusammenarbeit mit Molière (Jean-Baptiste Poquelin; 1622–1673) für die Comédie française: Nachdem sich Lully vom gemeinsam mit Molière geprägten Genre der Comédie-ballet (z. B. mit *Le bourgeois gentilhomme* von 1670) abgewendet hatte, da er die Möglichkeit zur Übernahme der Opern Akademie sah, konnte Charpentier die entstandene Lücke füllen. Aus der Zusammenarbeit von Charpentier und Molière stammt mitunter *Le malade imaginaire* von 1673. Der Zugang zur wichtigsten Gattung, der Tragédie en musique, blieb Charpentier zu Lebzeiten Lullys hingegen verwehrt – wie allen anderen Zeitgenossen.

Die Prozesse der Institutionalisierung von Lullys Tragédie en musique betten sich auf einer übergeordneten Ebene in die allgemeinen Kanonisierungsbestrebungen unter Louis XIV ein, der die Kultur Frankreichs zu der Leitkultur schlechthin machen wollte. Das Überdauern der Errungenschaften des *grand siècle* in der Nachwelt wurde genauso bewusst in die Konzeption des Schlosses von Versailles einbezogen wie in jene der ganz gezielt

49 Ebd.

50 Diese in Frankreich gängigen Wiederaufnahmen standen in diametralem Gegensatz zu Italien, wo eine Oper so lange gespielt wurde, bis sie durch die nächste ersetzt wurde, aber kaum je wieder auf den Spielplan als Repertoirestück gesetzt wurde.

51 Zu den folgenden Informationen zu Charpentier vgl. Catherine Cessac: Art. »Charpentier, Marc Antoine«. In: MGG Online. Hrsg. v. Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12422>, zuletzt konsultiert am 1. Februar 2020. Zudem sei auf die von ders. verfasste Biographie verwiesen: Marc-Antoine Charpentier. Paris: Fayard 1988.

I Zwischen Lully und Rameau

wiederaufgenommenen *Tragédies en musique*. In seinem selbstbewussten Verständnis als Moderner schaltete Lully jegliche ernsthafte künstlerische Konkurrenz aus, sodass sein Modell der *Tragédie en musique* zur Norm werden konnte, die nicht übertroffen werden sollte. Dies führte wiederum dazu, dass die vormals modernen Künstler Lully und Quinault, deren freier Umgang mit der Antike Perrault zu Beginn der Querelle des Anciens et des Modernes entschieden verteidigt hatte, ihrerseits zu >Klassikern< wurden. Für die anderen Komponisten hieß dies wiederum, dass sie einem Zeitalter angehörten, das sich Modernität und Erneuerung auf die Fahnen geschrieben hatte, ihnen aber stets das unübertreffbare und unerreichbare Modell der *Tragédie en musique* Lullyschen Zuschnitts vorschwebte.

Zusammenfassend kann die *Tragédie en musique* von Lully und Quinault beschrieben werden als »erste durchgehend gesungene, multimediale Kunstform [mit aufeinander genau abgestimmten Parametern; ...], [...] welche im Zuge eines bewussten, von der Staatsraison gesteuerten Bestrebens um eine eigene französische Oper verschiedene, in anderen Gattungen erprobte Eigenschaften in sich vereint, sich mit der Entrückung ins Merveilleux als Umkehrung der klassischen Tragödie legitimiert und den Anspruch hat, alles vorher Gewesene zu übertreffen. Indem sie wie die anderen unter Louis XIV geförderten Künste die Macht, Kultur und den Reichtum Frankreichs – kurz: seine *gloire* – darstellt, reiht sie sich als herrschaftspolitisches Instrument in die Tradition der vorangegangenen Hofspektakel und baut bewusst auf die Überwältigung des Publikums, welche wiederum nur im Kontext des Merveilleux funktioniert.«⁵²

52 Zit. Gallusser: Konzeption und Funktionsweise der *Tragédie lyrique*, S. 27.

2 Dynamisches Potenzial der Gattung in Lullys Nachfolge: Präfiguration einer neuen Tragédie en musique in »Achille et Polyxène« (1687)

