

Repertoirekunde

Französische Oper des 17. und 18. Jahrhunderts - Lully und Rameau

Jean-Baptiste Lully

Die französische Oper entstand im "Grand siècle" des Sonnenkönigs Ludwig des XIV. Aufwändiges Schaugepränge als Gesang, Tanz, Instrumentalmusik und Chorgesang, als Bühnenaktion in schönen Bühnenbildern und zumeist mythologischen Kostümen. Der König selbst als Sonne und griechisch-römischer Gott Apollo. Apollo - Gott des Lichts, der Sonne, der Musik. Es ging vor allem um Verherrlichung des Königtums, Repräsentation königlicher Allmacht in Versailles und Paris (la cour et la ville). Ein Hofstaat von etwa viertausend und mehr Menschen umgab den König in Versailles. Adlige, die zwanzig Jahre zuvor noch gegen das absolutistische Königtum kämpften (Fronde), waren nun entmachteter, neutralisiert in ein kompliziert verzweigtes System wohldotierter Hofämter und Privilegien. Über die politische Einflusslosigkeit des Adels konnten künstlerische Unterhaltung und Prachtentfaltung hinwegtäuschen. Der absolutistisch-zentralistische Staat begründete Akademien (etwa die "Académie Royale de Musique"), welche die Kultur (Sprache, Schauspiel, Musik) ideologisch und kunstästhetisch überwachten und in ein Netzwerk von staatlicherseits saktionierten Kunstregeln einpassten.

Im Schloss Versailles gab es erst ab 1770 ein Opernhaus. Es wurde anlässlich der Hochzeit Marie-Antoinettes mit dem späteren Ludwig XVI. errichtet. Theater- und Ballettaufführungen fanden zuvor auf mobilen Bühnen in wechselnden Räumen des Schlosses statt.

Lullys Opern wurden im Theater des Palais Royal in Paris gespielt, zuerst in Zusammenarbeit mit Molière. Nach dessen Tod bekam Lully vom König das alleinige Aufführungsprivileg. Dieser über 2000 Zuschauer fassende Raum war bis zum großen Brand von 1763 der bevorzugte Spielort der französischen Tragédie lyrique.

Jean-Baptiste Lully - geboren als Giovanni Battista Lulli (* 28. November 1632 in Florenz; † 22. März 1687 in Paris) war ein italienisch-französischer Komponist, Geiger, Gitarrist und Tänzer, der ab seinem 14. Lebensjahr, zunächst als „garçon de chambre“ für Anne Marie Louise d'Orléans am französischen Hof arbeitete und zu den höchsten musikalischen Ämtern Ludwigs XIV. aufstieg. Im Dezember 1661 wurde er französischer Bürger. Als

Schöpfer charakteristisch französischer Barockmusik gilt er als einer der einflussreichsten Komponisten der französischen Musikgeschichte.

Vorläufer des modernen Orchesters

Lully prägte mit seiner neuen Orchesterdisziplin nicht nur maßgeblich den französischen Stil, sondern übte damit großen Einfluss auf die Musikpraxis des ausgehenden 17. Jahrhunderts aus.

Typisch für den Klang seines Orchesters sind der fünfstimmige Streichersatz, die Mischung von Streichern und Bläsern, und die für seine Zeit große Besetzung des Orchesters.

Die Ouvertüre

Die französische Ouvertüre mit einem ersten Teil im gravitätischen punktierten Rhythmus mit anschließendem schnellen, imitatorisch gearbeiteten Teil und am Ende (manchmal) einer Wiederaufnahme des ersten Tempos ist zum Teil eine Neuschöpfung Lullys. während die alten Ouvertüren eher nur gravitatisch waren, fügte Lully ihnen noch einen fugierten Teil hinzu.

Die französische Oper

Das größte Verdienst Lullys liegt in der Begründung der französischen Nationaloper. Ludwig XIV. forderte, wie in allen Bereichen der Kunst, eine eigene französische Ausdrucksform auch in der Musik. In Lully und seinem Librettisten Philippe Quinault fand er Meister, die seine Vorstellungen umsetzten. Mit der von ihnen geschaffenen Opernform der Tragédie lyrique gelang es Lully und Quinault, eine eigene Form der Oper zu schaffen, die formal auf den großen klassischen Tragödien bedeutender Schriftsteller wie Corneille oder Racine basierten. Auf dieser Grundlage entwickelte Lully seine Opern als Gesamtkunstwerk, unter Einbeziehung großer Chorszenen und des für Frankreich traditionell wichtigen Tanzes in Form von Balletteinlagen. Damit konnte er die Erwartungen des Königs und des französischen Publikums zufriedenzustellen.

