

Locus amoenus : klingende Natur in der Tragédie lyrique

Autor(en): **Rentsch, Ivana**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **34-35 (2014-2015)**

PDF erstellt am: **14.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835197>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Locus amoenus: Klingende Natur in der *Tragédie lyrique*

IVANA RENTSCH (Hamburg)

In seiner berühmten, 1754 erschienenen Schrift über den Tanz ließ Louis de Cahusac kein gutes Haar an Jean-Baptiste Lullys *Cadmus et Hermione*, dem legendären Gründungswerk der französischen Oper schlechthin. Cahusac monierte an dem damals bereits über 80-jährigen Stück, dass es dem Komponisten in keiner Weise gelungen sei, der dramatischen Vorlage seines Librettisten Philippe Quinault gerecht zu werden. Die musikalische Umsetzung vermittele nicht einmal einen Schatten – «pas même l'ombre» – vom szenischen Potenzial des Textbuchs.¹ Die Schelte ist ebenso vernichtend wie bemerkenswert: Immerhin handelte es sich bei Lully um den gefeierten Begründer der französischen Oper, dessen Werken bis weit ins 18. Jahrhundert Modellcharakter zukam. Lullys scharfer Kritiker Louis de Cahusac war seinerseits ab den 1740er-Jahren hauptsächlich als Librettist von Jean-Philippe Rameau bekannt geworden, der wiederum zum wichtigsten französischen Opernkomponisten des mittleren 18. Jahrhunderts avancieren sollte. Mit den beiden Komponisten Lully und Rameau ist denn auch das historische Feld abgesteckt, das im Zentrum der folgenden Ausführungen stehen wird. Die junge – erst 1673 von Lully etablierte – Gattung der französischen Oper bietet fundamentale Einblicke in die kontroverse Diskussion um das ideale Wesen frühneuzeitlicher Musik. Durch die Einbettung in einen dramatischen Kontext stellte sich unweigerlich die Frage nach der Funktion und Beschaffenheit einer Klangwelt, die den Erfordernissen einer «Tragödie in Musik» – einer *Tragédie en musique* – Rechnung tragen konnte. Als essentielles Kriterium kristallisiert sich in den Quellen immer wieder die Ausrichtung der Tonsprache an der Natur heraus. In welcher Weise dabei der ideale Ort – der *locus amoenus* – durch Musik klingende Wirklichkeit werden und als kompositorischer Bezugspunkt auch sein Gegenstück – den *locus horridus* – bestimmte, soll im Folgenden dargelegt werden.

Aufgrund eines Diskurses, der in hohem Maße das gegenseitige Verhältnis von Dichtung, Musik, Tanz und Bühnenausstattung betraf und nicht zuletzt nach einer Abgrenzung zu Italien strebte, kann die musikalische

1 Louis de Cahusac, *La Danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse*, Paris: Jean Neaulme, 1754, Bd. 3, S. 80.

Ebene unmöglich isoliert betrachtet werden. Und dies umso weniger, als die «eigentliche» Musik in der Theoriebildung des 17. und 18. Jahrhunderts ganz selbstverständlich die durch Text gestützte, vokale war. Vor diesem Hintergrund erscheint es durchaus bemerkenswert, dass sich die nach 1700 greifbare Ausdifferenzierung «natürlicher» Klänge ausgerechnet in instrumentalmusikalischen Passagen ereignete. Freilich setzte dies eine Anbindung der Musik an eine andere Kunstform – nämlich an diejenige des Tanzes – voraus. Im Folgenden gilt es, Lullys Tradition klingender Natur zu skizzieren, um anschließend anhand von Jean-Philippe Rameaus *Hippolyte et Aricie* darzulegen, inwieweit ebendiese modellhafte Tradition im 18. Jahrhundert nachwirken und zugleich den Ausgangspunkt für einen wirkmächtigen Gegenentwurf liefern sollte. Ohne die im 17. Jahrhundert etablierte Klangwelt des *locus amoenus* wäre eine Musikalisierung des *locus horridus* undenkbar gewesen.

Die Etablierung des *locus amoenus* – Lully

Jean-Baptiste Lully, dem mit Abstand einflussreichsten Komponisten unter dem «Sonnenkönig» Louis XIV, war es nach einer erfolgreichen Intrige gelungen, den lukrativen Patentbrief für die *Académie Royale de la Musique* – kurz: *Opéra* – für sich zu gewinnen.² Das damit verbundene faktische Monopol bedeutete nichts Geringeres, als dass es von nun an in ganz Frankreich niemandem erlaubt war, ohne Lullys Einwilligung ein «in Musik gesetztes Stück» («aucune Piece entiere en Musique») zur Aufführung zu bringen.³ In dieser konkurrenzlosen Situation kam selbstverständlich Lullys *Cadmus et Hermione*, der ersten in der *Opéra* gespielten Oper, ein herausragender Stellenwert zu. Die *a priori* gegebene Modellhaftigkeit verdankte sich allerdings nicht allein institutionellen Gründen, sondern auch dem Umstand, dass es überhaupt keine nennenswerten Vorläufer gab. Während unter dem italienischstämmigen Premierminister Kardinal Mazarin mehrere Versuche fehlgeschlagen waren, die italienische Gattung in Paris zu etablieren, galt die Oper spätestens seit dem Anti-Italianismus, der sich in Frankreich nach

2 Siehe dazu Laurence Dépambour-Tarride, «La Création de l'Académie royale de musique. Théorie et pratique de l'absolutisme français», in: *La Musique et le pouvoir*, sous la dir. de Hugues Dufourt et Joël-Marie Fauquet, Paris: Aux amateurs de livres, 1987 (= *Domaine musicologique*, 3), S. 33–51.

3 Louis XIV, *Permission pour tenir Academie royale de musique, en faveur du sieur Lully*, Paris 1672, S. 2.

dem Tod des äußerst unbeliebten Mazarin im März 1661 Bahn gebrochen hatte,⁴ als italienisch diskreditiert und damit für eine repräsentative französische Kunst unangemessen. Diese gesellschaftspolitischen Rahmenumstände sind notwendigerweise mitzubedenken, wenn es darum gehen soll, Lullys ästhetische Position nachzuvollziehen. Obwohl ihm sein Monopol theoretisch jede Möglichkeit offenließ, musste er das Modell für eine genuin französische Oper – die er bezeichnenderweise nicht mit dem italienischen Begriff *Opera*, sondern als «Tragédie» titulierte⁵ – auf der Grundlage eines dezidiert «französischen» Geschmacks gestalten. Nachdem Lully seit dem Tod Mazarins und dem damit verbundenen Beginn der Alleinherrschaft von Louis XIV ab 1661 maßgeblich an der Ausformung eines «französischen» Stils in der Musik beteiligt gewesen war, lag es nahe, dieselben Parameter auch in die Oper zu überführen. Dazu zählten auf vokaler Ebene die französischen *Airs* sowie in instrumentaler Hinsicht hauptsächlich die Tanzmodelle des aristokratischen *Ballet de cour*.⁶

Die ästhetischen Konsequenzen eines französischen Gegenentwurfs zur italienischen Oper sind durchaus weitreichend und schlugen sich in charakteristischer Weise just an derjenigen Stelle in *Cadmus et Hermione* nieder, die fast ein Jahrhundert später Cahusac zu seiner Kritik hinreißen sollte. Während es in der Rezeption bis zu diesem Zeitpunkt üblich war, Lullys Genie hervorzuheben und im selben Atemzug die Fähigkeiten seines Librettisten Philippe Quinault in Abrede zu stellen, kehrte Cahusac die Wertung in ihr Gegenteil um. Stein des Anstoßes war die letzte Szene des dritten Aktes, wenn nach dem Sieg des Helden Cadmus über einen Riesen die Opferpriester Mars um Gnade bitten – erfolglos, wie der überraschende Auftritt des Kriegsgottes zeigt. Unter wörtlicher Bezugnahme auf Quinaults Libretto⁷ schildert Cahusac die Szene wie folgt:

Dans ce même Poëme à la fin du troisieme Acte, lorsque l'inflexible Dieu de la guerre a dit:

Un vain respect ne peut me plaire:
On ne satisfait Mars que par de grands exploits;

In demselben Gedicht am Ende des dritten Aktes, nachdem der unerbittliche Kriegsgott gesagt hat:

Eine vergebliche Ehrfurcht kann mir nicht gefallen:
Man stellt Mars nur mit großen Heldentaten zufrieden;

4 Siehe u. a. Dietrich Erben, *Paris und Rom. Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Louis XIV*, Berlin: Akademie Verlag, 2004 (= Studien aus dem Warburg-Haus, 9), S. IX.

5 Siehe u. a. das Libretto der Uraufführung, *Cadmus et Hermione. Tragédie. Représentée par l'Académie Royale de Musique*, Paris: C. Ballard, 1673.

6 Siehe Ivana Rentsch, *Die Höflichkeit musikalischer Form. Tänzerische und anthropologische Grundlagen der frühen Instrumentalmusik*, Kassel u. a.: Bärenreiter, 2012, S. 66 f.

