



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Arie und Gesang in der
Encyclopédie méthodique. Musique“

verfasst von / submitted by

Matteo Collettini, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Michele Calella

Meinem Neffen Leone gewidmet

Sonate, que me veux-tu?

Bernard le Bovier de Fontenelle

Danksagung

Mein Dank gilt zuallererst Herrn Univ.-Prof. Dr. Michele Calella. Er erweckte in zahlreichen Lehrveranstaltungen mein Interesse für das französische Musiktheater des 18. Jahrhunderts und betreute mit viel Geduld diese Arbeit. Nicht ganz unschuldig daran, dass ich als Ausgangspunkt dieser Arbeit die *Encyclopédie méthodique. Musique* ins Auge fasste, ist auch Herr Mag. Simon Haasis, der im Rahmen seiner Lehrveranstaltung *Ästhetik, Geschichte und Poetik der französischen Oper (1673–1791)* ganz nebenbei erwähnte, es sei doch interessant, einzelne Einträge der *Encyclopédie* Diderots näher zu untersuchen.

Schon als ich die Entwürfe der ersten Kapitel zu Papier brachte, standen mir Christian Schöneegger-Zanoni und Anton Santner als unverzichtbare Korrekturleser zur Seite. Ganz besonderer Dank gebührt Sergio Piaia und Margareth Huber. Als persönlicher Assistent hat mich Sergio während meines Masterstudiums auf die Universität begleitet, mich bei der Bibliotheksarbeit unterstützt und mit viel Geduld bei der Formatierung geholfen. Mit unvergleichlicher Akribie hat dann Margareth Huber diese Arbeit korrekturgelesen.

Mehr als ihm vielleicht bewusst ist, hat Benjamin Kleinheinz zu dieser Arbeit beigetragen, und sei es auch nur weil er mir im Rahmen von Opern- und Konzertbesuchen immer wieder vor Augen führt, dass Musik gehört werden will bevor man über sie schreibt.

Der größte Dank gilt jedoch meiner Familie. Umso mehr, da meine Mutter eigens nach Wien zog, um mir das Studium der Musikwissenschaft zu ermöglichen. Nachdem dies unser Leben doch kräftig durcheinandergewirbelt hat, gebührt meinem Neffen Leone besonderer Stellenwert. Als Neuankömmling vereint er die ganze Familie, ganz gleich wie weit die einzelnen Mitglieder voneinander entfernt sein mögen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	9
2. Von der <i>Encyclopédie</i> zur <i>Encyclopédie méthodique</i>	12
2.1. Diderots <i>Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers</i> im Kontext der Aufklärung	12
2.2. Die <i>Encyclopédie méthodique par ordre des matières</i>	21
2.3. Die Musikbände der <i>Encyclopédie méthodique</i>	27
3. Arie und Gesang im ersten Musikband der <i>Encyclopédie méthodique</i>.....	31
3.1. Zwei Operntraditionen prallen aufeinander: Jean-Jacques Rousseaus und Jean-Baptiste-Antoine Suard's Artikel „Air“	31
3.2. Johann Georg Sulzers Artikel „Aria“: eine unparteiische Stimme?	50
3.3. Der „zweistimmige“ Beitrag zur Ariette	57
3.4. „Bravoure (Air de)“: Pierre Louis Ginguenés Beitrag zur Bravourarie	61
3.5. Der Beitrag „Chant“	66
4. Conclusio	78
5. Quellenverzeichnis	80
5.1. Schriftliche Primärquellen	80
5.2. Sekundärliteratur.....	83
5.3. Online-Quellen.....	90
Abstract.....	91

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit möchte fünf Beiträge, die sich im ersten Band der *Encyclopédie méthodique. Musique* mit der Opernarie befassen, kritisch beleuchten. Die *Encyclopédie méthodique par ordre des matières* (erschieden zwischen 1782 und 1832) geht auf eine Idee des französischen Buchhändlers und Verlegers Charles Joseph Panckoucke zurück, der anfangs lediglich die *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* von Diderot und D'Alembert aus den 1750er Jahren erweitern wollte. Im Zuge der Arbeit am fünfbandigen *Supplément* und dem zweibändigen Register entschied er sich dann, auf der Grundlage von Diderots *Encyclopédie*, ein neues, nach Themengebiete geordnetes Nachschlagewerk, herauszugeben.¹ Nicht zuletzt aufgrund der Französischen Revolution nahm die Entstehung der *Encyclopédie méthodique*, vom Erhalt des königlichen Druckprivilegs bis zur Veröffentlichung des letzten Bandes 1832, mehr als ein halbes Jahrhundert in Anspruch.² Dabei kamen die Gesckie dieses Nachschlagewerkes kurz vor dem Tod seines Begründers erst in die Hände von Panckouckes Schwiegersohn Henri Agasse De Crène, dann in jene von Panckouckes Tochter.³

Die Musikbände der *Encyclopédie méthodique* wurden, obwohl auf dem Deckblatt des ersten Bandes das Jahr 1791 aufscheint, jeweils 1813 und 1818 beendet, wobei gleich fünf Herausgeberpaare daran gearbeitet haben.⁴ In den Wirren der Französischen Revolution musste die Arbeit am ersten Band der *Encyclopédie méthodique. Musique* unterbrochen werden, deswegen trägt dessen Titelseite ein falsches Erscheinungsjahr. Die große Zahl an Herausgebern der Musikbände dieses Nachschlagewerkes erklärt sich aber nicht nur durch das obengenannte historische Ereignis, sondern vor allem mit Blick auf jene musikästhetischen Auseinandersetzungen, die im 18. Jahrhundert in der französischen Hauptstadt um das Musiktheater tobten und ihren Höhepunkt in der sogenannten *Querelle des Bouffons* der 1750er und der sogenannten *Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes* der 1770er Jahre hatten.⁵

1 Sattlegger, *Die Encyclopédie*, S. 46.

2 Watts, „The Encyclopedie Methodique“, S. 359.

3 Ebda., S. 358f.

4 Cernuschi, „Volumes Musique Volumes Musique“, S. 728f.

5 Gribenski, „Frankreich“, *MGG Online*.

Als führende Intellektuelle Frankreichs haben nun Philosophen und Musiktheoretiker wie Rousseau oder Ginguené nicht nur eine wesentliche Rolle in musikästhetische Debatten gespielt, sondern auch maßgeblich an der Entstehung der *Encyclopédie méthodique. Musique* beigetragen. In diesem Sinne kann dieses Nachschlagewerk, das im Vergleich zu Diderots *Encyclopédie* von der Forschung etwas stiefmütterlich behandelt wurde – ein Blick auf das Quellenverzeichnis dieser Arbeit mag dies bestätigen – als historische Quelle verwendet werden. Dabei wird es weniger darum gehen sachliche Fehler zu korrigieren, sondern den Inhalt des jeweiligen Beitrags, unter Berücksichtigung dessen Verfassers und seiner übrigen Schriften, einzuordnen. Dies ist insofern besonders interessant, als vier der fünf Beiträge, die im Zentrum dieser Arbeit stehen werden, ursprünglich nicht für die *Méthodique* entstanden sind, sondern früheren Publikationen entnommen wurden und teilweise von Vertretern ästhetisch gegensätzlicher Position kommentiert werden. Auch die Wahl der Arie als Überthema dieser Arbeit erfolgt nicht zufällig: Im zentralistisch regierten Frankreich, das versucht hat der italienischen Opera seria die Tragédie lyrique entgegenzusetzen, ging es in der musikästhetischen Auseinandersetzung vor allem um den Kern der italienischen Opera seria, die Arie.

Nach einer kurzen Skizze zur Entstehungsgeschichte der *Encyclopédie* Diderots als Vorläufer der *Encyclopédie méthodique*, der *Méthodique* und ihrer Musikbände, wird es also im Hauptteil dieser Arbeit darum gehen, die Beiträge „Air“, „Aria“, „Ariette“, „Bravoure (Air de)“ und „Chant“ aus dem ersten Band der *Méthodique* unter die Lupe zu nehmen. Der erstgenannte Beitrag⁶ entstammt dem *Dictionnaire de musique* (1768) des italophilen Jean-Jaques Rousseau.⁷ Kommentiert werden diese Zeilen vom Gluckisten Suard, sodass sich in der gegensätzlichen Position dieser zwei Intellektuellen die Argumentationen der schon angesprochenen *Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes* aus erster Hand gegenüberstehen. Abseits vom teilweise polemischen Ton und der oft von der Musikhistoriographie suggerierten Dichotomie der Standpunkte, wird es also darum gehen, die Argumente Rousseaus und Suards herauszudestillieren und einzuordnen.

Der nächste Artikel, der sich im ersten Band der *Encyclopédie méthodique. Musique* vordergründig mit der Opernarie beschäftigt, ist Sulzers *Allgemeinen Theorie der Schönen*

6 Rousseau / Suard, „Air“, S. 57–64.

7 Kintzler, „Rousseau, Jean Jacques“, *Grove Music Online*.

Künste (1771, 1774)⁸ entnommen und trägt den Titel „Aria“.⁹ Dessen französische Fassung ist schon im ersten Band des *Supplément* zur *Encyclopédie* abgedruckt, den Panckoucke 1776 herausgegeben hat.¹⁰ Sulzer steht mit seinem Werk weit außerhalb der Polemiken zwischen den französischen Intellektuellen, sodass es spannend sein wird festzustellen, auf welcher Seite er steht und wie der Kommentar des Herausgebers der *Méthodique. Musique* und Piccinnisten Framery ausfallen wird. Unter dem Stichwort „Ariette“¹¹ bespricht Ginguené den Einfluss der Dacapo-Arie auf das französische Musiktheater. Die Vermittlerrolle zwischen italienischer und französischer Musiktheaterästhetik, die Béatrice Didier Ginguené attestiert,¹² kommt dann in seinem Beitrag zur Bravourarie¹³ noch deutlicher zum Tragen, zumal dieser Eintrag, als einziger der Artikel, die in dieser Arbeit analysiert werden, explizit für die *Encyclopédie méthodique. Musique* entstanden ist.

Als letztes möchte ich, gleichsam als Zusammenfassung der dargestellten Positionen, den Beitrag „Chant“¹⁴ besprechen. Er umfasst den gleichnamigen Artikel aus Rousseaus *Dictionnaire de musique* sowie Ausführungen Marmontels,¹⁵ Ginguenés und Framerys. Gilt langläufig die *Encyclopédie* Diderots als Produkt der Aufklärung, könnte nun die *Méthodique*, um nochmals Didiers These zu folgen, zumindest in Puncto musikästhetischer Debatten, als erster Schritt zu ihrer Überwindung angesehen werden. Umso verwunderlicher ist es, dass diese Arbeit, mit den Aufsätzen von George B. Watts und dem Sammelband von Claude Blanckaert¹⁶, doch verhältnismäßig wenig Literatur über dieses Nachschlagewerk ausfindig machen konnte.

