

Französische Musik

von Ivana Rentsch

Im Rahmen des französischen Hoflebens kam der Musik bereits seit dem späten 16. Jahrhundert ein hervorragender Stellenwert zu, sei es zu repräsentativen Zwecken, sei es in der Funktion als Ballett- und Tanzmusik oder als klingendes Sinnbild für die wachsende Militärmacht. Unter Ludwig XIV. wurde die französische Musikpraxis schließlich umfassend institutionalisiert. Dass der für den Hof, Paris und ganz Frankreich zuständigen Académie royale de musique mit Jean-Baptiste Lully ein Komponist vorstand, dessen Schaffen fortan nationaler Vorbildcharakter zukam, gilt es im folgenden Artikel ebenso zu erörtern wie die Frage, inwieweit von einer europäischen Rezeption dieses französischen Modells die Rede sein kann.

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung
2. Das französische Ballet de cour
3. Die Académie royale de musique und der hervorragende Stellenwert der Oper
4. Französische Musik als europäisches Modell?
 1. Universaler Anspruch
 2. Das Ballet de cour in Europa
 3. Die Rezeption französischer Musik
5. Anhang
 1. Quellen
 2. Literatur
 3. Anmerkungen

Indices

Zitierempfehlung

Einleitung

Die große Bedeutung von Musik für die französische Hofkultur gründete einerseits in ihrer Verwendung für repräsentative Zwecke sowie andererseits in der Verankerung musikalischer Gewandtheit im Verhaltensideal des *Honnête homme*.¹ Wie bereits Ludwig XIII. (1601–1643) (→ Medien Link #ab), der sogar selbst als Komponist in Erscheinung getreten war, zeichnete sich auch Ludwig XIV. (1638–1715) (→ Medien Link #ac) durch eine bemerkenswerte musikalische Bildung aus, spielte mehrere Instrumente und befand immer wieder persönlich über die Anstellung von Sängern, Instrumentalisten und Komponisten.

▲ 1

Organisatorisch verteilte sich der Geltungsbereich der Musik am französischen Hof auf drei Abteilungen: Zur *Chapelle* zählten die Sänger – darunter ein Knabenchor – und Instrumentalisten für den Kirchendienst und die Tafelmusik; die überwiegend aus Bläsern bestehende Instrumentalabteilung der *Écurie* unterstand dem Marstall und war für Freiluftaufführungen zuständig; der *Chambre* schließlich gehörten das berühmte Streichorchester des Königs (*la grande bande des vingt-quatre violons*), sechs weitere Instrumentalisten, ein Sängersenemble sowie ab der Mitte des 17. Jahrhunderts ein kleineres zweites Orchester (*la petite bande*) an.²

▲ 2

Im Folgenden soll es erstens darum gehen, die Verfestigung eines für die Musik eingeforderten französischen Ideals in den Blick zu nehmen sowie zweitens auf dieser Grundlage die europäische Rezeption des betreffenden Modells zu diskutieren. Dabei wird das Hauptaugenmerk auf die ästhetischen Prämissen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gerichtet, als unter Ludwig XIV. eine Institutionalisierung und Akademisierung auch auf dem Gebiet der Musik betrieben wurde, die bis ins späte 18. Jahrhundert hinein tiefgreifende Konsequenzen zeigen sollte. Weitgehend ausgeklammert werden hingegen die Abstoßbewegungen im Geiste einer künstlerischen "Natürlichkeit", die in den 1740er Jahren von Charles Batteux (1713–1780) (→ Medien Link #ad) und wenig später in den Schriften und Kompositionen Jean-Jacques

Rousseaus (1712–1778) (→ Medien Link #ae) reklamiert wurde.³ So relevant diese für die Musikästhetik der Aufklärung auch werden sollte, so wenig lässt sie sich in funktionaler Hinsicht als dezidiert "französisches" Modell verstehen: Die Natürlichkeitsdebatte zielte primär auf die Frage nach einer allgemeinen menschlichen "Natur" jenseits normierter Vorgaben und betraf höchstens in zweiter Linie spezifisch nationale Ausformungen.

▲3

Der Zeitpunkt, an dem sich in Paris eine grundlegende Wende von der vorherrschenden italienischen Musik zu einer französischen (allerdings mit universalem Anspruch) ereignete, lässt sich exakt bestimmen: der Tod des Kardinals Jules Mazarin (1602–1661) (→ Medien Link #ag), Premierminister unter Ludwig XIV., am 9. März 1661. Mazarin hatte zeitlebens die italienische Kunst gepflegt und unter anderem den Bildhauer und Architekten Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) (→ Medien Link #ah) nach Paris geholt,⁴ ebenso wie Francesco Cavalli (1602–1676) (→ Medien Link #ai), mit dessen Werken er die italienische Oper am französischen Hof zu etablieren suchte.⁵ Unmittelbar nach dem Tod des unbeliebten italienischstämmigen Premierministers setzte eine von Jean-Baptiste Colbert (1619–1683) (→ Medien Link #aj) angetriebene Konzentration auf eigene künstlerische Kräfte ein, die als Ausdruck französischer Potenz dienen und damit verstärkt zur Verherrlichung von Ludwig XIV. und dessen Reich beitragen sollten. Fortan galt es, Frankreich symbolträchtig als fruchtbaren Boden zu inszenieren, der auch auf dem Gebiet der Kunst Übertreffendes hervorzubringen vermochte. Von dieser Neuausrichtung besonders stark betroffen waren neben den bildenden Künstlern hauptsächlich die Musiker: Nachdem 1662 zunächst alle Italiener mitsamt Cavalli, die im Zuge der Aufführungen von *Xerxes* und *Ercole amante* im Rahmen der königlichen Hochzeit von 1660 nach Paris gekommen waren, in ihre Heimat zurückkehren mussten, wurden 1666 schließlich konsequent alle italienischen Musiker der königlichen Kapelle entlassen.⁶ Bereits seit 1661 hatten sie nicht mehr für den König spielen dürfen,⁷ und dies, obwohl Ludwig XIV. 1660 noch nahezu täglich mehrere Stunden den von Mazarin eingeladenen Sängern zugehört hatte.⁸

▲4

Die von Colbert initiierte Kulturpolitik zielte nicht nur darauf, die praktische Ausführung fortan in die Hände von Franzosen zu legen, sondern hauptsächlich auf die grundsätzliche Emanzipation der künstlerischen Kriterien von Italien. Die Wende dazu, die Bedeutung der italienischen Tradition weit unter die eigene zu stellen, erfolgte zeitgleich mit der Etablierung neuer französischer Kunstinstitutionen – die *Académie royale de danse* wurde 1662 gegründet, die *Académie royale des inscriptions et belles-lettres* 1663 und die direkt dem Konkurrenzverhältnis zu Italien entsprungene *Académie de France à Rome* 1666.⁹ Im Hintergrund dieser parallelen Entwicklungen stand ein Denkmodell, demzufolge ein universal gültiger, französischer Stil einem nationalen – und damit nur kleinräumig relevanten – italienischen Stil gegenübergestellt wurde. Während das der italienischen Musik nurmehr zugestandene Moment des "Exotischen" eine bloß regionale Bedeutung implizierte – allgemein Verbindliches kann unmöglich exotisch sein –,¹⁰ nahm Frankreich für seine akademischen Regeln universelle Gültigkeit in Anspruch. Statt der Beeinflussung durch Italien wurde nun französische Eigenständigkeit auf der Basis zeitloser Werte demonstriert. In der konkreten Umsetzung aber sollte dies mehr eine künstlerische Syntheseleistung als die Entwicklung eines genuin französischen Stils bedeuten.

▲5

Von dem Vakuum, das in Paris durch die Entlassung italienischer Musiker und die erforderliche musikalische Neuausrichtung entstanden war, profitierte neben dem Sänger und Komponisten Michel Lambert (1610–1696) (→ Medien Link #ak) hauptsächlich dessen künftiger Schwiegersohn: Jean-Baptiste Lully (1632–1687) (→ Medien Link #al). Bereits ein Jahrzehnt bevor er 1671 durch den Patentbrief für die *Académie royale de musique* endgültig eine in dieser Form einzigartige musikalische Monopolstellung erlangen sollte, richtete er nur zwei Monate nach Mazarins Tod im Mai 1661 zum *Surintendant de la musique du Roi* beförderte Lully seine Tonsprache auf die neue kulturpolitische Situation aus. Damit behauptete sich nach der symbolträchtigen Entlassung der italienischen Künstler mit Lully ausgerechnet ein in Florenz geborener Italiener, der just in dieser Zeit gleichsam über Nacht zum naturalisierten Franzosen mutierte, als bestimmende Instanz der französischen Musik.

▲6

Das französische *Ballet de cour*

Tanz und Ballett spielten in der französischen Hofkultur seit dem späten 16. Jahrhundert eine so entscheidende Rolle, dass es auf der Hand lag, die Abgrenzung von italienischer Musik insbesondere auf dem Gebiet der Tanzmusik zu demonstrieren. Während die *Airs* und *Récits* von Lambert im Bereich der Vokalmusik endgültig zum zeitgemäß französi-

schen Ideal avancierten, nutzte Lully die Gunst der Stunde, indem er seine *Ballets de cour* seit dem im Juli 1661 uraufgeführten *Ballet des saisons* nun in dezidiert nicht-italienischer Weise vertonte; die naheliegende Verbindung des unangefochtenen vokalen mit dem instrumentalen Stil kam spätestens bei der Zusammenarbeit von Lully mit Lambert anlässlich des demonstrativ französischen *Ballet des arts* (1662) zum Tragen.¹¹ Obwohl Lullys eigener Ruhm als italienischer *Baladin* (als Tänzer und Komponist virtuoser oder parodistischer Auftritte) begonnen hatte, reduzierte er ab 1661 markant die Zahl solcher als "italienisch" erachteter pantomimischer *Entrées* und konzentrierte sich in den Ballettvertonungen auf jenen gravitätischen Tanzstil, der bis 1669 auch von Ludwig XIV. selbst ausgeübt wurde.¹²

▲7

Als der vierzehnjährige Ludwig XIV. unmittelbar nach der Niederschlagung der *Fronde*-Aufstände 1653 erstmals im später so benannten *Ballet de la prospérité des armes de la France* auftrat, war es dem Minister Kardinal Mazarin noch ratsam erschienen, den Tanz des Königs in einer öffentlichen Erklärung als unmittelbare Folge einer segensreichen Politik zu legitimieren. Gottesdienste allein reichten laut Mazarins *Avertissement* nicht aus, um die vielen politischen Triumphe zu feiern. Vielmehr müsse der irdische Dank in einem königlichen Ballett zum Ausdruck kommen, das der Kardinal sogar als ebenbürtiges weltliches Gegenstück zur kirchlichen Liturgie verstanden wissen wollte.¹³