7 *Cadmus et Hermione*, Libretto, S. 47.

Vous que l'Enfer a nourries,
Venez cruelles Furies,
Venez briser l'Autel en cent morceaux
épars.

Ihr, die von der Hölle genährt wurdet, kommt,
grausame Furien, kommt
und zerschlagt den Altar in hundert einzel-
ne Stücke.

Quinault veut qu'on finisse cet Acte par l'arrivée des Furies qui brisent l'autel, qui s'emparent des tisons ardents du Sacrifice, & qui s'envolent, pendant que le char de Mars, en tournant rapidement vers le fond du Théâtre, se perd dans les airs, & que les Prêtres, les Peuples, Cadmus, &c. désolés crient; O Mars! ô Mars!

Quinault will, dass man den Akt mit der Ankunft der Furien beende, die den Altar zerschlagen, sich der brennenden Opferfackeln bemächtigen und davonfliegen, während der Streitwagen von Mars, sich schnell gegen den Hintergrund der Bühne wendend, in den Lüften verschwindet, und die Priester, das Volk, Cadmus etc. verzweifelt schreien: Oh Mars! Oh Mars!

Quel coup de pinceau mâle! Quelle occasion énergique, pour la Danse, pour la Musique, pour la Mécanique! Je vois cependant à la représentation tous ces mêmes Arts oisifs dans ce moment.⁸

Welch' männlicher Pinselstrich! Welch' kraftvolle Gelegenheit für Tanz, Musik, Bühnenmaschinerie! Allerdings sehe ich in der Ausführung an dieser Stelle alle Künste nur stumm.

Tatsächlich erscheint die musikalische Umsetzung dieses dramatischen Höhepunktes am Ende des dritten Aktes bemerkenswert knapp: Es handelt sich um eine typische vokale Air, die sich trotz des Rufes nach den Furien musikalisch nicht von den übrigen Airs der Oper unterscheidet (Bsp. 1). Das erschütterte Volk begnügt sich gar mit nur zwei Takten, die sich auf eine bloße Kadenzwendung im längst etablierten C-Dur beschränken.

Cahusacs Kritik lässt sich durchaus nachvollziehen. Nach der erbarungslosen Ansprache von Mars bringt das erstarrte Volk noch den Ausruf «O Mars! O Mars! O Mars!» hervor, wohingegen für die Furien, die doch immerhin den Altar zerschlagen und Angst und Schrecken verbreiten sollen, überhaupt keine Musik vorgesehen ist. Aber auch szenisch wurde das Wüten der Rasenden am Ende des dritten Aktes wohl schon zu Lullys Zeiten nicht umgesetzt. Cahusac kannte *Cadmus et Hermione* aus der Pariser Aufführungstradition, die – wie er bitter beklagte – noch Jahrzehnte nach Lullys Tod an der Praxis des 17. Jahrhunderts festhielt. Wenn mit Tanz, Musik und Ausstattung «alle Künste nur stumm» waren, wie es in Cahusacs Bericht heisst, blieben für die Furien schlicht keine Darstellungsmittel übrig. Aus den «noblen großen Ideen» («des idées grandes & nobles») in Quinaults Vorlage sei eine «magere Ausführung» («une exécution maigre») geworden, mit «schlecht gezeichneten, kleinen Figuren» («de petites figures mal dessinées») und einem «armseligen Kolorit» («un coloris misérable».⁹ Was freilich aus der Perspektive der 1750er-Jahre inakzeptabel schien, hatte zur Entstehungszeit gänzlich den ästhetischen Anforderungen entsprochen,

8 Cahusac, *La Danse ancienne et moderne*, Bd. 3, S. 80f. (Hervorhebungen original). Sämtliche Übersetzungen aus dem Französischen von I. R.

9 Ebd., S. 81 f.

denen sich Lully bei der ‹Erfindung› der französischen Oper verpflichtet fühlen musste.

Obwohl es für die Oper einen deutlichen Zugewinn an künstlerischer Freiheit bedeutete, dass die Gattung an der *Académie Royale de la Musique* angesiedelt wurde und nicht wie das vormalige *Ballet de cour* unmittelbar von Louis XIV abhing,¹⁰ blieb die Ausrichtung am höfischen Weltbild dennoch bestimmend, zumal der König weiterhin persönlich über die Stoffwahl befand. Besonders deutlich zeigt sich dies im Prolog zu *Cadmus et Hermione*, in dem – ebenso wie in den früheren Balletten – explizit dem realen Herrscher gehuldigt wird.

Le Sujet de ce Prologue est pris du premier Livre & de la huitième Fable des Metamorphoses, où Ovide décrit la naissance & la mort du monstrueux *Serpent Python*, que le Soleil fit naître par sa chaleur du limon bourbeux qui estoit resté sur la Terre après le Deluge, & qui devint un Monstre si terrible qu'Appollon luy même fut obligé de le détruire. 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 louanges ordinaires, & que pour former quelque idée de la grandeur & de l'éclat de sa Gloire, il a falu s'élever jusques à la Divinité mesme de la lumiere qui est le Corps de sa Devise.¹¹

Die Handlung dieses Prologs wurde dem ersten Buch und der achten Fabel aus den Metamorphosen entnommen, wo Ovid die Geburt und den Tod der monströsen *Schlange Python* schildert, die durch die Hitze der Sonne aus schlammigem Lehm geboren wurde, nach der Sintflut auf der Erde zurückgeblieben ist und zu einem so schrecklichen Monster wurde, dass Apollon selbst gezwungen war, sie zu zerstören. Der allegorische Sinn dieses Sujets ist so klar, dass es unnötig ist, es zu erklären. Es genügt zu sagen, dass sich DER KÖNIG über die gewöhnlichen Lobpreisungen erhoben hat und es notwendig war, um eine Vorstellung von der Größe und dem Glanz seines Ruhms zu bilden, sich bis zur Gottheit des Lichtes selbst zu erheben, die das Symbol [le Corps] seines Mottos ist.

Die Allegorie von Louis XIV als Sonnenkönig hatte sich nach zwölf Jahren Alleinherrschaft in einem Maße durchgesetzt, dass es 1673 ‹unnötig› war, dem Opernpublikum die Gleichsetzung des Sonnengottes Apollon mit dem französischen König überhaupt zu erläutern. Anstatt einer bloßen Huldigung leisteten Lully und Quinault im Prolog eine direkte Verschränkung von Ovids Vorlage mit der französischen Realität, war es doch Apollon – und folglich Louis XIV selbst –, der heldenhaft die Schlange erschlug. Durch dieses Handlungsmoment griff die königliche Symbolik vom Prolog auf die fünftaktige Opernhandlung über, die nur auf einen ersten Blick frei von höfischen Bezügen erscheinen mag. Indem Cadmus zwar keine Schlange, aber einen Riesen besiegte und ein *Happy End* herbeiführte, avancierte der Opernheld letztlich zum Stellvertreter des Königs auf der Bühne.

10 Siehe dazu Dépambour-Tarride, ‹La Création de l'Académie›, S. 33–51.

11 *Cadmus et Hermione*, Libretto, S. 1 (Hervorhebung original).

Bsp. 1: Jean-Baptiste Lully, *Cadmus et Hermione*, III. Akt, 7. Szene.

192

Scène 7.

C'est vainement que l'on es=peres que d'inutiles voeux appailent ma c=
 =leres je ne re=voque point mes loix si Cadmus veut me satis=
 =faire qu'il achève s'il peut de meri=ter mon choix, un vain re=
 =pect ne peut me plaire on ne satis=fait Mars que par de grands exploits.
 Vous que l'Enfer a nouries Venez Cruelles su=riez, Venez, Brisez.

Nicht nur die Handlungsebene, sondern auch die Klangwelt der Oper stand in einem direkten Verhältnis zu den funktionalen Erfordernissen. Obwohl der König seit seinem letzten Auftritt als äußerst versierter Tänzer im *Ballet Royal de Flore* im Jahr 1662 nicht mehr künstlerisch in Erscheinung getreten war und sich demonstrativ auf die Regierungsgeschäfte verlegt hatte – die ihm erklärtermaßen keine Zeit zur Unterhaltung ließen –,¹² bestimmte das Divertissement unverändert die Bühnenkunst. Entsprechend prägten die zentralen Schlagworte, denen eine erhebliche ästhetische Tragweite eignete, auch nachdrücklich die Widmungsvorrede von *Cadmus et Hermione*.