Jede seiner Opern ist in fünf Akte und einen Prolog unterteilt. Es wurden nur klassische Stoffe behandelt wie Ritterepen oder Geschichten der griechisch-römischen Mythologie. Der Prolog, inhaltlich nur lose mit der nachfolgenden Tragödie verbunden, diente der Verherrlichung des Königs und seiner „Ruhmestaten“. Er beginnt und endet mit der Ouvertüre und besteht in der Regel weniger aus Rezitativen, sondern vor allem aus einem Divertissement mit Aires, Chören und Ballett. Die fünf Akte der Tragödien sind in Versen abgefasst, die in der Form des französischen Rezitativs deklamiert werden. Jeder der fünf Akte verfügt über ein weiteres Divertissement mit Arien, Chorszenen und Ballett, meistens – aber nicht immer – am Ende. Bestimmte Szenen wurden zum Standard, wie die poetischen Traumszenen („Sommeil“, z. B. in Atys), pompöse Schlachten („Combats“), die Stürme („Vents“) und die abschließenden großen Chaconnen und Passacailen, oft mit Solisten und Chor.

Französischer Gesangsstil und Formen

Die französische Oper war von Anfang an als Gegenpol zur etablierten italienischen Oper gedacht. Der Unterschied beginnt bei den verwendeten Stimmen und Stimmlagen. Die italienische Barockoper war nicht denkbar ohne die perfekt ausgebildete Virtuosität der männlichen Kastratenstimmen. Das führte zusammen mit den weiblichen Primadonnen zu einer deutlichen Betonung hoher Sopran- und Altstimmen, es gab nur wenige Rollen für tiefe Stimmen und fast gar keine Tenöre. In Frankreich lehnte man die Kastration ab; daher sind in der französischen Oper auch alle Arten von Männerstimmen in tragenden Rollen präsent. Eine typisch französische Stimmlage ist der haute-contre, ein hoher, weich geführter Tenor, beinahe eine Altlage.

Ein weiterer Unterschied ist auch die Verwendung von Chören in der französischen Oper.

Besonders auffällig im Vergleich zur italienischen Oper ist das von Lully und Lambert entwickelte französische Rezitativ. Es basiert auf der Theaterdeklamation der französischen Tragödie und ist eine Weiterentwicklung des Air de Cour. Es unterscheidet sich deutlich vom italienischen Rezitativ, das geradtaktig notiert ist, aber frei vorgetragen wurde; dagegen sind im französischen Rezitativ Taktwechsel häufig, es kommen also streckenweise verschiedene geradtaktige Metren wie C, 2 oder Allabreve und Dreiermetren wie 3/2 oder 3 (= 3/4) vor. Dabei orientiert sich der Rhythmus sehr genau am Duktus des Französischen. Rezitierte Passagen können in kleine Ariosi oder in liedhafte Airs übergehen, die Übergänge zwischen dramatischer Deklamation und (weicherem) Gesang sind also fließend.

Auch die französischen Airs unterscheiden sich von den Arien der italienischen Oper. Der französische Gesangsstil hatte grundsätzlich wenig gemein mit dem italienischen Belcanto, und französische Sänger hätten sich technisch nicht mit großen italienischen Kastraten und Primadonnen messen können. Typisch für die französische Oper ist ein syllabischer Gesangsstil: jede Silbe bekommt einen, nicht mehrere Töne; lange Läufe oder schwierige Koloraturen wie im italienischen Belcanto sind tabu (von seltenen Ausnahmen abgesehen, die vom Text oder der Situation motiviert sein müssen). Daher wirken die Airs der Lullyschen Tragédie lyrique relativ einfach, abgesehen von gelegentlichen Vorhalten sowie notierten Trillern und Mordenten. (bei den Italienern gehörte die Improvisation der Verzierungen zum guten Vortrag.) Viele Airs von Lully und seinen Nachfolgern entsprechen formal einem der zeitgenössischen Tänze, wie z. B. dem Menuet oder der Gavotte, und gehen auch häufig mit dem entsprechenden Bühnentanz einher. Solche Airs können außerdem von einem Chor wiederholt werden. Die italienische Da-capo-Arie mit ihrer improvisierten Kadenz im wiederholten („da capo“) A-Teil existiert in der französischen Oper nicht.