▲8

Die religiöse Überhöhung des *Ballet de cour* rechtfertigte einen Aufwand, der einerseits in finanzieller Hinsicht bisher ungeahnte Dimensionen erreichte und andererseits die Zusammenarbeit von führenden Dichtern, Tanzmeistern, Komponisten und Malern notwendig machte (→ Medien Link #am). Bei den späteren Auftritten des Königs war die gleichsam liturgische Dimension des Ereignisses bereits so tief im allgemeinen Bewusstsein verwurzelt, dass sich weitere Rechtfertigungen erübrigten: Das *Ballet de cour* war in den 1660er Jahren endgültig zum Mittelpunkt höfischer Repräsentation geworden. Unter dem Deckmantel des *Divertissements* wurde einerseits auf die Allmacht des Königs im geeinten Frankreich gepocht und andererseits den Höflingen ein genau determiniertes "nobles" Verhalten abverlangt. Diese doppelte Funktion war sowohl für die Hofbälle als auch für die Hofballette konstitutiv – ein Phänomen, das bereits den Zeitgenossen durchaus bewusst war, wie ein Blick in die Tanztraktate des einflussreichen Jesuiten Claude-François Ménestrier (1631–1705) (→ Medien Link #an) aus dem späten 17. Jahrhundert zeigt.¹⁴

▲9

Mit dem letzten tänzerischen Auftritt von Ludwig XIV. im *Ballet royal de Flore* am 13. Februar 1669 fand die Gattung des *Ballet de cour* zu einem späten Höhepunkt – um sogleich nach dem Rückzug des Monarchen von der Bühne weitgehend an Bedeutung einzubüßen.¹⁵ Anlass für das äußerst kostspielige Ballett war ein am 2. Mai 1668 in Aachen unterzeichneter Vertrag, der den Krieg gegen Spanien beendete und der französischen Krone große Ländereien einbrachte.¹⁶ Obwohl Ludwig XIV. den Konflikt nach dem Tod seines Schwiegervaters Philipp IV. (1605–1665) (→ Medien Link #ao) selbst provoziert hatte, wurde er im *Ballet royal de Flore* als europäischer Friedensfürst gefeiert, der den feindlichen Attacken aus dem Süden tapfer standgehalten hatte.¹⁷ Die gottgleiche Tugendhaftigkeit von Ludwig XIV. sowie seine antikisierende Überhöhung ist denn auch der eigentliche Inhalt von Isaac de Benserades (1612–1691) (→ Medien Link #ap) Libretto.¹⁸

▲10

Auch wenn sich wegen des ungewöhnlich hohen Anteils von Chören und solistischen Gesangspartien im *Ballet royal de Flore* bereits die weitere Entwicklung zum *Opéra-ballet* abzuzeichnen scheint, sind die fünfzehn *Entrées* keiner inneren Logik entsprechend angeordnet. Die gegenseitige Überlagerung von Fabel und höfischer Realität wurde nicht allein durch die mehr oder weniger explizite Monarchenverehrung sowie durch die hohe Zahl agierender Adliger gewährleistet (25 von insgesamt 138 Beteiligten waren Angehörige des Hofes), sondern auch durch die von Lully einbezogenen französischen Modetänze Canarie, Bourrée und Menuett.¹⁹

▲11

Unter dem Eindruck der Ballettsuite dürften schließlich auch die meisten französischen Suiten entstanden sein, die Louis Couperin (ca. 1626–1661) (→ Medien Link #aq) für das Cembalo komponierte. Der Organist von Saint-Gervais begründete mit einem Stil, der sowohl von italienischer Virtuosität als auch von französischer Tanzmusik geprägt war, die besondere Rolle der Tastenmusik für die französische Musik ab der Mitte des 17. Jahrhunderts. Eine besondere Blüte sollte diese schließlich mit Louis Couperins Neffen, François Couperin (1668–1733) (→ Medien Link #ar) erlangen, der in seinen Werken ebenfalls auf eine Verbindung italienischer Spieltechniken mit französischen Ordnungsprinzipien zielte.

Als programmatische Beispiele für François Couperins Streben nach einer sowohl italienischen als auch französischen Kompositionsweise seien die Sammlung *Les goûts-réunis* genannt und – gleichsam als Hommage an die Begründer des italienischen bzw. französischen Stils – *L'Apothéose de Corelli* sowie die kurz darauf veröffentlichte *Apothéose de Lully* (→ Medien Link #as).

▲ 12

Die *Académie royale de musique* und der hervorragende Stellenwert der Oper

In seinem berühmten Tanztraktat *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* von 1682 lobte Méneestrier ohne jede Einschränkung die in Frankreich vollbrachte Leistung, sämtliche Künste zu reglementieren.²⁰ Als eigentliche Kontrollinstanz fungierte eine wachsende Zahl von Akademien, deren Zensurrechte für ganz Frankreich durch königliche Patentbriefe besiegelt waren. Noch unter Ludwig XIII. war eine solche Akademien-Flut nicht durchsetzbar gewesen, da sich das damals einflussreiche Parlament gegen jede potentielle Machtbescheidung verwahrt hatte – selbst die Patentbriefe für die *Académie française* vom 29. Januar 1635 konnten erst nach mehrfacher Intervention des Kardinals Armand-Jean du Plessis de Richelieu (1585–1642) (→ Medien Link #at) am 10. Juli 1637 endlich registriert werden.²¹

▲ 13

Da ein Patent in jedem Fall eine Monopolstellung nach sich zog, bedeutete es für die auserwählten Akademiker eine höchst lukrative Finanzquelle, die umso kräftiger sprudelte, je kompromissloser die Machtposition ausgenutzt und die Uniformierung vorangetrieben wurde. Lully, der sich dank einer erfolgreichen Intrige 1672 die lukrativen Rechte an der *Académie royale de musique* (der sogenannten *Opéra*) sichern konnte, trieb dieses Prinzip gleichsam auf die Spitze.²² Die Grundlage seiner beispiellosen Karriere bot der von Ludwig XIV. unterzeichnete Patentbrief:

▲ 14

... im Wissen um die Intelligenz und die große Kenntnis, die sich unser teurer und wohl-geliebter Jean Baptiste Lully auf dem Gebiet der Musik erworben hat ...; haben wir [Ludwig XIV.] besagtem Sieur Lully erlaubt und zugesprochen, erlauben wir und sprechen wir mit vorliegendem Schreiben von unserer Hand zu, eine Academie Royale de Musique in unserer guten Stadt Paris zu gründen, die von einer solchen Anzahl und von solchen Personen zusammengesetzt sein wird, wie er es für richtig halten wird ... Sehr ausdrücklich verboten ist allen Personen, von welchem Stand und welcher Anstellung sie auch sind, ... einzutreten, ohne zu bezahlen. Ebenso irgendein vollständiges Stück mit Musik aufzuführen, sei es mit französischen Versen oder in einer anderen Sprache, ohne Bewilligung des besagten Sieur Lully, mit einer Buße von 10'000 Livres und der Konfiszierung von Theater, Bühnenmaschinerie, Bühnenbild, der Kostüme etc., wovon ein Drittel uns zu übergeben ist, ein Drittel dem Hospital General und ein Drittel besagtem Sieur Lully ...²³

Im Gegensatz zur *Académie royale de danse*, deren Stellenwert darauf gründete, dass der Tanz als Wiege des noblen Verhaltens gepriesen wurde, wurzelte die Bedeutung von Lullys Privileg aus dem Jahre 1672 in einer weit über den höfisch repräsentativen Kontext hinausreichenden, gleichsam an das Motto "Brot und Spiele" gemahnenden Funktion. Die *Académie royale de musique* entstand nicht zuletzt deshalb, weil der König die wachsende Notwendigkeit eines öffentlichen, breiten Kreisen zugänglichen *Divertissements* erkannte. So soll Ludwig XIV. den Patentbrief für Lully gegenüber dem einflussreichen Colbert damit entschuldigt haben, dass er wegen der Dringlichkeit solcher Veranstaltungen unmöglich auf den Komponisten verzichten könne und er jenem – durchaus *contre cœur* – zugestehen müsse, was er verlange.²⁴ Wie für eine Akademie üblich, betraf auch das Monopol der *Académie royale de musique* laut Patentbrief weniger den Hof, sondern umfasste hauptsächlich das Musikleben in Paris und ganz Frankreich. Ohnehin gewann das nicht-höfische Publikum zunehmend an Bedeutung und wurde endgültig maßgebend für die Erfolge Lullys, als sich Ludwig XIV. unter dem Einfluss seiner Mätresse, der Marquise de Maintenon (1635–1719) (→ Medien Link #au), sowie nach dem Tod der Königin 1683 verstärkt der Kirche zuwandte – eine gleichsam pietistische Wende, die nicht zuletzt das königliche Interesse an den weltlichen Künsten spürbar schmälern sollte.²⁵

▲ 15

Für die geistliche Musik brachte das neue Interesse von Ludwig XIV. an der Kirche einen spürbaren Aufschwung, der umso mehr ins Gewicht fiel, als sich zuvor in der Ausprägung liturgischer Musik eine eigentümliche Zurückhaltung nicht

übersehen lässt. Von besonderer Tragweite für die kirchenmusikalische Praxis in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts war dabei die Vorliebe des Königs für Motetten, die er bei jeder Form des Gottesdienstes zu hören wünschte. In feierlichen Messen erklangen bis zu drei *Motets*, während derer der Priester die Liturgie still zu verrichten hatte. Die für die *Chapelle Royale* zu diesem Zweck komponierten Werke, die in keinem nennenswerten inhaltlichen Verhältnis zur Liturgie stehen mussten, stammten zunächst von Nicolas Formé und Jean Veillot; zunehmend erweiterten sich allerdings Besetzung und Form zum repräsentativen *Grand Motet*, der neben Jean-Baptiste Lully (→ Medien Link #av) hauptsächlich von Henry Du Mont (1610–1684) (→ Medien Link #aw) gepflegt werden sollte.²⁶

▲ 16

Wie es bereits der Dachname *Opéra* nahelegt, handelte es sich bei der *Académie royale de musique* faktisch um einen Opernbetrieb. Obwohl Lully noch wenige Jahre zuvor kein Interesse an einer Adaption der genuin italienischen Gattung Oper für Frankreich gezeigt hatte, war zweifellos die Aussicht auf den lukrativen Patentbrief für den Gesinnungswandel ausschlaggebend. Selbstverständlich konnte zu diesem Zweck nicht einfach das italienische Modell übernommen, sondern musste eine spezifisch französische Form entwickelt werden, die erstens den Eigenschaften der als wenig sanglich geltenden französischen Sprache gerecht wurde und zweitens den gesellschaftspolitischen Gegebenheiten in Paris entsprach. Lully begegnete den Anforderungen mit dem neuen Typus der *Tragédie en musique* (auch *Tragédie lyrique*), deren Name und typische Fünfkaktigkeit auf die im Theater traditionellerweise am höchsten stehende Tragödie rekurrierte.