GRAND ROY, dont la Valeur estonne l'Univers,
 J'ay préparé pour Vous mes plus charmans Concers;
 Mais je vien vainement Vous en offrir les charmes,
 Vous ne tournez les yeux que du costé des Armes;
 Vous suivez une Voix plus aimable pour Vous
 Que les foibles appas de mes Chants les plus doux,
 Vous courez où la Gloire aujourd'huy Vous appelle,
 Et dés qu'elle a parlé, Vous n'escoutez plus qu'Elle.
 Vous destinez icy mes Chansons, & mes Jeux,
 Aux Divertissemens de vos Peuples heureux;
 Et lorsque Vous allez jusqu'au bout de la Terre,
 Combler Vos Ennemis des malheurs de la Guerre,
 Vous laissez, en cherchant la peine, & les Combats,
 Les plaisirs de la Paix au Cœur de vos Estats.¹³

GROSSER KÖNIG, dessen Geltung das Universum verblüfft,
 Ich habe meine bezauberndsten Konzerte für Sie vorbereitet;
 Aber ich habe Ihnen vergebens die Lockungen angeboten,
 Sie wenden die Augen nur in Richtung der Waffen;
 Sie folgen einer Stimme, die für Sie lieblicher klingt
 als die schwachen Reize meiner süßesten Gesänge.
 Sie eilen, wohin der Ruhm Sie heute ruft,
 und seit er gesprochen hat, hören Sie nur mehr ihm zu.
 Sie bestimmen hier meine Gesänge und mein Spiel
 dem Divertissement Ihrer glücklichen Völker;
 Und wenn Sie bis ans Ende der Welt gehen,
 um Ihre Feinde mit dem Schrecken des Krieges zu überschütten,
 Lassen Sie, auf der Suche nach Leid und Schlachten,
 Die Freuden des Friedens im Herzen Ihres Reichs.

12 Siehe u. a. Louis XIV, *Mémoires. Suivi de Réflexions sur le métier de Roi, Instructions au duc d'Anjou. Projet de harangue*, sous la dir. de Jean Longnon, Paris: Tallandier, 1983, S. 15.

13 *Cadmus et Hermione. Tragédie*, Libretto, Widmungsvorrede, [o. S.].

Tatsächlich war Louis XIV nahezu ununterbrochen in Kriege verwickelt. Zur Zeit der Uraufführung von *Cadmus et Hermione* kämpften seine Truppen gerade im Holländischen Krieg. In Frankreich selbst herrschte – laut Widmungsvorrede – hingegen Frieden und die «glücklichen Völker» erfreuten sich am Divertissement, zu dem Lully ausdrücklich auch die französische Oper zählte. Aus dieser funktionalen Zuordnung ergab sich zwangsläufig der ästhetische Anspruch, in *Cadmus et Hermione* die «bezauberndsten Konzerte» und «süßesten Gesänge» darzubieten.

Dass die grundsätzliche Fokussierung auf «bezaubernde» und «süße» Musik die Bandbreite der Ausdrucksmöglichkeiten stark beschnitt, liegt auf der Hand. Die Konsequenz trat nachdrücklich in der von Cahusac kritisierten Passage zutage: Da es unmöglich gewesen wäre, das Wüten der Furien auch nur halbwegs «lieblich» darzustellen, blieb Lully offensichtlich kein künstlerischer Spielraum, um das zerstörerische Treiben auf die Bühne zu bringen. Die negativen Ereignisse wurden in monologischen *Airs* absorbiert und verblieben somit allein auf der sprachlichen Ebene, ohne in die musikalische Faktur einzudringen. Nur in dieser Weise war eine Tragédie auf der Folie des Divertissements überhaupt denkbar. Während auf der Textebene unter Rekurs auf die Tragödie ein weites inhaltliches Spektrum zur Verfügung stand, beschränkte sich die Vertonung bei wenig «lieblichen» Passagen auf eine präzise Deklamation. Die Komposition war gänzlich an der Prosodie ausgerichtet, weshalb an eine genuin musikalische Ausdrucksebene in vokalen Partien nicht zu denken war, zumal – als weiteres Charakteristikum – für die möglichst adäquate Rhythmisierung der Texte ständige Taktwechsel vorgenommen wurden. Im Dienste der Deklamation beschränkte sich das Orchester weitestgehend auf die Ausführung eines korrekten Generalbasses und damit auf die unselbständige, harmonische Stütze der Gesangsstimme.

Im Gegensatz zu den negativ konnotierten Passagen erlangte die musikalische Ebene in positiven Handlungsabschnitten eine ungleich größere, formbildende Bedeutung. Als typisches Beispiel kann derjenige Moment im Prolog gelten, an dem «Le Soleil» (sprich: Louis XIV) sich nach seinem Sieg über die Schlange von den befreiten Schäfern und Nymphen mit der Aufforderung verabschiedet, dass sie die schönen Tage genießen sollen («Profitez des beaux jours»). Während sich die Sonne verantwortungsvoll wieder dem Weltenlauf («mon cours») zuwendet, setzt das pastorale Personal die Empfehlung sogleich um und knüpft im Chor direkt an den Wortlaut der Sonne an – «Profitions des beaux jours» (Bsp. 2).

Bsp. 2: Jean-Baptiste Lully, *Cadmus et Hermione*, Prolog, «Profitons des beaux jours» (P, S. 40).

61

Choeur

Profitons des beaux jours profitons profitons des beaux jours, Siccons

Siccons

Profi- tons des beaux jours profitons profitons des beaux jours.

Profitons , des beaux jours profitons profitons des beaux jours.

Profi- tons des beaux jours profitons profi- tons des beaux jours.

Violons

Basse Continue

62

Choeur

tout la mesme en-vie, profitons des beaux jours aimons ai-
tout la mesme envie aimons ai-
profitons des beaux jours
profitons des beaux jours.
profitons des beaux jours.

Violons

Basse Continue

Bsp. 3: Jean-Baptiste Lully, *Cadmus et Hermione*, «En vain l'Hyver passe» (P, S. 44. unten) = Menuett (P, S. 46).

73

quelqu'Embaras que l'amour fasse c'est toujours un charmant Li =

= en, trop de repos bien souvent embarrasse que fait on d'un Coeur

qui n'aime rien.

quelqu'embaras que l'amour fasse c'est toujours un charmant Li =

quelqu'emba-ras que l'amour fasse c'est toujours un charmant Li =

quelqu'embaras que l'amour fasse c'est toujours un charmant Li =

quelqu'embaras que l'amour fasse c'est toujours un charmant Li =

74

= en trop de repos bien souvent embaralle que fait on d'un cœur qui n'aime rien
= en ; trop de repos bien souvent embaralle que fait on d'un cœur qui n'aime rien
= en . trop de repos bien souvent emba=ralle que fait on d'un cœur qui n'aime rien
= en , trop de repos bien souvent emba=ralle, que fait on d'un cœur qui n'aime rien

air.

Im Wechsel zwischen Chor und Duett der pastoralen Gottheiten Palès und Mélisse gewinnt die Musik endgültig formbildende Oberhand. Der homophone Satz mit seiner klaren Rhythmisierung im Dreiermetrum dominiert die Vertonung eines Textes, der nun zahllose Wortwiederholungen erfährt. In einer für Lullys Schaffen typischen Weise bildet die Musik eine klare Struktur aus, die im daran unmittelbar anschließenden ‹göttlichen› Terzett von Palès, Mélisse und Pan endgültig determiniert wird. Dass es sich dabei um nichts anderes als um ein vokal gesungenes Menuett handelt,¹⁴ wird spätestens bei der nachfolgenden instrumentalen Darbietung desselben Satzes sinnfällig (Bsp. 3).

Das Menuett bildete den musikalischen Inbegriff der pastoralen Idylle. Dass der höfische Tanz ab dem späten 17. Jahrhundert für die szenische und klangliche Umsetzung eines perfekten Zustandes einer glücklichen Bevölkerung prädestiniert schien, wurzelte in einer doppelten Naturvorstellung: erstens in der klingenden Nachahmung der äußeren Natur; zweitens in der unmittelbaren Wirkmacht der Musik auf die menschliche Natur.

Dass ein höfisches Menuett, dessen abstrakte Schritte keine Bildhaftigkeit aufweisen, die Natur imitieren sollte, dürfte überraschen. Die geometrisch angelegten Bewegungen erscheinen für jede Narration oder bildhafte Darstellung denkbar ungeeignet. Diese Qualität teilte das seit Lully immer wieder mit Schäferszenen assoziierte Menuett jedoch mit allen anderen Balletten des 17. Jahrhunderts. Obwohl keine einzige Choreographie vor 1700 im Detail rekonstruierbar ist, belegen die einschlägigen Tanzschriften unmissverständlich den hohen Stellenwert geometrischer – und dies heißt in erster Linie: symmetrischer – Personenkonstellationen und Bewegungsabläufe. Besonders deutlich zeigt sich dies etwa in den Tanztraktaten des Jesuitenpaters Claude-François Ménéstrier.

Ménéstriers Illustrationen zu seinen ausführlichen Beschreibungen eines modellhaften Balletts, das 1667 anlässlich der Hochzeit des Herzogs von Parma aufgeführt worden war (Abb. 1),¹⁵ lassen schwerlich die Emphase vermuten, die er auf das dramatische Potenzial des Tanzes legte. Obwohl sich die graphische Darstellung vollständig auf die geometrische Positionierung der Tänzer konzentrierte, forderte Ménéstrier unter Rekurs auf Lucian, den antiken Ahnherrn der pantomimischen Ausdrucksform, einen ‹nachahmenden› Tanz.