Als Lully im Frühjahr 1687 starb, gestaltete sich seine Nachfolge nicht so, wie er sie geplant hatte. Zwar hatte Lully unmittelbar vor seinem Ableben vorausgesehen, dass noch keiner seiner Söhne in der Lage wäre, die Académie royale de musique zu übernehmen, weshalb er in seinem Testament verfügen ließ, dass die Leitung an seine Frau Madeleine Lambert übergehen sollte.⁵³ Trotz der vorgesehenen Unterstützung durch Lullys Sekretären Pascal Collasse (1649–1709) sowie einen Freund Lullys namens François Frichet fühlte sich diese aufgrund ihrer gesundheitlichen Verfassung dazu aber nicht in der Lage, sodass sie ihren Schwiegersohn, Jean-Nicolas de Francine (1662–1735), mit der Führung der Akademie betraute.⁵⁴ In einem königlichen Brevet segnete Louis XIV dies ab, Francine wurde die Arbeit vorerst aber nur für drei Jahre anvertraut, bis ihn einer von Lullys Söhnen ablösen könnte.⁵⁵ Der älteste Sohn Louis (1664–1734) war zwar Musiker, kam aufgrund seines liederlichen Verhaltens, für das ihn sein Vater fast enterbt hätte, dafür aber ebenso wenig in Frage wie der nächstgeborene Sohn Jean-Baptiste (1665–1743), der eine klerikale Laufbahn einschlug. Der einzige wirklich geeignete Nachfolger war der jüngste und musikalisch vielversprechendste Sohn Jean-Louis (1667–1688), der als 19-Jähriger, nicht einmal drei Monate nach dem Tod seines Vaters, zum *Surintendant de la musique du roi* wurde, dem es wohl aufgrund seines jungen Alters aber nicht zugetraut wurde, auch die Akademie schon 1687 zu übernehmen.⁵⁶ Da Jean-Louis bereits ein Jahr später, im Dezember 1688, starb, wurde im März 1689 schließlich Francine von Louis XIV das Privileg gegeben, die Opern Akademie für weitere zehn Jahre zu leiten.⁵⁷

Mit dem Amtsantritt von Jean-Nicolas de Francine,⁵⁸ der weder Musiker noch Dichter war, war die künstlerische und organisatorische Macht erstmals nicht mehr in einer Person vereinigt, sodass es auch anderen Komponisten möglich wurde, Tragédies en musique für die Académie royale de musique zu schreiben. Jean-Baptiste Lullys Einfluss auf die Institu-

53 Jérôme de La Gorce: *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV. Histoire d'un théâtre*. Paris: Éditions Desjonquères 1992 (= *La mesure des choses*, collection dirigée par Pierre Béhar), S. 81f.

54 Ebd., S. 82.

55 Jean Gourret: *Ces hommes qui ont fait l'opéra. 1669–1984*. Paris: Éditions Albatros 1984, S. 30.

56 Vgl. ebd., S. 31f.; La Gorce: *L'Opéra à Paris*, S. 83; La Gorce: *Jean-Baptiste Lully*, S. 352–354; zu den Söhnen von Lully generell vgl. nach wie vor Jules Écorcheville: »Lully gentilhomme et sa descendance«. In: *Revue Internationale de Musique* 7 (1911), S. 1–27.

57 La Gorce: *L'Opéra à Paris*, S. 83.

58 Francine war ein Sprössling der wohlhabenden Florentiner Familie Francini, die bereits 1600 in Frankreich naturalisiert worden war und am Hof auch durch die von Generation zu Generation vermachte *Charge d'intendant général des Eaux et Fontaines* angesehen war. Vgl. hierzu: Gourret: *Ces hommes qui ont fait l'opéra*, S. 31.

tion blieb aber trotz der anders geplanten Übergabe des Privilegs bestehen. Denn einerseits war Francine, der Mann von Lullys ältester Tochter Catherine-Madeleine (1663–1703), ein Vertrauter von Lully, andererseits stammten auch die ersten Komponisten an der Académie nach Lullys Tod aus dessen unmittelbarem Umfeld. Es scheint gar, als habe die Frage nach dem eigentlichen Nachfolger von Lully zu Spannungen geführt. Beide vorwiegend musikalisch aktiven Söhne von Lully, der älteste Louis und der jüngste Jean-Louis, schrieben nach dem Tod ihres Vaters nämlich je ein *Idylle*, die im August 1687 zu Ehren des Grand Dauphin (1661–1711), dem Thronfolger und Sohn von Louis XIV, auf Schloss Anet, das in Besitz der Herzogfamilie der Vendôme war, mit Erfolg uraufgeführt wurden.⁵⁹ Wenig später wurden die beiden Bühnenwerke auch auf Schloss Marly vor dem König aufgeführt,⁶⁰ der den Kompositionen allerdings kein großes Wohlwollen entgegenbrachte, und es war vorgesehen, sie anschließend auch an der Académie royale de musique zu zeigen, was aber nicht zustande kam.⁶¹ Lullys Söhne sollten damit als ›rechtmäßige‹ Erben eingesetzt werden, gefördert wurde das Vorhaben aber nicht von Louis XIV, den bei der Übergabe der Privilegien für die Opernacademie vor allem die Bedeutung der Institution und deren Strahlkraft für Frankreich interessierten,⁶² sondern vom Grand Dauphin sowie vom Duc de Vendôme namens Louis-Joseph de Bourbon (genannt Grand Vendôme; 1654–1712) und von dessen jüngerem Bruder Philippe de Vendôme (genannt Grand Prieur; 1655–1727).