▲ 17

Durch die prominente Rolle, die Lully in der *Tragédie lyrique* dem Ballett einräumte (eine Eigenheit der französischen Oper, die bis weit ins 19. Jahrhundert prägend bleiben sollte), ergab sich freilich im Ansatz eine Fortführung von Prinzipien aus dem vormals zentralen, repräsentativen *Ballet de cour*.²⁷ Dass sich der Komponist tatsächlich vom Ballett aus der Oper angenähert haben dürfte, zeigt nicht zuletzt die kurze Phase seiner Zusammenarbeit mit Jean-Baptiste Molière (1622–1673) (→ Medien Link #ax): Dort hatte sich im *Comédie-ballet*, das in *Le Bourgeois gentilhomme* (1670) gipfelte, das Ballett bereits mit der Komödie verbunden. Während sich jedoch im *Comédie-ballet* die musikalischen und schauspielerischen Nummern noch ungefähr die Waage gehalten hatten, kam der Komposition in der *Tragédie lyrique* nun ein hervorragender Stellenwert zu.²⁸ Auch strebte Lully in seiner jahrelangen Zusammenarbeit mit dem Librettisten Philippe Quinault (1635–1688) (→ Medien Link #ay) nicht nach einer bloßen musikalischen Untermauerung im Sinne einer "Tragédie avec musique", sondern zunehmend nach einer dramaturgisch durchdrungenen "Tragédie en musique".²⁹

▲ 18

Während in *Cadmus et Hermione* (1673), der ersten *Tragédie lyrique*, die gleichsam eklektische Verbindung von italienischer Oper, *Ballet de cour*, solistischen *Airs*, Chören und instrumentalmusikalischen Formen mit Händen zu greifen ist, erarbeitete Lully in seiner vierten Oper (*Atys*, 1676) erstmals eine eigenständige großformale Dramaturgie der französischen *Tragédie lyrique*. Die Entwicklung der französischen Oper im 17. Jahrhundert ist mit Lullys Bühnenschaffen (bis zu seinem Tod 1683 komponierte er nahezu jedes Jahr eine Oper) vollständig deckungsgleich. Mit dem Patentbrief hatte Lully sämtliche Mitkonkurrenten und namentlich Marc-Antoine Charpentier (1643–1704) (→ Medien Link #az) über Jahre hinweg aus dem Feld geschlagen.³⁰ Die daraus resultierende Modellfunktion, die durch die Akademie verabsolutiert wurde, blieb bis weit ins 18. Jahrhundert hinein für die französische Opernproduktion verbindlich und stellte für die Komponisten nach Lully eine erhebliche Beschränkung dar.³¹

▲ 19

Freilich: Weder das von Lully bereits 1672 erlangte Monopol auf dem Gebiet der Oper noch die lange Nachwirkung seiner Bühnenerfolge konnte verhindern, dass die Konzeption einer genuin französischen *Tragédie en musique* von Beginn an Gegenstand zahlreicher Streitereien war. So schlug sich bereits die *Querelle des Anciens et des Modernes*, die 1687 durch Charles Perrault (1628–1703) (→ Medien Link #b0) und sein in der *Académie Française* vorgetragenes Gedicht *Le Siècle de Louis le Grand* ausgelöst wurde, in der Diskussion um eine französische Oper nieder.³² Während sich die erste *Querelle* um die Frage drehte, ob die Antike oder das gegenwärtige Frankreich als primärer Bezugspunkt zu gelten habe, konzentrierte sich der 1705 ausbrechende, nächste Prioritätenstreit auf die Gegenüberstellung Italiens und Frankreichs. Diese 1705 zwischen François Raguenet (ca. 1660–1722) (→ Medien Link #b1) und Laurent Le Cerf de la Viéville (1674–1707) (→ Medien Link #b2) entbrannte Kontroverse um den Vorrang italienischer oder französischer Musik sollte über Paris hinaus ihre Wirkung entfalten und gar über Johann Christoph Gottsched (1700–1766) (→ Medien Link #b3) Eingang in den norddeutschen Diskurs finden. Als weiterer Opernstreit ist die Auseinandersetzung

zwischen den Anhängern Lullys und Pierre Rameaus (1674–1748) (→ Medien Link #b4) in den Jahren 1733 bis 1752 zu nennen. Der Stellenwert der französischen "Tragédie" im Verhältnis zu der europaweit dominierenden italienischen Oper führte im Verlauf des 18. Jahrhunderts außerdem zu der berühmten, von 1752 bis 1754 währenden *Querelle des Bouffons* sowie in den 1770er Jahren zu der heftigen Kontroverse zwischen den Anhängern Christoph Willibald Glucks (1714–1787) (→ Medien Link #b5) und Niccolò Piccinni (1728–1800) (→ Medien Link #b6).³³

▲ 20

Französische Musik als europäisches Modell?

Universaler Anspruch

Im Kontext der von Colbert nach Mazarins Tod vorangetriebenen Kulturpolitik galt es, in der Kunst einen universalen Wertekanon zu etablieren und Frankreich als legitimen Erben der griechischen und vor allem der römischen Antike zu stilisieren. Den kulturpolitischen Anforderungen vermochten die bildenden Künste zumindest in theoretischer Hinsicht einfacher Folge zu leisten, da trotz aller Abwandlungen und Umdeutungen immerhin an tatsächlich überlieferte antike Skulpturen angeknüpft werden konnte. Ein solcher Bezugspunkt war in der Musik hingegen bloß über sprachliche Denotation in den Libretti und mit symbolhaften Bühnenbildern zu erreichen – eine Rekonstruktion der längst verlorenen römischen und griechischen Musik, wie sie bereits im 16. Jahrhundert die *Académie de Baïf* angestrebt hatte,³⁴ wäre für die französische Selbstdarstellung untauglich gewesen, da sie schwerlich für die intendierte Repräsentationsfunktion hätte aktualisiert werden können.

▲ 21

Die für den französischen Antiken-Paragone erforderliche "Syntheseleistung" konnte folglich von den Komponisten unmöglich in derselben Weise wie von den bildenden Künstlern erbracht werden,³⁵ da sich zwar die Libretti in eine fiktive Traditionslinie zum römischen Theater einordnen ließen, nicht aber deren klangliche Realisierung. Indem die Texte der *Divertissements* eine modernisierte Götterwelt beschworen und damit den nötigen Antikenbezug gewährleisteten, stellte sich die ästhetische Herausforderung für Komponisten und Choreographen in abstrakterer Weise dar. Analog zum Tanz, bei dem ebenso wenig ein Interesse an der Rekonstruktion weit zurückliegender historischer Bewegungsabläufe bestand, ging es letztlich auch in der Musik darum, absolute Kategorien jenseits antiker Vorbilder zu bestimmen. Während die tanzästhetischen Schriften Ménétriers und Michel de Pures (1620–1680) (→ Medien Link #b7) oder der Patentbrief für die *Académie royale de danse* stereotyp bei der Antike ansetzten, spielte eine Synthese zwischen historischen Idealen und zeitgenössischen Anforderungen in der Praxis keine Rolle.³⁶ Vielmehr ging es darum, mit der aktuellen französischen Kunst über Italien zu triumphieren und Frankreich dadurch als legitimen Erben der Antike zu bestätigen.

▲ 22

Entsprechend erkannte etwa Rameau in seinem einflussreichen *Maître à danser* von 1725 Lullys Leistung auch nicht in irgendeiner Anknüpfung an antike Ideale, sondern in der praktischen Überbietung italienischer Komponisten in der ihnen ureigenen Domäne des Musiktheaters: "Lully, der bereits in seiner frühesten Jugend an den Hof von Louis le Grand gekommen war, vergaß gewissermaßen seine Heimat. Und seine Arbeiten gelangten so gut, dass Frankreich dank der Anmut genau derjenigen Spektakel, die [einst] in Rom und Venedig erfunden worden waren, ohne Mühe und für immer über Italien triumphierte."³⁷

▲ 23

Die französische Musik habe dank Lully für alle Zeiten den Sieg über Italien davongetragen – der bezeichnenderweise nur wenige Monate nach Mazarins Tod durch königlichen Erlass zum Franzosen erklärte Italiener, der seine Laufbahn in Paris als dezidiert italienischer Komponist begonnen hatte, avancierte in den 1660er Jahren zur musikalischen Instanz Frankreichs. Insbesondere aufgrund seiner Tanzsätze, denen er den nötigen Glanz zu verleihen wusste, habe er den Sieg davongetragen.³⁸ Da das höfische Verhaltensideal im Tanz (→ Medien Link #b8) zu einer stilisierten Überhöhung gefunden hatte, stand Letzterer ebenso wie die dazugehörige Musik in einem unmittelbaren Zusammenhang mit dem zwar französischen, jedoch allgemeingültigen "modernen" Menschenbild: Vor diesem Hintergrund war das entsprechende Ideal auch ohne expliziten Antikenbezug ein universales.

▲ 24

Am deutlichsten greifbar wird die Rezeption des französischen Modells auf dem Gebiet der Ballette sowie der Tanzmusik. Es war insbesondere die repräsentative Funktion, die das *Ballet de cour* für ausländische Fürsten attraktiv erscheinen ließ, um die machtpolitisch relevante Idealisierung auf der Bühne für eigene Zwecke nutzbar zu machen. Die notwendige Voraussetzung für eine direkte Adaption des *Ballet de cour* war allerdings, dass die Aufführungen unbedingt als genuine Leistung der betreffenden Souveräne verstanden wurden und nicht im Geringsten als künstlerische Kapitulation vor Frankreich fehlgedeutet werden durften. Dass diese Gefahr tatsächlich kaum bestand, lag an einem entscheidenden Charakteristikum des französischen Vorbilds: an dessen universalem Anspruch.