Nachwirkung in Frankreich

In Frankreich blieb der Stil Lullys für weitere etwa hundert Jahre bindend. Die Formen, die er der Tragédie lyrique mit ihrem Gesangsstil und dem Ballett gab, wurden nicht angetastet. Es war selbst tabu, einen Text, den Lully bereits vertont hatte, ein weiteres Mal zu vertonen.

So komponierten die französischen Komponisten in der direkten Nachfolge Lullys ihre Opern ganz in seinem Stil. Erst Jean-Philippe Rameau wagte einen moderneren Stil und einige Neuerungen, vor allem im Bereich der Instrumentierung und des virtuosen Umgangs mit dem Orchester.

Mit der Gründung des Concert spirituel 1725 in Paris und den immer öfter aufgeführten italienischen Konzerten wich die Abneigung gegen die italienische Musik.[Anm. 9] Als eine italienische Truppe Pergolesis *La serva padrona* in Paris aufführte, brach ein offener Konflikt zwischen den Anhängern der französischen traditionellen Oper und den Anhängern der neuen *Opera buffa* aus. Zeitgenossen berichten, dass es dort des Öfteren wie in Religionskriegen zugegangen sei, zumindest was die Schmähschriften betrifft. Dieser Buffonistenstreit ging in die Geschichte ein und wurde erst Jahre später durch die ersten Aufführungen der Opern Glucks beigelegt. Mit Gluck verschwand auch allmählich die Oper des Ancien Régime, Lully, Campra und Rameau wurden kaum noch gespielt. Trotzdem haben Gluck und seine Epigonen aus der dramatischen französischen Deklamation und dem syllabischen Gesang der französischen Oper, wie sie von Lully erfunden worden war, sehr viel gelernt. Das ist auch in den französischen Opern Glucks zu hören (*Iphigénie en Tauride*, *Iphigénie en Aulide*, *Alceste*). Es ist kein Zufall, dass seine Opernreform in Frankreich den größten und vor allem dauerhaften Erfolg hatte – das französische Publikum war auf einen dramatischen Gesang ohne Koloraturen vorbereitet.

Internationaler Einfluss

Vom französischen Hof, von Versailles und der glamourösen Person des „Sonnenkönigs“ ging eine immense Faszination aus. Französische Sprache und Kultur gaben den Ton an, auch das Interesse an der französischen Musik war groß. Die *Tragédie lyrique* fand allerdings relativ wenig Anklang, da zur gleichen Zeit und auch zuvor die italienische Oper ihren Siegeszug angetreten hatte. Dem konnte die französische Oper mit ihrer Betonung dramatischer Deklamation und ihren im Vergleich „harmlosen“ *Airs* nicht genug entgegensetzen. So gab es außerhalb Frankreichs nur wenige Höfe, wo ganze Opern von Lully aufgeführt wurden.

Trotzdem ließen sich manche Komponisten von der französischen Oper inspirieren. Das gilt vor allem für **Henry Purcell**. In England wurde die musikalische Entwicklung ab 1660 durch den frankophilen Geschmack der Stuartkönige Charles II und James II mitgeprägt; das gilt auch für die Musik von Locke, Humfrey, Blow und Purcell. In *Dido and Aeneas* und in seinen *Semi-Operas* setzt Purcell z. B. den Chor auf eine Weise ein, die auf Lully zurückgeht. Auch Arien und Tänze sind französisch beeinflusst, wenngleich mit starker englischer Eigennote. Überhaupt kann man sagen, dass die musikalischen Einlagen der *Semi-Operas* eigentlich *Divertissements* auf englische Art sind. Purcells berühmte Frostszene im dritten Akt von *King Arthur* (1692) geht vermutlich direkt auf den „Chor der Zitternden“ in Lullys *Isis* (1677) zurück. Auch einige Komponisten der frühen deutschen Oper haben sich von Lully inspirieren lassen, vor allem Reinhard Keiser.

