

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](http://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](http://www.baerenreiter.com)

# Inhalt

<b>I Zwischen Lully und Rameau</b> .....	<b>9</b>
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
<b>II Erste Nachfolge: von »Thétis et Pélée« (1688) bis »La Naissance de Vénus« (1696)</b> .....	<b>43</b>
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

<b>III Pluralisierung: von »Méduse« (1697) bis »Alcine« (1705)</b> .....	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
 <b>IV Konsolidierung: von »Philomèle« (1705) bis »Télémaque et Calypso« (1714).</b> .....	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
<b>V Öffnung: von »Théonoé« (1715) bis »Biblis« (1732) . . . . .</b>	<b>297</b>
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

<b>VI Rameaus »Hippolyte et Aricie« (1733) – eine ›Revolution‹?</b> .....	<b>405</b>
1 Brüche und Kontinuitäten .....	<b>407</b>
Divertissements 428    Ausdeutung der Befindlichkeiten 432    Dramatische Instrumentalmusik 437    Schrecken 437    Rezitativ 440	
2 Konzeptionelle Transformationen .....	<b>443</b>
 <b>VII Quellen- und Literaturverzeichnis</b> .....	<b>451</b>
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) .....	<b>452</b>
2 Verzeichnis weiterer Noten und Libretti sowie der benötigten Literatur und Abbildungen .....	<b>464</b>
 Personenregister .....	<b>487</b>
Danksagung .....	<b>495</b>

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*.<sup>1</sup> 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«.<sup>2</sup>

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?«.<sup>3</sup>

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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> Da die Menschen der Antike die Oper als neue Gattung zudem nicht gekannt hätten, könne man sie auch nicht mit deren Regeln angemessen beschreiben.<sup>8</sup> Insofern könne man an der Oper ebenso wenig die Kritik üben, dass in ihr Interventionen von Gottheiten und weitere unwahrscheinliche, dem *merveilleux* (dem »Wunderbaren«)<sup>9</sup> geschuldete Elemente ihren festen Platz haben.<sup>10</sup> 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<sup>e</sup> siècle«. In: Louise Godard de Donville u. Roger Duchêne (Hrsg.): *D'un siècle à l'autre. Anciens et Modernes. Actes du XVI<sup>e</sup> 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.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup>

Dabei handelt es sich um eine grundlegende Strategie, wie die Tragédie en musique in der Ästhetik der französischen Klassik verortet und legitimiert wurde.<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> 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<sup>e</sup> 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), *Phaëton* (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«<sup>15</sup> 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 literarisch<sup>16</sup> 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«<sup>17</sup>, 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.<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup> Die Tragédie en musique legitimiert sich also durch den Rekurs auf die Sprechtragödie (was bereits durch den Gattungstitel, der nicht etwa *opéra*<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup>

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 vraisemblance<sup>22</sup> gewann – von den Rezipierenden für ein metaphorisches Spiegelbild der Realität gehalten wurde.<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup> 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.«<sup>25</sup>

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.<sup>26</sup> 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,<sup>27</sup> 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,<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup>

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 giudizio 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*.<sup>30</sup> 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.«<sup>31</sup>

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«<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup>

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«<sup>34</sup> 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 Theaters<sup>35</sup> und orientiert sich an der Deklamation im klassischen Theater.<sup>36</sup> 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*.<sup>37</sup>

---

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.<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup> 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.<sup>40</sup> 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.<sup>41</sup> 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.<sup>42</sup> 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.<sup>43</sup>

Im Gegensatz zu Perrin kontrollierte Lully die *Académie royale de musique*, wie die Académie d'Opéra ab 1672 und unter der neuen Direktion hieß,<sup>44</sup> ab der Übernahme als umsichtiger, geschäftsbewusster und zielstrebigter Leiter,<sup>45</sup> 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.<sup>46</sup> Nachdem Lullys Werke am Hof aufgeführt worden waren, durfte er sie im öffentlichen Theater in Paris spielen und die dafür verlangten Einnahmen vollumfänglich behalten.<sup>47</sup> 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.<sup>48</sup> 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 Streichersatz<sup>49</sup> 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.<sup>50</sup>

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.<sup>51</sup> 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.«<sup>52</sup>

---

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.<sup>53</sup> 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.<sup>54</sup> 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.<sup>55</sup> 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.<sup>56</sup> 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.<sup>57</sup>

Mit dem Amtsantritt von Jean-Nicolas de Francine,<sup>58</sup> 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.<sup>59</sup> Wenig später wurden die beiden Bühnenwerke auch auf Schloss Marly vor dem König aufgeführt,<sup>60</sup> 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.<sup>61</sup> 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,<sup>62</sup> 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.<sup>63</sup> 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.<sup>64</sup> Denn durch die 1683, nach dem Tod der Königin Marie-Thérèse d'Autriche (1638–1683)<sup>65</sup> 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.<sup>66</sup> 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.<sup>67</sup> 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,<sup>68</sup> 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.<sup>69</sup> 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,<sup>70</sup> in Auftrag gegeben und gar dessen Proben überwacht.<sup>71</sup> 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,<sup>72</sup> 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.<sup>73</sup>

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.<sup>74</sup> 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.<sup>75</sup> 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.<sup>76</sup>

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.<sup>77</sup> 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.<sup>78</sup> 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,<sup>79</sup> 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.<sup>80</sup> 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.<sup>81</sup>

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.<sup>82</sup> Vervollständigt wurde die Oper *Achille et Polyxène* dann aber nicht von den Söhnen Lullys, sondern durch Lullys Sekretären Pascal Collasse,<sup>83</sup> 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

<sup>79</sup> Ebd., S. 142; La Gorce: Jean-Baptiste Lully, S. 337.

<sup>80</sup> Zum Verhältnis des Stoffes mit den antiken Vorlagen vgl. Géraldine Gaudefroy-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.

<sup>81</sup> Vgl. für eine detaillierte Darlegung dieses »plea for peace« Géraldine Gaudefroy-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.

<sup>82</sup> 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.

<sup>83</sup> 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 Gaudefroy-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 »premier 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,<sup>84</sup> 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.<sup>85</sup> 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 Tänze<sup>86</sup> 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.

## 2 Dynamisches Potenzial der Gattung in Lullys Nachfolge

Collasse seinerseits nahm diese Überlegung von Lully auf und akzentuierte in der von ihm vervollständigten Oper die weiteren Divertissements mit zahlreichen Tänzen. Gerade das Divertissement des vierten Aktes (IV, 5), in dem die Freude auf die bevorstehende Versöhnung der Griechen mit den Trojanern durch die Heirat zwischen Achille und Polyxène ausgedrückt wird, ist in dieser Hinsicht bezeichnend, da es neben anderen Tänzen und großen Vokalpartien nicht weniger als drei ausgedehnte Chacottes beinhaltet. Die Instrumentalmusik wird von Collasse aber auch ansonsten stärker als bei Lully betont. Zahlreiche Préludes und Ritournelles erhöhen die Eindringlichkeit des dramatischen Verlaufs, so etwa im dritten Akt, als das einfache Rezitativ der von Achille verlassenen Briséis von zwei Ritournelles umklammert wird, um die Emotionalität der Passage, in der Briséis Achilles Großartigkeit lobt, zu erhöhen (Partitur, S. 146–148). Auf einen verstärkten Ausdruck von Emotionalität zielte Collasse auch generell in der Oper, am offenkundigsten im zweiten Akt: Der Rest der königlichen Familie der Trojaner – der König Priam, Andromaque (die Witwe seines von Achille erschlagenen Sohnes Hector) sowie die Königstochter Polyxène – appelliert in musikalisch eindringlichen Nummern an das Mitleid von Achille (II, 4f.). Die Passage, das eigentliche Herzstück des zweiten Akts, folgt bezeichnenderweise dem sehr groß angelegten kriegerischen Divertissement der Griechen zu Ehren des siegreichen Achille, der zwischen Akt 1 und 2 Hector aus Rache für seinen Freund Patrocle umgebracht hat. In wiederum großem Kontrast dazu stimmen die übrig gebliebenen Trojaner Klagegesänge an, welche Collasse mit einer Vielfalt von musikalisch eindrücklichen Mitteln ausgestaltete: Besonders hervorstechend sind Priams Klage, die von sechs Stimmen begleitet wird, das in offenkundigem Klangkontrast dazu stehende, nur vom Bass begleitete Trio der drei Trojaner sowie Polyxènes expressives unbegleitetes und später begleitetes Rezitativ. Nach letzterem erliegt der durch die Musik gerührte Achille schließlich, verliebt sich in Polyxène und wünscht den Trojanern, denen er vergibt, einen »éternelle paix« (S. 250), dem mit einer ausführlichen Entr'acte-Musik zu Nachhall verholfen wird.

Angesichts der Tatsache, dass Collasse den Ideengehalt von *Achille et Polyxène* effektiv mit im Vergleich zu Lully avancierten musikalischen Mitteln ausgedeutet hat, mag die

The image shows a musical score for Bass Continuo (BASSE-CONTINUE) from Act II, Scene 4 of the opera 'Achille et Polyxène'. The score is written on four staves. The lyrics are: 'cœur. Puissons-nous attendre le cœur De ce superbe vainqueur. Puissons-nous attendre le cœur Puissons-nous attendre le cœur De ce superbe vainqueur. Puissons-nous attendre le cœur De ce superbe vainqueur.' The music is in a minor key and features a variety of rhythmic patterns and ornaments, including sixteenth and thirty-second notes, and rests marked with 'x'. The score is labeled 'BASSE-CONTINUE.' at the bottom.

Ausschnitt aus dem als Klagegesang konzipierten Trio von Andromaque, Polyxène und Priame (»Achille et Polyxène«; II, 4; S. 104).

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.<sup>87</sup> 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 erscheint<sup>88</sup> –, 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,<sup>89</sup> 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.