Dass diese drei Herren die Nachfolge von Lully regeln wollten, kommt nicht von ungefähr. Lully war nämlich ab dem Frühjahr 1685 bei Louis XIV zusehends in Ungnade gefallen, da er eine Affäre mit einem minderjährigen Pagen namens Brunet hatte.⁶³ Während der König bis anhin immer hinter seinem höchsten Hofmusiker gestanden hatte, obwohl dessen ausschweifender Lebenswandel und homosexuellen Neigungen bekannt waren, musste er nun öffentlich mit ihm und der Oper brechen, indem er letzterer weniger Interesse entgegenbrachte.⁶⁴ Denn durch die 1683, nach dem Tod der Königin Marie-Thérèse d'Autriche (1638–1683)⁶⁵ erfolgte Heirat von Louis XIV mit seiner neuen Frau, der bigotten Madame de Maintenon (1635–1719), wurde die Religiosität und Austerität am Hofe stark akzentuiert: Die Oper, deren unmoralische Seiten der Kirche schon lange ein Dorn im Auge waren, verlor im höfischen Umfeld zusehends an Akzeptanz, umso mehr, als dass die hohen Ausgaben für die Oper bei den durch die kostspieligen Kriege Frankreichs gebeutelten Staatsfinanzen noch

59 Vgl. Écorcheville: Lully gentilhomme et sa descendance, S. 6f.

60 Ebd., S. 5–7.

61 Jérôme de la Gorce: Jean-Baptiste Lully, S. 704f.

62 In einem Brevet vom 27. Juni 1687 erklärte Louis XIV, dass er mit der Einsetzung von Francine verhindern wolle, dass die Opernacademie qualitativ schlechter werde. Denn schließlich mache sie das Publikum zufrieden und trage stark zur Schönheit und Großartigkeit von Paris bei, die auch die zahlreichen von weit her gekommenen Ausländer wahrnehmen würden (das Original des Brevets ist abgedruckt bei Gourret: Ces hommes qui ont fait l'Opéra, S. 30).

63 La Gorce: Jean-Baptiste Lully, S. 306.

64 Vgl. z. B. Couvreur: Jean-Baptiste Lully, S. 403. Persönlich scheint Louis XIV aber nach wie vor Sympathien für Lully empfunden zu haben. Zur erfolgreichen städtischen (und nicht mehr höfischen) Aufführung von *Armide* (1686), die er selbst nicht sah, gab er etwa zu Protokoll: »Puisque Lully trouve la musique à son gré, c'est qu'elle le mérite.« (zit. nach Etienne Gros: Philippe Quinault. Sa vie et son œuvre. Paris: Honoré Champion u. Aix-en-Provence: Éditions du »feu« 1926, S. 165).