14 Zur musikalischen Verbindung von Chor und Ballett seit Lully siehe u. a. Thomas Betzwieser, ‹Musikalischer Satz und szenische Bewegung. Chor und ‹Chœur dansé› in der französischen Oper (Académie Royale de Musique)›, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 23 (1999), S. 151–185, hier: S. 151 f.

15 Claude-François Ménéstrier, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du theatre*, Paris: René Guignard, 1682, Reprint Genève: Minkoff, 1972, S. 178–195, hier S. 190 f.

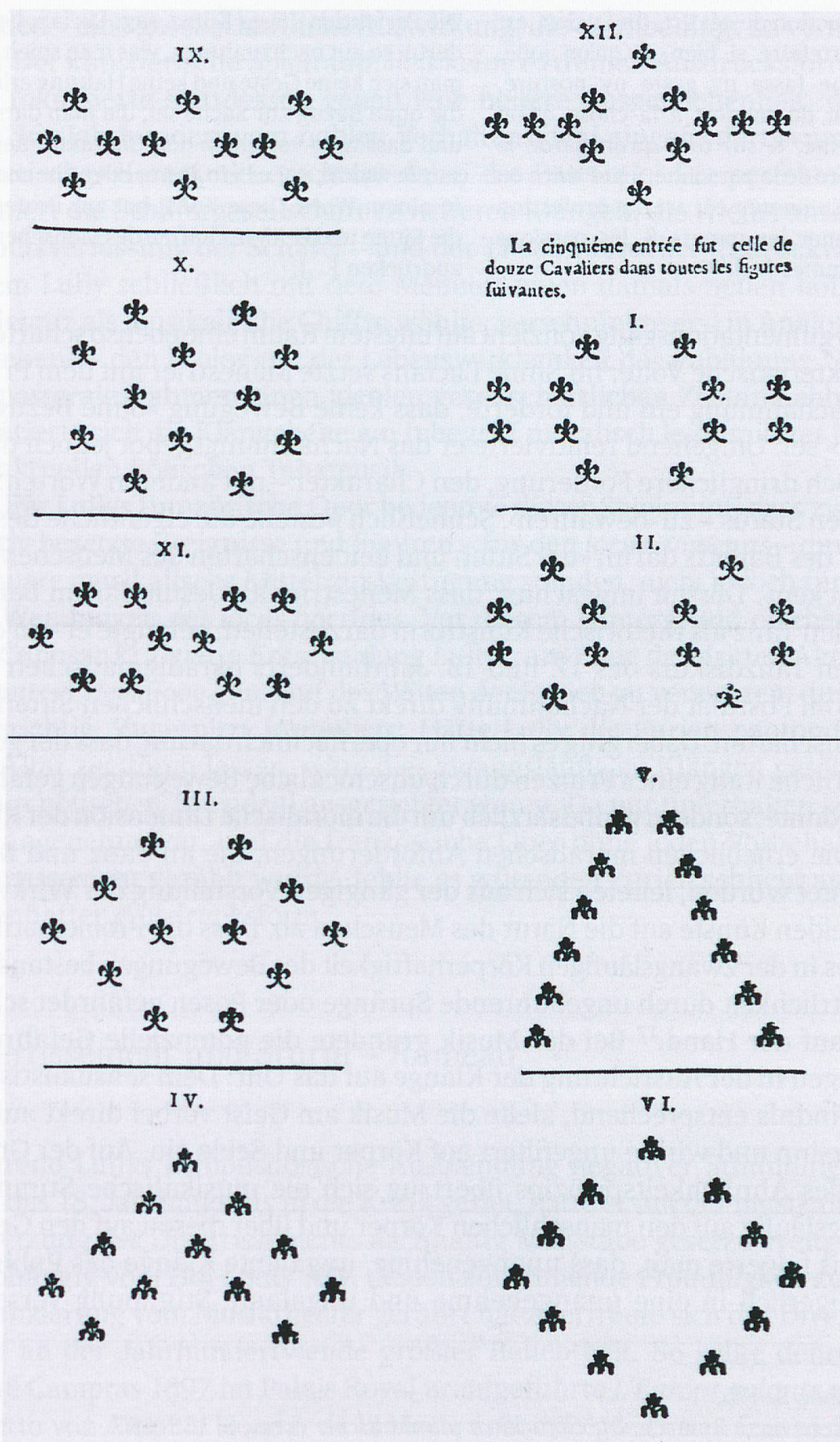


Abb. 1: Claude-François Ménéstrier, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* (1682; Reprint Genève: Minkoff, 1972, S. 190f.), Auszug eines Balletts am Hof von Parma im Jahr 1667.

La perfection de cét art, dit Lucien, est de contrefaire si bien ce qu'on joïe, qu'on ne fasse ny geste ny posture, qui n'ait du rapport à la chose qu'on represente, & sur tout qu'on garde le caractere de la personne, soit Prince ou autre. En un mot cét art fait profession d'exprimer les mœurs & les passions des hommes [...].¹⁶

Die Perfektion dieser Kunst, sagt Lucian, besteht darin, so gut nachzuahmen, was man spielt, dass man sich keine Geste und keine Haltung erlaube, die ohne Bezug zur Sache sei, die man darstellt, und dass man vor allem den Charakter der Person bewahre, sei es ein Prinz oder ein anderer. In einem Wort: Diese Kunst hat zur Profession, die Sitten und Leidenschaften des Menschen auszudrücken [...].

Der Argumentationsgang vollzieht auf engstem Raum eine ebenso scharfe wie charakteristische Volte: Im Sinne Lucians setzte Ménestrier mit dem Primat der Nachahmung ein und forderte, dass keine Bewegung «ohne Bezug zur Sache» sei. Umgehend relativierte er das Nachahmungsgebot jedoch durch die noch dringlichere Forderung, den Charakter – mit anderen Worten: den sozialen Status – zu «bewahren». Schließlich bestehe die eigentliche Bestimmung des Balletts darin, «die Sitten und Leidenschaften des Menschen auszudrücken». Dessen ungeachtet, dass Ménestrier als Jesuit darum bemüht war, den Tanz als rhetorische Kunstform darzustellen, gelangte er – in einer für den Tanzdiskurs des 17. und 18. Jahrhunderts paradigmatischen Weise – vom Postulat der Nachahmung direkt zu den menschlichen Sitten und Leidenschaften. Dabei ging es nicht nur oberflächlich darum, dass der gesellschaftliche Rang eines Prinzen durch unschickliche Bewegungen gefährdet sein könnte, sondern grundsätzlich um die moralische Dimension der Kunst.

Die erheblichen moralischen Anforderungen, die an Tanz und Musik gerichtet wurden, leiteten sich aus der gängigen Vorstellung der Wirkweise der beiden Künste auf die Natur des Menschen ab. Dass die Problematik des Tanzes in der zwangsläufigen Körperhaftigkeit der Bewegungen bestand und die Sittlichkeit durch ungebührende Sprünge oder Posen gefährdet schien, liegt auf der Hand.¹⁷ Bei der Musik gründete die potenzielle Gefährdung hingegen in der Ausrichtung der Klänge auf das Ohr: Dem sensualistischen Verständnis entsprechend, zielte die Musik am Geist vorbei direkt auf den Gehörsinn und wirkte ungefiltert auf Körper und Seele ein. Auf der Grundlage des Ähnlichkeitsprinzips übertrug sich die musikalische Stimmung zwangsläufig auf den menschlichen Körper und über diesen auf den Geist.¹⁸ Daraus folgerte man, dass unangenehme, ungalante Klänge das Publikum unweigerlich in eine unangenehme und ungalante Stimmung versetzen

16 Ebd., S. 175.

17 Siehe dazu Rentsch, *Die Höflichkeit musikalischer Form*, S. 133–155.

18 Siehe ebenda. Vgl. u. a. Marin Mersenne, *Traité de l'harmonie universelle*, Paris: G. Baudry, 1627; Reprint hrsg. von Claudio Buccolini, Paris: Fayard, 2003 (= *Corpus des œuvres de philosophie en langue française*), S. 151: «les sons ont mesme raison entr'eux que les corps par qui ils sont produits».

würden – eine gesellschaftliche Auswirkung, die es unbedingt zu vermeiden galt. Der künstlerische Spielraum ließ keine extremen Ausdrucksformen zu und fokussierte stattdessen genau jene heitere Ausgeglichenheit, die seit dem 16. Jahrhundert vom noblen Verhaltensideal eingefordert wurde. Als ästhetischer Kernpunkt erscheint dabei die Pastorale: Die perfekte Idylle animiert die Schäfergesellschaft zu heiteren Klängen, die wiederum auf die Gemütsverfassung der Schäfer – und der Theaterbesucher – zurückwirken. Indem Lully schließlich mit dem Menuett einen damals neuen höfischen Modetanz als musikalische Chiffre wählte, verschränkte er – in Analogie zur Textebene – den Prolog mit der Lebenswirklichkeit des Publikums: So, wie der pastorale Rahmen einen idealen gesellschaftlichen Zustand abbildete, orientierte sich die Klangebene am Inbegriff moralisch legitimer Musik: der aktuellen höfischen Tanzmusik.