8 Grimm, „Sulzer, Johann Georg“, *MGG Online*.

9 Framery / Sulzer, „Aria“, S. 93–96.

10 Sulzer, „Aria“, *Nouveau dictionnaire*, S. 553–555.

11 Ginguené / Rousseau, „Ariette“, S. 96.

12 Didier, „Ginguené et l’Encyclopédie“, S. 82.

13 Ginguené, „Bravoure (Air) de“, S. 178f.

14 Rousseau, „Chant“, S. 230–237.

15 Der Beitrag Marmontels ist auch im zweiten Band von Panckouckes *Supplément* von 1776 abgedruckt, S. 320–323.

16 Blanckaert, *L’encyclopédie méthodique* (1782 – 1832).

2. Von der *Encyclopédie* zur *Encyclopédie méthodique*

2.1. Diderots *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* im Kontext der Aufklärung

Schon in der Einleitung ist angeklungen, dass die *Encyclopédie méthodique* ihre Wurzeln in der weitaus berühmteren und in der Sekundärliteratur mehr beachteten *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* von Diderot und D'Alembert hat. Der Autor, Verleger und Übersetzer Charles Joseph Panckoucke, der als Impulsgeber der *Méthodique* gilt,¹⁷ wollte schließlich, nachdem er von der Veröffentlichung einer zweiten, revidierten Auflage der *Encyclopédie* absah,¹⁸ nur ein fünfbändiges *Supplément* (4 Textbände und 1 Bildband) und ein zweibändiges Register¹⁹ veröffentlichen.

Wenn also die *Méthodique* ohne Diderots *Encyclopédie* nicht denkbar wäre, welche soziokulturellen Voraussetzungen waren es, die zu einem so ehrgeizigen Projekt wie jenes der *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné* führten? Nun, eine der möglichen Antworten auf diese durchaus komplexe Frage fasst die Geschichtsschreibung unter dem Epochenbegriff „Aufklärung“ zusammen. Diese geistesgeschichtliche Bewegung zieht ab dem Ende des 17. Jahrhunderts ganz Europa in ihren Bann²⁰ und plädiert dafür, die Welt, abseits von althergebrachten, von geistlichen oder weltlichen Autoritäten aufoktroyierte Denkmuster, allein mit den Mitteln der Vernunft zu erfassen, sodass sich der Mensch, um mit den Worten Immanuel Kants zu sprechen, „aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit“ befreien könne.²¹ Nicht umsonst – man denke an die französische Bezeichnung „Âge des Lumières“, die englische „Age of Enlightenment“ oder den italienischen Ausdruck „Illuminismo“ – verwenden viele Sprachen die Lichtmetapher, um diese Epoche zu bezeichnen.

17 Watts, „The Encyclopedie Methodique“, S. 348.

18 Watts, „The Supplément and the Table analytique et raisonnée“, S. 7. Der Kontext von Panckouckes Verzicht auf die Herausgabe einer zweiten Auflage der *Encyclopédie* wird in der Sekundärliteratur widersprüchlich behandelt und deshalb im Unterkapitel zur Entstehung der *Encyclopédie méthodique* erneut zur Sprache kommen.

19 Sattlegger, *Die Encyclopédie*, S. 46.

20 Mueller, *Denis Diderots Idee vom Ganzen und die „Encyclopédie“*, S. 12.

21 Zit. n. ebda., S. 14.

Vorraussetzung eines so uneingeschränkten Vertrauens in die menschliche Vernunft sind sicher jene naturgegebenen Prinzipien wie Gleichheit, Freiheit und das Recht auf Unverletzlichkeit von Person und Eigentum, welche John Locke in seinen Werken schon Ende des 17. Jahrhunderts formuliert hatte²² und die später in der Losung „*liberté, égalité, fraternité*“ der Französischen Revolution zusammengefasst wurden. Gewissermaßen scheint eine Wechselwirkung zwischen Vernunft und Freiheit zu bestehen: Jener Mensch, der sich seiner Vernunft bedient, möchte sich früher oder später von seiner Bevormundung befreien, da sich die menschliche Vernunft nur in Freiheit entfalten kann. Dieses Gedankengut führt, wie Volker Mueller schreibt, zur „Emanzipation“²³ des Dritten Standes im revolutionären Frankreich (1789–1799).²⁴ In einer Gesellschaft, in der jeder Bürger gleich ist, haben die Privilegien, die Adel und Klerus im Ancien Régime genossen, keinen Platz mehr.

Noch mehr als von John Locke, ließ sich Diderot in der Konzeption seines Werkes von Francis Bacon inspirieren.²⁵ Dieser englische Philosoph, der das Wissen seiner Zeit selbst zusammenfassen und neuordnen wollte, plädiert für einen empirischen Zugang zur Wissenschaft, der sich von Vorurteilen befreien müsse. Bacon liefert in seinem Werk *De dignitate et augmentis scientiarum* (1623)²⁶ eine genaue Aufstellung der Wissensgebiete des Menschen, auf die sich Diderot und der Verfasser des *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, D'Alembert, im Wesentlichen stützen.²⁷ Für Bacon ist die Musik, eine jener Wissenschaften, die auf mathematischen Gesetzen basiere.²⁸ D'Alembert und Diderot erläutern, dass er in seiner Aufstellung der Wissensgebiete die Musik unter den mathematischen Wissenschaften, aber auch unter den „Sciences des plaisirs“²⁹ subsumiert. D'Alembert unterscheidet seinerseits im *Système figuré des connaissances humaines* der *Encyclopédie* drei „Hauptfähigkeiten des menschlichen Geistes“,³⁰ nämlich das Gedächtnis, die Vernunft und die Einbildungskraft, die zu jener Form des menschlichen Ausdrucks

22 „Locke, John“, *Die Brockhaus Enzyklopädie Online*.

23 Mueller, Denis *Diderots Idee vom Ganzen und die „Encyclopédie“*, S. 12.

24 „Französische Revolution“, *Die Brockhaus Enzyklopädie Online*.

25 Mueller, Denis *Diderots Idee vom Ganzen und die „Encyclopédie“*, S. 29.

26 „Bacon, Francis“, *Die Brockhaus Enzyklopädie Online*.

27 Mueller, Denis *Diderots Idee vom Ganzen und die „Encyclopédie“*, S. 30.

28 Luppi / Roche, *The Role of Music in Francis Bacon's Thought*, S. 100.

29 D'Alembert, *Observations sur la division des sciences*, S. LII.

30 Mueller, Denis *Diderots Idee vom Ganzen und die „Encyclopédie“*, S. 53.

in Verbindung gebracht werden, in der sie am meisten zum Tragen kommen, und zwar zur Geschichte, zur Philosophie und zur Poesie. Zu den Teilgebieten der Geschichte zählt D'Alembert „die heilige, die bürgerliche und die Naturgeschichte. Die Philosophie beinhaltet die Gotteskunde, die Wissenschaft vom Menschen und die Wissenschaft von der Natur. Die Poesie teilt sich in die erzählende, die dramatische und die parabolische Dichtung ein“.³¹

Eine ausführliche Analyse von D'Alemberts und Diderots *Système figuré des connaissances humaines* – auch in Bezug auf die Unterschiede zwischen den Herausgebern der *Encyclopédie* und Bacon, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Es lohnt sich jedoch einen Blick auf die Unterteilungen der dritten Hauptfähigkeit des menschlichen Geistes zu werfen. Der Einbildungskraft – auf Französisch *imagination* – ist, wie weiter oben schon erwähnt, die Poesie zugeordnet. Die Dichtung – die geistlicher oder weltlicher Natur sein kann – wird wiederum in narrative, dramatische und parabolische Poesie unterteilt. Zu den Schöpfungen der Einbildungskraft, deren Aufgabe es sei, ihrer Möglichkeiten entsprechend, die Natur zu imitieren oder neu zu schaffen (*contrefaire*), gehören u.a. die bildende Kunst, die Bildhauerei und die Musik. All diese Künste werden als Dichtung angesehen, weil sie im weitesten Sinne Poesie, Fiktion schaffen würden und ein Dichter wiederum ja selbst mit Worten malen würde. Die Musik ist ihrerseits in Musiktheorie (*musique théorique*), Musikpraxis (*musique pratique*), Instrumentalmusik (*musique instrumentale*) und Vokalmusik (*musique vocale*) unterteilt. Dabei werden aber das Madrigal und die Oper nicht als vorrangig musikalische Gattungen angesehen, sondern jeweils zur narrativen und dramatischen Dichtung gezählt,³² ein Aspekt der, bei der Analyse der Standpunkte zur italienischen Oper in Frankreich, kaum überschätzt werden kann. Die Musik galt nämlich für die französische Klassik als asemantische, irrationale Kunst, die nur durch den Text eine eindeutige Bedeutung erlangen konnte, sodass die Oper teilweise als degenerierte

31 Ebda. S. 53f.

32 D'Alembert, *Explication détaillée*, S. L.

Form des Sprechtheaters angesehen wurde.³³ Zudem würde die Musik, wie die Architektur, die Natur nur auf symmetrischer Ebene, also mangelhaft, imitieren.³⁴

Schon lange bevor Diderot und D'Alembert auf den Plan traten, lag die Idee eines Nachschlagewerkes, welches das abendländische Wissen zusammenfasse, auch in Frankreich in der Luft. So fordert der Freimaurer Ramsay 1737 in einer Rede an seine Mitbrüder:

L'Ordre exige de chacun de vous de contribuer, par sa protection, par sa libéralité ou par son travail à un vaste ouvrage auquel nulle Académie et nulle Université ne peuvent suffire, parce que toutes ces sociétés particulières, étant composées d'un très petit nombre d'hommes, leur travail ne peut embrasser un objet aussi immense. Tous les Grands Maîtres en Allemagne, en Angleterre, en Italie et par toute l'Europe exhortent les savants et tous les artistes de la confraternité de s'unir pour fournir les matériaux d'un Dictionnaire Universel des arts libéraux et de toutes les sciences utiles, la théologie et la politique seules exceptées [...]. On a déjà commencé l'ouvrage à Londres; mais par la réunion de nos confrères, on pourra le porter à sa perfection en peu d'années. On y explique non seulement le mot technique, mais on donnera encore l'histoire de la science et de l'art, ses grands principes et la manière d'y travailler. De cette façon on réunira les lumières de toutes les nations dans un seul ouvrage, qui sert comme un magasin général et une bibliothèque universelle de ce qu'il y a de beau, de grand, de lumineux, de solide et d'utile dans toutes les sciences naturelles et dans tous les arts nobles. Cet ouvrage augmentera dans chaque siècle, selon l'augmentation des lumières.³⁵

„[L]'ouvrage à Londres“ auf das Ramsay anspielt, so Shackleton, muss das *Lexicon Technicum Or, An Universal English Dictionary Of Arts And Sciences Explaining Not Only the Terms of Art, But the Arts Themselves* von John Harris aus dem Jahre 1704 sein,³⁶ doch scheint dieser Vorschlag keinen direkten Einfluss auf die *Encyclopédie* von Diderot und D'Alembert ausgeübt zu haben.

Das wahre Bindeglied zwischen der tatsächlichen *Encyclopédie* und der Idee Ramsays liegt eher in der Übersetzung und Bearbeitung in vier Textbände und einem Bildband³⁷ von Ephraim Chambers zweibändiger *Cyclopædia, or, An Universal Dictionary of Arts*

33 Fubini, *Gli enciclopedisti e la musica*, S. 26. Voltaire schreibt in seiner *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, die seiner Tragödie *Sémiramis* (1748) vorangestellt ist, „que ces tragédies-opéras sont la copie & la ruine de la tragédie d'Athènes.“ Voltaire, *Sémiramis*, S. 10.