▲ 25

Frankreich musste für seine Prinzipien absolute Verbindlichkeit einfordern, um dem angestrebten Rang einer europäischen Universalmonarchie zumindest symbolisch gerecht zu werden, was zur Kehrseite hatte, dass die mutmaßlich allgemeingültigen künstlerischen Anstrengungen nur bedingt französisch konnotiert waren. So konnte das machtpolitisch geprägte *Ballet des saisons* (1661) selbst in Italien Begeisterung hervorrufen, da die Hinwendung zu repräsentativen anstatt komischen *Entrées* aus französischer Sicht zwar im Rahmen des dominierenden Anti-Italianismus – als künstlerischer Beweis der eingeforderten europäischen Vorrangstellung – intendiert war, im Ausland jedoch durchaus als Ausdruck eigener Ideale rezipiert wurde.

▲ 26

Aus dem Kontext der betreffenden Libretti gerissen, kündeten die instrumentalen Tanzsätze, nicht mehr vom Ruhm des französischen Königs, sondern je nach Aufführungsort von der Größe des toskanischen Großherzogs oder gar des österreichischen Kaisers. Trotz der Erbfeindschaft zwischen Wien und Paris waren sich die Hofhaltungen in ihren Grundsätzen so ähnlich,³⁹ dass der repräsentative französische Tanz aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, ungeachtet der dezidierten Ausrichtung der österreichischen Musikpraxis an Italien, auch Eingang in die Praxis des Habsburger Hofes fand.

▲ 27

Gerade am Beispiel der Wiener Rezeption wird deutlich, wie nahe sich der noble italienische Tanz (nicht aber die komische Pantomime) und der französische Tanz in ihren Prinzipien standen, war es doch sogar möglich, die Pariser Kompositionen unter einem italienischen Etikett aufzuführen. So findet sich beispielsweise die Musik zu den repräsentativen *Entrées*, die Lully 1661 für die Uraufführung von Cavallis *Ercole amante* in Paris verfasst hatte, in einer Abschrift wieder, die unter dem Titel *Balletti francesi à 4 del S. Ebner* explizit Wolfgang Ebner (1612–1665) (→ Medien Link #b9), den italienisch orientierten Hofkomponisten von Leopold I. (1640–1705) (→ Medien Link #ba), als Autor ausweist.⁴⁰ Nur Lullys Name scheint aufgrund seiner Funktion als *Surintendant de la musique du Roi* in Wien nicht tragbar gewesen zu sein, seine Tanzsätze hingegen sehr wohl.

▲ 28

Die Rezeption französischer Musik

Die Rezeption französischer Modelle konzentrierte sich ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hauptsächlich auf Instrumentalmusik, nur gelegentlich hingegen auf das Ballett und selten auf die Oper.⁴¹ Wenig nachhaltig und geographisch punktuell erfolgte denn auch die Übernahme der *Tragédie lyrique* im europäischen Ausland. Es lassen sich nicht nur an einzelnen deutschen Höfen – wie in Braunschweig oder Hannover – Aufführungen französischer Werke nachweisen, sondern sogar an der von Patriziern getragenen Hamburger Oper am Gänsemarkt.⁴² An der seit ihren Anfängen am italienischen Repertoire ausgerichteten Bühne wurde 1692 Lullys letzte (und von seinem Schüler Pascal Colasse (1649–1709) (→ Medien Link #bb) vervollständigte) Oper *Achille et Polyxène* aufgeführt;⁴³ zudem finden sich "französische" Spuren in der nach 1700 beliebten Hamburger Praxis, neben italienischen Arien vereinzelt französischsprachige Nummern in die deutschen Libretti zu integrieren.⁴⁴ Der enormen Bedeutung der italienischen Oper für das europäische Musiktheater vermochte das französische Modell jedenfalls wenig entgegenzuhalten. Wie auch das Beispiel des florierenden Opernwesens im London des frühen 18. Jahrhunderts verdeutlicht, handelte es sich bei Aufführungen im Geiste der *Tragédie lyrique* letztlich um episodische Ereignisse.⁴⁵

▲ 29

Dass vokale französische Gattungen im Ausland nur kurzfristig und höchstens regional zu Nachahmungen anregten, hing (abgesehen von der Vormachtstellung Italiens auf dem Gebiet der Oper)⁴⁶ wohl nicht zuletzt mit den prosodischen Charakteristika der französischen Sprache zusammen. Sogar in Frankreich selbst wurde dem Französischen immer wieder eine nur mangelhafte Musikalität attestiert. Lamberts Ausformung der *Airs*, in der die Deklamation bisweilen auf Kosten taktmetrischer Einheitlichkeit gehen konnte, galt vor diesem Hintergrund gleichsam als bestmögliche Lösung, um das als wenig sanglich empfundene Idiom in eine adäquate Vertonung zu fassen. Noch Jean-Jacques Rousseau sollte sich in seinen Texten zur Musik äußerst kritisch über die französische Prosodie äußern: "Wahr ist allerdings, dass ich unsere Sprache – obwohl wir ausgezeichnete Dichter und selbst ein paar nicht ganz talentlose Musiker besitzen – nur wenig für Dichtung geeignet halte und überhaupt nicht tauglich für Musik."⁴⁷

▲ 30

Nicht die Art der Sprachvertonung taugte also für die Verbreitung französischer Musik, sondern vielmehr instrumentale Modelle im Allgemeinen sowie die französische Ouvertüre und französische Tanzsätze im Besonderen. Die charakteristische repräsentative Qualität dürfte insbesondere für die Verbreitung des instrumentalen Typus' maßgebend gewesen sein, dessen gattungsspezifische Konturen sich seit Lullys Ouvertüre für das *Ballet de la Nuit* (1653) zunehmend verfestigten.⁴⁸ Damals hatte der von Mazarin publizistisch sorgfältig vorbereitete Auftritt des jungen Königs den zeremoniellen Aspekt des Ereignisses von Anfang an ins Zentrum gerückt – gleichsam eine getanzte Zeremonie, in der Ludwig XIV. für alle sichtbar und dadurch gleichsam "wirklich" als Sonne in Erscheinung getreten war (→ Medien Link #bc).⁴⁹ Und den *Introitus* des von Mazarin auf dieselbe Stufe mit dem Gottesdienst gestellten Ereignisses bildete Lullys frühe Form der französischen Ouvertüre.⁵⁰

▲ 31

Endgültig zu verfestigen begann sich der Gattungstypus – in klarer Abgrenzung zum italienischen Gegenstück der "Sinfonia"⁵¹ – schließlich in den 1660er Jahren, ab Lullys Ouvertüre zur Pariser Aufführung von Cavallis *Xerxes*. Charakteristisch für die genuin französische Ouvertürenform sind sowohl die zweiteilige Anlage (später meist mit Da capo), die majestätisch konnotierten Punktierungen im langsamen, geradtaktigen ersten Teil sowie der kontrastierende Mittelteil in raschem Tempo, mit ungeradtaktigem Metrum und imitierenden Stimmeneinsätzen. Dieser von Lully geprägte Typus der französischen Ouvertüre wurde seit dem späten 17. Jahrhundert in ganz Europa adaptiert. So finden sich französische Ouvertüren etwa in Henry Purcells (1659–1695) (→ Medien Link #bd) Oper *Dido and Aeneas* (→ Medien Link #be), in großer Zahl bei Georg Philipp Telemann (1681–1767) (→ Medien Link #bf), bei Johann Sebastian Bach (1685–1750) (→ Medien Link #bg) (→ Medien Link #bh) oder auch in Georg Friedrich Händels (1685–1759) (→ Medien Link #bi) *Wassermusik* (HWV 348) sowie in seiner nicht minder repräsentativen *Feuerwerksmusik* (HWV 335).

▲ 32

Ein hervorragender Stellenwert wurde der französischen Ouvertüre außerdem in der deutschen Musiktheorie zugesprochen, als der (mit Nachwirkung für das ganze 18. Jahrhundert) bedeutende Johann Mattheson (1681–1764) (→ Medien Link #bj) bereits in seiner ersten musiktheoretischen Schrift, dem *Neu=Eröffneten Orchestre* (1713), die Gattung als wichtigste instrumentale Form überhaupt bezeichnete.⁵² Und in seinem als Hauptschrift rezipierten *Vollkommenen Capellmeister* (1739) sollte er die Vorrangstellung der Ouvertüre endgültig bestätigen, indem er festhielt, dass "deren Character die Edelmuth seyn muß" und sie "mehr Lobes verdient, als Worte hieselbst Raum haben".⁵³

▲ 33

Neben der positiven Bewertung der französischen Ouvertüre, deren Entstehung untrennbar mit der höfischen Lebenswelt verflochten war, sticht in Matthesons Schrifttum insbesondere die Dominanz von tanzmusikalischen Modellen ins Auge. Unter den im *Vollkommenen Capellmeister* beschriebenen 22 instrumentalen Gattungen finden sich außer der Ouvertüre insgesamt 13 Tanztypen: Menuett, Gavotta, Bourrée, Rigaudon, Entrée, Gigue (mit Loure, Canarie, Giga), Polonaise, Angloise (Country dances, Ballads, Hornpipes), Passepied, Sarabanda, Courante, Allemanda und Chaconne (mit Passacaglia).⁵⁴

▲ 34

In Form von Suiten prägten solche Tanzsätze die Kammermusik des frühen 18. Jahrhunderts, wobei hauptsächlich zwischen französischen Suiten (also mit französischen Tanzsätzen) und italienischen Suiten unterschieden wurde. Dass allerdings nicht nur für Mattheson, sondern auch für den damaligen Tanzdiskurs überhaupt das Ballrepertoire ganz selbstverständlich französisch determiniert schien und sich selbst deutschsprachige Autoren des 18. Jahrhunderts explizit auf

die französische *Académie royale de danse* als Instanz beriefen,⁵⁵ lässt paradoxerweise sogar die italienischen Suiten in "französischem" Licht erscheinen. Ganz in diesem Sinne führte auch Mattheson aus:

▲ 35

So viel muß man gerne gestehen: In der Instrumental, insonderheit aber in der Choraischen oder Tantz=Music sind die Frantzosen Meister / und werden überall / ohne imitiret zu werden / imitiret. Wenn man dannhero Musicam Gallicam, respectu Italicae, alteram ab illâ nennen wolte / würde es eben kein groß Unrecht seyn / weil doch diese beyde / die Italiänische und Frantzösische Music nemlich / alleine etwas eigenes und originelles an sich zu haben scheinen; dahingegen andere sich gemeiniglich gerne auf eine oder alle beyde beziehen / und entweder eine Nachahmung oder Vermischung machen.⁵⁶