Für Lullys französische Oper bedeutete dieser Spielraum, dass zwar für positiv besetzte Ereignisse und Figuren – für den *locus amoenus* – durchaus adäquate musikalische Mittel zur Verfügung standen, nicht jedoch für negative Wendungen des *locus horridus*. Vor diesem Hintergrund erscheint die von Cahusac kritisierte Entscheidung Lullys, am Ende des dritten Aktes von *Cadmus et Hermione* ganz auf das Wüten der Furien zu verzichten, durchaus folgerichtig. Zugespielt formuliert: Hätte Lully die Furien pantomimisch den Altar zerstören lassen, wäre dies zwangsläufig zu Klängen geschehen, die am höfischen Tanzideal ausgerichtet waren. Da nur unterhalten konnte, was angenehm war, und die französische Oper ohne jeden Vorbehalt zum Divertissement gezählt wurde, fehlte es wütenden Furien schlicht an einer furienhaften Ausdrucksform.

Divertissement und Sturm – Rameau

Während Lullys kompositorische Ausblendung negativer Stimmungen im Lauf des 18. Jahrhunderts in die Kritik geriet, hatte er mit der musikalischen Umsetzung des Divertissements nachhaltig Maßstäbe gesetzt. Weitgehend unabhängig vom Hof Louis' XIV, dessen zunehmende Frömmigkeit zu einer Distanzierung vom Musiktheater geführt hatte, erfreute sich das Divertissement an der Jahrhundertwende größter Beliebtheit. So sollte denn auch André Campras 1697 im Palais Royal uraufgeführte *L'Europe galante* auf ein Libretto von Antoine Houdar de la Motte zum erfolgreichsten französischen Bühnenwerk des frühen 18. Jahrhunderts werden.¹⁹ Ohne näher auf diese

19 Zur Rezeption von *L'Europe galante* siehe auch James R. Anthony, «Printed editions of André Campra's *L'Europe galante*», in: *The Musical Quarterly*, 56 (1970), H. 1, S. 54–73.

«Opera» einzugehen,²⁰ sei nur kurz auf die dramaturgische Konzeption verwiesen. Auf einen allegorischen Prolog, in dem Vénus und Discorde über den Vorrang von Liebe oder Zwietracht streiten und damit den Boden für die «Opera» legen, folgt in vier eigenständigen Akten jeweils die Darstellung eines Liebespaares, das durch irgendeinen Vorfall gestört wird, am Ende aber zusammenfindet. Die Akte spielen nacheinander in Frankreich, Spanien, Italien und der Türkei. Dass das selbstverständlich perfekte Frankreich durch eine – mit einer Reihe höfischer Tänze angereicherten – Schäferszene dargestellt wurde, dürfte das Selbstverständnis des Publikums exakt getroffen haben. Die Pariser Operngänger vermochten sich für *L'Europe galante* zu begeistern, obwohl das Bühnenwerk in der Manier früherer *Ballets de cour* auf der Folie einer einfachen Rahmenhandlung vier voneinander unabhängige Akte entfaltet und damit dramaturgisch weit hinter die inhaltlich kohärentere *Tragédie lyrique* zurückfiel.

Selbst in der Mitte des 18. Jahrhunderts gehörte *L'Europe galante* noch zum Repertoire der Pariser Oper, und so sah sich aufgrund der enormen Popularität 1754 auch Cahusac dazu veranlasst, in Zusammenhang mit Lullys Opern auf Campras *Divertissement* zu sprechen zu kommen. Bemerkenswert an seinen betreffenden Äußerungen erscheinen erstens die positive Einschätzung sowie zweitens die bildhafte Argumentation.

L'Opéra imaginé par Quinault est une grande action suivie pendant le cours de cinq Actes. C'est un tableau d'une composition vaste, tels que ceux de Raphaël & de Michel-Ange. Le Spectacle trouvé par la Motte est un composé de plusieurs Actes différens qui représentent chacun une action mêlée de divertissemens, de chant & de danse. Ce sont de jolis *Vateau*, des mignatures piquantes, qui exigent toute la précision du dessein, les graces du pinceau, & tout le brillant du coloris.²¹

Die von Quinault erfundene Oper ist eine große Handlung, die fünf Akte hindurch verfolgt wird. Es ist ein Gemälde, das auf einer groß angelegten Komposition beruht, so wie diejenigen von Raphael und Michelangelo. Das von La Motte begründete Schauspiel [*L'Europe galante*] ist eine Zusammenstellung mehrerer unterschiedlicher Akte, von denen jeder eine Handlung darstellt, die durchmischt ist von *Divertissements*, Gesang und Tanz. Es sind hübsche *Watteaus*, prickelnde Miniaturen, die die ganze Präzision der Zeichnung, die Anmut des Pinselstrichs und die ganze Brillanz des Kolorits erfordern.

20 Zur ursprünglich geläufigen Bezeichnung von *L'Europe galante* als «Opera» und der späten Etablierung des Begriffs Opéra-Ballet in der Mitte des 18. Jahrhunderts siehe u. a. Maurice Barthélemy, *André Campra. Sa vie et son œuvre (1660–1744)*, Paris: Picard, 1957 (= *La Vie musicale en France sous les rois Bourbons*, 4), S. 46–47; Alain Niderst, «*L'Europe Galante* de la Motte et Campra», in: *Le Théâtre et l'opéra sous le signe de l'histoire*, sous la dir. de Irène Mamczarz, Paris: Klincksieck, 1994, S. 77; Ivana Rentsch, «Europa als künstlerische Suggestion. Die Inszenierung des Friedens im französischen Ballett des 17. Jahrhunderts», in: *Europa – Stier und Sternenkranz. Von der Union mit Zeus zum Staatenverbund*, hrsg. von Almut-Barbara Renger und Roland Alexander Ißler, Göttingen: V&R Unipress, 2009 (= *Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst*, 1), S. 291–304, hier S. 291.

21 Cahusac, *La Danse ancienne et moderne*, Bd. 3, S. 108f. (Hervorhebung original).

Wie Cahusacs lobende Worte über *L'Europe galante* dokumentieren, war nicht das Divertissement an sich der Stein des Anstoßes, sondern die Verwischung von Gattungsgrenzen. Während Campra das musikalische Divertissement im nichtdramatischen Kontext beließ, hatte Lully dessen Parameter in die Tragédie überführt. In Cahusacs Augen konnte Lully jedoch mit dieser Tonsprache unmöglich der «großen Aktion» in Quinaults Libretti gerecht werden: Für jene dramatische Qualität, die Michelangelo von Watteau unterschied, fehlten die angemessenen musikalischen Mittel.

Darüber hinaus wird in Cahusacs Kommentar die im 18. Jahrhundert immer stärker werdende Ausrichtung der Musik an der Malerei greifbar. Die nach 1700 äußerst beliebten, handlungsarmen Divertissements, die ungleich mehr Tanzsätze aufwiesen als Lullys Werke und – wie bei *L'Europe galante* oder Rameaus *Les Indes galantes* – das galante Epitheton bisweilen gar im Titel trugen, etablierte Cahusac nun als Pendant zu Antoine Watteaus «fêtes galantes». Mit der ästhetischen Analogiebildung zwischen Komposition und Malerei wurde allerdings die körperliche Wirkmacht von Musik keineswegs obsolet, wie die zeitgenössischen musikalischen und medizinischen Traktate zeigen.²² Dadurch zeichneten sich in der Musikästhetik nun verstärkt zwei unterschiedliche Stoßrichtungen ab, die oftmals changierend und wenig eindeutig den Diskurs bestimmten.²³ Geradezu typisch erscheinen in dieser Hinsicht die Ausführungen des Abbé Terrasson in seiner poetologischen, im Kontext der *Querelle des anciens et des modernes* verfassten Abhandlung von 1715.

La musique subsiste aussi, & est même très-agreable sans imitation, non seulement par ses accords mais encore par le seul arrangement des tons qui n'imitent & ne signifient rien dans les mouvemens moiens & dans les modes naturels: d'un autre côté pourtant, comme elle a des mouvemens forts lents ou fort vîtes, & des modes transposés; elle est propre à imiter quand on veut, non seulement le bruit des vents ou le murmure des eaux, mais encore la joye, la tristesse & toutes les passions qui se distinguent par des accens ou des inflexions de voix caractérisées. Un Opera & un seul Opera rassemble tous ces usages de la

Die Musik besteht auch weiter und ist sogar sehr angenehm, wenn sie nicht imitiert; nicht nur wegen ihrer Akkorde, sondern auch allein durch die Zusammenstellung der Töne, die nicht imitieren und bei mäßigen Bewegungen und in den natürlichen Tonarten nichts bedeuten: von anderer Seite allerdings, wenn sie sehr langsame oder sehr schnelle Bewegungen und transponierte Tonarten aufweist; dann ist sie, wenn man möchte, für die Imitation geeignet, nicht nur für das Geräusch/das Rauschen des Windes oder das Plätschern des Wassers, sondern auch für die Freude, die Traurigkeit und alle Leidenschaften, die sich durch Akzente oder charakteristische Klangmodifikationen unterscheiden. Eine einzelne Oper versammelt

22 Vgl. etwa Claude-Nicolas Le Cat, *Traité des sens*, Paris: G. Cavelier, 1744, S. 64; siehe dazu Downing A. Thomas, *Aesthetics of opera in the Ancien Régime, 1647–1785*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, S. 190 f.