A-Teil eine andere, weniger starre musikalische Sprache, so, als wollte Lully die geänderten Vorzeichen der *Tragédie en musique* auch in der Overtüre abbilden. Mit der Funktion der Overtüre spielte auch Collasse, der dem Prolog lediglich ein kurzes »Prélude« voranstellte. Die Wiederholung der Overtüre (bzw. des Prélude) nach dem Prolog, die für die konzeptionelle Anbindung von diesem an die Haupthandlung entscheidend war,<sup>90</sup> entfiel also erstmals in der *Tragédie en musique*. Collasse versinnbildlichte damit den Gehalt des Prologs, zu dessen Eröffnung auf eine zerstörte, da vom König vernachlässigte Bühne eine konzeptionell eng mit dem König verschmolzene Overtüre nicht denkbar gewesen wäre: Erst nach der Wiederherstellung des Theaters, der Rückkehr des Königs und der Einsetzung eines neuen Herrscherideals im Prolog ist eine Overtüre, die Lully freilich mit einem neuen Zuschnitt versah, möglich.

Die erste Oper nach Lullys Tod wurde mit Spannung erwartet. Auch wenn es wohl zu einer Rivalität zwischen den Lully-Söhnen und Collasse um die Nachfolge von Lully gekommen ist,<sup>91</sup> scheint das Publikum, das sehr zahlreich zur Uraufführung erschien, Collasse gegenüber durchaus wohlwollend eingestellt gewesen zu sein: Die Erwartungshaltung und das Interesse für die erste Oper nach Lully waren so groß, dass man sich sogar um die verfügbaren Plätze im Theater streiten musste.<sup>92</sup>

Die Musik von Collasse wurde einerseits mit dem unausweichlichen Modell der *Tragédie en musique* von Lully verglichen, andererseits wurde aber auch deren Grad an Neuheit beurteilt, was angesichts der aufgeschlossenen neuen Werte in der *Académie royale de musique* nicht erstaunt. In der *Histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement, 1645, jusqu'en 1709*, die wahrscheinlich von Jacques-Bernard Durey de Noinville, einem Sekretären von Lully und diesem deshalb nahestehenden Person geschrieben wurde, hob man entsprechend explizit die »nouveauauté« der Musik von Collasse, dem vielversprechenden Nachfolger von Lully, hervor und spielte damit durchaus auf Innovationen wie die oben festgestellten an:

»Il ne faut pas s'étonner si cet opéra eut du succès dans sa nouveauté; on y voyait tout à la fois les précieux restes de la musique de Lully qu'on venait de perdre, et le commencement d'un jeune élève qui promettait beaucoup.«<sup>93</sup>

Wie jedoch einige zeitgenössische Kritiken nahelegen, wurden die großen Erwartungen bei den ersten Aufführungen der Oper von Collasse enttäuscht. So zirkulierten etwa Spottgedichte wie das folgende, in dem man weder an der Musik von Collasse noch am Libretto von Campistron ein gutes Haar ließ – und die Musik von Lully nicht erwähnte:

90 Vgl. ebd., S. 332: »Précédant à la fois le prologue et la tragédie, l'ouverture joue un rôle capital dans l'opéra lullyste: elle est la charnière entre le monde réel du prologue et la transposition métaphorique de celui-ci dans la tragédie proprement dite.«

91 Vgl. La Gorce: Jean-Baptiste Lully, S. 705.

92 Vgl. Robert Malvern Isherwood: *Music in the service of the king: France in seventeenth century*. Ithaca (New York): Cornell University Press 1973, S. 334.

93 Vgl. generell [Jacques Bernard Durey de Noinville, Sekretär von Lully:] *Histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement, 1645, jusqu'en 1709, composée et écrite par un des secrétaires de Lully*. Manuskript. Paris: Bibliothèque de l'Opéra. Signatur: Ms. Po B230, S. 177f., zit. ebd.

## I Zwischen Lully und Rameau

»Entre Campistron et Colasse  
Grand débat s'émeut au Parnasse  
Sur ce que l'opéra n'a pas un sort heureux.  
Aucun d'eux ne s'en croit coupable.  
L'un dit que la musique est plate et misérable,  
L'autre que la conduite et les vers sont affreux  
Et le grand Apollon, toujours juge équitable,  
Trouve qu'ils ont raison tous deux.«<sup>94</sup>

Die ausführlichste und zeitnächste Kritik zu *Achille et Polyxène* befindet sich im *Mercure galant* vom November 1687, dem Monat der ersten Aufführungen der Oper.<sup>95</sup> Der Autor geht dabei in eine merkwürdige Distanz zu Collasses Oper, deren Musik stellenweise zwar bei gewissen »connoisseurs« gut angekommen sei, im Großen und Ganzen aber enttäuscht habe.<sup>96</sup> Erstaunlich ist vor allem, dass Collasses Oper in einen Vergleich mit den beiden im Sommer aufgeführten *Idyllen* der Lully-Söhne gestellt wird, deren musikalischer Erfolg herausgestrichen wird.<sup>97</sup> Damit stellt der leider unbekannt Autor auch Collasses Legitimität als Nachfolger von Lully in Frage und spielt vielleicht auf die nicht realisierte Aufführung der *Idyllen* an der Académie royale de musique an.<sup>98</sup> Auf jeden Fall zeigen die Kritiken, dass Collasses Oper nicht nur an Lully gemessen wurden, sondern auch in Konkurrenz zu Werken anderer Komponisten geriet.

Die erste Oper nach Lullys Tod mit ihren geänderten Prämissen und Kontexten präfiguriert die Situation der Tragédie en musique und der Académie royale de musique der nächsten Jahrzehnte. Für die Komponisten nach Lully, denen es erstmals möglich wurde, für die Oper zu schreiben, blieben die Kompositionen von Lully verbindlich, denn sie stellten sowohl exemplarische, als auch omniprésente Modelle dar, da sie durch die Wiederaufnahmepaxis weiterhin an der Opern Akademie gespielt und durch kontinuierliche Notendrucke auch nach Lullys Tod verbreitet wurden. Wie das Beispiel von Collasses Vervollständigung von *Achille et Polyxène* zeigt, wurde das Modell von Lully keinesfalls bloß nachgeahmt, sondern als Referenzpunkt für eigene Innovationen genommen. Darin offenbart sich wiederum der moderne Habitus der Komponisten nach Lully, dessen Modell zur Größe wurde, an dem man sich maß. Der Fortschrittsgedanke führte dazu, dass Lullys dezidiert moderne Tragédies en musique, die bei aller Achtung bewusst das antike Theater übertrumpfen sollten, ihrerseits zu älteren Modellen wurden, die, mit allem Respekt vor ihren Schöpfern, übertroffen werden sollten. In diesem Spannungsfeld zwischen Respekt vor dem Modell Lullys und dessen Beachtung auf der einen Seite und innovativer Weiterentwicklung sowie Vermeidung uninspirierter Nachahmung desselben auf der anderen legten sich die Komponisten zahlreiche Innovationsstrategien zurecht – und entwickelten die Tragédie en musique weiter.

94 Zit. Gédéon Tallemant des Réaux: »Sur *Achille et Polyxène*«. In: Manuscrit 673. Hrsg. v. Vincenette Maigne. Paris: Klincksieck 1994, S. 654 (=Bibliothèque de l'âge classique 8. Série générale), konsultiert auf: <https://www2.unil.ch/ncd17/index.php?extractCode=1055> (=Naissance de la critique dramatique), zuletzt am 1. Februar 2020.

95 *Mercure galant*, November 1687, S. 267–275; vgl. auch Isherwood: *Music in the service of the King*, S. 334, wo auf dieselbe Kritik eingegangen wird.

96 *Mercure galant*, November 1687, S. 273f.

97 Vgl. auch La Gorce: *Jean-Baptiste Lully*, S. 704.

98 Ebd., S. 704f.

### 3 Rameau als ›Meilenstein‹: Problemstellung, Zielsetzung, Forschungs- und Quellenlage

Die Komponisten und Librettisten, die sich nach Lully und Quinault im Genre der Tragédie en musique versuchten, wurden mit dem Modell Lullys verglichen, das durch seine kulturpolitische Konzeption und die Kanonisierung, die sich mit der ununterbrochen anhaltenden Wiederaufnahmepraxis und Druckverbreitung<sup>99</sup> von Lullys Werken auch nach dessen Tod fortsetzte, bis zum Ende des Ancien Régime allgegenwärtig blieb. Wie bereits das Beispiel von Collasses Vervollständigung von *Achille et Polyxène* zeigte, versuchten Lullys Nachfolger nicht, mit diesem zu brechen, sondern dessen Auffassung der Gattung behutsam von ›innen heraus‹ zu erneuern, indem sie in ihren Kompositionen zwischen Modernität einerseits sowie Traditionsbezug bzw. Orientierung am unausweichlichen Referenzpunkt der Lullyschen Tragédie en musique, an denen ihre Werke gemessen wurden, andererseits abwogen. Eine uninspirierte Nachahmung von Lully, die nicht dessen Niveau entsprochen hätte, wäre, wie der mit Collasses und Campistrons Leistung in *Achille et Polyxène* enttäuschte (und weiter oben zitierte) Kommentar nahelegt, jedenfalls nicht positiv aufgenommen worden.

Gleichzeitig schrieben die Nachfolger von Lully, im Gegensatz zu diesem in seinen Zeiten als akzeptierter Hofkomponist, mit der Tragédie en musique eine Gattung fort, die in einem subtilen Spannungsverhältnis zwischen königlicher Repräsentation (die in der Oper von Louis XIV nicht mehr forciert wurde) und neuen kulturpolitischen Kontexten mit anderen Förderern wie dem Grand Dauphin (die nicht nur die Tragédie en musique prägen sollten) stand.