34 D'Alembert, *Explication détaillée du système des connaissances humaines*, S. L.

35 Zit. n. Proust, *L'Encyclopédie*, S. 18f.

36 Shackleton, „The Encyclopédie as an International Phenomenon“, S. 390.

37 Kafker / Loveland, „La vie agitée de l'abbé De Gua de Malves“, S. 197.

and Sciences von 1728,³⁸ deren Ziel es sein sollte, „to show the relationships of the different branches of the arts and sciences“.³⁹ Im Januar 1745 schlägt der Danziger Schriftsteller und Übersetzer Godefroy Sellius dem Buchhändler André François Le Breton vor, das Werk für den französischen Markt zu bearbeiten,⁴⁰ wobei der Engländer John Mills das nötige Geld dafür bereitstellen sollte.⁴¹ So erhielt Le Breton schon am 26. März das Druckprivileg für ein *Dictionnaire universel des Arts et des Sciences*, doch währte die Harmonie zwischen den drei Männern nicht lange, sodass ihr Vertrag auf rechtlichem Wege im August 1745 aufgelöst wurde.⁴²

Le Breton musste von Neuem anfangen, ließ sich aber, auch aufgrund des öffentlichen Interesses für sein Projekt, nicht entmutigen. Zusammen mit Michel-Antoine David l'aîné, Laurent Durand und Claude Briasson, aber auch Diderot als Übersetzer, hatte der Verleger 1743–45 Robert James⁴³ sechsbändiges *Dictionnaire universel de médecine* herausgebracht. Mit diesen Männern an seiner Seite, erstmal ohne Diderot und D'Alembert, wurde das Privileg, mit dem Ziel eine „*Encyclopédie, ou Dictionnaire universel des arts et des sciences, traduit des dictionnaires anglais de Chambers et de Harris, avec des additions*“ herauszubringen, erneuert.⁴⁴ Chambers *Cyclopaedia* sollte durch das schon zitierte *Lexicon technicum* und andere Beiträge erweitert werden. Die Verantwortung der Neuauflage des Projektes ließ Le Breton in den Händen des Abtes Gua de Malves, Mitglied der Académie des sciences und Professor am Collège de France. Zu dieser Zeit waren die späteren Herausgeber der *Encyclopédie*, Diderot und D'Alembert, deren Namen erstmals auf Rechnungen in der Zeit zwischen Dezember 1745 (für D'Alembert) und Februar 1746 (für Diderot erschienen), lediglich als einfache Bearbeiter angestellt. Schließlich unterzeichneten beide, als Zeugen, den Vertrag zwischen Le Breton und Gua de Malves am 27. Juni 1746.⁴⁵

38 Mueller, *Denis Diderots Idee vom Ganzen und die „Encyclopédie“*, S. 29.

39 Shackleton, „The Encyclopédie as an International Phenomenon“, S. 390.

40 Proust, *L'Encyclopédie*, S. 47.

41 Venturi, *Le origini dell'enciclopedia*, S. 26f.

42 Proust, *L'Encyclopédie*, S. 47.

43 Sattlegger, *Die Encyclopédie*, S. 42.

44 Proust, *L'Encyclopédie*, S. 48

45 Ebda.

Doch stand auch die Zusammenarbeit zwischen Le Breton und De Malves unter keinem guten Stern. Der von Le Breton beauftragte Herausgeber schien seine Mitarbeiter nicht zu bezahlen, sodass auch diese Zusammenarbeit beendet werden musste und Le Bretons Projekt nur durch ein neues, am 30. April 1748 errungenes Druckprivileg und die Einsetzung von Diderot und D'Alembert als Herausgeber, weitergehen konnte.⁴⁶ Man wolle jetzt, so das zweite, aktuelle Druckprivileg, eine „*Encyclopédie, ou Dictionnaire universel des sciences, arts et métiers, traduit des Dictionnaires de Chambers, de Harris et de Dyche* [damit gemeint ist Thomas Dyches und Willam Pardons *A New General English Dictionary* von 1760] *et autres avec des augmentations* herausgeben.⁴⁷

Doch auch nach der endgültigen Zusammenstellung der Chefetage der *Encyclopédie*, konnte das Unternehmen nicht wirklich ungestört vorangetrieben werden. Einer der beiden Herausgeber, nämlich Diderot, wurde für die anonyme Veröffentlichung kirchenkritischer Schriften wie *Lettre sur les aveugles*, *Pensées philosophiques* oder *Les bijoux indiscrets*, aufgrund ihres „Materialismus und Atheismus [welche] die Grundlagen von Staat und Kirche angreifen“ festgenommen.⁴⁸ So wurde Diderot am 12. Juli 1749 in Vincennes inhaftiert und am 3. November desselben Jahres auf Anraten des französischen Vizekanzlers Pierre D'Argenson entlassen, dem das Nachschlagewerk gewidmet ist.⁴⁹ Der erste Band der *Encyclopédie* erschien im Jahre 1751.⁵⁰

Wurde schon vor Veröffentlichung dieses Nachschlagewerks heftig über das Projekt diskutiert, waren jetzt die Artikel zum Buchstaben A für jeden lesbar und der Polemik Tür und Tor geöffnet. Besonders der Jesuitenorden, der sich vom Unternehmen ausgeschlossen fühlte, so D'Alembert, weil dessen Mitgliedern die Ausarbeitung der theologischen Artikel nicht anvertraut wurde,⁵¹ ließ kein gutes Haar an der *Encyclopédie*. Schon nach der Veröffentlichung des *Prospectus*, werden ihre Herausgeber im Januar 1751 vom

46 Kafker / Loveland, „La vie agitée de l'abbé De Gua de Malves“, S. 98.

47 Proust, *L'Encyclopédie*, S. 49.

48 Mueller, *Denis Diderots Idee vom Ganzen und die „Encyclopédie“*, S. 45.

49 Proust, *L'Encyclopédie*, S. 51.

50 Mueller, *Denis Diderots Idee vom Ganzen und die „Encyclopédie“*, S. 45.

51 Venturi, *Le origini dell'enciclopedia*, S. 136.

Jesuitenpater Bethier des Plagiats bezüglich des *Système figuré des connaissances humaines* an Bacon bezichtigt⁵² und das, obwohl es im *Prospectus* explizit heißt:

On trouvera, à la fin de ce projet, cet arbre de la connaissance humaine, avec l'enchaînement des idées qui nous ont dirigés dans cette vaste opération. Si nous en sommes sortis avec succès, nous en aurons principalement obligation au chancelier Bacon, qui jetait le plan d'un dictionnaire universel des sciences et des arts, en un temps où il n'y avait, pour ainsi dire, ni sciences ni arts. Ce génie extraordinaire, dans l'impossibilité de faire l'histoire de ce qu'on savait, faisait celle de ce qu'il fallait apprendre.⁵³

Solch ständig wiederholte Plagiatsvorwürfe und die Anschuldigung, unter anderem im Artikel „Aius locutius“ für Meinungsfreiheit zu plädieren, führen schließlich am 7. Februar 1752 zum Verbot der ersten zwei Bände der *Encyclopédie*.⁵⁴ Der dritte Band wird erst ein Jahr später durch die Fürsprache einflussreicher Persönlichkeiten wie Madame Pompadour oder des obersten Zensors Lamoignon de Malesherbes, der die Manuskripte bei sich zu Hause versteckte, erscheinen.⁵⁵ Abgesehen von einem Versuch seitens des ständigen Sekretärs der Académie de Prusse, Samuel Formey, der *Encyclopédie* mit einer *Encyclopédie réduite* Konkurrenz zu machen,⁵⁶ konnten die nächsten sieben Bände des Nachschlagewerkes bis November 1757 ungestört erscheinen, wobei klar wurde, dass die acht geplanten Teile nicht ausreichen würden, sodass auch der Subskriptionspreis der *Encyclopédie* erhöht werden musste.⁵⁷

Nach dem misslungenen Attentat auf den französischen König am 5. Jänner 1787⁵⁸ verabschiedete die Nationalversammlung ein *Édit concernant l'impression et la vente des ouvrages imprimés sans permission*.⁵⁹ Damit stieg auch der Druck auf die Enzyklopädisten und D'Alembert, nach den Polemiken über dessen Artikel „Genf“, in dem er die dortigen Pfarrer ironisch als Anhänger der „antitrinitarischen“ Bewegung der Sozianisten

52 Proust, *L'Encyclopédie*, S. 52.

53 Diderot, *Œuvres*, S. 7.

54 Proust, *L'Encyclopédie*, S. 52f.

55 Mueller, *Denis Diderots Idee vom Ganzen und die „Encyclopédie“*, S. 46.

56 Proust, *L'Encyclopédie*, S. 58.

57 Ebda., S. 59.

58 Sattler, *Die Encyclopédie*, S. 48.

59 Proust, *L'Encyclopédie*, S. 60

bezeichnet,⁶⁰ trat im Oktober 1759 zurück.⁶¹ Schlussendlich wird D'Alembert nur die Artikel zum Thema Mathematik weiter betreuen.⁶² Das Jahr 1759 ist durch ein zweites Verkaufsverbot, das über die *Encyclopédie* verhängt wird, charakterisiert. Diesmal steht die Schrift *De l'esprit*⁶³ des Philosophen Claude Adrien Helvetius, die vom „kritisch aufklärerischen Inhalt“ der *Encyclopédie* beeinflusst sei, unter Beschuss.⁶⁴ Selbst Papst Clemens XIII, der die Enzyklopädisten verdammt, schaltet sich ein und Rousseau sagt sich, in der *Lettre de Rousseau à Diderot*, von Letzterem öffentlich los.⁶⁵

Schwerwiegender als der Streit zwischen Diderot und Rousseau, war für die *Encyclopédie* ein Beschluss des königlichen Rates vom 8. März 1759, der das Druckprivileg der *Encyclopédie* aufhob.⁶⁶ Diese Maßnahme hätte das Ende des Nachschlagewerkes bedeutet, wenn Le Breton am 8. September nicht ein neues Druckprivileg zur Herausgabe der Bildbände *Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques avec leur explication* erhalten hätte. Aus Sorge, andernfalls den Subskribenten das überwiesene Geld zurückzahlen zu müssen, wurde die Fortführung der Textbände geduldet,⁶⁷ wobei schon ab 1758 in Lucca eine zweite Auflage der *Encyclopédie* gedruckt wurde.⁶⁸ Auch nach der Fokussierung auf die Bildbände der *Encyclopédie* blieb die Kritik nicht aus. Gleich zwei Mal, im November 1759⁶⁹ und Januar 1760⁷⁰, wurden Plagiatsvorwürfe die Illustrationen betreffend erhoben. 1760 baten die Herausgeber der *Encyclopédie* selbst eine Kommission der angeblich bestohlenen *Académie des sciences* erneut zu Briasson, um den Gerüchten ein Ende zu setzen.

Vor dem Aufkommen elektronischer Massenmedien war die teils komische Thematisierung aktueller Themen und Ereignisse auf der Theaterbühne eines der Zeichen von öffentlichem Interesse. Auch die *Encyclopédie*, oder besser gesagt ihre Akteure, blieben

60 Sattler, *Die Encyclopédie*, S. 49. Proust bezeichnet die Bewegung als „socinianisme“ und schreibt nichts zum ironischen Ton D'Alemberts (S. 60).