65 Vgl. François Bluche: Louis XIV. Paris: Fayard 1986, S. 973.

stärker ins Gewicht fielen.⁶⁶ Der König verbot die Oper, deren national-politische Bedeutung er anerkannte, zwar nicht, besuchte aber kaum noch Vorstellungen und stellte gar die uneingeschränkte Autorität von Lully in der Opernakademie in Frage.⁶⁷ Durch die vielbeschriebene Abwendung des Königs von der Oper – die niemals absolut war, denn Louis XIV zeigte, wenn auch in geringerem Maße als bis anhin, bis zu seinem Tod Interesse an dieser Kunstform – eröffneten sich für die Akademie und das Genre der *Tragédie en musique*, die nun nicht mehr im primären Fokus der politischen Propaganda standen, neue Möglichkeiten. Die 1686 uraufgeführte *Armide*, die letzte *Tragédie en musique*, die Lully gemeinsam mit seinem Librettisten Quinault, der sich kurz nach der Uraufführung zurückzog und wenig später ebenfalls sterben sollte,⁶⁸ schuf, wurde als erste Oper nach Lullys Fall in Ungnade zunächst nur in der Stadt Paris gezeigt, da Louis XIV erstmals ostentativ auf das Premierenrecht verzichtet hatte, gemäß dem eine neue *Tragédie en musique* immer zuerst am Hof gespielt werden sollte, ehe sie in der Stadt gezeigt wurde. Doch während der König ganz bewusst auch keiner einzigen Aufführung von *Armide* beiwohnte, zeigte dessen Sohn, der Grand Dauphin, umso mehr Interesse und wohnte mindestens acht Vorstellungen der Oper in Paris sowie weiteren am Hof bei.⁶⁹ Der Thronfolger übernahm damit gewissermaßen die Rolle des royalen Förderers der Oper. Während Louis XIV zeitlebens keine Oper mehr in Auftrag geben sollte, hatte der Grand Dauphin zudem bereits unmittelbar nach dem zur Ungnade führenden Skandal bei Lully und Quinault das Ballett *Le Temple de la Paix*, das im Oktober 1685 auf Schloss Fontainebleau uraufgeführt wurde,⁷⁰ in Auftrag gegeben und gar dessen Proben überwacht.⁷¹ Und auch die nächste Oper nach der in Paris ungemein erfolgreichen *Armide*, dank der sich Lully trotz der Ungnade beim städtischen Publikum, welches diese *Tragédie en musique* bald zum Chef-d'œuvre erklären sollte, weiter profilierte,⁷² ging auf den Grand Dauphin zurück: Für große Festivitäten zu dessen Ehren schrieb Lully die Oper *Acis et Galatée*, die – wie wenig später die *Idylles* von Lullys Söhnen – im September 1686 auf Schloss Anet der Vendômes uraufgeführt wurde und bezeichnenderweise keine *Tragédie en musique* mehr war. In die Entstehung dieser Oper waren neben dem Grand Dauphin mit Sicherheit auch bereits die mit diesem befreundeten Vendôme-Brüder involviert.⁷³

66 Vgl. ebd., S. 588f.

67 Vgl. La Gorce: Jean-Baptiste Lully, S. 317f.

68 Quinault, der seit längerer Zeit unter einer Krankheit litt, erhielt vom König im April 1686 die persönlich erbetene Dispensation von seinen Tätigkeiten als Librettist und folgte den Tendenzen am Hof, indem er sich verstärkt devot gab. In diesem Rahmen verfasste er auch das Gedicht *L'Hérésie détruite* (1686/87), dessen Anfangszeilen seine Abkehr von der weltlichen Kunst gut zusammenfassen: »Je n'ai que trop chanté les jeux et les Amours / Sur un ton plus sublime, il faut me faire entendre; / Je vous dis adieu, Muse tendre, / Je vous dis adieu pour toujours.« Vgl. zur Dispensation Norman: Quinault, S. 306f. sowie zu der devoten Haltung und dem Gedicht von Quinault Gros: Philippe Quinault, S. 168. Die Zeilen wurden zit. nach Couvreur: Jean-Baptiste Lully, S. 404.

69 Vgl. Georgia J. Cowart: *The Triumph of Pleasure. Louis XIV & the Politics of Spectacle*. Chicago: University of Chicago Press 2008, S. 144.

70 La Gorce: Jean-Baptiste Lully, S. 323.

71 Cowart: *The Triumph of Pleasure*, S. 139.

72 Vgl. La Gorce, S. 340. *Armide* wurde auch eines der am meisten wiederaufgenommenen Stücke an der Académie royale de musique bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Vgl. hierzu Ducrot: *Les Représentations de l'Académie royale de musique*, S. 38.

73 La Gorce: Jean-Baptiste Lully, S. 332f.; vgl. auch Jérôme de La Gorce u. Sylvette Milliot: *Marin Marais*. Paris: Fayard 1991, S. 157.