Sowohl die Fokussierung der kompositorischen Möglichkeiten auf italienische und französische Musik als auch die "Vermischung" beider Vorbilder, die Mattheson bereits in seiner ersten Schrift darlegte,⁵⁷ sollten tatsächlich zu bestimmten Charakteristika der Rezeption werden. Das französische Modell genügte im Sinne Matthesons insofern den gesellschaftlich relevanten Anforderungen an musikalische "Galanterien", als seine klare Gliederung und repräsentative Wirkung der "Mode, dem gout" des gesellschaftlich gewandten Publikums entsprach.⁵⁸ Im Gegensatz dazu erschienen auf dem Gebiet der Vokalmusik wiederum die Italiener als vorbildlich, da sie mit ihrer "caprice" den affektiven Kontrasten eines Textes unmittelbar gerecht werden konnten.⁵⁹ In demselben Atemzug, in dem sich Mattheson in einer Anmerkung des *Beschützten Orchestre* (1717) unmissverständlich gegen die Vokalmusik der Franzosen aussprach und zu derjenigen der Italiener bekannte, dekretierte er für das Gebiet der Instrumentalmusik genau umgekehrt, dass die "Frantzösische Instrumental=Music vor der Italiänischen einen Streich voraus" habe.⁶⁰ Die Verbindung "galanter" französischer Modelle mit "kapriziösen" italienischen sollte denn auch für die weitere Entwicklung der Musik dies- und jenseits der französischen Grenzen wegweisend werden.

▲ 36

Ivana Rentsch, Zürich

Anhang

Quellen

Articles de la paix entre les couronnes de France et d'Espagne, concluë le 2^e may à Aix-la-Chapelle 1668, Paris 1668.

Batteux, Charles: Les Beaux Arts reduits a un même principe, Paris 1746, online: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50428g/f2> [11.10.2011].

[Benserade, Isaac de]: Ballet Royal de Flore. Dansé par sa Majesté, le mois de Février 1669 [Libretto], Paris 1669, online: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k722562/f1> [11.10.2011].

Bonnet, [Jacques]: Histoire generale de la danse, sacrée et profane; ses progrès & les révolutions, depuis son origine jusqu'à présent, Paris 1724.

Castiglione, Baldassare: Il libro del cortegiano, hg. von Ludovico Caro, Mailand 1911 (Biblioteca classica economica 95).

Ebner, Wolfgang: Balletti francesi à 4 del S. Ebner, Kroměříž/Kremsier: Chrám sv. Mořice, olim: Ms. Nr. 136; Nr. 144.

Faret, Nicolas: L'Honneste-homme, ov l'Art de plaire à la Covrt, Paris 1630, online: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1097398/f1> [11.10.2011].

Jullien, Adolphe: Musique: Mélanges d'histoire et de critique musicale et dramatique: Ouvrage orné de cinquante illustrations. Portraits, caricatures et autographes, Paris 1896.

Lecerf de la Viéville, Jean-Laurent: Comparaison de la musique italienne et de la musique Françoisise (zusammen gebunden mit Pierre Bourdelot und Pierre Bonnet: Histoire de la musique et de ses effets), Amsterdam 1725, online: <http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10598305.html> [30.03.2012], Reprint Graz 1966 (Die grossen Darstellungen der Musikgeschichte in Barock und Aufklärung 2), vol. 1–2.

[Ludwig XIV]: Lettres patentes du roy, pour l'établissement de l'Academie royale de danse en la ville de Paris. Verifiées en Parlement le 30 mars 1662, Paris 1663, online: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76291j/f1> [10.11.2011].

Ders.: Permission pour tenir Academie royale de musique, en faveur du sieur Lully, Paris 1672, online: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86015529/f1> [10.11.2011].

Lully, Jean-Baptiste: Œuvres complètes, hg. von Jérôme de La Gorce und Herbert Schneider, Serie I: Ballets et mascarades, vol. 6: Ballet des Saisons, Les Amours déguisés, Ballet royal de Flore, hg. von Albert Cohen, Hildesheim u.a. 2001.

Mattheson, Johann: Der Vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, Reprint hg. von Margarete Reimann, Kassel u.a. 1995 (Documenta musicologica. Reihe I, 5), online: http://imslp.org/wiki/Der_vollkommene_Capellmeister_%28Mattheson,_Johann%29 [10.11.2011].

Ders.: Das Neu=Eröffnete Orchestre, Hamburg 1713, Reprint hg. von Dietrich Barthel, 3. Aufl., Laaber 2007 (Die drei Orchestre-Schriften 1), online: http://imslp.org/wiki/Das_neu-er%C3%B6ffnete_Orchestre_%28Mattheson,_Johann%29 [10.11.2011].

Ders.: Das Beschützte Orchestre, Hamburg 1717, Reprint hg. von Dietrich Barthel, 3. Aufl., Laaber 2007 (Die drei Orchestre-Schriften 2), online: http://imslp.org/wiki/Das_besch%C3%BCtzte_Orchestre_%28Mattheson,_Johann%29 [28.11.2011].

Ders.: Das Forschende Orchestre, oder desselben Dritte Eröffnung, Hamburg 1721, Reprint hg. von Dietrich Barthel, 3. Aufl., Laaber 2007 (Die drei Orchestre-Schriften 3), online: http://imslp.org/wiki/Das_forschende_Orchestre_%28Mattheson,_Johann%29 [10.11.2011].

Ménéstrier, Claude-François: Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre, Paris 1682, Reprint Genf 1972.

Ders.: Des Représentations en musiques anciennes et modernes, Paris 1681, Reprint Genf 1972.

Mersenne, Marin: Harmonie Universelle, Paris 1636, Reprint hg. von François Lesure, Paris 1963, vol. 1–3.

Pasch, Johann: Beschreibung wahrer Tanz=Kunst, Frankfurt am Main 1707, Reprint hg. von Kurt Petermann, München 1978 (Documenta Choreologica 16).

Perrault, Charles: Parallèle des anciens et des modernes, Paris 1688–1697; Reprint München: Eidos, 1964 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 2).

Ders.: Le Siècle de Louis le Grand (1687), in: Ders.: Parallèle des anciens et des modernes, Paris 1688–1697; Reprint München: Eidos, 1964 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 2), S. 165–171.

Pure, Michel de: Idée des spectacles anciens et nouveaux, Paris 1668, Reprint Genf 1972.

Rameau, Pierre: Le Maître à danser, Paris 1725, Reprint New York 1967 (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. Ser. 2, Music Literature 45).

Rousseau, Jean-Jacques: Lettre sur la musique française, [s.n.] 1753, online: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k739358/f2> [11.10.2011].

Ders.: Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften, hg. von Peter Gülke, Leipzig 1989.

Ders.: Œuvres complètes, vol. 5: Ecrits sur la Musique, la langue et le théâtre, hg. von Bernard Gagnebin und Marcel Raymond, Paris 1995.

Taubert, Gottfried: Rechtschaffener Tantzmeister, oder gründliche Erklärung der Französischen Tantz=Kunst, Leipzig 1717, Reprint hg. von Kurt Petermann, Leipzig 1976 (Documenta Choreologica 22), vol. 1–2.

Literatur

Braun, Rudolf / Gugerli, David: Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen: Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550–1914, München 1993.

- Burke, Peter: Die Geschicke des "Hofmann": Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten, Berlin 1996.
- Calella, Michele: Das Ensemble in der Tragédie lyrique des späten Ancien régime, Eisenach 2000 (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 14).
- Calella, Michele: Ein musikalischer Streit? Bemerkungen zur Querelle der Gluckisten und Piccinisten, in: Kathrin Eberl / Wolfgang Ruf (Hg.): Musikkonzepte: Konzepte der Musikwissenschaft, Kassel 2000, S. 370–379.
- Carter, Tim / Butt, John (Hg.): The Cambridge History of Seventeenth-Century Music, Cambridge 2005 (The Cambridge History of Music 4).
- Charlton, David: Genre and Form in French Opera, in: Anthony R. DelDonna / Pierpaolo Polzonetti (Hg.): The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera, Cambridge 2009, S. 155–183.
- Christout, Marie-Françoise: Le Ballet de cour de Louis XIV: 1643–1672: Mises en Scène, Paris 1967, 2. Aufl. 2005.
- Dépambour-Tarride, Laurence: La Création de l'Académie Royale de Musique: Théorie et pratique de l'absolutisme français, in: Hugues Dufourt / Joël-Marie Fauquet (Hg.): La musique et le pouvoir, Paris 1987, S. 33–51.
- Dotoli, Giovanni (Hg.): Piccini e la Francia: Atti del Convegno internazionale di Martina Franca, 21–22 luglio 2000, Schena 2001 (Biblioteca della ricerca: Cultura straniera 104).
- Duindam, Jeroen Franz Jozef: Vienna and Versailles: The Courts of Europe's Dynastic Rivals: 1550–1780, Cambridge 2003 (New Studies in European History).
- Duron, Jean: La Musique Italienne en France: Témoignage de Sébastien de Brossard, in: Studi musicali 25 (1996), S. 209–253.
- Erben, Dietrich: Paris und Rom: Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Louis XIV, Berlin 2004 (Studien aus dem Warburg-Haus 9).
- Fabiano, Andrea et al. (Hg.): La Querelle des Bouffons dans la vie culturelle française du XVIIème siècle, Paris 2005.
- Fader, Don: The Honnête Homme as Music Critic: Taste, Rhetoric, and Politesse in the 17th-Century French Reception of Italian Music, in: The Journal of Musicology 20 (2003), S. 3–44.
- Hilton, Wendy: Dance of Court & Theater: The French Noble Style 1690–1725, Princeton 1981.
- Hochradner, Thomas: Das 18. Jahrhundert, in: Horst Leuchtman u.a. (Hg.): Messe und Motette, Laaber 1998 (Handbuch der musikalischen Gattungen 9), S. 189–269.
- Hoffmann, Hans-Georg: Das Dresdner Planetenballett 1678/79: Aspekte einer Inszenierung, in: Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis 23 (1999), S. 75–100.
- Kunze, Stefan: Die Sinfonie im 18. Jahrhundert: Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie, Laaber 1993 (Handbuch der musikalischen Gattungen 1).
- La Gorce, Jérôme de: Jean-Baptiste Lully, Paris 2002.
- Ders.: L'Opéra et son public au temps de Louis XIV, in: Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France 106 (1979), S. 27–46.
- Launay, Denise / Jean Delumeau: La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804, Paris 1993 (Publications de la Société Française de Musicologie 3/5).
- Leopold, Silke: Die Oper im 17. Jahrhundert, Laaber 2004 (Handbuch der musikalischen Gattungen 11).
- Little, Meredith / Jenne, Natalie: Dance and the Music of J. S. Bach, Bloomington 1991.
- Marx, Hans Joachim / Schröder, Dorothea: Die Hamburger Gänsemarkt-Oper: Katalog der Textbücher (1678–1748), Laaber 1995.
- Prunières, Henry: L'Opéra italien en France avant Lully, Paris 1913.