61 Mueller, *Denis Diderots Idee vom Ganzen und die „Encyclopédie“*, S. 47.

62 Proust, *L'Encyclopédie*, S. 55.

63 Ebda., S. 63.

64 Mueller, *Denis Diderots Idee vom Ganzen und die „Encyclopédie“*, S. 47.

65 Ebda.

66 Proust, *L'Encyclopédie*, S. 64.

67 Ebda., S. 66.

68 Sattler, *Die Encyclopédie*, S. 49f.

69 Proust, *L'Encyclopédie*, S. 67.

70 Ebda., S. 68.

nicht davon verschont, als die Figur des Dortidius am 2. Mai 1760 erstmals die Bühne der *Comédie Française* in Charles Pallisot de Montenoys Komödie *Philosophes* betrat. In der fünften Szene des zweiten Aktes heißt es über Dortidius: „Ma foi, je n’y vis rien de si miraculeux. / Malgré son ton capable et son air hypocrite, / Je ne fus point tenté de croire à son mérite, / Et je ne lui trouvai, pour le peindre en deux mots, / Qu’un froid enthousiasme imposant pour les sots.“⁷¹ Dem echten Diderot warf Pallisot vor, den Weg der klassischen Komödie zu Gunsten der von ihm theoretisierten „tragédies domestiques“ verlassen zu wollen.⁷²

Abseits der Theaterbühne konnten die Herausgeber der *Encyclopédie* etwas aufatmen: Schon im Jahre 1759 war ein Freund Diderots, nämlich Antoine-Raymond de Sartine, zum Generalleutnant der Polizei ernannt worden, sodass die Textbände weiter gedruckt werden konnten.⁷³ Des Weiteren ergriff das Parlament 1762 eine Reihe von Maßnahmen gegen eines der größten Gegner des neuen Nachschlagewerks, die Jesuiten.⁷⁴ Mehr noch, Friedrich II von Preußen, vor allem aber Katherina II von Russland (deren Bibliothekar Diderot später werden sollte) boten ihm an, den Druck der *Encyclopédie* ins Ausland zu verlegen.⁷⁵ Dies lehnte Diderot ab.⁷⁶

Der nächste Schlag für Diderots Nachschlagewerk kam aus den eigenen Reihen. Der Verleger Le Breton hatte ab 1762 damit begonnen die Artikel einiger Autoren zu zensurieren und auf kompromittierende Stellen zu kontrollieren. Er wurde auch wegen illegaler Lieferung der Textbände am 23. April 1766 für acht Tage in die Bastille eingesperrt.⁷⁷ Im Sommer 1769 versuchte ein letztes Mal ein unzufriedener Subskribent namens Lenau De Boisjermain der *Encyclopédie* Steine in den Weg zu legen, indem er Le Breton und Briasson wegen angeblich unrechtmäßig angenommener Geldbeträge anklagte. Er hatte jedoch weder die Öffentlichkeit, noch die Justiz auf seiner Seite.⁷⁸ Im Jahr 1772 erschien der elfte und letzte Bildband der *Encyclopédie* und wenig später das fünfbändige *Supplément* und

71 Zit. n. Guénou, „Pallisot de Montenoys“, S. 60.

72 Ebda., S. 61.

73 Sattler, *Die Encyclopédie*, S. 50.

74 Proust, *L’Encyclopédie*, S. 70.

75 Sattler, *Die Encyclopédie*, S. 51.

76 Proust, *L’Encyclopédie*, S. 73.

77 Ebda., S. 74f.

78 Ebda., S. 76.

zweibändige Register, welche der spätere Verleger der *Encyclopédie méthodique*, Charles Joseph Panckoucke, zwischen 1776–1780 veröffentlichte.⁷⁹ Sinn und Zweck des *Suppléments* war die Hinzufügung zahlreicher Artikel zum Thema Geschichte und Literatur, aber auch die Korrektur von rund 6000 Fehlern.⁸⁰ Der Vollständigkeit halber sei hier erwähnt, dass, lange vor dem Abschluss des Pariser Erstdrucks, 1768 eine Anthologie des Nachschlagewerkes unter dem Titel *L'Esprit de l'Encyclopédie*⁸¹ und in weiterer Folge viele Editionen und Bearbeitungen der *Encyclopédie* – vor allem in der Schweiz und in Italien – erschienen sind.⁸²

2.2. Die *Encyclopédie méthodique par ordre des matières*

Der Herausgeber der *Encyclopédie méthodique par ordre des matières*, Charles Joseph Panckoucke, wurde 1736 in Paris als Sohn des Verlegers und Buchhändlers André-Joseph geboren Panckoucke.⁸³ Nachdem sein Vater 1753 verstarb, trat Charles in dessen Fußstapfen und übernahm die väterliche Buchhandlung in Lille. Um der Enge der Provinz zu entfliehen, überließ Panckoucke das Geschäft des Vaters seinem Bruder und seiner Mutter und zog mit seinen anderen Geschwistern in die Hauptstadt. Er ging beim Herausgeber der *Encyclopédie* Le Breton in die Lehre und errang 1762 den Titel des *Maître libraire*.⁸⁴ Nach der Lehre übernahm Panckoucke zunächst das Verlagshaus von Michael Lambert in der Rue de la Comédie Française⁸⁵ und eröffnete nach seiner Ernennung zum *Libraire de l'imprimerie royale* 1764 ein eigenes Geschäft in der Rue de Poitevins.⁸⁶ Schnell konnte Panckoucke das „erste journalistische Imperium der Neuzeit“ aufbauen und die Verantwortung über zahlreiche Periodika, wie *L'année littéraire* oder Frankreichs erste Tageszeitung,⁸⁷ *Le moniteur universel* übernehmen.⁸⁸ Er war auch Herausgeber der

79 Sattler, *Die Encyclopédie*, S. 46.

80 Watts, „The Supplément and the Table analytique et raisonnée“, S. 15.

81 Sattler, *Die Encyclopédie*, S. 53.

82 Porret, „Savoir encyclopédique“, S. 20.

83 Ebda., S. 23. In der älteren Sekundärliteratur (vgl. beispielsweise Watts, „The Supplément and the Table analytique et raisonnée“, S. 4) wird behauptet, dass Panckoucke in Lille geboren sei. Porret spricht sich gegen diese These aus.

84 Ebda., S. 23f.

85 Watts, „The Supplément and the Table analytique et raisonnée“, S. 5.

86 Porret, „Savoir encyclopédique“, S. 25.

87 Watts, „The Supplément and the Table analytique et raisonnée“, S. 5.

88 Porret, „Savoir encyclopédique“, S. 25.

monatlichen Kulturzeitschrift *Le mercure de France*, bevor diese von Framery zuerst übernommen und dann unter dem Titel *Mercure français politique, historique et littéraire* neu gegründet wurde.⁸⁹ Darin wurden nicht nur zahlreiche Kämpfe zwischen Befürwortern und Gegnern von Diderots Nachschlagewerk ausgetragen, sondern der Herausgeber selbst stellte am 8. Dezember 1781 sein neuestes Projekt, die *Encyclopédie méthodique*, vor.⁹⁰

Bereits am Anfang des vergangenen Kapitels wurde darauf hingewiesen, dass Panckoucke, vor der Herausgabe der Ergänzungsbände mit dem Gedanken spielte, Diderots Werk zu bearbeiten und neu zu edieren. Er bekam jedoch vom Kanzler Maupeou, mit der offiziellen Begründung Paris würde als Erscheinungsort nicht genügend Meinungsfreiheit garantieren, kein grünes Licht dafür.⁹¹ Ein anderer Grund für den Verzicht auf eine zweite Auflage der *Encyclopédie* könnte, wollte man dem Herausgeber des Magazins *Correspondance littéraire* und italophilen Musikkritiker Baron Friedrich Melchor von Grimm glauben,⁹² ein mangelndes Interesse der Öffentlichkeit sein, die zu Hause bereits ein ähnliches Nachschlagewerk besaß.⁹³

Wann und in welchem Kontext Panckoucke wirklich auf die Herausgabe einer zweiten Auflage der *Encyclopédie* verzichtet habe, ist anhand der herangezogenen Sekundärliteratur nicht eindeutig zu klären. Watts schreibt in seinem Aufsatz „The Supplément and the Table analytique et raisonnée de l’Encyclopédie“, dass Panckoucke das Projekt fallengelassen hätte,⁹⁴ um dann zu erklären, dass mit Druckbeginn alle Materialien beschlagnahmt wurden und die Arbeit wahrscheinlich in Genua fortgeführt wurde,⁹⁵ während Porret in seinem neueren Beitrag ohne weitere Erklärung schreibt:

Panckoucke, comme on l’a vu, investit entre 1777 et 1782 dans le marché de l’Encyclopédie de Diderot et D’Alembert, notamment en réimprimant avec ses

89 Calella, „Framery, Nicholas Etienne“, *MGG Online*

90 Ebda., S. 21. Im Aufsatz „The Encyclopedie Methodique“, S. 348 gibt Watts den 1. Dezember 1781 als Datum der Ankündigung an. Im Falle widersprüchlicher Angaben folgt diese Arbeit, falls nicht anders angegeben, dem neueren Aufsatz von Porret „Savoir encyclopédique“.

91 Watts, „The Supplément and the Table analytique et raisonnée“, S. 7.

92 Heartz, „Grimm, Friedrich Melchior“, *Grove Music Online*.

93 Watts, „The Supplément and the Table analytique et raisonnée“, S. 7.

94 Ebda., S. 7.

95 Ebda., S. 8.

associés pour concurrencer les contre-façons de Lucca (28 volumes in-folio, 1758–1776), de Lausanne et de Berne (36 volumes in-octavo, 1772–1782).⁹⁶

Noch bevor Panckoucke zusammen mit Stoupe, Brunet⁹⁷ und Mouchton⁹⁸ das *Supplément* zur *Encyclopédie* samt Registerband herausgebracht hatte, kündigte der Verleger Devéria aus Lüttich 1778 an, eine vollständige Edition der *Encyclopédie*, die nach Themenkreisen unterteilt sei und in der die Korrekturen und Erweiterungen der Ergänzungsbände schon berücksichtigt worden seien, herausbringen zu wollen. Die Ankündigung eines Projektes, das nie in die Tat umgesetzt wurde, sah 24 Text- und 12 Bildbände in-folio oder 14 Bände in-octavo vor⁹⁹ und spornte Panckoucke und dessen Geschäftspartner Plomteux¹⁰⁰ an, 26 Abteilungen,¹⁰¹ aufgeteilt auf 49 Bände in-quarto oder 92 Bände in-octavo¹⁰² und einen nie realisierten Registerband (*Vocabulaire universel servant de table pour tout l'ouvrage*)¹⁰³ zu planen. Vorgesehen war auch, die Rückerstattung der Subskription für jene Interessenten anzubieten, die schon bei Devéria dabei waren und mit der *Méthodique* nicht zufrieden gewesen wären.¹⁰⁴ Panckoucke erhielt am 7. Juni 1780 für seine *Encyclopédie méthodique* ein königliches Druckprivileg.¹⁰⁵ So war der Grundstein für jenes Nachschlagewerk gelegt, welches Porret als erste „interaktive“ Enzyklopädie der Geschichte bezeichnet.¹⁰⁶ Die *Méthodique* sei nämlich sowohl „punktuell“, als auch als ein in sich geschlossenes „Traktat“ verwendbar.¹⁰⁷ Panckoucke markiere zudem mit seinem Nachschlagewerk, so Porret weiter, den Übergang von der Aufklärung zum Positivismus.¹⁰⁸ Der Verleger schare nämlich nicht mehr nur Philosophen, sondern wahre „savants“ um sich herum.¹⁰⁹ Auch der Titel des Sammelbandes, in dem Porres Aufsatz veröffentlicht ist, *L'encyclopédie méthodique (1782–1832): Des Lumières au positivisme*, spielt auf den

96 Porret, „Savoir encyclopédique“, 26.

97 Watts, „The Supplément and the Table analytique et raisonnée“, S. 11.

98 Ebda., S. 18.

99 Porret, „Savoir encyclopédique“, S. 27.

100 Watts, „The Encyclopedie Methodique“, S. 348. Panckoucke arbeitete etwa 10 Jahre mit dem Verleger aus Lüttich zusammen.

101 Porret, „Savoir encyclopédique“, S. 40.

102 Watts, „The Encyclopedie Methodique“, S. 349.

103 Ebda., S. 366.

104 Ebda., S. 348.

105 Ebda.

106 Porret, „Savoir encyclopédique“, S. 35.

107 Ebda., S. 35f.

108 Ebda., S. 53.

109 Ebda., S. 44.

Übergang von der Aufklärung zum Positivismus an. Was dies für die musikästhetischen Auseinandersetzungen um die Opernrie bedeutet, wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit behandelt.