Wohl mitunter wegen dieser schwierigen Gemengelage hat die Musikgeschichtsschreibung die Nachfolger von Lully allerdings nachlässig behandelt. Erst im Auftritt von Jean-Philippe Rameau (1683–1764), der 1733 im Alter von gut fünfzig Jahren seinen Opernerstling, die Tragédie en musique *Hippolyte et Aricie* auf die Bühne der Académie royale de musique brachte, sah man – und dies schon im 18. Jahrhundert – einen neuen ›Meilenstein‹ der Gattung. Rameau fasste die Tragédie en musique zwar wie seine Vorgänger weiterhin auch als literarische Gattung auf, wies der Musik jedoch eine konzeptionell neue Rolle zu, indem er sie theoretisch neu verankerte: Er, der sich zuvor als Musiktheoretiker einen Namen gemacht hatte, löste sie dadurch von ihrer absoluten Abhängigkeit vom Text, dass er sie und ihre Gesetzmäßigkeiten direkt aus der Natur ableitete und rational begründete, ohne den ›Umweg‹ über die legitimierende Sprache zu nehmen. Die Konsequenz war, dass Rameaus erste Oper für die Zeitgenossen ungewohnt klang und ›zu viel‹ Musik beinhaltete. Während

---

99 Die Werke von Lully wurden u. a. auch wiederaufgelegt. Zum Notendruck bei und nach Lully vgl. generell Laurent Guillo: ›L'édition musicale française avant et après Lully‹. In: Agnès Terrier und Alexandre Dratwicki (Hrsg.): *L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX<sup>e</sup> siècle*. Lyon: Symétrie 2010 (= Collection Perpetuum mobile), S. 79–98.

in der Kritik des *Mercure de France* zur Uraufführung von *Hippolyte et Aricie* aufgrund des neuen Status der Musik, die »mâle et harmonieuse« und »d'un caractère neuf« sei,<sup>100</sup> festgehalten wurde, dass Rameau mit seinem »coup d'essai, dans ce genre de musique« gezeigt habe, »qu'il peut égaler les plus grands Maîtres«,<sup>101</sup> gingen die Frères Parfaict in ihrer *Histoire de l'Académie royale de Musique, depuis son établissement jusqu'à présent* noch einen Schritt weiter und erklärten, dass Rameau ein neues Genre begründet habe,<sup>102</sup> was genau auf den Umstand zurückzuführen ist, dass Rameau die bis anhin hauptsächlich literarisch konzipierte Gattung nun auch grundsätzlich musikalisch auffasste.

Rameaus neuartiger Ansatz brachte mit seinem regelrechten »choc esthétique«<sup>103</sup> den Stellenwert der Tragédie en musique im künstlerischen Wertesystem des 18. Jahrhunderts durcheinander.<sup>104</sup> Dies löste eine teils heftig geführte ästhetische Debatte aus, die gut zwanzig Jahre währende *Querelle des Lullistes et des Ramistes*, in der sich Anhänger von Rameau und seiner neuen Musik mit den Verfechtern von Lullys altehrwürdigem Stil stritten.

Die Komponisten zwischen Lully und Rameau allerdings spielten in dieser Diskussion nur eine marginale Rolle. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts wurden sie zusehends als wenig bedeutende Epigonen wahrgenommen, die Lully lediglich nachgeahmt hätten und von Rameau mit seiner neuen Konzeption in den Schatten gestellt worden seien. Im vierzehnten Band seiner Abhandlung zur Herrschaft von Louis XIV, *Le siècle de Louis XIV*, schrieb Voltaire (François-Marie Arouet; 1694–1778) beispielsweise abwertend von den Komponisten zwischen Lully und Rameau:

»Après Lulli, tous les musiciens, comme Colasse, Campra, Destouches et les autres, ont été ses imitateurs, jusqu'à ce qu'enfin Rameau est [sic] venu, qui s'est élevé au-dessus d'eux par la profondeur de son harmonie, et qui a fait de la musique un art nouveau.«<sup>105</sup>

In der 1765 in der Académie von Dijon aus Anlass von Rameaus 1764 eingetretenem Tod vorgetragenen und 1766 publizierten *Éloge historique de Mr. Rameau* von Hugues Maret (1726–1786) – einer der ersten längeren biographischen Texte zu Rameau – hieß es wiederum, dass die »ouvrages de musique [nach Lully und vor Rameau] n'étoient appréciés que par les rapports qu'ils avoient avec ceux de Lulli«, und dass »Campra, Mouret, Destouches, & tous ceux qui avoient paru jusqu'alors sur la scene, avoient encore donné de la force à ce préjugé, en s'attachant à imiter cet homme célèbre«. Wenig vorher war Michel Paul Guy

100 *Mercure de France*, Oktober 1733, S. 2248f.

101 Zit. ebd., S. 2233.

102 Rameau habe »dans son genre« unternommen, »ce que Lully est dans le sien«. Zit. Frères Parfaict: *Histoire de l'Académie royale de Musique, depuis son établissement jusqu'à présent*. Bd. 2. Manuskript. Abschrift von Louis-François Beffara. Paris: Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Signatur: Français 12355, S. 67. Zu den Frères Parfaict und ihrer Schrift vgl. weiter unten.

103 Zit. Sylvie Bouissou: Jean-Philippe Rameau. *Musicien des Lumières*. Paris: Fayard 2014, S. 303–344 (der Titel des dort der ersten Tragédie en musique von Rameau gewidmeten Kapitels lautet »Le choc esthétique d'*Hippolyte et Aricie*«).

104 Vgl. grundsätzlich Regine Klingsporn: Jean-Philippe Rameaus Opern im ästhetischen Diskurs ihrer Zeit. *Opernkomposition, Musikanschauung und Opernpublikum in Paris 1733–1753*. Stuttgart: M & P, Verlag für Wissenschaft und Forschung 1996.

105 Zit. Voltaire: *Le siècle de Louis XIV*. Berlin: Francheville 1751, Paris: Didot 1849, S. 600f.

de Chabanon (1730–1792) in seiner ebenfalls als Nachruf auf den verstorbenen Rameau konzipierten Schrift *Éloge de M. Rameau*, die 1764 veröffentlicht wurde, auch nur kurz auf die Komponisten zwischen Lully eingegangen, die er zwar nicht ›herabwürdigenden‹, sondern ›rehabilitieren‹ wollte, die aber doch hinter Rameau zurückstehen würden.<sup>106</sup>

Im Schrifttum wurde häufig verkannt, dass die Komponisten nach Lully mehr als nur dessen schiere Nachahmer waren, indem sie die Oper und die Tragédie en musique weiterentwickelten. Ebenfalls kaum wahrgenommen wurde, dass Rameau die Musik seiner Vorgänger – und nicht nur jene von Lully – kannte und auf dieser aufbaute. In der Kritik einer Wiederaufnahme von Michel Pignolet de Montéclair (1667–1737) *Tragédie en musique Jephté* (ursprünglich von 1732) im *Mercur de France* von 1761 wurde »le caractère noble et distingué de cet ouvrage« als Auslöser für sein Operschaffen erklärt, denn dieser habe Rameau gemäß (vermeintlich) eigener Aussage beeindruckt und ihn verstehen lassen, dass eine »nouvelle force« und »de nouvelles beautés« in der »musique dramatique« ausgedrückt werden können.<sup>107</sup> Unabhängig vom Wahrheitsgehalt dieses Zitats, ist es tatsächlich gut möglich, dass Rameau mitunter durch die (im Druck verfügbaren) Partituren seiner Vorgänger, in denen sich neue musikalische Formen ankündigten und in denen der Musik mehr Platz eingeräumt wurde, überhaupt erst dazu angeregt wurde, die Musik und die Tragédie en musique in einem neuen Konzept zu verstehen.

Damit würde er sich in die Komponisten vor ihm einreihen, die ebenfalls nicht nur auf Lully Bezug nahmen, sondern auch auf die Tragédies en musique der anderen, später als *Préramisten* bezeichneten Komponisten. Denn an der Académie royale de musique wurden seit Lullys Tod neben den neuen Opern weiterhin Wiederaufnahmen von Lully gegeben, zusätzlich wurden aber auch gewisse Bühnenwerke der Nachfolger von Lully erneut auf den Spielplan gesetzt. Zudem wurden die an der Académie royale de musique aufgeführten Opern auch weiterhin mit königlichem Privileg gedruckt, sodass sie den Komponisten nach Lully und damit auch Rameau zur Verfügung standen. Ganz konkret spiegelt sich diese Bezugnahme auf das Repertoire in gewissen Szenentypen ab, die seit Lully kontinuierlich weiterentwickelt wurden. Die Unterweltszene, für die bereits Lully Beispiele geliefert hatte, wurde in zahlreichen Tragédies en musique zwischen Lully und Rameau mit reicheren musikalischen Formen umgesetzt und fand bei Rameau (z. B. im »Trio des parques« aus *Hippolyte et Aricie*, das zu schwer für die Aufführenden an der Académie royale de musique war) einen gänzlich neuartigen Ausdruck. Andere stereotypische Bestandteile wurden noch deutlicher von den Nachfolgern von Rameau entwickelt, so beispielsweise die Sturmszenen, die seit Collasses *Thétis et Pélée* (1689) mit ambitionierten Instrumentalmusiken vertont wurden, die kein musikalisches Pendant bei Lully hatten.

**106** Michel Paul Guy de Chabanon: *Éloge de M. Rameau*. Paris: M. Lambert 1764. Chabanon widmet den Komponisten zwischen Lully und Rameau gerade einmal zwei halbe Seiten (9f.): »[...] loin de rabaisser les prédécesseurs de M. Rameau, je voudrais les relever, s'il étoit possible, certain qu'un suffrage unanime mettra au-dessus d'eux l'Artiste que je célèbre [Rameau]. *Campra, Mouret & Destouches*, tenoient le second rang. *Campra*, plus estimé des Musiciens, parce qu'il connoissoit mieux l'Art; *Destouches*, facile & gracieux, mais moins cependant que *Mouret*, qu'on a nommé justement Musicien des graces. J'ajouterai au nom de ces Artistes, celui d'un quatrième, supérieur aux trois autres peut-être, mais qui n'a point travaillé pour le théâtre: *Clerambaut* [sic]« (zit. S. 9).