Reichenburg, Louissette: Contribution à l'histoire de la 'Querelle des bouffons': Guerre de brochures suscitées par le 'Petit prophète' de Grimm et par la 'Lettre sur la musique française' de Rousseau, Philadelphia 1937.

Rosow, Lois: Power and Display: Music in Court Theatre, in: Tim Carter u.a. (Hg.): The Cambridge History of Seventeenth-Century Music, Cambridge 2005, S. 198–202.

Schneider, Herbert: Die Opern Lullys in deutschsprachigen Bearbeitungen, in: Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 5 (1981), S. 69–80.

Schneider, Herbert / Wiesend, Reinhard (Hg.): Die Oper im 18. Jahrhundert, Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen 12).

Schroedter, Stephanie: Vom "Affect" zur "Action": Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action, Würzburg 2004 (Tanzforschungen 5).

Schumann, Jutta: Die andere Sonne: Kaiserbild und Medienstrategie im Zeitalter Leopolds I., Berlin 2003 (Colloquia Augustana 17).

Seebald, Christian: Libretti vom 'Mittelalter': Entdeckungen von Historie in der (nord)deutschen und europäischen Oper um 1700, Tübingen 2009.

Wenzel, Joachim E.: Geschichte der Hamburger Oper 1678–1978, Braunschweig 1982.

Wolff, Hellmuth Christian: Die Barockoper in Hamburg (1678–1738), Wolfenbüttel 1957, vol. 1–2.

Wood, Caroline: Music and Drama in the Tragédie en musique, 1673–1715: Jean-Baptiste Lully and His Successors, New York u.a. 1996.

Woodfield, Ian: Opera and Drama in Eigtheenth-Century London, Cambridge 2001.

Yates, Frances A.: The French Academies of the Sixteenth Century, London u.a. 1988 [1. Aufl.: 1947].

Zaslaw, Neal: Lully's Orchestra, in: Jean-Baptiste Lully: Acte du colloque / Kongreßbericht, hg. von Jérôme de La Gorce und Herbert Schneider, Laaber 1990, S. 539–579.

Anmerkungen

1. ^ Vgl. Fader, *Honnête Homme* 2003. Zum *Honnête homme* siehe den wirkmächtigen Traktat von Faret, *L'Honneste-homme* 1630; zur historischen Einordnung im Sinn einer französischen Adaption von Castigliones Konzept des *Cortegiano* für das 17. Jahrhundert vgl. Burke, *Die Geschicke* 1996.
2. ^ La Gorce, Jean-Baptiste Lully 2002, S. 85–90; Zaslaw, *Lully's Orchestra* 1990.
3. ^ Batteux, *Les Beaux Arts* 1746; Rousseau, *Œuvres complètes*, vol. 5, 1995.
4. ^ Zu Berninis Arbeiten für den französischen Hof siehe Erben, *Paris und Rom* 2004, S. 51–135.
5. ^ Zur Cavalli-Rezeption in Paris siehe u.a. La Gorce, Jean-Baptiste Lully 2002, S. 105–108.
6. ^ Vgl. den Brief von René Oувrand an Abbé Nicaise vom 16. Juli 1666, BnF, Manuscrits, Mélange Colbert 264, f.^o160–164, zitiert nach La Gorce, Jean-Baptiste Lully 2002, S. 130: "... vous savez par occasion que le Roi a congédié sa musique italienne depuis quinze jours et qu'ainsi ils s'en retourneront en leur pays, hors peut-être la Signora Anna. Le Roy y perd moins que nous, parce qu'il ne les entendait jamais et l'on s'était efforcé de les lui rendre inutiles. Nous en avons quelquefois le plaisir et je croyais qu'il était de la grandeur du Roi de les garder du moins comme l'on fait des lions, des tigres et des aigles dans les Tuileries pour les faire voir à ceux qui ne peuvent pas aller dans le pays où naissent ces animaux.", "... wie Sie vielleicht wissen, hat der König vor zwei Wochen seine französischen Musiker entlassen, die nun in ihr eigenes Land zurückkehren werden, außer vielleicht Signora Anna. Der König verliert dabei weniger als wir, weil er ihnen nie zugehört hat und man sich angestrengt hatte, sie ihm überflüssig werden zu lassen. Wir hatten manchmal das Vergnügen und ich dachte, es zeuge von der Größe des Königs, sie wenigstens wie die Löwen, Tiger und Adler in den Tuileries zu behalten, um sie denen zu zeigen, die nicht in die Länder reisen können, in denen diese Tiere zu Hause sind" (Übers. d. Verf.).
7. ^ Siehe Duron, *La Musique Italienne* 1996.
8. ^ Prunières, *L'Opéra italien* 1913; La Gorce, Jean-Baptiste Lully 2002, S. 106.
9. ^ Zur Gründung der *Académie de France à Rome* siehe Erben, *Paris und Rom* 2004, S. 137–218.
10. ^ Vgl. La Gorce, Jean-Baptiste Lully 2002, S. 130.
11. ^ Zur Zusammenarbeit von Lully mit Lambert siehe ebd., S. 426–427.

12. ^ Zu Ludwig XIV. und seinem letzten Auftritt als Tänzer siehe Braun / Gugerli, *Macht des Tanzes* 1993, S. 136.
13. ^ "Avertissement" des Kardinals Mazarin, zitiert nach Bonnet, *Histoire generale* 1724, S. 72–73: "Après avoir reçu cette année tant de victoires du Ciel, ce n'est pas assez de l'avoir remercié dans les Temples, il faut encore que le resentment de nos cœurs éclate par des réjouissances publiques: C'est ainsi que l'on célèbre de grandes Fêtes; une partie du jour s'emploie à louer Dieu, & l'autre aux passe-tems honnêtes." , "Nachdem uns der Himmel in diesem Jahr so viele Siege geschenkt hat, reicht es nicht, ihm in den Tempeln zu danken. Die Gefühle in unseren Herzen müssen auch in öffentlichen Freudenfeiern erstrahlen: So feiert man die großen Feste; eine Hälfte des Tages ist dem Lobpreis Gottes gewidmet, die andere den 'honetten' Vergnügungen" (Übers. d. Verf.). Siehe auch Ménestrier, *Des Ballets* 1682, S. e iij–e iiij.
14. ^ Ménestrier, *Des Ballets* 1682, S. e iij–e iiij: "nous nous contentons d'en [de la danse] faire des divertissemens honnêtes pour former le corps des actions nobles, & de bienséance. Nous en faisons des réjouissances publiques, & souvent sous des allegories ingenieuses on represente les événemens qui font le bonheur de l'Etat, pour en faire goûter aux peuples toutes les douceurs, sous les appas du plaisir & du divertissement qui les leur rendent plus sensible.", "wir begnügen uns mit dem Tanz zum Zweck der 'honetten' Unterhaltung und um den Körper für noble Handlungen und die Höflichkeit zu formen. Wir nutzen ihn für öffentliche Feierlichkeiten, und häufig stellt man mit geistreichen Allegorien diejenigen Ereignisse dar, die das Glück des Staates ausmachen, damit das Volk alle seine Süße, unter dem Eindruck der Unterhaltung, die sie am deutlichsten ausdrückt, kosten kann." (Übers. d. Verf.). Eine Kurzbiographie von Claude-François Ménestrier findet sich bei Schroedter, *Vom "Affect" zur "Action"* 2004, S. 43–45.
15. ^ Jullien, *Musique* 1896, S. 17; Christout, *Le Ballet* 1967, S. 267.
16. ^ Vgl. *Articles de la paix* 1668, sowie Digitalisat des Friedensvertrages von Aachen, 02.05.1668, Leibniz-Institut für Europäische Geschichte, Projekt Europäische Friedensverträge der Vormoderne [02.02.2012].
17. ^ Siehe Albert Cohen, in: Lully, *Œuvres complètes* 2001, vol. 6, S. 161.
18. ^ Ebd., Zeilen 325–334: "*Pour le roi, Européen*. L'Europe de tout temps a paru plus féconde ! En illustre héros que le reste du monde. ! La gloire, la grandeur, l'exacte fermeté, ! Le courage, l'esprit, la sagesse profonde ! En sujets différents ont chez elle habité, ! Et César, et Caton les partageaint dans Rome; ! Toutes ces qualités jointes en même lieu ! Sur le trône français accompagnent un homme ! Que dans l'Antiquité l'on eût pris pour un dieu, ! Et qui se fait connaître assez sans qu'on le nomme." Siehe auch [Benserade], *Ballet Royal de Flore* [Libretto] 1669, S. 5: "Ce Ballet, pris en son sens allegorique, marque la Paix que le Roy vient de donner à l'Europe, l'abondance & le bonheur dont il comble ses sujets, & le respect qu'ont pour sa Majesté tous les Peuples de la Terre", " Im allegorischen Sinn bezeichnet dieses Ballett den Frieden, den der König Europa geschenkt hat, den Überfluss und das Glück, mit dem er seine Untertanen erfüllt, und den Respekt, den alle Völker der Erde Seiner Majestät entgegenbringen." (Übers. d. Verf.).
19. ^ Zur Besetzung der Uraufführung des *Ballet royal de Flore* siehe Albert Cohen, in: Lully, *Œuvres complètes* 2001, vol. 6, S. XVII.
20. ^ Ménestrier, *Des Ballets* 1682, S. 5: "C'est la gloire de la France d'avoir achevé de régler tous les beaux Arts", "Es ist der Ruhm Frankreichs, alle schönen Künste reglementiert zu haben." (Übers. d. Verf.).
21. ^ Dépambour-Tarride, *La Création* 1987, S. 40; Yates, *The French Academies* 1988, S. 292–297.
22. ^ Siehe Dépambour-Tarride, *La Création* 1987, S. 36–39.
23. ^ [Ludwig XIV.], *Permission pour tenir Academie royale de musique* 1672, S. 73: "... bien informez de l'intelligence & grande connoissance que s'est acquis nostre cher et bien-ami Jean Baptiste Lully au fait de la Musique ...; Nous [Ludwig XIV] avons audit Sieur Lully permis & accordé, permettons & accordons par ces presentes signées de nostre main, d'établir une Academie Royale de Musique dans nostre bonne Ville de Paris, qui sera composée de tel nombre & qualité de personnes qu'il avisera bon estre Faisant tres-expresses inhibitions & défenses à toutes personnes de quelque qualité & condition qu'elles soient ... d'y entrer sans payer. Comme aussi de faire chanter aucune Piece entiere en Musique, soit en Vers François, ou autres Langues, sans la permission par écrit dudit Sieur Lully, à peine de dix mil livres d'amende, & de confiscation des Theatres, Machines, Decorations, Habits, & autres choses, applicable un tiers à Nous, un tiers à l'Hospital General, & l'autre tiers audit Sieur Lully ..."
24. ^ Charles Perrault (*Mémoires de ma vie*, Paris 1842, S. 92), zitiert nach Dépambour-Tarride, *La Création* 1987, S. 36: "qu'il [le Roi] ne pouvait se passer de cet homme dans ses divertissements et qu'il fallait lui accorder ce qu'il demandait". Zur Relevanz von Jean-Baptiste Lully für die musikalischen "Divertissements" in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts siehe auch Braun / Gugerli, *Macht des Tanzes* 1993, S. 131.
25. ^ Zu den Auswirkungen von Ludwigs XIV. später Hinwendung zur Religion auf Lully siehe La Gorce, *Jean-Baptiste Lully* 2002, S. 305–340, sowie Ders., *L'Opéra et son public* 1979.
26. ^ Hochradner, *Das 18. Jahrhundert* 1998, S. 205–215; La Gorce, *Jean-Baptiste Lully* 2002, S. 109–114; siehe auch allgemein: Launay / Delumeau, *La musique religieuse en France* 1993.
27. ^ Vgl. auch Rosow, *Power and Display* 2005.