Abseits von Porrets Einschätzung formuliert Panckoucke für die *Encyclopédie méthodique* die Absicht, die Fehler des Nachschlagewerks Diderots zu korrigieren, die ebendort vernachlässigten Wissenschaften und Künste zu berücksichtigen, die Text- und Bildbände stärker zu verknüpfen und unwesentliche Bilder einfach auszulassen. Im ersten der zwei veröffentlichten *Prospectus* zur *Méthodique* war, wie schon erwähnt, zu lesen, dass die *Encyclopédie méthodique* in zwei Ausgaben erscheinen würde. Aufgrund des mangelnden Publikumsinteresses wurde schließlich nur mit der Herausgabe von 53 Text- und 7 Bildbänden in-quarto begonnen. Hinzuzufügen ist noch, dass das Register, als erstes Band des Werkes, u.a. D'Alemberts *Discours préliminaire* und andere Vorworte aus der „ersten“ *Encyclopédie*, sowie eine detaillierte Nacherzählung ihrer Entstehungsgeschichte und Francis Bacons *Arbre encyclopédique* enthalten sollte.¹¹⁰

Im Jahre 1782 wurde in Spanien die Überarbeitung der *Méthodique* angekündigt; zeitgleich erfolgte in Paris die allererste Teillieferung des Werks. Sie umfasste die ersten Abschnitte der Bände *Arts et métiers mécaniques*, *Histoire naturelle*, und *Jurisprudence*.¹¹¹ Ein Jahr später erfolgten gleich sechs Lieferungen, doch blieb auch diese Enzyklopädie, wie das Vorgängerprojekt von Diderot und D'Alembert, nicht von Kritik verschont. Ab der ersten Lieferung der *Méthodique* haben Leser vor allem die Schriftgröße, die Papierqualität oder schlicht Lücken in der Behandlung eines Themas bemängelt. Lücken und Fehler sollten im nie realisierten¹¹² *Vocabulaire universel* korrigiert werden.¹¹³ 1782 wurde dann der Subskriptionspreis erhöht¹¹⁴ und vier Jahre später eine Verspätung in der Ausführung des Projektes samt Erhöhung der Bandanzahl angekündigt.¹¹⁵ Auch die Jahre 1786 und 1788 brachten die Ankündigung von Preiserhöhungen und zusätzliche Zahlungsraten mit sich,

¹¹⁰ Watts, „The Encyclopedie Methodique“, S. 349.

¹¹¹ Zu Gunsten einer klaren Darstellung der Entstehungsgeschichte der *Méthodique*, werden in diesem Kapitel Sondereditionen oder ausländische Fassungen des Nachschlagewerkes nur erwähnt, sofern ihre Geschichte unmittelbar mit der Entstehung des Originals verknüpft ist.

¹¹² Watts, „The Encyclopedie Methodique“, S. 353.

¹¹³ Ebda., S. 351.

¹¹⁴ Ebda., S. 350.

¹¹⁵ Ebda., S. 352f.

sodass sich Panckoucke 1789 bei seinen Subskribenten für all diese „difficultés“¹¹⁶ entschuldigt, neue Subskriptionsbedingungen ankündigt, nochmals die Anzahl der geplanten Bände erhöht und versichert, dass seine Autoren binnen drei oder vier Jahre fertig sein würden.¹¹⁷

Trotz seiner Beteuerungen, verliert Panckoucke viele Subskribenten. Der Verkauf der französischen Ausgabe der *Méthodique* in Spanien wird durch die Inquisition gestoppt und zahlreiche Imitate des Nachschlagewerks kommen auf den Markt. Deswegen, vielleicht aber aufgrund des wachsenden Defizits im Zusammenhang mit seinem Projekt, entschließt sich Panckoucke, in Zusammenarbeit mit dem Buchdrucker Laporte, nunmehr auch Einzelbände der *Méthodique* zu verkaufen.¹¹⁸ Hatte Panckoucke mit dem Verkauf einzelner Traktate der *Méthodique* sein Unternehmen aus den roten Zahlen führen wollen, klopfte 1789, mit dem Ausbruch der Französischen Revolution, die Geschichte an dessen Tür und mit nur 162 Subskribenten musste diese neue Geschäftsidee gleich wieder in die Schublade verschwinden. Sein Schwiegersohn wird diese Idee wieder aufgreifen. Ein letztes Mal – bevor ein Dekret vom 4. August 1789 alle Privilegien abschaffte, rund 2000 Subskribenten ihren Hut nahmen und Panckouckes Ersparnisse aufgrund der Schließung des entsprechenden Kreditinstitutes verloren gingen – konnte der Herausgeber der *Méthodique* (und erfolglose Kandidat für die Wahlen zur Nationalversammlung 1791) mit der Veröffentlichung von einem zweibändigen *Atlas encyclopédique* und von sieben Bildbänden der *Histoire naturelle* den Fortbestand der *Méthodique* sichern. Die Erleichterung war jedoch nur von kurzer Dauer.¹¹⁹

Neue und alte Druckereien, die in der aufgeheizten Atmosphäre wie Pilze aus dem Boden schossen, gaben der Politik und ihren Flugschriften Priorität und die meisten Autoren verlangten jetzt, nach dem Verlust der Privilegien und Apanagen, viel höhere Summen für ihre Texte.¹²⁰ Trotz der widrigen Umstände, schaffte es Panckoucke von Beginn der Revolution bis Anfang 1791 insgesamt 26 komplette Textbände herauszugeben, die Anzahl

116 Ebda., S. 354.

117 Ebda., S. 354f.

118 Ebda., S. 355.

119 Ebda., S. 356.

120 Ebda.

der veröffentlichten Bildbände zu verdoppeln und zusätzliche Bände zu planen.¹²¹ In einem Brief vom 23. Februar 1792 bittet der Herausgeber seine Autoren, innerhalb der darin festgelegten Termine bis Juli 1793 ihre Beiträge zu beenden. Ermüdet und gesundheitlich angeschlagen, verkauft Panckoucke seinen Verlagsbestand und behält, in Zusammenarbeit mit seinem Schwiegersohn Henri Agasse De Crêne und drei anderen Pariser Buchhändlern, die Tageszeitungen und natürlich die *Méthodique*. Der Herausgeber gibt in einem Brief vom 31. Dezember 1792 bekannt, dass er die Beendigung seines Projektes verschieben muss und kann am 13. Mai 1793 die 44. und wahrscheinlich, so Watts, letzte Lieferung der *Méthodique* unter seiner Ägide herausgeben.¹²²

Der Name von Henri Agasse De Crêne begann „im zweiten Jahr der Republik“ die Titelseiten der *Méthodique* zu schmücken.¹²³ Dessen Schwiegervater kümmerte sich um die Zeitungen und gab drei Jahre vor seinem Tod 1798, noch die *Grammaire élémentaire et mécanique*, die *Nouvelle grammaire raisonnée à l'usage d'une jeune personne* heraus und gründete die Zeitschrift *Clef du cabinet des souverains* (1796).¹²⁴ Henri Agasse De Crêne führte die Möglichkeit des Erwerbes einzelner Bände wieder ein – eine Idee, die dessen Schwiegervater Ende der 1780er Jahre wegen mangelnder Rentabilität wieder fallen ließ.¹²⁵ Ab 1813 übernahm die Tochter Panckouckes das Ruder. Pauline Agasse gab der *Méthodique* einen neuen „intitulé publicitaire“, nämlich *Encyclopédie méthodique ou Bibliothèque universelle de toutes les connaissances humaines classées méthodiquement par dictionnaires*¹²⁶ und führte 1832, ein halbes Jahrhundert nach Veröffentlichung der ersten Lieferung, mit der Herausgabe des letzten Bandes *Histoire naturelle*, die *Méthodique* zu Ende.¹²⁷

121 Ebda., S. 357.

122 Ebda., S. 358.

123 Ebda.

124 Ebda., S. 359.

125 Ebda., S. 356.

126 Porret, „Savoir encyclopédique“, S. 50.

127 Watts, „The Encyclopedie Methodique“, S. 359.

2.3. Die Musikbände der *Encyclopédie méthodique*

Genauso komplex wie die Entstehung der *Encyclopédie méthodique*, gestaltete sich die Zusammenstellung ihrer zwei Musikbände. Auf der Titelseite des ersten Bandes prangt, entsprechend dem, was Framery im *Discours préliminaire* vorgibt, das Jahr 1791 als Erscheinungsjahr, doch weist ein Vermerk daraufhin, dass, aufgrund der Revolutionswirren,¹²⁸ „[l]’Impression de ce Dictionnaire fut interrompue à cette feuille en 1791; on la reprend vers la fin de 1813. [...] Le second volume sera mis sous presse aussitôt après la publication de cette seconde partie du premier.“¹²⁹ Wann tatsächlich der erste Band der *Méthodique. Musique* fertig gedruckt und veröffentlicht wurde, geht aus der Sekundärliteratur nicht hervor. Vorausgesetzt, dass der erste Musikband der *Méthodique* wirklich 1813 erschienen ist, mag ein Abstand von fünf Jahren zwischen der Erscheinung der zwei Teile bei einem Projekt, das zu einer Zeit großer politisch-gesellschaftlicher Umwälzungen entstanden ist und insgesamt ein halbes Jahrhundert in Anspruch genommen hat, nicht weiter verwunderlich sein. Die Französische Revolution brachte nicht nur die Ständegesellschaft und 1791 das königliche Opernprivileg zum Einsturz, sondern eine ganze Musikästhetik ins Wanken. Daher blieb der erste Musikband, trotz der postrevolutionären Veröffentlichung, im Gegensatz zum zweiten, weitgehend in der musikästhetischen Tradition des Ancien Régime stehen.¹³⁰

Obwohl die Tragédie lyrique in Frankreich nicht gänzlich von den Spielplänen verschwand, verlor diese Gattung, genauso wie die Herrscher, denen sie zu huldigen hatte, ihre Monopolstellung zu Gunsten zahlreicher „*Genres mineurs* [...] (Trait oder Fait historique, Sans-culottide dramatique, Tableau patriotique, Vaudeville etc.)“¹³¹ sowie der *opéra-comique*. Die musikästhetische Entwicklung war nicht mehr aufzuhalten, obwohl die gewonnene Freiheit nach nur kurzer Zeit, erst durch die Schreckensherrschaft um den Jakobiner Robespierre, dann durch Napoleon Bonaparte, wieder eingeschränkt wurde. In solch bewegten Zeiten bedurfte es nicht weniger als fünf unterschiedlicher

128 Framery / Ginguené, *Encyclopédie méthodique*, S. VI. Framerys Formulierung lässt auch offen ob nur der erste oder beide Bände der *Méthodique. Musique* bis 1791 fertig gestellt werden sollten. Er schreibt lediglich „ce dictionnaire“.