Die beiden standen für einen freizügigen Lebenswandel, der Wohnort des Grand Prieur, eine *temple* genannte Festung in Paris, galt als Ort der sinnlichen Freuden und Exzesse und wurde nicht von der Polizei überwacht.⁷⁴ In der dort verkehrenden Tempel-Gesellschaft fanden auch unterdrückte Leute ein Refugium, unter ihnen Jean-Baptiste Lully, der in der Gemeinschaft gut integriert gewesen sein muss.⁷⁵ Es könnte auf den Grand Vendôme zurückzuführen sein, dass Lully für *Acis et Galatée* mit dem Librettisten Jean-Galbert de Campistron (1656–1723) zusammenarbeitete, sollte letzterer doch der private Sekretär des Duc de Vendôme werden.⁷⁶

Nach wiederholten Aufführungen auf Schloss Anet wurde *Acis et Galatée* im September auch in der Académie royale de musique gespielt. Mit der Aufführung in Paris nach der Premiere am Hof eigneten sich der Grand Dauphin und wohl auch die beiden Vendôme-Brüder jedoch nicht nur jene Premieren-Strategie an, die Louis XIV bis Lullys Fall in die Ungnade angewendet hatte, sondern prägten das neue Werk auch mit ihren Vorstellungen und Idealen. Dies äußert sich bereits in der Konzeption von *Acis et Galatée*, die in bewusstem Gegensatz zur Tragédie en musique nicht fünf, sondern drei Akte plus Prolog aufweist, und zudem mit der erstmals verwendeten Gattungsbezeichnung *pastorale héroïque* neue Wege einschlägt. Die alternative Auffassung spiegelt sich zudem im Inhalt der Oper wider: Das Schicksal des unschuldigen Schäfers Acis, der vom Riesen Polyphème mit aller Gewalt zerschmettert wird, könnte als autobiographischer Reflex auf die (vermeintlich) strenge Ungnade von Louis XIV Lully gegenüber gelesen werden.⁷⁷ Eine solche Interpretation würde jedenfalls mit dem freigeistigeren Gedankengut der Besucher der Académie royale de musique übereinstimmen. Denn in den letzten Lebensjahren von Lully intensivierte der Grand Dauphin seine Präsenz in der Opern Akademie, die unter seinem Einfluss immer mehr als Ort einer offeneren Gesinnung gesehen wurde. Dadurch verkehrten an der Académie zusehends auch Personen, die ihre Macht bei Louis XIV und Madame de Maintenon verloren hatten, sodass die Operninstitution unter dem Grand Dauphin bald als eine Art Gegenhof mit liberaleren Ansichten aufgefasst wurde.⁷⁸ In diesem Kontext wiederum konnte die Oper nicht mehr dieselben Ideale transportieren, sie sollte eine neue Couleur erhalten und ganz bewusst als Produkt alternativer Prägung aufgefasst werden. Jean-Baptiste Lully bot sich dadurch die Chance, seine Vormachtstellung trotz Ungnade zu zementieren.

Die neuen Förderer der Tragédie en musique um den Grand Dauphin zielten nach den erfolgreichen Aufführungen in der Académie royale de musique von *Acis et Galatée*, die

74 Vgl. Cowart: *The Triumph of Pleasure*, S. 140 u. La Gorce: *Jean-Baptiste Lully*, S. 332f.

75 Ebd.

76 La Gorce: *Jean-Baptiste Lully*, S. 333. In der *Encyclopædia Britannica* steht allerdings, dass ursprünglich Jean Racine den Auftrag erhalten habe, diesen dann aber an Campistron, seinen Schüler, weitergegeben habe (Art. »Campistron, Jean Galbert de«. In: *Encyclopædia Britannica*. 11. Auflage. Bd. 5. Cambridge 1911, S. 138); diesen Zusammenhang schildert auch Curt Hausding (*Jean Galbert de Campistron in seiner Bedeutung als Dramatiker für das Theater Frankreichs und des Auslandes*. Inaugural-Dissertation [...] der Universität Leipzig. Leipzig: Oswald Schmidt 1903, S. 8) und führt aus, dass Campistron durch den Erfolg von *Acis et Galatée* in die Gunst der Vendômes kam.

77 Cowart: *The Triumph of Pleasure*, S. 141, die weiter ausführt, dass sich eine solche autobiographische Deutung in eine Reihe von libertinen Romanen fügen würde.