23 Vgl. Peter Kivy, *Osmin's rage. Philosophical reflections on opera, drama, and text*, Princeton: Princeton University Press, 1988, S. 15.

musique; on y entend des chants ou des airs qui ne sont que pour l'oreille, & d'autres qui parlent à l'esprit & au cœur. Voilà donc la musique conciliée avec les sujets tragiques comme avec les autres.²⁴

alle diese Verwendungsarten der Musik; man hört in ihr die Gesänge oder Melodien, die nur für das Ohr bestimmt sind, und andere, die zum Geist und zum Herzen sprechen. So ist also die Musik mit den tragischen Sujets genauso vereinbar wie mit den anderen.

Terrasson beschrieb zwei Arten von Musik – eine nicht-imitierende und eine imitierende –, die beide ihre Berechtigung hätten und in der Oper vorkommen würden. Die von Lully etablierte Tonsprache, die infolge des Opern-Monopols der *Académie Royale de Musique* bis weit ins 18. Jahrhundert hinein verbindlich bleiben sollte, wurde zunehmend als nicht-imitierend wahrgenommen. Obwohl gänzlich an der Natur des (galanten) Menschen ausgerichtet, geriet der dezidiert «französische» Stil des späten 17. Jahrhunderts allmählich in den Ruch einer abstrakten Monotonie. Zugleich kam es nach 1700 zu einer verstärkten Rezeption italienischer Musik, genauer: der Instrumentalmusik. Während die französische Air selbst von den schärfsten Lully-Kritikern nicht in Frage gestellt wurde und die italienische Aria keine Befürworter fand, hinterließen italienische Symphonien und Sonaten im Pariser Musikleben immer deutlichere Spuren.

Es setzte eine langjährige Kontroverse darüber ein, welcher Stellenwert der italienischen Kompositionsweise gegenüber der französischen – sprich: Lullys – Musik zukommen sollte. Der Streitpunkt lässt sich leicht bestimmen und tritt bereits in genau jenem Vorbehalt von Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville zutage,²⁵ den dieser 1704 in seinem italienkritischen «Vergleich zwischen der italienischen und der französischen Musik» benannt hatte. So sei die italienische Symphonie zwar gelegentlich schätzenswert («estimable»), allerdings mit einem erheblichen Nachteil behaftet:

Mais néanmoins [...] la plupart des Symphonies des Italiens heurtent une oreille d'un goût naturel, par la rapsodie de leurs tons biscornus, rompus, inégaux, leurs brusques changemens de mode, leurs dissonances pressées, &c.²⁶

Gleichwohl [...] verletzt der größte Teil der italienischen Symphonien ein Ohr von natürlichem Geschmack mit der Rhapsodie ihrer wunderlichen, zerrissenen, ungleichen Töne, ihren unvermittelten Tonartenwechsel, ihren hastigen Dissonanzen etc.

24 [Jean] Terrasson, *Dissertation critique sur L'Iliade d'Homere. Où à l'occasion de ce Poëme on cherche les regles d'une Poëtique fondée sur la raison, & sur les exemples des Anciens & des Modernes*, Paris: F. Fournier et A.-U. Coustelier, 1715, Bd. 1, S. 224.

25 Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise* (1704–1706), zusammen mit Pierre Bourdelot und Pierre Bonnet, *Histoire de la musique et de ses effets* (1715), 4 Bde., Amsterdam: C. Le Cène, 1725; Reprint Graz 1966, 4 Bde. in 2 (= Die großen Darstellungen der Musikgeschichte in Barock und Aufklärung, 2).

26 Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise*, Paris 1743, Bd. 3, S. 153f.

Vor dem Hintergrund einer französischen Musikästhetik im Geiste Lullys lag Le Cerf de la Viéville Diagnose nahe, dass die deutlich virtuosere und harmonisch vielfältigere italienische Instrumentalkomposition ein «Ohr mit natürlichem Geschmack» gefährden müsse. Da sich die «zerrissenen» Klänge infolge der physiologischen Wirkungsweise von Musik zwangsläufig negativ auf die Gemütsverfassung des Publikums niederschlugen, konnten sie unmöglich «natürlich» sein. Das Verdikt fiel entsprechend eindeutig aus: «Die eine [französische Musik Lullys] ist natürlich, die andere [italienische] affektiert, folglich ist die eine gut, die andere schlecht» («L'une est naturelle, l'autre affectée, par conséquent l'une bonne, & l'autre mauvaise»)²⁷ Die immer lauter werdende Kritik an Lullys Monotonie und der Vorwurf, sich etwa in *Cadmus et Hermione* gleich mehrfach selbst kopiert zu haben, ließen sich damit leicht entkräften. So seien Lullys Ideen keineswegs nach zwanzig Bühnenwerken erschöpft gewesen, vielmehr habe der Komponist strikt am Natürlichkeitsgebot festgehalten. Laut Le Cerf de la Viéville hatte Quinault in seinen Libretti hundertfach dieselben Gefühle vorgeschrieben, und Lully konnte sich – zum Preis des immergleichen Ausdrucks – nicht dazu entschließen, die Natürlichkeit und Angemessenheit («le naturel, & la justesse») der Neuheit («la nouveauté») zu opfern.²⁸ Auch wenn Lully «den guten Ausdruck» bereits verwendet hatte, so habe er «ihn wiederholt, weil er, um richtig und natürlich zu sein, dazu verpflichtet gewesen» sei («Il avoit eu occasion d'employer ailleurs la bonne expression, & il la repétoit, parce qu'il y étoit obligé, pour être juste & naturel.»)²⁹

Die zukunftsweisende Gegenposition zu Le Cerf de la Viéville – eine Gegenposition, die auch die Musikpraxis nach 1700 bestimmen sollte – bestand jedoch just in der Aufwertung der «zerrissenen» italienischen Klänge. Mit der Durchbrechung einer regelmäßigen «lieblichen» Melodie konnte nämlich genau jenen «unangenehmen» Gefühlsregungen und Ereignissen eine musikalische Stimme verliehen werden, die bei Lully zwangsläufig verstummen mussten. Es fällt allerdings auf, dass sich die erschütternde Vertonungsweise zunächst vor allem auf Naturgewalten wie Gewitter oder Erdbeben bezog und weniger der Charakterzeichnung einzelner Rollen diente. Die «unangenehme» Wirkung des Gehörten konnte so mit einem äußeren Naturereignis erklärt werden und musste vom galanten Publikum nicht auf die menschliche Natur selbst bezogen werden. Der Erfolg dieser «italienischen» Vertonungsweise war durchschlagend: Nachdem 1706 Marin Marais in seiner Tragédie lyrique *Alcyone* einen Sturm auf die Opernbühne gebracht hatte, entwickelte sich eine regelrechte musikalische Unwetter-

27 Ebd., Bd. 2, S. 159.

28 Ebd., Bd. 2, S. 163.

29 Ebd., Bd. 2, S. 164.

Mode.³⁰ Um eine solcherart «imitierende» Tonsprache zu erreichen, kamen genau jene kompositorischen Parameter zum Tragen, die Terrasson angeführt hatte: Anstatt einer «mäßigen Bewegung» in «natürlichen Tonarten» wie bei der «nicht-imitierenden» Vertonungsweise bedurfte die «imitierende» einer «sehr langsamen oder sehr schnellen Bewegung» und «transponierter Tonarten».³¹

An der weiteren Entwicklung hin zu möglichst eindrucksvollen, musikalisch umgesetzten Naturszenen war Jean-Philippe Rameau maßgeblich beteiligt. Nachdem sich Rameau über Jahre mit wegweisenden Schriften zur Harmonik einen Namen als Musiktheoretiker gemacht hatte, legte der mittlerweile Fünzigjährige mit *Hippolyte et Aricie* 1733 seine allererste Tragédie lyrique vor und setzte damit den Auftakt zu einer fulminanten Opernkarriere. Obwohl Rameau bei der dramaturgischen Konzeption seines Bühnenerstlings unverkennbar an die Tradition Lullys anknüpfte,³² wurde das Werk gemeinhin als markante musikalische Wende rezipiert.³³ Die Debatte kreiste um die Frage, ob Rameau die musikalischen Grenzen der Natürlichkeit nicht mit zu viel harmonischer Kunst überschritten habe.³⁴ Während die Anhänger Lullys diese Frage bejahten, lautete das Argument der Befürworter Rameaus, dass dessen Musik genauso natürlich wie diejenige Lullys sei, nur habe ihm der musikalische Fortschritt ganz andere Mittel an die Hand gegeben.³⁵ Dass es sich bei der musikalischen Umsetzung negativer Ereignisse allerdings nicht allein um eine technische, sondern vor allem um eine ästhetische Frage handelte, verschwiegen die Rameau-Anhänger.