129 Ebda., S. 671.

130 Schneider, „Frankreich, IV. 17. und 18. Jahrhundert“, *MGG Online*.

131 Ebda.

Herausgebergruppen, um die zwei Musikbände der *Encyclopédie méthodique* herauszugeben. Auch wenn im Zuge der Analyse der Artikel zur Arie genauer auf die Positionen ihrer Verfasser einzugehen sein wird, seien doch an dieser Stelle, der Vollständigkeit halber, die Namen dieser Herausgeber erwähnt: Zur „Prähistorie“ der Musikbände, wie es Alain Cernuschi ausdrückt,¹³² gehören Panckouckes Schwager Jean-Baptiste-Antoine Suard¹³³ und der Abt François Arnaud¹³⁴. Beide Männer leiteten zusammen das *Journal étranger*, die *Gazette littéraire de l'Europe* und schlugen sich, nach anfänglicher Begeisterung für die italienische Musik, im Rahmen der *Querelle des Gluckistes et Piccinnistes* in den 1770er Jahren, auf die Seite des böhmischen Komponisten. Sie konnten bis zum Tode Arnauts den ersten Musikband, nachdem Panckoucke ursprünglich die Musik ohne einen gesonderten Band unter den Schönen Künsten (*Beaux Arts*) subsumieren wollte, lediglich vorbereiten, indem sie Material für ihre geplante Publikation sammelten.¹³⁵

Zum Nachfolger Arnauts wurde der Theoretiker, Dramatiker und Komponist Nicholas Etienne Framery bestellt.¹³⁶ Dieser sollte, wie er selbst im Vorwort zum ersten Musikband der *Méthodique* angibt, „seulement pour les articles isolés qui regardoient la pratique, & spécialement pour la partie technique de l'art musical“ verantwortlich sein.¹³⁷ Der Grund für eine so klare Aufgabenteilung zwischen dem Gluckisten Suard und dem Bearbeiter italienischer Buffoopern Framery liegt auf der Hand: die Herausgeber der *Encyclopédie méthodique. Musique* repräsentierten jene Antipode zwischen italienischer und französischer Oper, welche die musikästhetische Debatte im Frankreich des 18. Jahrhundert charakterisieren. Diese Meinungsverschiedenheiten, und nicht Suards Überlastung, so heißt es im Vorwort zum ersten Musikband, mögen dann, wie Michele Calella schreibt,¹³⁸ auch der wahre Grund dafür gewesen sein, dass Suard, nachdem nur 9 Seiten des ersten

132 Cernuschi, „Volumes Musique“, S. 720.

133 Schmierer, „Suard, Jean-Baptiste-Antoine“, *MGG Online*.

134 Couvreur, „Arnaud, François“, *MGG Online*.

135 Cernuschi, „Volumes Musique“, S. 720f. Panckoucke selbst hätte die Bände zu den Schönen Künsten herausgeben wollen.

136 Calella, „Framery, Nicholas Etienne“, *MGG Online*.

137 Framery / Ginguené, *Encyclopédie méthodique*, S. V.

138 Calella, „Framery, Nicholas Etienne“, *MGG Online*.

Bandes fertig waren, das Boot verließ. Zur zweiten Herausgebergruppe gehörte auch der Abt Jean Étienne Feytou, dem Framery die Artikel zur Musiktheorie zugeteilt hatte.¹³⁹

Nachdem Suard der *Méthodique* den Rücken gekehrt hatte, holte Framery den glühenden Piccinnisten und Musikkritiker Pierre Louis Ginguené zu sich.¹⁴⁰ Feytou hatte Paris wegen „raisons d'intérêt“¹⁴¹ verlassen (er verweigerte den Eid auf die *Constitution civile*¹⁴²) und war überdies ständig in Verzug mit der Lieferung seiner Beiträge gewesen. Es war nun an Ginguené, für die Beiträge zur Musikgeschichte und zur Geschichte der musikalischen Formen verantwortlich zu zeichnen. Als Gleichgesinnte in musikästhetischen Fragen konnten Framery und Ginguené den ersten Band der *Méthodique* bis 1791 und bis zur Seite 671 führen, als, wie bereits erwähnt, wegen der revolutionären Ereignisse der Druck des Nachschlagewerkes plötzlich unterbrochen und erst Ende 1813 wieder aufgenommen wurde.¹⁴³

Da Framery 1810 verstorben war, gesellte sich der Musiktheoretiker Jérôme-Joseph de Momigny als Ersatz für Feytou zu Ginguené.¹⁴⁴ Jean-Baptiste Bonaventure Roquefort, dessen Forschungsschwerpunkt in der mittelalterlichen Literatur lag, sollte vor allem Beiträge zu Musikinstrumenten des Altertums, Cernuschi schreibt „instruments anciens“, verfassen.¹⁴⁵ Letztlich wird Bonaventure nur einen einzigen Artikel, nämlich jenen zum Stichwort „Galoubet ou Flute à tambourin ou flutet“¹⁴⁶, schreiben.¹⁴⁷ Überhaupt werden diese letztgenannten Redakteure eher kompilativ arbeiten und die Früchte der vorangegangenen Gruppe ernten. De Momigny wird mit seinen Beiträgen den zweiten Band der *Encyclopédie méthodique. Musique* „dominieren“ und als Herausgeber dessen „Zügel in den Händen halten“ nachdem Ginguenés verstarb.¹⁴⁸

139 Cernuschi, „Volumes Musique“, S. 721.

140 Darlow, „Ginguené, Pierre Louis“, *MGG Online*.

141 Framery / Ginguené, *Encyclopédie méthodique*, S.VI.

142 Cernuschi, „Volumes Musique“, S. 722.

143 Cernuschi, „Volumes Musique“, S. 723. Cernuschi weist daraufhin, dass die Veröffentlichung anderer Bände der *Méthodique* weit weniger von den revolutionären Ereignissen beeinträchtigt wurde.

144 Holtmeier / Palm, „Momigny, Jérôme-Joseph de“, *MGG Online*.

145 Cernuschi, „Volumes Musique“, S. 723.

146 Bonaventure Roquefort, „Galoubet ou Flute à tambourin ou flutet“, S. 655.

147 Cernuschi, „Volumes Musique“, S. 723.

148 Ebda.

Neben Beiträgen von De Momigny, findet man im zweiten Teils des Nachschlagewerkes vor allem Artikel aus Rousseaus *Dictionnaire de musique* und musikgeschichtliche Artikel Ginguenés.¹⁴⁹ Über die Beziehung zwischen den Musikbänden der Méthodique schreibt Cernuschi:¹⁵⁰

Il va sans dire que de cette succession d'équipes ne pouvaient résulter que des volumes peu cohérents, faits des strates rédactionnelles hétérogènes. Mais un tel phénomène caractérisait déjà l'*Encyclopédie* de Diderot, et notamment sa partie musicale. La différence entre les deux corpus est plutôt à chercher dans la façon dont cette disparate est mise en avant. Avec Momigny, en effet, apparaît quelque chose d'étonnant : le développement de véritables polémiques internes. [...] Il apparaît en résumé que la rédaction de la polyphonie encyclopédique dans le second volume s'est accompagné d'une réduction de la sensibilité historique, plus présente dans le premier.

149 Cernuschi, „Volumes Musique“, S. 724.

150 Ebda, S. 124f.

3. Arie und Gesang im ersten Musikband der *Encyclopédie méthodique*

3.1. Zwei Operntraditionen prallen aufeinander: Jean-Jacques Rousseaus und Jean-Baptiste-Antoine Suard's Artikel „Air“

Die Wurzel des Artikels „Air“ liegt, wie es für zahlreiche Beiträge der *Méthodique* der Fall ist, in anderen Werken: Der erste Teil des Beitrags „Air“ von Rousseau und Suard stammt aus dem gleichnamigen Artikel der *Encyclopédie* von Diderot und D'Alembert, der für die Wiederverwendung etwas umgearbeitet wurde. Das Wort „Air“ bezeichnet im Französischen bekanntlich nicht nur eine Melodie, sondern auch die Luft. So wird dieses Element vor den musikalischen Ausführungen Jean-Jacques Rousseaus in Diderots Nachschlagewerk von D'Alembert, D'Argenville, Diderot, Formey, sowie von Landois und Mallet aus chemisch-physikalischer, aber, unter anderem, aus auch künstlerischer und theologischer Sicht beschrieben.¹⁵¹

Dass Rousseau für die musikalischen Ausführungen des Beitrages verantwortlich zeichnet, ist nicht zuletzt deswegen bekannt, weil der gleiche Artikel in dessen *Dictionnaire de musique* (1768) erscheint,¹⁵² wobei der erste Band der *Encyclopédie* bekanntlich schon 1751 herauskam.¹⁵³ Im schon zitierten *Discours préliminaire* zur *Encyclopédie méthodique. Musique* bezeichnet schließlich Framery Rousseaus *Dictionnaire*, bei aller Kritik am Gegenspieler Rameaus, als „base“ des neuen Nachschlagewerkes.¹⁵⁴ Rousseau beginnt seinen Beitrag wie folgt:

Air : Chant qu'on adapte aux paroles d'une chanson, ou d'une petite pièce de poésie propre à être chantée, & par extension l'on appelle *air* la chanson même. Dans les opéra l'on donne le nom d'*airs* à tous les chants mesurés, pour les distinguer du récitatif, & généralement on appelle *air* tout morceau complet de musique vocal ou instrumentale formant un chant, soit que ce morceau fasse lui seul une pièce entière,

151 D'Alembert u.a., „Air“, 225–237.

152 Kintzler, „Rousseau, Jean Jacques“, *Grove Music Online*.

153 Mueller, *Denis Diderots Idee vom Ganzen und die „Encyclopédie“*, S. 45.

154 Framery / Ginguené, *Encyclopédie méthodique*, S.VII.

soit qu'on puisse le détacher du tout dont il fait partie & l'exécuter séparément. Si le sujet ou le chant est partagé en deux parties, l'air s'appelle *duo*; si en trois, *trio*, &c.¹⁵⁵

Auffällig ist dabei, dass Rousseau die Instrumentalmusik, zu der selbstverständlich auch Tanzsätze gehören, fast nur beiläufig erwähnt. Weiter unten, mit einem Hinweis auf jene Artikel, welche die jeweiligen Tänze gesondert behandeln, heißt es dann noch: „La musique moderne a diverses espèces d'*airs* qui conviennent chacune à quelque espèce de danse dont ces *airs* portent le nom. Voyez *Menuet*, *Gavotte*, *Musette*, *passepied*.“¹⁵⁶

In einem Beitrag, der fast zwei kleingedruckte Spalten einnimmt, finden sich nur wenige Sätze zur Instrumentalmusik. Warum? Man könnte diese Frage mit einer weiteren, oft zitierten Frage des Librettisten und Sekretär der *Académie de Sciences* Bernard Le Bovier De Fontenelle beantworten,¹⁵⁷ die Rousseau selbst im Artikel „Sonate“ seines *Dictionnaire de musique* zitiert: „Sonate, que me veux-tu?“¹⁵⁸ Fontenelles Äußerung fasst in kompakter Form und in einer geradezu provokanten Art und Weise die skeptische Haltung der meisten französischen Intellektuellen gegenüber der Instrumentalmusik seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zusammen: „die Musik [sei] ohne Text bedeutungslos“ oder, auf Platon zurückgreifend, „unwürdig für eine anständige Republik“¹⁵⁹. Schließlich würde sie nicht den Intellekt, sondern eher die Gefühle des Menschen ansprechen, ohne dass die Folgen ihres Einflusses immer absehbar seien.¹⁶⁰

In Anbetracht solcher Positionen zur Musik im Allgemeinen und zur Instrumentalmusik im Besonderen, ist es nicht verwunderlich, dass Philosophen wie Du Bos oder Batteux, teilweise ohne fundierte musiktheoretische Kenntnisse, keine Mühen scheuten die Aufgabe der Musik festzulegen. In seinem Hauptwerk *Réflexions critiques sur la poésie et peinture* (1719) schreibt Dubos, dass es Aufgabe der Kunst sei, eine „neuartige Natur“ zu schaffen, die im Menschen „künstliche Leidenschaften“ erzeuge.¹⁶¹ Der Mensch, der von Natur aus immer gegen die Langeweile kämpfe, sei so beschäftigt, und jene negativen