**107** Zit. *Mercur de France*, März 1761, S. 153.

Trotz des offensichtlichen >Schnitts< mit Rameaus Auftreten, gibt es also eine Kontinuität und Entwicklung im Repertoire der Tragédie en musique. Bereits diese rechtfertigt eine Beschäftigung mit den Werken zwischen Lully und Rameau. Zudem stellen die fast fünfzig Jahre zwischen Lullys letzter Tragédie en musique *Achille et Polyxène* von 1687 und Rameaus *Hippolyte et Aricie* von 1733 eine vielfältige Periode in der Geschichte dar: Den letzten, von Kriegen, finanziellen Problemen und Hungersnöten überschatteten Regierungsjahrzehnten von Louis XIV folgten nach dessen Tod 1715 die anfänglich als Aufschwung wahrgenommene Régence, die Regentschaft von Philippe II d'Orléans (1674–1723), sowie ab 1723 die Herrschaft von Louis XV (1710–1774), des Urenkels von Louis XIV. Die im Höhepunkt der absolutistischen Kunstförderung entstandene Tragédie en musique wurde in diesen sich ändernden, ihre Ausgestaltung beeinflussenden Kontexten kontinuierlich gepflegt. Des Weiteren geriet die Tragédie en musique in dieser Periode in eine Konkurrenz mit neuen dramatischen oder halbdramatischen Gattungen wie der Opéra-ballet, die ihrerseits verschiedene Konzeptionen herausbilden sollte, der noch von Lully inaugurierten Pastorale héroïque, des Ballet héroïque oder der französischen Kantate.

Aus dem Vorwort des 1708 erschienenen ersten Buch der *Cantates françaises* von André Campra (1660–1744) geht hervor, dass die italienische Musik bei der Herausbildung der Kantate eine wesentliche Rolle gespielt hat. Campra plädierte für eine in seinen Kantaten mit Bedacht realisierte >Mischung< der französischen Musik mit der italienischen:

»J'ay taché autant que j'ay pû de mêler avec la delicatessen de la Musique Française, la vivacité de la Musique Italienne. [...] Je suis persuadé autant que qui que ce soit du mérite des Italiens, mais nôtre langue ne sçauroit souffrir certaines choses qu'ils font passer. Nôtre Musique a des beautés qu'ils ne sçauroient s'empêcher d'admirer, & de tacher d'imiter, quoy qu'elles soient négligées par quelques-uns de nos François. Je me suis attaché sur tout à conserver la beauté du chant, l'expression, & nôtre maniere de reciter, qui selon mon opinion est la meilleure.«<sup>108</sup>

Campra ging es also darum, die >noble< und >schöne< französische Musik mit italienischen Elementen anzureichern. Das Vorgehen, das gemeinhin als Herausbildung von *goûts réunis*, also von >vereinigtem Geschmack<, bekannt wurde, ist zwar hier in einem Kantatenband festgehalten, kann aber auch als Devise für die Einführung von italienischen Elementen in Tragédies en musique und weitere Opern der Zeit – nicht nur in jene von Campra – gesehen werden. In der Tat erfuhr die Tragédie en musique nach Lully vermehrt Stimuli aus der italienischen Musik, die in den veränderten gesellschaftshistorischen Umständen von einer breiteren musikalischen Öffentlichkeit rezipiert wurde. Die bewusste Förderung von italienischer Musik, mit der bei der Schöpfung der gezielt französischen Tragédie en musique aus ideologischen Gründen gebrochen worden war, stand stets auch in einem gewissen Kontrast zur kulturellen Identität Frankreichs vom Ende des 17. Jahrhunderts. Dies zeigt sich einerseits daran, dass die italienische Musik und Elemente aus derselben aufnehmende Gattungen wie die Kantate oder die Opéra-ballet gerade in freizügigeren Umfeldern gefördert wurde. In die prestigeträchtige Tragédie en musique allerdings wurden italienische Elemente erst und nur nach der Einführung in andere Gattungen aufgenommen. Andererseits führte die

<sup>108</sup> Zit. André Campra: *Cantates françaises, mêlées de symphonies*. Buch 1. Paris: Ballard 1708, o. S. (»Avertissement«).

stärkere Aufnahme von italienischen Elementen in die französische Musik zu einer ausgedehnten ästhetischen Debatte. Diese flammte mit dem Streit auf, der sich abspielte zwischen dem Lully-Apologeten Le Cerf de la Viéville (1674–1707), der sich in seiner *Comparaison de la Musique italienne et française* (1705) für die französische Musik aussprach, und François Ragenet (ca. 1660–1722), der in seiner Schrift *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras* (1702) für die italienische Musik einstand.<sup>109</sup>

\* \* \*

Wie sich die Tragédie en musique<sup>110</sup> zwischen Lully und Rameau in den bis anhin nur umrissenen vielfältigen Kontexten entwickelte, versucht die vorliegende Studie zu zeigen. Sie wirkt damit der schon im 18. Jahrhundert festgesetzten pejorativen Einschätzung des Repertoires zwischen Lully und Rameau entgegen, die zu deren Vernachlässigung auch in der modernen Musikgeschichtsschreibung geführt hat. Die Arbeit zielt darauf ab, die Entwicklung der Gattung in ihren unterschiedlichen, sie beeinflussenden Kontexten und aus verschiedenen Blickwinkeln zu untersuchen. Mit der gezielt breiten Annäherung etwa aus gesellschaftshistorischer, musikanalytischer, literarischer und institutioneller Perspektive soll eine möglichst umfassende Betrachtung der ursprünglich im Zeichen des Absolutismus entstandenen Gattung der Tragédie en musique zwischen Lully und Rameau bewerkstelligt werden. Betrachtet werden die in der Académie royale de musique aufgeführten Tragédies en musique, wobei deren konzeptionelle Transformationen in den jeweiligen Kontexten aufscheinen. In der bisherigen vergleichsweise dünnen Forschungsliteratur wurde eine solche kontextuelle und umfassend angelegte Erörterung der Tragédie en musique zwischen Lully und Rameau noch nicht unternommen, weshalb sich die vorliegende Arbeit als der Versuch versteht, eine substantielle Lücke in der wissenschaftlichen Wahrnehmung der Gattung zu schließen.

In der kritischen Literatur wurde die Tragédie en musique zwischen Lully und Rameau meist lediglich anhand einzelner Aspekte oder Perspektiven in den Blick genommen. Die ausführlichsten Darstellungen, welche die Tragédie en musique gemeinsam mit den anderen musikalischen Gattungen in einen gesamthistorischen Kontext stellen, bilden Robert Fajons Monographie *L'opéra à Paris du Roi Soleil à Louis le Bien-Aimé*<sup>111</sup> von 1984 (die zwar mit ihren analytischen Befunden besticht, in der aber häufig auch vereinfachende und ungenügend begründete Schlüsse gezogen werden) und Maurice Barthélemy's *Métamorphoses de l'opéra français au siècle des Lumières*<sup>112</sup> von 1990 (deren hellstichtigen Beobachtungen aber in einer knappen, vom Autoren als Essay konzipierten Form referiert werden).

109 Für die Verortung und die weitere Entwicklung dieser ästhetischen Frage vgl. insbesondere »Goûts réunis und Natürlichkeit« in Kapitel 4.1.

110 In dieser Studie wird durchgehend vom ursprünglichen Gattungsbegriff *tragédie en musique* statt *tragédie lyrique* Gebrauch gemacht. Letzterer stellt zwar den heute eingebürgerten Fachterminus dar, wurde allerdings erst ab Mitte des 18. Jahrhunderts verwendet; zudem geht aus diesem der wesentliche Aspekt der ›In-Musik-Setzung‹ einer Tragödie nicht direkt hervor. Vgl. zu den Begrifflichkeiten Schneider: Art. »Tragédie lyrique – Tragédie en musique«.

111 Robert Fajon: *L'opéra à Paris du Roi Soleil à Louis le Bien-Aimé*. Genf u. Paris: Slatkine 1984.

112 Maurice Barthélemy: *Métamorphoses de l'opéra français au siècle des Lumières*. Arles: Actes Sud 1990 (= Série musique).

Leslie Ellen Brown mit ihrer Studie *The tragédie lyrique of André Campra and his contemporaries*<sup>113</sup> von 1978 und Caroline Wood mit ihrem Buch *Music and Drama in the tragédie en musique, 1673–1715. Jean-Baptiste Lully and his Successors*<sup>114</sup> von 1996 haben sich hingegen hauptsächlich mit den musikalischen Entwicklungen und Eigenschaften der Tragédie en musique von Lully und, wegen der zeitlichen Begrenzung, nur einem Teil der Nachfolger vor Rameau auseinandergesetzt, ohne die gewinnbringenden Befunde wesentlich zu kontextualisieren.

Rein literarisch mit dem Genre befasst haben sich Cuthbert Girdlestone in seiner monographischen Abhandlung *La tragédie en musique (1673–1750): considérée comme genre littéraire*<sup>115</sup> von 1972 oder Jean-Noël Laurenti in seiner 2002 erschienenen Studie *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie royale de musique (1669–1737)*<sup>116</sup>. Laura Naudeix setzte sich in ihrer Schrift *La dramaturgie de la tragédie en musique*<sup>117</sup> aus dem Jahre 2004 ausführlich mit der dramatischen Konzeption auseinander, allerdings bloß aus literarischer Perspektive.