28. ^ Einen kurzen Überblick über die Form einer "Tragédie lyrique" bei Charlton, Genre and Form 2009.
29. ^ Leopold, Die Oper im 17. Jahrhundert 2004, S. 182.
30. ^ Zu Charpentiers Operschaffen siehe ebd., S. 197–201.
31. ^ Schneider, Kapitel "Tragédie lyrique", in: Schneider / Wiesend, Die Oper im 18. Jahrhundert 2001, S. 147–220; Wood, Music and Drama 1996. Zur Entwicklung der "Tragédie lyrique" im 18. Jahrhundert siehe Cal-
ella, Das Ensemble 2000.
32. ^ Perrault, Le Siècle de Louis le Grand 1687.
33. ^ Zur " Querelle des Bouffons " siehe u.a. Fabiano, La Querelle 2005; Reichenburg, Contribution 1937. Zum
Streit zwischen Anhängern Glucks und Piccinis siehe Calella, Ein musikalischer Streit? 2000; Dotoli, Piccini e la
Francia 2001.
34. ^ Zur "Académie de Baïf" siehe Yates, The French Academies 1988, S. 36–76, 236–274. Vgl. auch Mersenne,
Harmonie universelle 1636, vol. 2, S. 161: "nul ne nous donne assez de lumiere pour restituer cét art", "nichts
erhell uns genügend, um diese [antike] Kunst rekonstruieren zu können" (Übers. d. Verf.).
35. ^ Zitat Erben, Paris und Rom 2004, S. XVIII.
36. ^ Ménestrier, Des Représentations 1681; Ders., Des Ballets 1682; Pure, Idée des spectacles 1668.
37. ^ Rameau, Le Maître à danser 1725, S. xj–xij: "Lully, qui dès sa premiere jeunesse s'étoit attaché à la Cour de
Louis le Grand, oublia en quelque façon sa Patrie, & fit si bien par ses travaux que la France triompha sans
peine & pour toujours de l'Italie, par le charme de ces même spectacles que Rome & Venise avoient inventez."
38. ^ Ebd.
39. ^ Zum Vergleich der Hofhaltungen in Wien und Versailles vom 16. bis zum späten 18. Jahrhundert siehe Duin-
dam, Vienna and Versailles 2003; sowie Schumann, Die andere Sonne 2003.
40. ^ Ebner, Balletti francesi à 4. Zur Abschrift von Lullys Tanzsätzen zu Cavallis *Ercole amante* siehe Little / Jenne,
Dance 1991, S. 12.
41. ^ Als Beispiel für die Rezeption des *Ballet de cour* im deutschsprachigen Raum sei auf das 1678 in Dresden
(unter Kurfürst Johann Georg II. [1613–1680]) uraufgeführte *Ballet von Zusammenkunfft und Wirkung der
sieben Planeten* verwiesen. Siehe dazu Hoffmann, Das Dresdner Planetenballett 1999.
42. ^ Zur norddeutschen Opernpraxis um 1700 siehe u.a. Seebald, Libretti 2009.
43. ^ Zum Repertoire der Oper am Gänsemarkt in Hamburg siehe Wenzel, Geschichte der Hamburger Oper 1982;
Wolff, Die Barockoper in Hamburg 1957; Marx / Schröder, Die Hamburger Gänsemarkt-Oper 1995.
44. ^ Leopold, Die Oper im 17. Jahrhundert 2004, S. 279.
45. ^ Zum Opernrepertoire in London siehe Woodfield, Opera 2001.
46. ^ Dennoch wurden auch im Ausland immer wieder französische Opern aufgeführt, so in Hamburg bereits 1689
Lullys erst drei Jahre zuvor uraufgeführte *Acis et Galathée*. Siehe Schneider, Die Opern Lullys 1981.
47. ^ Rousseau, Musik und Sprache 1989, S. 48.
48. ^ Zur Entwicklung von Lullys Ouvertürenmodell siehe La Gorce, Jean-Baptiste Lully 2002, S. 395–397.
49. ^ Zur politischen Bedeutung des *Ballet de la Nuit* (auch *Ballet de la prospérité des armes de la France* genannt)
siehe u.a. Christout, Le Ballet 1967, S. 68–74; Hilton, Dance 1981, S. 7; Braun / Gugerli, Macht des Tanzes
1993, S. 135; Bonnet, Histoire generale 1724, S. 72–73.
50. ^ "Avertissement" des Kardinals Mazarin zitiert in: Bonnet, Histoire generale 1724, S. 72–73, sowie in
Ménestrier, Des Ballets 1682, Préface.
51. ^ Zur Entwicklung der italienischen "Sinfonia" im 17. Jahrhundert siehe Kunze, Die Sinfonie im 18. Jahrhundert
1993, S. 28–44.
52. ^ Mattheson, Das Neu=Eröffnete Orchestre 1713, S. 170: "Unter allen Pieçen, die instrumentaliter excecütiret
werden / behält ja wol per majora die so genandte Ouverture das Prae."
53. ^ Ders., Der vollkommene Capellmeister 1739, S. 234.
54. ^ Ebd., S. 224–233.
55. ^ Borckmann, Vorrede, in: Pasch, Beschreibung wahrer Tanz=Kunst 1707, S. [XXII–XXXII]; Taubert, Recht-
schaffener Tantzmeister 1717.
56. ^ Mattheson, Das Neu=Eröffnete Orchestre 1713, S. 208.
57. ^ Ebd.
58. ^ Ebd.
59. ^ Lecerf de la Viéville, Comparaison 1725, S. 306.
60. ^ Mattheson, Das Beschützte Orchestre 1717, S. 237.

Indices

DDC: 780 , 944

Ortsregister

Aachen DNB [↗](http://d-nb.info/gnd/4000003-5) (<http://d-nb.info/gnd/4000003-5>)
Braunschweig DNB [↗](http://d-nb.info/gnd/4008065-1) (<http://d-nb.info/gnd/4008065-1>)
Europa DNB [↗](http://d-nb.info/gnd/4015701-5) (<http://d-nb.info/gnd/4015701-5>)
Florenz DNB [↗](http://d-nb.info/gnd/4017581-9) (<http://d-nb.info/gnd/4017581-9>)
Frankreich DNB [↗](http://d-nb.info/gnd/4018145-5) (<http://d-nb.info/gnd/4018145-5>)
Griechenland <Altertum> DNB [↗](http://d-nb.info/gnd/4093976-5) (<http://d-nb.info/gnd/4093976-5>)
Hamburg DNB [↗](http://d-nb.info/gnd/4023118-5) (<http://d-nb.info/gnd/4023118-5>)
Hannover DNB [↗](http://d-nb.info/gnd/4023349-2) (<http://d-nb.info/gnd/4023349-2>)
Italien DNB [↗](http://d-nb.info/gnd/4027833-5) (<http://d-nb.info/gnd/4027833-5>)
London DNB [↗](http://d-nb.info/gnd/4074335-4) (<http://d-nb.info/gnd/4074335-4>)
Paris DNB [↗](http://d-nb.info/gnd/4044660-8) (<http://d-nb.info/gnd/4044660-8>)
Römisches Reich DNB [↗](http://d-nb.info/gnd/4076778-4) (<http://d-nb.info/gnd/4076778-4>)
Spanien DNB [↗](http://d-nb.info/gnd/4055964-6) (<http://d-nb.info/gnd/4055964-6>)
Wien DNB [↗](http://d-nb.info/gnd/4066009-6) (<http://d-nb.info/gnd/4066009-6>)

Zitierempfehlung

Rentsch, Ivana: Französische Musik, in: Europäische Geschichte Online (EGO), hg. vom Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (IEG), Mainz 2012-04-16. URL: <http://www.ieg-ego.eu/rentschi-2012-de> URN: urn:nbn:de:0159-2012041600 [JJJJ-MM-TT].

Bitte setzen Sie beim Zitieren dieses Beitrages hinter der URL-Angabe in Klammern das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse ein. Beim Zitieren einer bestimmten Passage aus dem Beitrag bitte zusätzlich die Nummer des Textabschnitts angeben, z.B. 2 oder 1-4.