155 Rousseau / Suard, „Air“, S. 57.

156 Ebda., S. 58.

157 Wood, „Fontenelle, Bernard Le Bovier De“, *Grove Music Online*.

158 Zit. n. Gülke, *Rousseau und die Musik*, S. 97.

159 Oliver, *The Encyclopedists as Critics of Music*, S. 6.

160 Fubini, *Gli enciclopedisti e la musica*, S. 22.

161 Dubos, *Réflexions critiques*, S. 23.

Folgen, die solche Leidenschaften im wirklichen Leben hätten, blieben ihm erspart. Die Dichter und Maler sollten diese künstlichen Leidenschaften dadurch erregen, dass die Kopie des beschriebenen oder dargestellten Objektes eine Kopie der Leidenschaft erzeuge. Auch um die Hierarchie zu verdeutlichen, in die Dubos Dichtung, Malerei und Musik einordnet, lohnt es sich einen längeren Auszug aus dem 46. Abschnitt der *Réflexions* mit dem Titel *De la musique proprement dite* zu zitieren. Dort heißt es:

Il nous reste à parler de la Musique comme du troisième des moyens que les hommes ont inventez pour donner une nouvelle force à la Poësie & pour la mettre en état de faire sur nous une plus grande impression. Ainsi que le Peintre imite les traits et les couleurs de la nature, de même le Musicien imite les tons, les accens, les soupirs, les inflexions de voix, enfin tous ces sons, à l'aide desquels la nature même exprime ses sentiments & ses passions. Tous ces sons, comme nous l'avons déjà exposé, ont une force merveilleuse pour nous émouvoir, parce qu'ils sont les signes des passions, instituez par la nature dont ils ont reçu leur énergie, au lieu que les mots articulés ne sont que des signes arbitraires des passions. Les mots articulés ne tirent leur signification et leur valeur que de l'institution des hommes qui n'ont pu leur donner cours que dans un certain pays. La Musique, afin de rendre l'imitation qu'elle fait des sons naturels plus capable de plaire & de toucher, l'a réduite dans ce chant continu qu'on appelle le sujet. Cet art a trouvé encore deux moyens de rendre ce chant plus capable de nous plaire & de nous émouvoir. L'un est l'harmonie & l'autre est le rythme.¹⁶²

Die eben zitierte Textstelle ist insofern besonders interessant, als sie einige Aspekte, die Rousseau in seinen eigenen theoretischen Schriften und im Artikel „Air“ der *Encyclopédie méthodique. Musique* anspricht, vorwegnimmt. Dies zeigt noch einmal, dass sich die Ansätze des Schweizer Philosophen durchaus in eine schon vorhandene musikästhetische Tradition einreihen. Neben der bereits erwähnten Hierarchie, die Dubos zwischen der Dichtung an erster Stelle, der Malerei an zweiter und der Musik an dritter Stelle festgelegt hat,¹⁶³ soll hier vor allem auf den Vergleich zwischen Malerei und Musik und auf die formulierte Notwendigkeit einer klaren Melodieführung hingewiesen werden. Der Satz: „La musique, afin de rendre l'imitation qu'elle fait des sons naturels plus capable de plaire & de toucher, l'a réduite dans ce chant continu qu'on appelle le sujet“ kann durchaus als

¹⁶² Ebda., S. 643f.

¹⁶³ Obwohl Dubos die Musik an dritter Stelle in seiner Hierarchie platziert, gesteht er ihr als einzige Kunstform zu, die Leidenschaften unmittelbar und ohne Worte imitieren zu können, sodass auch Instrumentalmusik letztlich ihre Berechtigung habe. Fubini, *Gli enciclopedisti e la musica*, S. 33.

Vorbote für das gesehen werden, was Rousseau als *unité de mélodie* bezeichnen wird. Im gleichnamigen Artikel seines *Dictionnaire de musique* schreibt er, auch als klaren Gegenentwurf zur Musikästhetik Jean-Philippe Rameaus¹⁶⁴, nach welcher die Musik eine Wissenschaft sei,¹⁶⁵ die auf den naturgegebenen Gesetzen der Harmonie basiere:

L'Harmonie, qui devoit étouffer la Mélodie, l'anime, la renforce, la détermine : les diverses Parties, sans se confondre, concourent au même effet; &, quoique chacune d'elles paroisse avoir son Chant propre, de toutes ces Parties réunies, on n'entend sortir qu'un seul & même Chant. C'est-là ce que j'appelle *Unité de Mélodie*.¹⁶⁶

Wie Dubos und viel früher Aristoteles, spricht auch Charles Batteux in *Les Beaux-arts réduits à un même principe* (1746) davon, dass die Schönen Künste, die „belle nature“ imitieren müssten, wobei er, im Vergleich zu Dubos, einen Schritt weitergeht: die Schönen Künste – die Musik mit Hilfe der Töne – sollen die Natur nicht nur imitieren, sondern vervollkommen. Batteux bringt dabei, auch sein Konzept der Genialität als treibende Kraft der Nachahmung ins Spiel. In der Tradition Giambattista Vicos und Blaise Pascals sei derjenige genial, der „enthousiasme, [also] *une vive représentation de l'objet dans l'esprit, et une émotion du cœur proportionnée à cet objet*“¹⁶⁷ mitbringe, wobei, so Batteux weiter, zur Auffassung der Kunstwerke, Gefühl und Geschmack notwendig seien. Er definiert Geschmack als die „*perfection*“ des betrachteten Gegenstands und die „*perfection*“ der Wahrnehmungen selbst“ oder „*satisfaction des intérêts qui nous sont chers*“.¹⁶⁸ Aufgabe der Musik sei es dabei, als unmittelbare Sprache des Menschen die Leidenschaften und Gefühle nachzuahmen.¹⁶⁹

Etwas außerhalb dieses hierarchischen Denkens zwischen den Künsten scheinen sich die Herausgeber der *Encyclopédie* anzusiedeln. Laut Diderot könne die bildende Kunst, mit ihren Farben und Abbildungen, nur an die Wirklichkeit erinnern, während Klänge eine viel realistischere Darstellung dieser ermöglichen würden.¹⁷⁰ In diesem Sinne solle die Musik in der Oper nicht ornamentierendes Beiwerk des Textes, sondern dessen

164 Bouissou / Groth / Gustavson, „Rameau“, *MGG Online*.

165 Fubini, *Gli enciclopedisti e la musica*, S. 69.

166 Rousseau, „Unité de mélodie“, S. 351.

167 Zit. n. Hurard, „Batteux, Charles“, *MGG Online*.

168 Ebda.

169 Ebda.

170 Fubini, *Gli enciclopedisti e la musica*, S. 168.

gleichberechtigter Partner sein.¹⁷¹ Während man nun die textgebundene Oper mit einem Gemälde vergleichen könne, sei die Instrumentalmusik eher einer Skizze ähnlich. Die Skizze räume der Vorstellungskraft mehr Platz ein und sei deshalb das Werk eines wahren Genies.¹⁷² D'Alembert seinerseits meinte, dass die Komponisten noch nicht über die Mittel verfügen würden, um der Aufgabe der Kunst – die Nachahmung der Natur – nachzugehen. Schließlich sei die Musik aus den „*idée réfléchies*“ als letzte aller Künste entstanden und habe, nachdem die Neuzeit nur wenig über die griechische Musik wisse, neu erfunden werden müssen.¹⁷³ Sie sei eine „unvollkommene Sprache, die durch Handlung und Geste oder Tanz“¹⁷⁴ ergänzt werden muss. Laut D'Alembert war die griechische Melodik jener seiner Zeitgenossen überlegen.¹⁷⁵ Die Harmonie habe sich, als „Kunst der Tonverbindungen“, später entwickelt und diene dazu die Musik verständlicher zu machen.¹⁷⁶ In den letzten 15 Jahren habe die Harmonie große Fortschritte gemacht.¹⁷⁷ Insgesamt müsse sich aber die Musik, die gleichermaßen als Wissenschaft und Sprache der Gefühle betrachtet werden könne, weiterentwickeln.¹⁷⁸

Dieser kleine Exkurs in die Kunstphilosophie des 18. Jahrhunderts zeigt, wie sehr die Natur als Modell der Dichtung, der Malerei und der Musik galt und in welchem Kontext sich Rousseaus Musikanschauung entwickeln konnte. So wird der Philosoph und Komponist beispielsweise den Vergleich der zwischen der Malerei und der Musik sowohl im *Essai sur l'origine des langues* (1756–1761), als auch im Artikel „Air“ der *Encyclopédie méthodique. Musique* anstellen.¹⁷⁹ Im ersterwähnten Text heißt es:

Comme les sentimens qu'excite en nous la Peinture ne viennent point des couleurs, l'empire que la Musique a sur nos ames n'est point l'ouvrage des sons. De belles

171 Ebda., S. 164.

172 Ebda., S. 170.

173 Hirschberg, *Die Enzyklopädisten*, S. 112.

174 Ebda., S. 120.

175 Ebda., S. 112.

176 Ebda., S. 120.

177 Ebda., S. 112.

178 Fubini, *Gli enciclopedisti e la musica*, S. 188. Im *Discours préliminaire* schreibt D'Alembert wörtlich, dass Musik die anfangs vielleicht nur Lärm darstellen sollte, „à la fois aux sens & à l'imagination“ spreche und dazu geeignet sei nicht nur „sentiments“ oder „passions“, sondern auch „sensations“ auszudrücken. Der Komponist könne in der Natur die Klänge zur Beschreibung jedes Gefühl finden. Während der Zuhörer lernen müsse, Musik zu hören, solle der Komponist seinem Erfindungsgeist mehr Raum lassen. Eine Musik, die nichts „male“, sei nur „Geräusch“. (*Discours préliminaire*, S. XII)

179 Schneider, „Rousseau, Jean-Jacques“, *MGG Online*.

couleurs bien nuancées plaisent à la vue, mais ce plaisir est purement de sensation. C'est le dessein, c'est l'imitation qui donne à ces couleurs de la vie & de l'ame, ce sont les passions qu'elles expriment qui viennent émouvoir les nôtres, ce sont les objets qu'elles représentent qui viennent nous affecter, L'intérêt & le sentiment ne tiennent point aux couleurs; les traits d'un tableau touchant, nous touchent encore dans une estampe; ôtez ces traits dans le tableau, les couleurs ne feront plus rien. La Mélodie fait précisément dans la Musique ce que fait le dessein dans la Peinture; c'est elle qui marque les traits & les figures, dont les accords & les sons ne sont que les couleurs.¹⁸⁰

Der letzte Satz des Zitates, der besagt, dass die Akkorde nur wie die Farben eines Gemäldes seien, zielt, abseits aller Theorie, natürlich wieder auf den Verfasser der *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750) Rameau hin.¹⁸¹ Im Artikel „Air“ der *Méthodique* klingt es dann so:

Les *airs* de nos opéra sont, pour ainsi dire, la toile ou le fond sur quoi se peignent les tableaux de la musique imitative; la mélodie est le dessein, l'harmonie est le coloris; tous les objets pittoresques de la belle nature, tous les sentiments réfléchis du cœur humain sont les modèles que l'artiste imite; l'attention, l'intérêt, le charme de l'oreille, & l'émotion du cœur, sont la fin de ces imitations (Voyez *Imitation*.) Un *air* savant & agréable, un *air* trouvé par le génie & composé par le goût, est le chef d'œuvre de la musique.¹⁸²

Rousseau fährt mit Ausführungen zum Text der Arien fort und unterscheidet klar zwischen Arie und Rezitativ, eine Tatsache, die ihn wieder einmal als klaren Verfechter der italienischen Operntradition deklariert. Dies war nicht immer so. Noch 1750 sprach er sich für die französische Oper aus, vor allem in Hinblick auf ihre übernatürlichen Elemente. Nachdem aber Rameau Rousseaus Oper *Les Muses Galantes* (1745)¹⁸³ kritisierte und Rameaus Konzept der Musik als Wissenschaft, auch durch D'Alemberts *Éléments de musique* (1752)¹⁸⁴ immer mehr an Bedeutung gewann, distanzierte sich Rousseau von ihm und der französischen Oper. Für Rousseau und viele andere Verfechter des italienischen Musiktheaters war Rameau vom Vordenker der französischen Musik zum kühlen

180 Rousseau, „Essai sur l'origine des langues“, S. 290–291.

181 Bouissou / Groth / Gustavson, „Rameau“, *MGG Online*.

182 Rousseau / Suard, „Air“, S. 58.

183 Fubini, *Gli enciclopedisti e la musica*, S. 96.

184 Ebda., S. 77f. Fubini weist daraufhin, dass D'Alemberts Traktat die Ideen Rameaus zwar verbreitet, zugleich aber auch vereinfacht und verfälscht hat. Dies habe den Kontrast zwischen der Auffassung der Musik als Kunst im Gegensatz zur Auffassung der Musik als Wissenschaft noch verstärkt.