Ein Blick auf die «Symphonie de Tonnerre» – die Symphonie des Donners – aus dem ersten Akt von Rameaus *Hippolyte et Aricie* verdeutlicht, in welcher Weise musikalische Tempogestaltung, harmonische Progression

30 Vgl. James R. Anthony, *French baroque music from Beaujoyeulx to Rameau*, London: Batsford, 1974, S. 119; Paul-Marie Masson, *L'Opéra de Rameau*, Paris: H. Laurens, 1930, S. 327–334.

31 Terrasson, *Dissertation critique sur L'Iliade d'Homere*, S. 223.

32 Vgl. Herbert Schneider, «Rameau et la tradition lulliste», in: *Jean-Philippe Rameau*, Colloque international organisé par la Société Rameau (Dijon, 21–24 septembre 1983), sous la dir. de Jérôme de la Gorce, Paris/Genève: Champion-Slatkine, 1987, S. 287–306.

33 Vgl. Etienne Haeringer, *L'Esthétique de l'opéra en France en temps de Jean-Philippe Rameau*, Oxford: Voltaire Foundation, 1990 (= *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*), S. 39–47; Thomas, *Aesthetics of opera in the Ancien Régime*, S. 125. Zur Ausformung der vokalen Partien in *Hippolyte et Aricie* siehe Cynthia Verba, *Dramatic expression in Rameau's Tragédie en Musique. Between tradition and Enlightenment*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, S. 46–93.

34 Siehe u. a. Regine Klingsporn, *Jean-Philippe Rameaus Opern im ästhetischen Diskurs ihrer Zeit. Opernkomposition, Musikanschauung und Opernpublikum in Paris 1733–1753*, Stuttgart: M&P Verlag für Wiss. und Forschung, 1996, S. 56–77.

35 Vgl. Thomas, *Aesthetics of opera in the Ancien Régime*, S. 71.

und dynamische Kontraste für die klangliche Umsetzung des Gewitters verantwortlich waren (Bsp. 4). Dieses Instrumentalstück gehörte neben der Parzen-Szene im zweiten Akt zu den am heftigsten diskutierten Passagen von Rameaus Opernerstling.

Nur auf der Grundlage einer stark von Lully geprägten Tradition erschließt sich das imitierende – und für die Zeitgenossen irritierende – Potenzial der Donnersymphonie. Der vorgegebene Rahmen wurde sowohl in rhythmischer als auch in harmonischer und dynamischer Hinsicht überschritten – da entsprechend der gängigen Überzeugung alle drei Parameter unmittelbar auf Körper und Seele einwirkten, führte eine Steigerung auf jeder der Ebenen zu einem unmittelbar physischen Effekt und bedrohte das psychische Gleichgewicht. Die schnelle Bewegung in 32teln strapazierte die Hörer ebenso wie der harmonische – durch Tonrepetitionen markierte – sequenzierende Gang durch die Stufen der Grundtonart G-Dur und die (für die damalige Praxis ungewöhnlichen) Forte-Angaben. Dass sich diese musikalischen Grenzüberschreitungen jedoch auf einer durchaus regelmäßigen Folie ereigneten, spielte für die Diskussion keine Rolle. Dabei bildeten die übersichtliche Phrasenlänge der wiederholten oder sequenzierten Motive, die trotz aller harmonischen Gänge durchgehend bestimmende Grundtonart G-Dur und nicht zuletzt die Kürze des Stücks eine unveräußerliche Basis. Nicht die strukturellen Grundsätze des Komponierens standen zur Disposition, sondern das Ausmaß der artifiziellen Abweichung von der angenehm ohrenfälligen Ausgeglichenheit.

Obwohl im frühen 18. Jahrhundert die Nachahmung der äußeren Natur immer stärker in den Fokus rückte, blieb die wirkungsästhetische Verknüpfung zwischen Musik und menschlicher Natur unverändert relevant. Damit war nicht zuletzt ein Wertesystem verbunden, demzufolge die «angenehm» geordnete Musik den glücklichen Szenen, die zerrütteten Klänge hingegen den schrecklichen Ereignissen vorbehalten blieben. So erschien es ebenso folgerichtig wie für die weitere Operngeschichte bestimmend, dass der erforderliche glückliche Ausgang der Bühnenhandlung in ein Divertissement mündete.³⁶

36 Zum Schluss-Divertissement in *Hippolyte et Aricie* vgl. Rebecca Harris-Warrick, «Ballet, pantomime, and the sung word in the operas of Rameau», in: *Coll'astuzia, col giudizio: Essays in honor of Neal Zaslaw*, ed. Cliff Eisen, Ann Arbor [Mich.]: Steglein Publ, 2009, S. 31–61, hier S. 36f. Zum Divertissement bei Rameau vgl. auch Françoise Dartois-Lapeyre, «Les Divertissements dansés dans les opéras de Rameau», in: *Jean-Philippe Rameau. Colloque international*, S. 503–549; zur Rolle der Pastorale in *Hippolyte et Aricie* vgl. Elke Lang-Becker, *Szenentypus und Musik in Rameaus tragédie lyrique*, München/Salzburg: Katzwichler, 1978 (= Beiträge zur Musikforschung, 7), S. 29–44. Zu den Divertissements im zweiten und vierten Akt von Rameaus *Hippolyte et Aricie* siehe Philine Lautenschläger, «Zur musikalischen Dramaturgie der Divertissements in Jean-Philippe Rameaus *Hippolyte et Aricie*», in: *Die Musikforschung*, 59 (2006), H. 1, S. 17–30.

Bsp. 4: Jean-Philippe Rameau, *Hippolyte et Aricie* (1733), Akt I, 4. Szene, Tonnerre.

The image displays a musical score for a thunderstorm scene, titled "Tonnerre." at the top left. The score is written for a grand staff with two systems of staves. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both marked with a "2" and a "*" symbol. The notation is dense and rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes. A large, horizontal wedge-shaped dynamic marking is placed above the treble clef staves in the first three systems, indicating a crescendo. The first system is labeled "30. Tonnerre." and includes the instruction "B.C." below the bass staff. The second system also includes "B.C." and a "fort." marking. The third system includes "B.C." and a "f." marking. The fourth system includes "B.C." and a "ff." marking. The notation continues with similar rhythmic patterns and dynamic markings throughout the scene.

31.

The musical score on page 31 consists of four systems. Each system contains a vocal line (top staff) and a basso continuo line (bottom staff). The vocal lines are written in a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The basso continuo lines are written in a bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The music is characterized by melodic phrases with various ornaments and slurs. The basso continuo lines provide harmonic support with rhythmic patterns and figured bass notation. The page number '31.' is in the top right corner.

B.C.

B.C.

B.C.

B.C.

Auch in Rameaus *Hippolyte et Aricie* fand das *Happy End* in der umfangreichen zweiten Hälfte des letzten Aktes seinen Niederschlag in einer Darbietung, die sich in der Freude des pastoralen Bühnenpersonals über die erlangten friedvollen Zustände ausdrückte. Selbstredend kann hier von ausschweifenden harmonischen Gängen oder unregelmäßigen Phrasen keine Rede sein. Dass die Schäferinnen und Schäfer die Oper schließlich mit einer Gavotte beendeten,³⁷ die sich unter der Klangoberfläche des 18. Jahrhunderts unverkennbar als ein höfischer Tanz aus dem Kernrepertoire des 17. Jahrhunderts zu erkennen gab, bekräftigte musikalisch das ungetrübte Glück (Bsp. 5).

Bei der Charakterisierung von gemäßigten Klängen, die nicht durch extreme Tempowahl oder stark modulierende Harmonik geschärft waren, lässt sich unter der kompositorischen Bezugnahme auf die Praxis des 17. Jahrhunderts eine ästhetische Umdeutung im Sinne des 18. Jahrhunderts erkennen. Während Terrasson 1715 die Lully-Tradition als «nicht-imitierend», die latent entgrenzten Klänge als «imitierend» charakterisiert hatte, war für Cahusac – Rameaus späteren Librettisten – die Möglichkeit einer nicht-imitierenden Kompositionsweise ausgeschlossen. Die Klangsphäre des Divertissements wurde selbst zum nachahmenden Ereignis erklärt, indem die «schönen Proportionen» nun dezidiert «glückliche Tage» widerspiegeln. Dadurch werde den betreffenden Kompositionen «die einzige Stimmung» aufgedrückt, «die ihnen eine Art von Leben verleihen» könne.³⁸ So negativ Cahusac die Beschränkung auf einen einzigen Ausdruck selbst bewertete, so genau traf er den Kern des Phänomens. Schließlich rührte die nachhaltige Verabsolutierung der «schönen Proportionen» im 17. Jahrhundert genau daher, einen glücklichen Zustand in gemäßigten Tonfolgen zu erfassen. Die ästhetische Beschränkung auf diesen klanglichen Idealzustand wurzelte in der physiologisch verstandenen Wirkmacht von Musik, die auf keinen Fall den Gemütszustand des noblen Publikums aus dem Gleichgewicht bringen durfte. Vor diesem Hintergrund erscheint denn auch die spätere Abwertung symmetrischer Klangstrukturen als konventionell durchaus treffend.