Mit den die Tragédie en musique der Zeit umgebenden ästhetischen Konzepten hat sich schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts Jules Écorcheville in *De Lulli à Rameau, 1690–1730. L'esthétique musicale*<sup>118</sup> von 1906 beschäftigt; 1991 hat Catherine Kintzler erstmals ihre grundlegende, 2005 neu aufgelegte Studie zur *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau* veröffentlicht.<sup>119</sup>

Die sich wandelnden gesellschaftlichen und politischen Rahmen, in denen die Tragédie en musique und andere Gattungen nach Lully geprägt wurden, untersucht haben u. a. Don Fader (etwa im ausführlichen Aufsatz »The >cabale du dauphin<, Campra, and italian comedy: the courtly politics of french musical patronage around 1700«<sup>120</sup> von 2005 oder in seiner Dissertation *Musical thought and patronage of the Italian style at the court of Philippe II, duc d'Orléans (1674–1723)*<sup>121</sup> von 2000), Georgia Cowart (*The triumph of pleasure: Louis XIV & the politics of spectacle* von 2008), Olivia Bloechl (*Opera and the political imaginary in old*

---

113 Leslie Ellen Brown: *The tragédie lyrique of André Campra and his contemporaries*. Chapel Hill: University of North Carolina 1978 (Dissertation).

114 Caroline Wood: *Music and Drama in the tragédie en musique, 1673–1715. Jean-Baptiste Lully and his Successors*. New York u. London: Garland Publishing 1996.

115 Cuthbert Girdlestone: *La tragédie en musique (1673–1750): considérée comme genre littéraire*. Genf: Droz 1972 (= *Histoire des idées et critique littéraire* 126).

116 Jean-Noël Laurenti: *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie royale de musique (1669–1737)*. Genf: Droz 2002.

117 Laura Naudeix: *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673–1764)*. Paris: Éditions Champion 2004 (= *Lumière classique* 54).

118 Jules Écorcheville: *De Lulli à Rameau, 1690–1730. L'esthétique musicale*. Paris: Impressions artistique Marcel Fortin & Cie 1906.

119 Catherine Kintzler: *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*. Paris: Minerva 2005 (= *Voies de l'histoire*).

120 Don Fader: »The >cabale du dauphin<, Campra, and italian comedy: the courtly politics of french musical patronage around 1700«. In: *Music & Letters* 86 (2005), S. 380–413.

121 Don Fader: *Musical thought and patronage of the Italian style at the court of Philippe II, duc d'Orléans (1674–1723)*. Ann Arbor: University of Michigan Press 2005 (Dissertation).

*régime France*<sup>122</sup> von 2017) oder David Hennebelle (*De Lully à Mozart: aristocratie, musique et musiciens à Paris (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*)<sup>123</sup> von 2009).

Eingehend dem Tanz und dem Verhältnis von Divertissements im dramatischen Verlauf widmete sich Rebecca Harris-Warrick in ihrem 2016 veröffentlichten Buch *Dance and drama in French Baroque Opera*.

Die Tragédie en musique zwischen Lully und Rameau wurde, zumindest punktuell, auch in sich mit der institutionellen Geschichte der Académie royale de musique befassenden Schriften beleuchtet, so in *Ces hommes qui ont fait l'opéra*, erschienen 1984, von Jean Gourret oder in *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV. Histoire d'un théâtre* von Jérôme de La Gorce aus dem Jahre 1992.

Neben diesen ausführlichen Betrachtungen fand die Tragédie en musique des in der vorliegenden Studie betrachteten Zeitraums bisher auch Beachtung in einigen kürzeren Überblicksdarstellungen oder in verschiedenen (etwa in Sammelbänden oder Zeitschriften erschienenen) Aufsätzen, die einzelne (z. B. musikalische, literarische oder politische) Aspekte beleuchten.<sup>124</sup>

Zu nennen sind auch die Biographien, die zu gewissen Komponisten oder Dichtern erschienen sind und mitunter wertvolle Informationen zum hier untersuchten Repertoire und dessen Kontexten beinhalten. Eine besondere Erwähnung verdient die 1995 veröffentlichte, umsichtige Studie von Maurice Barthélemy mit dem Titel *André Campra (1660–1744): étude biographique et musicologique*<sup>125</sup>. Zu vielen Komponisten, Librettisten und weiteren Protagonisten existieren allerdings kaum mehr als rudimentäre biographische Informationen.

Darüber hinaus sei speziell auf das enzyklopädische Nachschlagewerk von Spire Pitou mit dem Titel *The Paris Opéra. An Encyclopedia of Operas, Ballets, Composers, and Performers* und deren zwei Bände zur Pariser Oper von 1671 bis 1815 aus den Jahren 1983 und 1985 hingewiesen.<sup>126</sup>

Abgesehen von den verschiedenen Arbeiten von Herbert Schneider, von dem viele der auf Deutsch gehaltenen modernen Beiträge zur französischen Oper des 17. und 18. Jahrhunderts stammen, hat gerade auch die deutschsprachige Musikwissenschaft einen Bogen um die Tragédie en musique zwischen Lully und Rameau gemacht.<sup>127</sup> Die vorliegende Dissertation stellt gar die erste deutschsprachige Arbeit dar, die sich ausführlich mit dem ganzen Repertoire der Tragédie en musique zwischen Lully und Rameau auseinandersetzt. Sie soll

122 Olivia Bloechl: *Opera and the political imaginary in old régime France*. Chicago: The University of Chicago Press 2017.

123 David Hennebelle: *De Lully à Mozart: aristocratie, musique et musiciens à Paris (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*. Seysell: Champ Vallon 2009 (= Epoques).

124 Anstelle einer Aufzählung einzelner Titel sei auf das Quellen- und Literaturverzeichnis dieser Arbeit hingedeutet, wo zahlreiche solcher Texte genannt sind, die einzelne Aspekte behandeln und für die vorliegende Studie Verwendung fanden.

125 Maurice Barthélemy: *André Campra (1660–1744): étude biographique et musicologique*. Arles: Actes Sud 1995 (= Série musique). Bei diesem Text handelt es sich um eine überarbeitete Fassung einer ersten Biographie von Barthélemy zu Campra aus dem Jahre 1957.

126 Spire Pitou: *The Paris Opéra. An Encyclopedia of Operas, Ballets, Composers, and Performers*. Bd. 1: *Genesis and Glory, 1671–1715*. Westport u. London: Greenwood Press 1983; Bd. 2: *Rococo and Romantic, 1715–1815*. Westport u. London: Greenwood Press 1985.

127 Vgl. das Quellen- und Literaturverzeichnis, wo sich zahlreiche Texte von Schneider finden.

insbesondere auch die deutschsprachige Forschungsliteratur ergänzen und zugleich zur weiteren Beschäftigung mit dem untersuchten Repertoire anregen. Die geplante kontextuelle Untersuchung der Tragédie en musique zwischen Lully und Rameau berücksichtigt in einem synthetischen Ansatz schließlich explizit auch die moderne Forschungsliteratur seit dem Ende des 20. Jahrhunderts.

Aus der weiter oben geschilderten Prämisse, dass Rameau mit seiner ersten Tragédie en musique *Hippolyte et Aricie* die Gattung trotz des vermeintlichen Bruches fortschrieb und sich dabei auch auf die Komponisten nach Lully bezog, ergibt sich der Fluchtpunkt der vorliegenden Arbeit. In einem letzten, zusammenfassenden Kapitel soll danach gefragt werden, inwiefern Rameau die Tragédie en musique mit seinem ersten Beitrag tatsächlich »revolutionierte«. Die Grundlage für eine nuancierte Einschätzung dieser Frage bilden die vier vorausgehenden Kapitel, in denen die Erscheinungsarten der Tragédie en musique zwischen Lully und Rameau in ihren Kontexten aufgezeigt werden sollen. Die Anordnung dieser vier Hauptkapitel ergibt sich durch chronologische Schnitte, die das Repertoire in vier anzahlmäßig ungefähr gleich große Gruppen teilen; die Grenzen ergeben sich aus spezifisch kontextuellen und musikalischen Kriterien. Innerhalb dieser einzelnen Kapitel, deren Titel auf einen für die Entwicklung der Gattung in der jeweiligen Periode im Generellen entscheidenden Gesichtspunkt zurückzuführen ist, sollen die im Zentrum stehenden Tragédies en musique mit ihren spezifischen Charakteristika und Neuerungen unter verschiedenen übergeordneten, für die jeweiligen Werke wesentlichen Fragestellungen betrachtet werden, während einleitende und intermittierende Beobachtungen die historischen Kontexte ausstecken und die jeweiligen Akteure darin verorten. Im Kapitel »Erste Nachfolge« werden die Tragédies en musique der unmittelbaren Nachfolger von Lully im Kontext betrachtet. Die folgenden Ausführungen zur »Pluralisierung« setzen im Jahr 1697 ein, das nicht nur das Jahr der gemeinhin als erste Opéra-ballet anerkannten Oper *L'Europe galante* ist, sondern ab dem auch verschiedene neue Akteure auf den Plan treten. Der Beginn von »Konsolidierung« im Jahre 1705 hängt mit der dann erfolgten Uraufführung von *Philomèle*, der ersten *tragédie dramatique*, und der Verfestigung verschiedener musikalischer Parameter und weiterer Gesichtspunkte zusammen. Die Begrenzungen des nächsten Kapitels »Öffnung« lassen sich schließlich von dem 1715 eingetretenen Tod von Louis XIV und dem Beginn der Régence von 1715, der 1723 der Beginn der Herrschaft von Louis XV folgte, sowie von der Uraufführung von Rameaus erster Tragédie en musique *Hippolyte et Aricie* im Jahre 1733 herleiten.