78 Vgl. Cowart: *The Triumph of Pleasure*, S. 143.

Louis XIV nie sah und am Hof gar verbot,⁷⁹ nun auch darauf ab, der altehrwürdigen, im Zeichen des Absolutismus entstandenen Tragédie en musique einen modernen Anstrich zu geben. Für das Projekt arbeiteten wiederum der nun als Sekretär des Grand Prieur wirkende Librettist Campistron und Lully zusammen. Die Wahl des Sujets der Oper *Achille et Polyxène* ist bezeichnend für die Innovation des Genres unter neuen Auspizien, denn zum ersten Mal überhaupt wählte man den trojanischen Krieg für eine Tragédie en musique.⁸⁰ Campistron, ein Schüler von Jean Racine, destillierte aus antiken Quellen und modernen Verarbeitungen eine Fassung des Todes von Achilles, die der Tragédie en musique mehr Tragik verlieh und deren Symbolgehalt sich bestens in die neuen Denkweisen an der Opern Akademie fügte. Die Handlung um Achille, der die Griechen mit den Trojanern aus Menschlichkeit und Mitgefühl versöhnt, schlussendlich aber von Pâris getötet wird, da er Hector aus Rache für dessen Mord seines Freundes Patrocle umbrachte, führte im Wesentlichen vor Augen, wie selbstzerstörerisch Kriege sind. Es handelte sich dabei um eine subversive Umkehrung der bisweilen martialischen Ideale in früheren Tragédies en musique, die durchaus als Kritik am kriegerischen Verhalten von Louis XIV, der Frankreich 1688 in den Pfälzischen Erbfolgekrieg stürzen sollte, gelesen werden konnte: Nicht das Führen von Krieg, sondern das Erreichen und Erhalten von Frieden wurde zum eigentlichen Ideal eines Monarchen erhoben.⁸¹

Lully war es aber nicht beschieden, mehr als die Ouvertüre und den ersten Akt von *Achille et Polyxène* zu komponieren. Denn im März 1687 starb er an den Folgen einer Verletzung, die er sich – Ironie des Schicksals – beim Dirigieren seines *Te Deum* zur Feier der Genesung von Louis XIV, der fast an einer Analfistel gestorben wäre, in einer Probe zugezogen hatte, indem er sich den Taktstock in den Fuß stieß.⁸² Vervollständigt wurde die Oper *Achille et Polyxène* dann aber nicht von den Söhnen Lullys, sondern durch Lullys Sekretären Pascal Collasse,⁸³ der sich – und nicht Lullys Nachfahren – als Nachfolger von Lully profilieren konnte. Die gescheiterte Aufführung der *Idyllen* von Lullys Söhnen an der Académie royale de musique im Winter 1687 kam ihm dabei sicherlich entgegen.

Dass sich Collasse als rechtmäßiger Nachfolger von Lully sah, kommt bereits in der an Louis XIV adressierten Widmungsrede der Partitur von *Achille et Polyxène* zum Ausdruck:

»C'est cette mesme passion qui m'a fait essayer des fatigues incroyables pendant douze années entieres à travailler avec le plus habile homme du monde, & mettre au jour les productions de son Genie. La reconnoissance que je luy avois de m'avoir donné à VOSTRE MAIESTÉ, m'a retenu

79 Ebd., S. 142; La Gorce: Jean-Baptiste Lully, S. 337.

80 Zum Verhältnis des Stoffes mit den antiken Vorlagen vgl. Géraldine Gaudet-Demombynes: »*Achille et Polyxène* (1687): l'inauguration du cycle troyen à l'Académie royale de musique«. In: Michel Fartzoff et al. (Hrsg.): *Reconstruire Troie – Permanence et renaissance d'une cité emblématique*. Paris: Presses universitaires de Franche-Comté 2009, S. 331–369.

81 Vgl. für eine detaillierte Darlegung dieses »plea for peace« Géraldine Gaudet-Demombynes: »*Achille et Polyxène* (1687): the Trojan war and a plea for peace at the Académie royale de musique«. In: *Early Music* 3 (2015), S. 397–415.

82 Die resultierende Wunde entzündete sich dermaßen, dass Lully am 22. März 1687 an den Folgen von Wundbrand starb. Eine Amputation des Beines, die ihm das Leben hätte retten können, hatte Lully abgelehnt. Vgl. La Gorce: Jean-Baptiste Lully, S. 341–369.

83 Als Sekretär seit 1677 war Collasse mit der Aufgabe betraut, die Mittelstimmen von Lullys Werken zu vervollständigen, wodurch er die Kompositionsweise seines Meisters bestens verinnerlichte. Vgl. z. B. Géraldine Gaudet-Demombynes: *Achille et Polyxène* (1687), S. 397.