37 Zur Gavotte am Ende von Akt V siehe auch Cuthbert Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau. His life and work*, London: Cassell, 1957, S. 192f. Zur Gavotte in Rameaus Bühnenschaffen vgl. Gisela Seefrid, *Die Airs de danse in den Bühnenwerken von Jean-Philippe Rameau*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1969 (= Neue Musikgeschichtliche Forschungen, 2), S. 61–66.

38 Cahusac, *La Danse ancienne et moderne*, S. 143: «Voilà les ressources sans nombre que les images fournissent au véritable talent. Plus la Danse, comme la Peinture, embrassera d'objets; & plus elle aura des moyens fréquens de déployer les belles proportions, de les mettre dans des jours heureux, de leur imprimer le seul mouvement qui peut leur donner une sorte de vie.»

Bsp. 5: Jean-Philippe Rameau, *Hippolyte et Aricie* (1733), Akt V, 7. Szene, Gavotte.

204. *Acte.V.*

dans nos bois; Rendez les plus tendres hommages A la divinité . qui

ré - - - - - gne dans nos bois. Rossignols

Pr Gavotte.

Vite. *B son.*

2e Gavotte. *Fl.* *V.*

T. *V.*

Ins Positive gewendet, verkörperte die musikalische Konvention im buchstäblichen Sinne des Wortes nichts Geringeres als die gültige Verhaltensnorm. Daran vermochte auch ein musikalisches Gewitter nichts zu ändern – im Gegenteil: Durch die Zerrüttung der Klänge bei Schreckensereignissen wurde *ex negativo* das positive Ideal der musikalischen Ordnung bekräftigt. Ohne die fundamentalen Prinzipien des *locus amoenus* wäre der *locus horridus*, der ebendiese Prinzipien punktuell unterlief, nicht umsetzbar gewesen. Und während das Donnerrollen die äußere Natur nur nachzeichnete, führte die pastorale Klangwelt mitten in die innere Natur des frühneuzeitlichen Menschen.

Abstract

The French opera which Jean-Baptiste Lully established since 1673 provides a fundamental insight into the controversial discussion in terms of the ideal entity of music belonging to the early modern period. Embedding music in a dramatic context raises the question as to the constitution of sound meeting the requirements of musical tragedy – the *tragédie en musique*. Referring to this sources reveals the musical alignment by reference to nature. The examination focuses upon the ideal location epitomised by music – the *locus amoenus* – and the correlating opposite in compositional practice – the *locus horridus*. It is remarkable that the differentiation of “natural” sounds after 1700 takes place in instrumental passages. Certainly a connection to dance as another form of art is premised. Against this background Lully’s tradition of sounding nature is described in order to show the aftereffect in the eighteenth century by means of Jean-Philippe Rameau’s *Hippolyte et Aricie* which embodies the starting point of a forceful counterdraft.

Bibliographie

- Anthony James R., *French baroque music from Beaujoyeulx to Rameau*, London: Batsford, 1974.
- , «Printed editions of André Campra’s *L’Europe galante*», in: *The Musical Quarterly*, 56 (1970), H. 1, S. 54–73.
- Barthélemy Maurice, *André Campra. Sa vie et son œuvre (1660–1744)*, Paris: Picard, 1957 (= *La Vie musicale en France sous les rois Bourbons*, 4).
- Betzwieser Thomas, «Musikalischer Satz und szenische Bewegung. Chor und «Chœur dansé» in der französischen Oper (Académie Royale de Musique)», in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 23 (1999), S. 151–185.
- Cahusac Louis de, *La Danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse*, Paris: Jean Neaulme, 1754.

- Dartois-Lapeyre Françoise, «Les Divertissements dansés dans les opéras de Rameau», in: *Jean-Philippe Rameau. Colloque international*, S. 503–549.
- Dépambour-Tarride Laurence, «La Création de l'Académie royale de musique. Théorie et pratique de l'absolutisme français», in: *La Musique et le pouvoir*, sous la dir. de Hugues Dufourt et Joël-Marie Fauquet, Paris: Aux amateurs de livres, 1987 (= *Domaine musicologique*, 3), S. 33–51.
- Erben Dietrich, *Paris und Rom. Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Louis XIV*, Berlin: Akademie Verlag, 2004 (= *Studien aus dem Warburg-Haus*, 9).
- Girdlestone Cuthbert, *Jean-Philippe Rameau. His life and work*, London: Cassell, 1957.
- Haeringer Etienne, *L'Esthétique de l'opéra en France en temps de Jean-Philippe Rameau*, Oxford: Voltaire Foundation, 1990 (= *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*), S. 39–47.
- Harris-Warrick Rebecca, «Ballet, pantomime, and the sung word in the operas of Rameau», in: *Coll'astuzia, col giudizio: Essays in honor of Neal Zaslaw*, ed. Cliff Eisen, Ann Arbor [Mich.]: Steglein Publ, 2009, S. 31–61.
- Kivy Peter, *Osmin's rage. Philosophical reflections on opera, drama, and text*, Princeton: Princeton University Press, 1988.
- Klingsporn Regine, *Jean-Philippe Rameaus Opern im ästhetischen Diskurs ihrer Zeit. Opernkomposition, Musikanschauung und Opernpublikum in Paris 1733–1753*, Stuttgart: M&P Verlag für Wiss. und Forschung, 1996.
- Lang-Becker Elke, *Szenentypus und Musik in Rameaus tragédie lyrique*, München/Salzburg: Katzbichler, 1978 (= *Beiträge zur Musikforschung*, 7).
- Lautenschläger Philine, «Zur musikalischen Dramaturgie der Divertissements in Jean-Philippe Rameaus *Hippolyte et Aricie*», in: *Die Musikforschung*, 59 (2006), H. 1, S. 17–30.
- Le Cat Claude-Nicolas, *Traité des sens*, Paris: G. Cavelier, 1744.
- Le Cerf de la Viéville Jean-Laurent, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française (1704–1706)*, zusammen mit Pierre Bourdelot und Pierre Bonnet, *Histoire de la musique et de ses effets (1715)*, 4 Bde., Amsterdam: C. Le Cène, 1725; Reprint Graz 1966, 4 Bde. in 2 (= *Die großen Darstellungen der Musikgeschichte in Barock und Aufklärung*, 2).
- Louis XIV, *Mémoires. Suivi de Réflexions sur le métier de Roi, Instructions au duc d'Anjou. Projet de harangue*, sous la dir. de Jean Longnon, Paris: Tallandier, 1983.
- , *Permission pour tenir Academie royale de musique, en faveur du sieur Lully*, Paris 1672.
- Masson Paul-Marie, *L'Opéra de Rameau*, Paris: H. Laurens, 1930.
- Ménestrier Claude-François, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris: René Guignard, 1682, Reprint Genève: Minkoff, 1972.
- Mersenne Marin, *Traité de l'harmonie universelle*, Paris: G. Baudry, 1627; Reprint hrsg. von Claudio Buccolini, Paris: Fayard, 2003 (= *Corpus des œuvres de philosophie en langue française*).
- Niderst Alain, «L'Europe Galante de la Motte et Campra», in: *Le Théâtre et l'opéra sous le signe de l'histoire*, sous la dir. de Irène Mamczarz, Paris: Klincksieck, 1994.
- Quinault Philippe, *Cadmus et Hermione. Tragédie. Représentée par l'Académie Royale de Musique*, Paris: C. Ballard, 1673.
- Rentsch Ivana, «Europa als künstlerische Suggestion. Die Inszenierung des Friedens im französischen Ballett des 17. Jahrhunderts», in: *Europa – Stier und Sternenkranz. Von der Union mit Zeus zum Staatenverbund*, hrsg. von Almut-Barbara Renger und Roland Alexander Ißler, Göttingen: V&R Unipress, 2009 (= *Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst*, 1), S. 291–304.
- , *Die Höflichkeit musikalischer Form. Tänzerische und anthropologische Grundlagen der frühen Instrumentalmusik*, Kassel u. a.: Bärenreiter, 2012.

- Schneider Herbert, «Rameau et la tradition lulliste», in: *Jean-Philippe Rameau*, Colloque international organisé par la Société Rameau (Dijon 21–24 septembre 1983), sous la dir. de Jérôme de la Gorce, Paris/Genève: Champion-Slatkine: 1987, S. 287–306.
- Seefrid Gisela, *Die Aires de danse in den Bühnenwerken von Jean-Philippe Rameau*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1969 (= Neue Musikgeschichtliche Forschungen, 2).
- Terrasson [Jean], *Dissertation critique sur L'Iliade d'Homere. Où à l'occasion de ce Poëme on cherche les regles d'une Poëtique fondée sur la raison, & sur les exemples des Anciens & des Modernes*, Paris: F. Fournier et A.-U. Coustelier, 1715.
- Thomas Downing A., *Aesthetics of opera in the Ancien Régime, 1647–1785*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Verba Cynthia, *Dramatic expression in Rameau's Tragédie en musique. Between tradition and Enlightenment*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013.