Es ist auch in einer möglichst breit angelegten Studie nicht möglich, das gesamte Repertoire gleich detailliert zu betrachten. Folglich musste in dieser Arbeit eine Auswahl der für den jeweiligen Zusammenhang aussagekräftigsten Stellen aus den verschiedenen Opern getroffen werden. Die eingehende Analyse sämtlicher, bislang teils noch kaum oder gar nicht untersuchten (und nur in einzelnen Fällen auf Tonträger eingespielten) Tragédies en musique, die für diese Studie als Grundlage unternommen wurde, führte häufig zu der Feststellung von hoher musikalischer und literarischer Qualität, was die Auslese nicht einfach machte. Dass in der angewandten, grundsätzlich kontextuellen Perspektive den Werkbesprechungen der im Zentrum stehenden Opern bewusst viel Platz eingeräumt wurde, liegt mitunter daran, die Leserschaft mit den weitgehend wenig bekannten und in der Forschung stark vernachlässigten, aber vielfältigen Werken besser bekannt zu machen. Die vorliegende

Schrift zielt zudem mehr darauf ab, Tendenzen an konkreten Beobachtungen bzw. Befunden festzumachen, als Verallgemeinerungen und Theorien zu perpetuieren. Schließlich stellen die in dieser Abhandlung unternommenen Betrachtungen der Opern inkl. der versuchten Erörterungen der Haltungen der Akteure in vielen Fällen die ersten ausführlicheren Auseinandersetzungen mit diesen überhaupt dar. Eine von vielen Personen, über die es kaum mehr als biographische Grundlagen gibt, ist beispielsweise der im untersuchten Zeitraum sehr aktive Komponist Louis Lacoste.

Die vorliegende Studie verfügt im Quellen- und Literaturverzeichnis über eine als integralen Bestandteil der Arbeit fungierende und als Übersicht dienende, chronologisch angelegte Tabelle, in der sich sämtliche wesentlichen technischen Informationen über die einzelnen in der Académie royale de musique zum ersten Mal aufgeführten Tragédies en musique und die dazwischenliegenden, ebenda erstmals gezeigten Opern anderer Gattungen finden: Für die Tragédies en musique aufgelistet werden die Jahre der Uraufführungen, die Namen der jeweiligen Komponisten und Librettisten, die Anzahl und Jahre der Wiederaufnahmen, die Widmungsträger, bibliographische Angaben zu den Libretti sowie spezifische Angaben zum Format der Noten.

Dank der Institutionalisierung der französischen Oper seit dem Ende des 17. Jahrhunderts gestaltet sich die Quellensituation auf den ersten Blick sehr erfreulich. Von den meisten Tragédies en musique liegen Notendrucke vor. Nur ein kleiner Teil davon ist jedoch in sogenannten *partitions générales* überliefert, in denen sämtliche Stimmen notiert wurden. Der Großteil der betrachteten Tragédies en musique wurde lediglich als *partitions réduites* verbreitet, die, mit der nennenswerten Ausnahme der erst noch ausnotierten Chöre, meist bloß die Außenstimmen aufweisen und nur punktuell auf genauere Instrumentationen verweisen.<sup>128</sup> Dank »gallica«, der Digitalisierungsplattform der französischen Nationalbibliothek, sind allerdings fast alle Tragédies en musique (und weiteren Opern) der Zeit in guter Qualität online konsultierbar.<sup>129</sup> Einzelne Opern wiederum sind in kritischen Editionen verfügbar. Die verschiedenen Notenbeispiele dieser Arbeit stammen aus den Partituren des 17. und 18. Jahrhunderts und weisen folglich u. a. die originalen Schlüssel auf. Für die Libretti wurde auf den mehrbändigen, ab 1703 erschienenen *Recueil général des opéra* zurückgegriffen, in welchem die Texte der in der Académie royale de musique gezeigten Opern zu finden sind.<sup>130</sup>

Als Quellen für die Erschließung der Tragédie en musique dienen neben der weiter oben referierten modernen Sekundärliteratur u. a. auch die historischen, bis ins 18. Jahrhundert zurückgehenden Darstellungen der Académie royale de musique und deren Repertoire. Besondere Erwähnung verdient dabei die *Histoire de l'Académie royale de Musique, depuis son établissement jusqu'à présent* von Claude und François Parfaict (die von ca. 1701–1777 bzw.

**128** Die Verbreitung der Opern als Partitions réduites ist wahrscheinlich auf kammermusikalische Aufführungen in privatem Rahmen zurückzuführen. Vgl. hierzu Jean Duron: Einführungstext zu *Iphigénie en Tauride*. In: Ders. (Hrsg.): *Grandes Journées Desmarest (1661–1741)*. [Versailles:] Centre de musique baroque de Versailles 1999, S. 81–109, S. 81f.

**129** Die Internetadresse lautet <https://gallica.bnf.fr>.

**130** Der von Ballard in Paris herausgegebene *Recueil général des opéra représentés par l'Académie royale de musique, depuis son établissement* erschien in insgesamt 16 Bänden, die sich von 1703 bis 1745 erstrecken.

1698–1753 lebten und im Folgenden als *Frères* oder *Brüder Parfaict* bezeichnet werden), da in der vorliegenden Studie häufig auf diese Schrift zurückgegriffen wurde.<sup>131</sup>

Was den Umgang mit Primärtexten betrifft, so ist anzumerken, dass jeweils deren originale Orthographie übernommen wurde.<sup>132</sup> Der Übersichtlichkeit halber wurden die Akt- und Szenenangaben mit römischen und arabischen Ziffern (z. B. II, 4) sowie die Seitenzahlen der zitierten Libretto- und Notenstellen (letztere ergänzt durch die Angabe »Partitur«) in Klammern im Haupttext genannt, während sich die vollständigen bibliographischen Angaben, geordnet nach jedem Werk, im Quellen- und Literaturverzeichnis befinden, auf das für diesen Zusammenhang an dieser Stelle pauschal verwiesen sei. Dort findet sich auch eine kompakte tabellarische Übersicht über die studierten *Tragédies en musique* und die weiteren erstmals an der Académie royale de musique aufgeführten musikdramatischen Werke von *Achille et Polyxène* (1687) bis *Hippolyte et Aricie* (1733). Für die bessere Orientierung und die Sensibilisierung für gewisse Aspekte (wie die für das Repertoire wichtige Intertextualität) wurden in die Anmerkungen zahlreiche Querverweise auf andere Stellen der Arbeit integriert, welche mitunter die Bezüge zwischen den einzelnen Opern valorisieren sollen.

- 
- 131** Wann die Autoren ihre Schrift *Histoire de l'Académie royale de Musique*, die sie im Manuskript beließen, erstellten, ist nicht klar; 1741 gaben sie es jedenfalls für die aus ungeklärten Gründen nicht erfolgte Drucklegung aus der Hand. In der vorliegenden Arbeit wird jeweils aus der Abschrift des Manuskripts der Parfaict-Brüder durch Louis-François Beffara (1751–1838) zitiert. Vgl. zum Werk der Frères Parfaict sowie generell zur Musikgeschichtsschreibung im 17. und 18. Jahrhundert in Frankreich (inkl. Oper) Philippe Vendrix: *Aux origines d'une discipline historique. La musique et son histoire en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*. Genf: Librairie Droz 1993 (= Bibliothèque de la faculté de philosophie et lettres de l'université de Liège, fascicule CCLX), für die Frères Parfaict besonders S. 43.
- 132** Die einzigen Abweichungen sind die konsequente Tilgung der in den Schriften im 17. und 18. Jahrhundert verbreiteten Leerschläge vor Kommata sowie die Modernisierung nach heutigen orthographischen Grundsätzen, wenn Großbuchstaben mit Groß- und Kleinbuchstaben transkribiert wurden (bspw. bei Titeln wie jenem des *Recueil général des opéra*).

## II

---

**Erste Nachfolge:  
von »Thétis et Pélée« (1688) bis  
»La Naissance de Vénus« (1696)**



# 1 Neuausrichtungen

An der in der Einleitung besprochenen Vervollständigung von *Achille et Polyxène* durch Collasse wurde paradigmatisch ein beträchtliches dynamisches Potenzial der Tragédie en musique greifbar, denn bei allem Respekt vor Lullys Modell stattete Collasse die Fertigstellung mit einigen Neuerungen aus. In den folgenden, erstmals gänzlich nicht von Lully stammenden Tragédies en musique scheinen sämtliche Komponisten und Librettisten diese innovierende Grundhaltung adaptiert zu haben. Gerade in den ersten Gattungsbeiträgen nach Lully setzten die Nachfolger verschiedene neue Ideen um, mit denen sie das Modell des Genres zwar meist nicht grundsätzlich in Frage stellten, es aber in einem modernen Habitus aktualisierten, umdeuteten und erweiterten. Dabei versuchten sie, sich als Nachfolger von Lully und Quinault zu profilieren.

Bezeichnenderweise kamen alle Autoren der ersten nach 1687 an der Académie royale de musique aufgeführten Tragédies en musique aus dem unmittelbaren Umfeld von Jean-Baptiste Lully: Bis 1691 prägten mit Pascal Collasse (dem ehemaligen Sekretären und engen Mitarbeiter von Lully) und Louis Lully (dem ältesten Sohn von Jean-Baptiste) zunächst ausschließlich eng mit Jean-Baptiste Lully vertraute Komponisten die Gattung.