I Zwischen Lully und Rameau

dans le silence, que j'interromps aujourd'hui, en offrant à VOSTRE MAI[E]STÉ les premices de mes Ouvrages. Ce n'a pas été sans une juste crainte que j'ay pris cette liberté: Mais quand je me suis flatté que je pourrais estre entendu du plus grand Roy du monde, j'ay crû devoir tout entreprendre, animé par le seul desir de luy plaire« (Widmungstext aus der Partitur, o. S.).

Einerseits versuchte Collasse, seinen verstorbenen Meister, den er lobend als »le plus habile homme du monde« bezeichnete, beim König zu rehabilitieren. Collasse tat dies aber nicht bloß aus Ehrerweisung, sondern auch ganz gezielt, um seine eigene Wichtigkeit in den Produktionen Lullys zu unterstreichen. Denn erst dank Collasses »fatigues incroyables pendant douze années entieres« sei das »Genie« von Lully überhaupt erfahrbar gemacht worden, womit Collasse selbstbewusst auf die Vervollständigung (etwa der Mittelstimmen) der Partituren von Lully anspielte. Erst durch die Rehabilitierung beim König des in Ungnade gefallenen Meisters, an dessen Erfolg Collasse großen Anteil hatte, war es möglich, dass Collasse Lullys Erbe antreten konnte. Entsprechend selbstsicher kündigte Collasse in der Widmung an, dass *Achille et Polyxène* erst der Anfang seines eigenen Schaffens sei, indem er die Oper lediglich als »premières de mes ouvrages« beschrieb.

Collasses Verhalten widerspiegelt auch die ambivalente Situation, in der sich die Académie royale de musique und die Tragédie en musique nach Lullys Tod befanden. Bewusst versuchte Collasse, die verlorene Gunst von Lully für sich zu gewinnen und sich als dessen Nachfolger zu präsentieren. Diese bewusste Anknüpfung an Lullys »Glanzzeiten« bei Louis XIV steht nun aber in vermeintlichem Gegensatz zu den Bemühungen des Grand Dauphin und der Vendômes, die als Widmungsträger ja auch vorstellbar gewesen wären. Da leider kein Dokument darüber existiert, warum Collasse und nicht die Söhne Lullys *Achille et Polyxène* vervollständigte,⁸⁴ kann nicht ausgeschlossen werden, dass sich Collasse sehr bestimmt vor die Söhne Lullys stellte. Es wäre sogar möglich, dass die in der Académie royale de musique für den Winter 1687 gescheiterte Aufführung der im Sommer 1687 aufgeführten *Idyllen* von Lullys Söhnen mit der Premiere von *Achille et Polyxène* zusammenhängt: Wollte sich Collasse durch die Ausschaltung eines direkten Vergleichs als einzigen Erben von Lully darstellen? Für eine solche monopolistische Fortschreibung der Tragédie en musique jedenfalls spricht die innovative Konzeption von *Achille et Polyxène*.

Bereits Lully hatte den neuen ideellen Gehalt des Librettos im noch von ihm fertiggestellten ersten Akt mit maßvollen Innovationen ausgedeutet. Während das Divertissement (Akt I, Szenen 4 und 5) u. a. mit einer großangelegten Chaconne und einer ebenso ambitionierten Passacaille die Sinnlichkeit in einem überwältigenden Klanggebilde inszeniert und Achille gar direkt darauf Bezug nimmt, zeigt das folgende rohe Rezitativ (I, 6) – welches auf die Nachricht über Patrocles Tod folgt – die ganze Grausamkeit des in Rache und Wut entbrannten Achille, der zu verstehen gibt, dass ihn diese »concerts« (S. 239) nicht aufheitern könnten.⁸⁵ Den grundlegenden Konflikt der Oper, jenen zwischen heilbringender Liebe und zerstörerischem Krieg, deutete Lully also mit einer musikalischen Betonung der Gegensätze aus. Gerade mit der ungewöhnlichen Komposition der zwei ambitioniertesten Tänze⁸⁶ fand Lully eine musikalische Entsprechung der neuartigen Konzeption der Oper.

84 Vgl. auch La Gorce: Jean-Baptiste Lully, S. 351.

85 Vgl. hierzu auch Gaudefroy-Demombynes: *Achille et Polyxène* (1687), S. 400–402.

86 Vgl. Rebecca Harris-Warrick: *Dance and Drama in French Baroque Opera. A History*. Cambridge: University Press 2016 (= Cambridge studies in opera), S. 321.