Jean-Philippe Rameau

(getauft 25. September 1683 in Dijon; † 12. September 1764 in Paris) war ein französischer Komponist, Cembalovirtuose, Organist und Musiktheoretiker.

Erst mit 50 schrieb er seine erste Oper *Hippolyte et Aricie*, uraufgeführt 1733 an der Académie royale de musique in Paris. Mit 80 schrieb er die letzte Oper *Les Boréades*, uraufgeführt erst 1982 in Aix-en-Provence.

Weitere heutzutage (vor allem in Frankreich) aufgeführte Bühnenwerke:

- *Les Indes Galantes*, Opéra-ballet bzw. Ballet héroïque, Paris 1735, Erweiterung auf 4 Aufzüge 1736.
- *Castor et Pollux*, Tragédie-lyriques, Paris 1737
- *Dardanus*, Paris 1739

In seinen Bühnenwerken hielt sich Rameau in der Behandlung des Gesangs normalerweise an die auf Lully zurückgehende Tradition der typisch französischen Deklamation in den Rezitativen und eines syllabischen Gesangs in den Aires (Arien), die manchmal in Form von Tänzen gehalten sind (Menuet, Gavotte, Loure) und dann auch direkt in Ballets übergehen. Nur in wenigen Ausnahmen wich er von diesen strengen Vorgaben ab, dies jedoch immer durch den Text oder dramatisch motiviert, wie es auch vorher durchaus schon vorkam. Ein ungewöhnlich extremes und eigentlich untypisches Beispiel ist die bekannte Arie der Folie (= Wahnsinn, Verrücktheit) „Aux langueurs d’Apollon“ in *Platée* (1745), eigentlich eine Persiflage auf die italienische Oper, wo er den „Wahnsinn“ der Figur durch „verrückte“ italienische Koloraturen, Sprünge und eine ausgeschriebene Kadenz ausdrückt. Rameau schrieb auch eindrucksvolle Arien und Szenen im tragischen Genre.

Für den Effekt seiner Musik spielte das Orchester eine herausragende Rolle. Denn die eigentlichen revolutionären Neuerungen Rameaus bestanden im brillanten, geistsprühenden und oft unglaublich virtuosen Orchestersatz, besonders für die Streicher. Dazu kommt eine originelle, einfallsreiche und für seine Zeit gewagte Instrumentierung, mit häufig solistisch geführten Bläsern, besonders Traversflöten, Piccoloflöten, Oboen und Fagotten. Er war auch einer der ersten Komponisten, welche die noch ganz neue Klarinette verwendeten.

Man hat ihm nach seinem Tode große Anerkennung als einem der großen französischen Musiker gezollt, was nicht verhindern konnte, dass seine Opern für 140 Jahre in Vergessenheit gerieten. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde erstmals wieder die Ballettmusik *La Guirlande* aufgeführt. Ein Meilenstein war auch Nikolaus Harnoncourts Aufführung und Einspielung von *Castor et Pollux* mit dem Concentus musicus Wien 1976. Nach und nach erscheinen seine Werke wieder auf den Spielplänen der Opernhäuser. Die

Mehrzahl seiner Werke, ehemals für unspielbar gehalten, ist heutzutage in den Repertoires der berühmtesten Barockensembles zu finden, verständlicherweise besonders in Frankreich. Sein letztes Werk Les Boréades gelangte erst 1982 zur szenischen Uraufführung, nachdem die Proben wegen Rameaus Tod im Jahr 1764 abgebrochen worden waren.

Rameau geriet in die kunsttheoretischen und ästhetischen Auseinandersetzungen der Zeit. Auch Unberufene liebten es über alles und jedes zu rasonieren. Im sogenannten Buffonistenstreit zwischen französischer und italienischer Musikrichtung vertrat Rameau die französische Seite. Für die italienische plädierte Jean-Jacques Rousseau in seiner berühmten „Lettre sur la Musique Française“ (dem Brief über die französische Musik) von 1753. Die Kritik richtete sich besonders gegen Rameau. Im Piccinnistenstreit wurde erneut ein Gegensatz zwischen italienischer und französischer Musik heraufbeschworen und diesmal zugunsten eines französischen Opernstils entschieden, für den Christoph Willibald Gluck stand, der den Platz Rameaus eingenommen hatte.