Übersicht über die ersten Tragédies en musique nach Lullys Tod (UA = Uraufführung)

UA	Titel	Komponist	Librettist
1689	<i>Thétis et Pélée</i>	Pascal Collasse	Bernard le Bovier de Fontenelle
1690	<i>Orphée</i>	Louis Lully	Michel Du Boullay
1690	<i>Énée et Lavinie</i>	Pascal Collasse	Bernard le Bovier de Fontenelle
1691	<i>Astrée</i>	Pascal Collasse	Jean de La Fontaine

Wie die Anzahl verschiedener Komponisten ist auch jene der Librettisten in dieser ersten Phase beschränkt. Letztere verfügten alle bereits über Erfahrungen im Verfassen von Texten für das Musiktheater. Mit Ausnahme von Michel Du Boullay (1676–1751) hatten sie zudem auch alle für Jean-Baptiste Lully geschrieben. Gemeinsam mit Thomas Corneille (1625–1709) hatte Bernard le Bovier de Fontenelle (1657–1757) 1678 den Text der Tragédie-ballet *Psyché* von Molière und Lully für eine Tragédie en musique, die dann von Lully neu vertont wurde, umgewandelt und ein Jahr später das Libretto zu Lullys *Bellérophon* verfasst. Bereits 1674 hatte Jean de La Fontaine (1621–1695) eine Tragédie en musique mit dem Titel *Daphné* verfasst und Jean-Baptiste Lully zur Vertonung vorgelegt. La Fontaine, der das Potenzial der erst ein Jahr vorher mit *Cadmus et Hermione* entstandenen Gattung erblickt hatte, wollte sich Lully damit als alternativen Librettisten zu Quinault empfehlen, als dessen Status als quasi ausschließlicher und auf jeden Fall bevorzugter Librettist von Lully noch nicht klar war. Lully allerdings lehnte La Fontaines *Daphné* ab, was La Fontaine (dessen *Les Amours de Psyché* et

*Cupidon* von 1669 übrigens als Vorlage für Molières später von Fontenelle und Corneille zur Tragédie en musique umgearbeiteten *Psyché* gedient hatte) dermaßen enttäuscht hatte, dass er in einer Satire mit dem Titel *Le Florentin* (1675, erstmals erschienen aber erst 1691) mit Lully abrechnete.<sup>1</sup> Michel Du Boullay schließlich hatte Jean-Louis und Louis Lully die Texte für deren *Idyllen* geliefert, aber nie für deren Vater gearbeitet.

Wie bereits Lullys letzte beiden Opern, die im einführenden Kapitel betrachteten *Acis et Galathée* und *Achille et Polyxène*, sind die ersten Tragédies en musique nach dem Tod von Lully auf das Umfeld der Temple-Gemeinschaft um die Vendôme-Brüder, den Grand Vendôme und den Grand Prieur,<sup>2</sup> zurückzuführen. Abgesehen von Marin Marais (1656–1728) verkehrten nämlich alle Komponisten und wahrscheinlich auch sämtliche Librettisten der ersten Tragédies en musique nach Lully in dieser moralisch freizügigeren Gesellschaft, welche die Produktion von neuen Tragédies en musique folglich als Netzwerk beförderte: Zum Kreis der Personen im Temple zählten sowohl die Komponisten Pascal Collasse und Louis Lully<sup>3</sup> als auch die Librettisten Campistron und Du Boullay, die beide Sekretäre der Vendômes waren,<sup>4</sup> sowie La Fontaine,<sup>5</sup> der ebenfalls regelmäßig im Temple anzutreffen war, und wohl auch schon Fontenelle.<sup>6</sup>

Die offene Gesinnung des Temple begünstigte sicherlich, dass neue Inhalte, Konzepte und Gedanken in die Tragédie en musique fließen konnten, die wiederum dem offener gewordenen Geist an der Académie royale de musique entsprachen. Das grundlegende, auf dem Höhepunkt der absolutistischen Kunstförderung entstandene Modell der Tragédie en musique erfuhr dadurch entscheidende Modifikationen, die den gewandelten Umständen entsprachen. Die Abweichungen von diesem Modell durften aber nicht offenkundig sein, war die Tragédie en musique doch weiterhin eine im Grunde royale Gattung, die zur Propaganda Frankreichs gehörte und durch eine strikte Zäsur überwacht wurde. Die Neuerungen offenbarten sich entsprechend meist in den Details, in der subtilen Weiterentwicklung von musikalischen Formen oder in der Umdeutung bzw. der sanften Subversion bestehender Ansprüche und Konventionen.

---

1 Vgl. zum Verhältnis von La Fontaine zur Oper und zu Lully generell Roger Duchêne: Jean de La Fontaine. Paris: Fayard 1990, S. 323–300 (Kapitel »La tentation de l'opéra«).

2 Vgl. für die Temple-Gemeinschaft und die Vendômes auch Kapitel 1.2.

3 Für Louis Lully war der Temple gar überlebensnotwendig: Da hier aufgrund eines speziellen Rechtsstatus die Pariser Gesetze nicht durchgesetzt wurden, war der hoch verschuldete und einen ausschweifenden Lebenswandel führende Sohn von Jean-Baptiste vor seinen Gläubigern in Sicherheit. Zum Status des Temple vgl. Cowart: *The triumph of pleasure*, S. 139f.

4 Vgl. ebd., S. 145 u. Anita C. Hardeman: *Convention and Circumstance: An Examination of Louis de Lully's tragédie Orphée*. London (Ontario): Faculty of Graduate Studies, The University of Western Ontario 1993 (Masterarbeit), S. 4.

5 Hierzu Duchêne: *La Fontaine* (Kapitel »Derniers plaisirs«, S. 486–493) u. Gustave Desnoiresterres: *Les cours galantes*. Bd. 2. Paris: E. Dentu 1862, S. 200f.

6 Vgl. Alain Niderst: *Fontenelle*. Paris: Plon 1991 (= Collection biographique), S. 85 u. Cowart: *The triumph of pleasure*, S. 140.

## »Zéphire et Flore« (1688) als subversiv geprägte Alternative zur Tragédie en musique

Die ersten Tragédies en musique nach *Achille et Polyxène* zeigen, dass ihre Autoren die Gattung und die Oper neu ausrichten wollten. Bezeichnend dafür ist, dass das erste nach 1687 an der Académie royale de musique gezeigte Werk keine fünfaktige Tragédie en musique war, sondern eine lediglich drei Akte aufweisende »OPERA« mit dem Titel *Zéphire et Flore*.<sup>7</sup> Ihre Autoren, die beiden Lully-Söhne Louis und Jean-Louis sowie der Librettist Michel Du Boullay, entschieden sich also nicht für eine Komposition einer neuen Tragédie en musique, obwohl ihnen Collasse die Fortschreibung der Gattung mit der Vervollständigung von *Achille et Polyxène* strittig gemacht hatte.<sup>8</sup> Wie das zweifelsohne bewusst gewählte Datum der Uraufführung von *Zéphire et Flore* am ersten Todestag von Jean-Baptiste Lully am 22. März 1688 nahelegt, ging es den Lully-Söhnen mit diesem Werk dennoch darum, das musikalische Erbe ihres Vaters anzutreten. In der Widmungsrede an den König forderten sie zwar die Nachfolge von Lully für sich,<sup>9</sup> die Tragédie en musique von letzterem, mit der Louis XIV nach dessen Ungnade gebrochen hatte, schien ihnen dafür aber nicht das richtige Genre. Anstatt sich dem großen gattungsspezifischen Anspruch zu stellen, wollten sie mit *Zéphire et Flore* am Erfolg ihrer *Idyllen* anknüpfen, die 1687 zunächst auf Schloss Anet der Vendômes und wenig später auch für Louis XIV in dessen Schloss Marly gespielt worden waren:<sup>10</sup> Wie es in der Widmungsrede von *Zéphire et Flore* für Louis XIV heißt, habe die »petit Opera« ihren Ursprung im »accuëil favorable«, den der König ihren »petits Divertissemens d'Anet« entgegengebracht hätte. Sie sollte also besser dem persönlichen Geschmack des Königs entsprechen als eine Tragédie en musique. Allerdings fand *Zéphire et Flore* beim Monarchen, der den beiden involvierten Lully-Söhnen kritischer gegenüber gestanden zu haben scheint, keinen Zuspruch.<sup>11</sup> Doch diese Rückweisung ging möglicherweise nicht nur auf den Stil der beiden,<sup>12</sup> sondern auch auf die darin vermittelten Inhalte zurück. Denn in *Zéphire et Flore* breitet sich ein gewisser subversiver Ton aus, der für die Habitués des Zirkels um die Vendômes nicht untypisch war und der wiederum vor allem aus dem Gegensatz zu den Idealen der Tragédie en musique von Lully und Quinault hervorgeht.

Demnach kommt es im Prolog – der in einer auffälligen Bezugnahme zur konkreten Lebenswelt im Grand Trianon, dem eben erst vollendeten Lustschloss von Louis XIV, und seinen Gärten spielt – nicht zu einem pompösen Herrscherlob, sondern zu einer Hinter-

7 *Zéphire et Flore* wird auf dem Titelblatt der Partitur und des Libretts als »OPERA« bezeichnet. Tragédies en musique wurden auf den Titelblättern von Partituren und Libretti normalerweise mit den Bezeichnungen »tragédie« oder »tragédie mise en musique« versehen.

8 Vgl. Kapitel 1.2.

9 Vgl. Louis Lully u. Jean-Louis Lully: *Zéphire et Flore*. Paris: Ballard 1688, o. S. [Widmungsrede]: »Ainsi [zuvor sind die Autoren auf die Förderung ihres Vaters Jean-Baptiste durch den König eingangen] loin de souhaitter seulement ce genie [jenes ihres Vaters] que nous pouvions attendre comme un bien hereditaire; c'est vostre protection seul que nous implorons, sûrs d'un succès au dessus de nos esperances, dés que VOSTRE MAJESTÉ daignera jetter le moindre regard favorable sur ce que nous tenterons ou pour vos divertissemens, SIRE, ou pour ceux de vostre famille sacrée«.