Widmung an Louis XIV noch spezieller erscheinen. Die Erkenntnisse deuten aber zugleich darauf hin, dass Collasse die liberalere Ästhetik der unter dem Einfluss des Grand Dauphin stehenden Académie royale de musique bewusst mit der absolutistischen Tradition der Tragédie en musique verquicken wollte, wodurch sich Collasse als loyaler Hofmusiker sowie als aufgeschlossener Komponist und legitimer Nachfolger von Lully offenbaren konnte.

Dadurch, dass *Achille et Polyxène* einerseits dem König gewidmet ist, andererseits mit der Forderung nach Frieden aber Ideale propagiert, die in offenkundigem Kontrast zur absolutistischen Staatsräson der Zeit stehen, erhält die Tragédie en musique auch eine subversive Komponente. Diese vermeintlich paradoxe Situation äußert sich bereits im Prolog von *Achille et Polyxène*. Dargestellt wird ein fast zerstörtes Theater, das nicht mehr den Glanz vergangener Tage zeigt:

»Le théâtre représente un lieu propre à donner des spectacles, & qui peut convenir à la Tragedie & à la Comedie: Ce lieu n'a plus la magnificence qu'il paroît avoir eû autrefois; il est même presque détruit & ruiné« (Bühnenanweisung für den Beginn des Prologs, S. 225).

Melpomène, die Muse des Tragischen, Terpsichore, jene des Tanzes, und Thalie, jene der Komik, beklagen in dieser Mise en abyme, dass sich der »plus grand des Roys« (S. 225) von ihnen abgewendet habe, wodurch offensichtlich auf das Desinteresse von Louis XIV angespielt wird. Mercure eilt herbei und tröstet die drei damit, dass sich Jupiter wieder für sie, also für die Tragédie en musique, interessiere. In einer spektakulären Verwandlung auf Geheiß von Mercure erhält die Bühne wenig später wieder ihren vollen Glanz.⁸⁷ Nach ausgedehnten Tänzen, in denen die drei Musen versprechen, mit neuem Eifer zu wirken, tritt schließlich Jupiter auf, der als Sujet für die »fête nouvelle« (S. 228) jenes von Achille vorschlägt. Das Libretto spielt hier aber offenkundig mit der Ambivalenz der Anspielungen, denn im Gegensatz zu früheren Tragédies en musique, in denen die Assoziationen vom Haupthelden auf den Sonnenkönig deutlich waren, kommen als Achille sowohl Louis XIV als auch dessen Sohn, der Grand Dauphin, in Frage. In beiden Fällen handelt es sich um eine unterschwellige Kritik an den kriegerischen Idealen des Absolutismus: Durch die Assoziation von Achilles mit dem Grand Dauphin würde letzterer als gemäßigter zukünftiger Herrscher zum Gegensatz zu Louis XIV stilisiert; durch die Kurzschließung mit dem König träten dessen Ideale in Kontrast zu jenen von Achille. Dadurch, dass im abschließenden Chor des Prologs der Wert, die Weisheit und die tiefe Schönheit des Königs gepriesen werden – was in dem merkwürdigen Setting ebenfalls als hintersinnige ironische Kritik erscheint⁸⁸ –, scheint mit Achille eher der Grand Dauphin gemeint zu sein.

Die Geschicke des Helden Achille bilden also nicht mehr ein erreichtes, sondern ein zu erreichendes Ideal ab. Die Overtüre, die Lully dem ersten Akt von *Achille et Polyxène* vorstellte, scheint dies ebenfalls zu reflektieren. Im Gegensatz zu den majestätischen Overtüren früherer Tragédies en musique, die gerade mit ihren »erhabenen« Rhythmen in der Musik ein »Abbild« des Königs lieferten,⁸⁹ spricht diese gerade durch den schnellen und kurzen

87 Bühnenanweisung, S. 226: »Ce lieu desert & détruit reprend tout d'un coup sa premiere magnificence.«

88 Vgl. Géraldine Gaudefroy-Demombynes: *Achille et Polyxène* (1687), S. 399; Libretto, S. 229: »Sa valeur, sa sagesse, sa beauté profonde / Nous prêteront d'inimitables traits.«

89 Vgl. Couvreur: Jean-Baptiste Lully, S. 333.