Titelexport aus: HeBIS-Online-Katalog [↗](http://cbsopac.rz.uni-frankfurt.de/DB=2.1/PPNSET?PPN=299743365) (<http://cbsopac.rz.uni-frankfurt.de/DB=2.1/PPNSET?PPN=299743365>)
WorldCat [↗](http://www.worldcat.org/oclc/793089706) (<http://www.worldcat.org/oclc/793089706>)

Diesen Beitrag bei recensio.net kommentieren: http://www.recensio.net/Members/Ivana_Rentsch/franzoesische-musik/

Link #ab

- Ludwig XIII. von Frankreich (1601–1643) VIAF [↗](http://viaf.org/viaf/64008583) (<http://viaf.org/viaf/64008583>) DNB [↗](http://d-nb.info/gnd/11872942X) (<http://d-nb.info/gnd/11872942X>) ADB/NDB [↗](http://www.deutsche-biographie.de/pnd11872942X.html) (<http://www.deutsche-biographie.de/pnd11872942X.html>)

Link #ac

- Ludwig XIV. von Frankreich (1638–1715) VIAF [↗](http://viaf.org/viaf/89765843) (<http://viaf.org/viaf/89765843>) DNB [↗](http://d-nb.info/gnd/118816829) (<http://d-nb.info/gnd/118816829>) ADB/NDB [↗](http://www.deutsche-biographie.de/pnd118816829.html) (<http://www.deutsche-biographie.de/pnd118816829.html>)

Link #ad

- Charles Batteux (1713–1780) VIAF [↗](http://viaf.org/viaf/7091) (<http://viaf.org/viaf/7091>) DNB [↗](http://d-nb.info/gnd/118507141) (<http://d-nb.info/gnd/118507141>)

Link #ae

- Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) VIAF   (<http://viaf.org/viaf/100184045>) DNB  (<http://d-nb.info/gnd/118603426>)

Link #ag

- Jules Mazarin (1602–1661) VIAF   (<http://viaf.org/viaf/17254063>) DNB  (<http://d-nb.info/gnd/118579703>) ADB/NDB  (<http://www.deutsche-biographie.de/pnd118579703.html>)

Link #ah

- Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) VIAF   (<http://viaf.org/viaf/73850000>) DNB  (<http://d-nb.info/gnd/118509926>)

Link #ai

- Francesco Cavalli (1602–1676) VIAF   (<http://viaf.org/viaf/2655640>) DNB  (<http://d-nb.info/gnd/119496550>)

Link #aj

- Jean-Baptiste Colbert (1619–1683) VIAF   (<http://viaf.org/viaf/59175183>) DNB  (<http://d-nb.info/gnd/118521470>)

Link #ak

- Michel Lambert (1610–1696) VIAF   (<http://viaf.org/viaf/10033709>) DNB  (<http://d-nb.info/gnd/119401096>)

Link #al

- Jean-Baptiste Lully (1632–1687) VIAF   (<http://viaf.org/viaf/13099537>) DNB  (<http://d-nb.info/gnd/172233429>)



- (<http://www.ieg-ego.eu/de/mediainfo/jean-baptiste-lully-163220131687?mediainfo=1&width=900&height=500>)
Jean-Baptiste Lully (1632–1687)

Link #am



- (<http://www.ieg-ego.eu/de/mediainfo/les-noces-de-pelee-et-de-thetis?mediainfo=1&width=900&height=500>)
Les Noces de Pélée et de Thétis

Link #an

- Claude-François Ménéstrier (1631–1705) VIAF   (<http://viaf.org/viaf/2474208>) DNB  (<http://d-nb.info/gnd/118783254>)

Link #ao

- Philipp IV. von Spanien (1605–1665) VIAF   (<http://viaf.org/viaf/87958694>) DNB  (<http://d-nb.info/gnd/118593870>) ADB/NDB  (<http://www.deutsche-biographie.de/pnd118593870.html>)

Link #ap

- Isaac de Benserade (1612–1691) VIAF   (<http://viaf.org/viaf/2466353>) DNB  (<http://d-nb.info/gnd/118658263>)

Link #aq

- Louis Couperin (ca. 1626–1661) VIAF   (<http://viaf.org/viaf/116176271>) DNB  (<http://d-nb.info>)

/gnd/124265707)

Link #ar

- François Couperin (1668–1733) VIAF   (<http://viaf.org/viaf/54332134>) DNB  (<http://d-nb.info/gnd/118670247>)

Link #as

-  (http://www.ieg-ego.eu/de/mediainfo/copy_of_wie-der-hirsch-bei-schwuelem-wetter-psalm-42?mediainfo=1&width=900&height=500)
François Couperin: L'Apothéose de Lulli, Remercement de Lulli: à Apollon

Link #at

- Armand-Jean du Plessis de Richelieu (1585–1642) VIAF   (<http://viaf.org/viaf/12314392>) DNB  (<http://d-nb.info/gnd/118600354>)

Link #au

- Marquise de Maintenon (1635–1719) VIAF   (<http://viaf.org/viaf/95293754>) DNB  (<http://d-nb.info/gnd/118640798>)

Link #av

-  (<http://www.ieg-ego.eu/de/mediainfo/jean-baptiste-lully-exaudiat-te-dominus-gloria?mediainfo=1&width=900&height=500>)
Jean-Baptiste Lully: Exaudiat te Dominus, Gloria

Link #aw

- Henry Du Mont (1610–1684) VIAF   (<http://viaf.org/viaf/89652756>) DNB  (<http://d-nb.info/gnd/11867269X>)

Link #ax

- Jean-Baptiste Molière (1622–1673) VIAF   (<http://viaf.org/viaf/2474502>) DNB  (<http://d-nb.info/gnd/11858331X>)

Link #ay

- Philippe Quinault (1635–1688) VIAF   (<http://viaf.org/viaf/61556388>) DNB  (<http://d-nb.info/gnd/118787519>)

Link #az

- Marc-Antoine Charpentier (1643–1704) VIAF   (<http://viaf.org/viaf/87796175>) DNB  (<http://d-nb.info/gnd/118675648>)

Link #b0

- Charles Perrault (1628–1703) VIAF   (<http://viaf.org/viaf/34461426>) DNB  (<http://d-nb.info/gnd/118740008>)

Link #b1

- François Raguenet (ca. 1660–1722)  (<http://www.ieg-ego.euhttp://viaf.org/viaf/12314051>)

Link #b2

- Laurent Le Cerf de la Viéville (1674–1707) VIAF   (<http://viaf.org/viaf/74577825>) DNB  (<http://d-nb.info/gnd/142705241>)

Link #b3

- Johann Christoph Gottsched (1700–1766) VIAF   (<http://viaf.org/viaf/27078865>) DNB  (<http://d-nb.info/gnd/118541013>) ADB/NDB  (<http://www.deutsche-biographie.de/pnd118541013.html>)

Link #b4

- Pierre Rameau (1674–1748) VIAF   (<http://viaf.org/viaf/28001903>) DNB  (<http://d-nb.info/gnd/124330924>)

Link #b5

- Christoph Willibald Gluck (1714–1787) VIAF   (<http://viaf.org/viaf/37101876>) DNB  (<http://d-nb.info/gnd/118539841>) ADB/NDB  (<http://www.deutsche-biographie.de/pnd118539841.html>)

Link #b6

- Niccolò Piccini (1728–1800) VIAF   (<http://viaf.org/viaf/17319986>) DNB  (<http://d-nb.info/gnd/119314061>)

Link #b7

- Michel de Pure (1620–1680) VIAF   (<http://viaf.org/viaf/39463118>) DNB  (<http://d-nb.info/gnd/131404040>)

Link #b8



-   (<http://www.ieg-ego.eu/de/mediainfo/bal-a-la-francoise?mediainfo=1&width=900&height=500>)
Bal à la Française

Link #b9

- Wolfgang Ebner (1612–1665) VIAF   (<http://viaf.org/viaf/49413582>) DNB  (<http://d-nb.info/gnd/131368311>) ADB/NDB  (<http://www.deutsche-biographie.de/pnd131368311.html>)

Link #ba

- Kaiser Leopold I. (1640–1705) VIAF   (<http://viaf.org/viaf/54156429>) DNB  (<http://d-nb.info/gnd/118571869>) ADB/NDB  (<http://www.deutsche-biographie.de/pnd118571869.html>)

Link #bb

- Pascal Colasse (1649–1709) VIAF   (<http://viaf.org/viaf/24677982>) DNB  (<http://d-nb.info/gnd/123808049>)

Link #bc



-   (<http://www.ieg-ego.eu/de/mediainfo/ludwig-xiv.-in-der-rolle-des-apollo?mediainfo=1&width=900&height=500>)
Ludwig XIV. in der Rolle des Apollo

Link #bd

- Henry Purcell (1659–1695) VIAF   (<http://viaf.org/viaf/5118737>) DNB  (<http://d-nb.info/gnd/118742973>)

Link #be

-   (<http://www.ieg-ego.eu/de/mediainfo/henry-purcell-dido-and-aeneas-ouverture?mediainfo=1&width=900&height=500>)
Henry Purcell: Dido and Aeneas: Ouvertüre

Link #bf

- Georg Philipp Telemann (1681–1767) VIAF   (<http://viaf.org/viaf/71579513>) DNB  (<http://d-nb.info/gnd/11862119X>) ADB/NDB  (<http://www.deutsche-biographie.de/pnd11862119X.html>)

Link #bg

- Johann Sebastian Bach (1685–1750) VIAF   (<http://viaf.org/viaf/12304462>) DNB  (<http://d-nb.info/gnd/11862119X>)

/gnd/11850553X) ADB/NDB  (<http://www.deutsche-biographie.de/pnd11850553X.html>)

Link #bh

-  (<http://www.ieg-ego.eu/de/mediainfo/johann-sebastian-bach-franzoesische-ouvertuere-fuer-klavier?mediainfo=1&width=900&height=500>)
Johann Sebastian Bach: Französische Ouvertüre für Klavier

Link #bi

- Georg Friedrich Händel (1685–1759) VIAF   (<http://viaf.org/viaf/5126950>) DNB  (<http://d-nb.info/gnd/118544489>) ADB/NDB  (<http://www.deutsche-biographie.de/pnd118544489.html>)

Link #bj

- Johann Mattheson (1681–1764) VIAF   (<http://viaf.org/viaf/24790492>) DNB  (<http://d-nb.info/gnd/118578995>) ADB/NDB  (<http://www.deutsche-biographie.de/pnd118578995.html>)



Kompetenzzentrum
für elektronische Erschließungs-
und Publikationsverfahren in
den Geisteswissenschaften



IEG

<http://www.ieg-ego.eu> ISSN 2192-7405