10 Vgl. Jules Écorcheville: »Lully et sa condescendance«, S. 5f.

11 Ebd., S. 7.

12 Vgl. ebd., S. 6f.

fragung desselben. Die Gartengöttin Vertumne und die Göttin der Hirten Palès zelebrieren zunächst die glorreiche Fertigstellung des Trianon sowie der Gärten, die des Aufenthaltes des Königs würdig seien, und besingen die Natürlichkeit der Szenerie, indem sie die Wiedergeburt des »printemps« (S. 284f.) beschwören. Erst jetzt fragen sich Vertumne und ihr Gefolge in einer konventionellen panegyrischen Floskel, ob man den Ruhm von Louis XIV genug feiern könne: »Peut-on de ce Heros trop celebrer la gloire?« (S. 285).

Diese allgemeine Freude wird dann aber plötzlich durch den Auftritt des traurigen Schäfers Tircis unterbrochen, der den Verlust seiner Musette, seines Hirteninstruments, beklagt. Im folgenden Trio von Vertumne, Tircis und einem Hirten wird dann zwar auf solche »plaisirs« und »tourments« der »tendres Amants« eingegangen, aber schon im anschließenden Chor wird intoniert, dass man, angetrieben von einem »plus beau dessin«, dem König mit »jeux« und »chansons« huldigen solle (S. 286). Daraufhin allerdings interveniert Palès und erklärt, dass man dem König weder genug huldigen, noch ihn angemessen unterhalten könne:

»Le louër dignement, n'est pas en ma puissance,  
Le divertir passe mon esperance« (S. 286).<sup>13</sup>

Schließlich versucht ein Zéphire, sie umzustimmen, indem er die Haupthandlung um Zéphire und Flore ankündigt. Dadurch, dass Palès nicht in den folgenden Schlusschor einstimmt, verweigert sie offenkundig die Huldigung an den Monarchen. Sie lässt sich schließlich auch nicht mit Sicherheit vom Zéphire überzeugen, der insinuiert, dass man dem König mit einer neuen Oper (eben der folgenden Haupthandlung von *Zéphire et Flore*) huldigen könne. Diese Haltung von Palès ist umso erstaunlicher, als dass in der Replik des Zéphire eine Legitimation des neuen Ansatzes der beiden Lully-Söhne gesehen werden kann: Mit der Wahl einer der *Idylles* nahen »petit Opera« wird den Vorlieben des Souveräns entsprochen. Palès distanziert sich also vom Herrscherlob, genauso wie der Schäfer Tircis, auf dessen Klagen nur ganz kurz eingegangen wird, und der den Verlust seines Instruments als »secret« (S. 286) nur seiner Schäferin anvertraut.<sup>14</sup> Diese Relativierung von herrscherhuldigendem Ballast äußert sich denn auch im Chor »Peut-on de ce Heros trop chanter la gloire?« (Partitur, S. 23f.), dessen Inhalt durch die Kürze von nur neun Takten gewissermaßen unterlaufen wird.

Dass Du Boullay und die beiden Lully-Söhne ganz bewusst mit den Konventionen des Herrscherlobs gespielt haben, unterstreicht auch die herausragende Rolle, die Le soleil in der Haupthandlung spielt. (In dieser wird die Liebe zwischen Zéphire und Flore gestört durch den widerwärtigen, letztere begehrenden Borée sowie die eifersüchtige Clytie, die Intrigen schmiedet, da sie zu Unrecht meint, dass Le soleil Flore liebt.<sup>15</sup>) Bereits der erste Auftritt

13 Vgl. auch Georgia Cowart: »Carnival in Venice or Protest in Paris? Louis XIV and the Politics of Subversion at the Paris Opéra«. In: *Journal of the American Musicological Society* 54 (2001), S. 265–302, S. 274.

14 Vgl. auch Cowart: *The triumph of pleasure*, S. 145f.

15 Vgl. generell zum Stoff und dessen Verwendung im französischen Musiktheater bis ins 18. Jahrhundert: Bruce Alan Brown: »*Zéphire et Flore*: a >galant< early ballet by Angiolini and Gluck«. In: Thomas Baumann u. Marita Petzoldt McClymonds (Hrsg.): *Opera and the Enlightenment*. Cambridge: University Press 1995, S. 189–216, S. 197f. und v. a. Anmerkung 28.

von Le soleil wird spektakulär inszeniert: Er vertreibt als erstes die zuvor mit Borée auf die Bühne gekommene Dunkelheit und dessen böse Winde sowie die intrigante Clytie und lässt sich anschließend in einem großen Divertissement (I, 10) feiern, das mit »le triomphe du SOLEIL« (S. 301) bezeichnet wird. Dessen pompöser Gestus mit großangelegten Chören zu Ehren von Le soleil, mit dessen Symbol Louis XIV schon seit langem assoziiert wurde, holt das verhaltene Herrscherlob aus dem Prolog nach; Le soleil (bzw. Louis XIV) wird also durchaus positiv konnotiert. Er steht damit in klarem Gegensatz zu Borée, der mit seinem tyrannischen Verhalten eine negative Spiegelung des Idealbildes des absolutistischen Herrschers zeichnet.<sup>16</sup> Le soleil fungiert am Ende der Oper gar als *Deus ex machina*, indem er mit seinem Auftritt Borée davon abhält, Zéphire zu bestrafen: Er lässt auf den Ruinen von Borées Höhle einen Palast zu Ehren von Zéphire und Flore errichten und verbannt Borée ins kalte Skythien. Mit dem Errichten eines beeindruckenden Palasts, der in einer spektakulären Bühnenverwandlung hochgezogen wird, werden am Ende der Oper der Prolog und das Grand Trianon wieder aufgenommen:<sup>17</sup> Die Parallelen sind umso frappierender, als dass das Schicksal schließlich das gute Ende für die »tendres amants« – die im Prolog noch kaum Gehör gefunden hatten – vorbehalten hat. Die glückliche Auflösung wird überdies mit einer von Le soleil gewollten Verschönerung der Natur bekräftigt.

Diese Hinwendung zur Natur, in der die aufrichtig Liebenden zu Hause sind, wurde bereits im zweiten Akt beschworen. In dessen Divertissement (II, 4) findet die unglücklich liebende Flore Zuflucht bei Artenice und dem Volk im Wald: »Les Dryades & les Silvains essayent par leurs danses, & par leurs chants de divertir la Déesse« (S. 308). Dabei wird musikalisch ein naturalistisches »Klangbild« kreiert, in dem die Landschaft mit ihren blühenden Blumen, Vogelgesang und einem murmelnden Bach wiedergegeben wird (Partitur S. 142–144). Eine »Symphonie champêtre« mit charakteristischen Echo-Effekten verstärkt die Wirkung dieser Szenerie (ebd., S. 145f.). Umso stärker dazu ist der Gegensatz, als Borée auf Hintertreiben von Clytie den Wald zerstört, was ebenfalls in kurzen instrumentalen Stücken vertont wird, welche ihrerseits von einem entsetzten Chor »Quel attentat! quel ravage!« und einzelnen Kommentaren von Clytie, in denen das Wüten musikalisch fortwirkt, umgeben und semantisch konnotiert werden (ebd., S. 177–180). Die deskriptive Instrumentalmusik partizipiert folglich entscheidend an der Bühnenhandlung, indem sie zur Stärkung des Kontrasts zwischen einem naturalistischen Ideal und dem abschreckenden Gegenteil beiträgt.

Die beiden Lully-Söhne schufen gemeinsam mit Du Boullay also eine Alternative zur Tragédie en musique. In ihrer sich abgrenzenden »petit Opera« wird mit poetischen und musikalischen Mitteln sorgsam ein politisch gemeinter Gegensatz inszeniert. Le soleil, der sich gegen Borée durchsetzt, versinnbildlicht ein anzustrebendes Ideal, das nicht oder nicht mehr der Realität entspricht, denn das Herrscherlob entfaltet sich nicht ganz im Prolog, sondern erst im Laufe der Handlung. Zudem warnt er mit dem schlechten Verhalten von Borée vor den Kehrseiten absolutistischer Macht. Dem König, der als legitimierende Instanz von *Zéphire et Flore* bezeichnet wurde, wurde also gewissermaßen ein moralischer Spiegel vorge-

16 Zur Figur von Borée und dessen Verhalten vgl. Cowart: *The triumph of pleasure*, S. 146.

17 Der Beginn der Anweisung für die Bühnenverwandlung lautet (S. 324): »Le Théâtre change, & fait voir un Palais magnifique tout orné de fleurs.«

## II Erste Nachfolge: von »Thétis et Pélée« (1688) bis »La Naissance de Vénus« (1696)

halten. Diese subversive Kritik – im Gegensatz zu vielen Tragédies en musique von Lully und Quinault spiegelt *Zéphire et Flore* kein im Grunde erreichtes Ideal – reflektiert schließlich den modernen Habitus der Autoren, die das monarchische System im Rahmen des weiterhin angenommenen »Kulturoptimismus« an sich nicht in Frage stellten.<sup>18</sup>

The image shows a page of a musical score. At the top, it is labeled "VIOLONS." and contains five staves of music for violins. Below this, there is a line of French lyrics: "Que ce bruit, que ces cris font doux à ma fureur. Que ces cris font doux à ma fureur." Underneath the lyrics is a staff for the "BASSE-CONTINUE." (basso continuo). The score is written in a historical style with various note values and clefs.

Im Kommentar der über das Roden des Waldes erfreuten Clytie wirkt die deskriptive Instrumentalbegleitung fort (»*Zéphire et Flore*«; II, 8, S. 178).

18 Vgl. Jürgen Grimm: *Französische Klassik. Lehrbuch Romanistik*. Stuttgart u. Weimar: J. B. Metzler 2005, S. 180f., der in Bezug auf die Modernes im Allgemeinen schreibt: »Da die Kritik der >modernes« sich aber in [...] selbstgesteckten Grenzen hält, bleibt sie als Ganzes systemkonform – und muss es bleiben, da ihr Kulturoptimismus und ihre Fortschrittsgläubigkeit die Regierungsform der Monarchie Ludwigs XIV. zur Grundlage haben.«