Wissenschaftler geworden, doch sollte gerade die Musik, laut Rousseau, stets Kunst bleiben und nicht zur Wissenschaft werden. In Anbetracht der Differenzen zwischen dem Schweizer Philosophen und Rameau, weigerte sich letzter, wie ursprünglich geplant, die Einträge der *Encyclopédie* zum Thema Musik zu verfassen¹⁸⁵ und veröffentlichte 1755 die *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*¹⁸⁶

Spätestens in seiner *Lettre sur la musique française* (1752), die inmitten des sogenannten Buffonistenstreites um die Vor- und Nachteile der italienischen oder französischen Operntradition, die Frage stellt, ob eine französische Musik überhaupt existieren kann,¹⁸⁷ schlug sich Rousseaus eindeutig auf die Seite der italienischen Oper:

Je crois avoir fait voir qu'il n'y a ni mesure ni dans la Musique Française, parce que la langue n'en est pas susceptible; que le chant François n'est qu'un aboyement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue; que l'harmonie en est brute, sans expression & sentant uniquement son remplissage d'Ecolier; que les airs François ne sont point des airs; que le récitatif François n'est point du récitatif. D'où je conclus que les François n'ont point de Musique & n'en peuvent avoir ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux.¹⁸⁸

Genauso wie die Musik, sollte ein Arientext nur ein einziges Gefühl oder ein Bild aus verschiedenen Perspektiven „malen“. Demgegenüber stehe die fortlaufende „Erzählung“ des Rezitativs. Durch Wortwiederholungen und Koloraturen, zwei Aspekte der italienischen Arie, welche die Verfechter der französischen Oper, immer wieder kritisiert haben, soll der Zuschauer in die beschriebene Gefühlslage versetzt werden. Nicht immer, schreibt Rousseau, seien Koloraturen auch in gefühlvollen Arien fehl am Platz: „[L]e cœur pressé d'un sentiment très-vif l'exprime souvent par des sons inarticulés plus vraiment que par des paroles.“¹⁸⁹ Hinter diesem Zitat steckt die Idee der Musik als Ursprache, von der schon bei Dubos die Rede war. Der Vollständigkeit halber sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass Rousseau im Laufe des Beitrages noch einige Überlegungen über den Ursprung des Wortes „Air“ anstellt. Der Philosoph unterscheidet zum Schluss seiner Zeilen zwei Arientypen, nämlich einen in Rondoform für „les grands *airs* d'opéra“ und „[les] petites

185 Fubini, *L'estetica musicale*, S. 51.

186 Bouissou / Groth / Gustavson, „Rameau“, *MGG Online*.

187 Schneider, „Rousseau, Jean-Jacques“, *MGG Online*.

188 Rousseau, „Lettre sur la musique française“, S. 91–92.

189 Rousseau / Suard, „Air“, S. 58.

airs [...] ordinairement composée de deux reprises qu'on chante chacune deux fois"¹⁹⁰. Die Tatsache, dass Rousseau die Dacapo-Arie als übliche Arienform bezeichnet, zeigt noch einmal seine Nähe zur italienischen Oper. Der Grund weshalb er die Dacapo-Arien als „petites *airs*“ bezeichnet, mag vermutlich darin liegen, dass die Dacapo-Arien nach italienischem Vorbild in Frankreich als „Ariettes“ bezeichnet wurden.¹⁹¹

Nun gelangen die Ausführungen des italophilen Jean-Jaques Rousseau, die in den 1750er Jahren unter dem Eindruck des Pariser Gastspiels der Truppe um den Impresario Bambini und des schon mehrmals erwähnten Buffonistenstreites gereift sind, weit nach der *Querelle des Gluckistes et Piccinnistes*, in die Hände des Gluckisten Jean-Baptiste Suard. Dieser wurde, wie bereits erwähnt, zusammen mit Arnaud, zum ersten Herausgeber der *Encyclopédie méthodique. Musique*. Die Prämissen der *Querelle des Gluckistes et Piccinnistes* liegen, wie Michele Calella erklärt, in einem Paradigmenwechsel der französischen Opernästhetik, der lange vor der Ankunft Glucks und Piccinnis in Paris stattgefunden hatte. Der Komponist François-André Danican Philidor¹⁹² ersetzte in seiner Oper *Ernelinde* (1767) erstmals das Wunderbare (*merveilleux*), das von Anfang an zum ästhetischen Prinzip der Tragédie lyrique gehörte und den Gesang überhaupt rechtfertigte¹⁹³, durch Tragik, was die Traditionalisten auf den Plan rief.¹⁹⁴

Als Gluck in seinem Versuch italienische und französische Operntradition zu verbinden 1773 nach Paris kam, setzte er mit *Iphigénie en Aulide* (1774)¹⁹⁵ diese neue Tendenz fort, indem er die italienische „Tragik“ der Handlung mit der „Asymmetrie“ französischer Melodik verband.¹⁹⁶ Nicolò Piccinni¹⁹⁷ seinerseits wurde von Marmontel – der das Wunderbare als Voraussetzung für eine „*musique mélodieuse et variée*“¹⁹⁸ sah und für seinen Schützling u.a. Quinaults Libretto *Roland* von 1685 für eine gleichnamige Oper

190 Ebda.

191 Charlton, „Ariette“, *Grove Music Online*.

192 Hirschberg, *Die Enzyklopädisten*, S. 19.

193 Charles Batteux erläutert dieses Prinzip im Rahmen seiner Analyse zur Tragödie (Hurard, „Batteux, Charles“, *MGG Online*).

194 Calella, „Ein ‚musikalischer‘ Streit?“, S. 373.

195 Hirschberg, *Die Enzyklopädisten*, S. 32.

196 Calella, „Ein ‚musikalischer‘ Streit?“, S. 373.

197 Schmierer, „Piccinni“, *MGG Online*.

198 Zit n. Calella, „...une conversation vive et soutenue“, S. 376.

1778¹⁹⁹ bearbeitete – zum Kontrahent Glucks stilisiert. Enrico Fubini weist daraufhin, dass Marmontel, ähnlich wie Batteux und im Sinne einer Rückkehr zum Klassizismus, von der Musik die Vervollkommnung der Natur verlangte. Der Tragik Glucks stellte er also die Sublimierung der Realität durch die Kunst gegenüber. In der Einschätzung des italienischen Musikwissenschaftlers sei Gluck zudem nicht so sehr als Protagonist der beschriebenen *Querelle* zu betrachten; obwohl er zur Gallionsfigur einer musikalischen Ästhetik stilisiert wurde, habe der böhmische Komponist eher versucht, die musiktheatralischen Auseinandersetzungen zwischen Frankreich und Italien zu überwinden, indem er die Reformvorschläge der Enzyklopädisten und jene der Verfechter des italienischen und des französischen Musiktheaters zu einer neuen Ästhetik miteinander verknüpfte.²⁰⁰

Schon oft wurde erwähnt, dass der Journalist und Zensor Suard im Rahmen des Buffonistenstreites auf italienischer Seite stand, um dann Gluckist zu werden.²⁰¹ Im Artikel „Allemagne“ aus dem ersten Band der *Méthodique* schreibt er zweifellos auf Gluck bezugnehmend:

Quelque incomplet que soit cet article il nous semble qu’après l’avoir lu, on doit voir, avec quelque surprise, ces déclamations frivoles et inconsiderées contre *la musique allemande, le goût allemand*, auxquelles a pu seul donner lieu le désir d’attaquer un homme de génie qui est venu déranger de petites théories musicales trop peu réfléchies & trop prématurées.²⁰²

Besonderen Anstoß nahm Suard an jenem *chant périodique et motivé*, den Jean-François Marmontel als Piccinnist propagierte. Der Librettist lehnte sich dabei an die Überlegungen von François-Jean de Chastellux²⁰³ an, der in seinem Aufsatz *Essai sur l’union de la poésie et de la musique* (1765) „für eine rigorose motivische Einheit plädiert und die Idee einer strengen ‚Monothematik‘ vertritt“²⁰⁴, was eine musikalische sowie textliche Periodik und die Affekteinheit der Arie voraussetzt. Wie Michele Calella schreibt, handelt es sich bei dem *chant périodique* um eine „Entwicklung“ von Rousseaus *unité de mélodie*, dessen

199 Buford, „Quinault, Philippe“, *MGG Online*.

200 Fubini, *Gli enciclopedisti e la musica*, S. 212.

201 Schmierer, „Suard, Jean-Baptiste-Antoine“, *MGG Online*.

202 Suard, „Allemagne“, S. 76.

203 Elisabeth, „Chastellux, François-Jean“, *MGG Online*.

204 Calella, „Ein ‚musikalischer‘ Streit?“, S. 372.

Artikel „Air“ nun Suard, als Herausgeber der *Encyclopédie méthodique. Musique*, kommentiert.²⁰⁵

Zu Beginn seiner „*Observations sur l'article précédent*“ listet Suard einige Gründe auf, weshalb Rousseau, seiner Meinung nach, nur „une notion vague & indéterminée“ eines Airs gibt. Sein erster Kritikpunkt betrifft Rousseaus ersten Satz, und zwar die Passage „*par extension l'on appelle air la chanson même*“²⁰⁶. Suard ist der Meinung, dass es sprachlich nicht korrekt sei, den Text einer Arie ohne Musik als solche zu bezeichnen. Es sei auch nicht korrekt, ein Air mit einem Chanson gleichzusetzen von der, wenn auch mit heutigen Maßstäben gemessen, Mayer-Brown schreibt: „[T]he word ‚chanson‘ refers to a wide variety of compositions.“²⁰⁷ Ein Air ist schließlich eher auf der Bühne der *Académie Royale de Musique* oder in den Tanzsälen Versailles wiederzufinden.

Als nächstes geht Suard auf Rousseaus Aussage, „*dans les Opéra l'on donne le nom d'airs à tous les chants mesurés, pour les distinguer du récitatif*“²⁰⁸, ein. Der Herausgeber weist zu Recht darauf hin, dass nicht nur die Arien, sondern auch andere Gesänge in einer Oper taktgebunden sind, so dass man nicht alle taktgebundenen Stücke, in Abgrenzung zum Rezitativ, als Air bezeichnen könne. Um seinen Einwand besser zu erläutern, weist Suard auf Gluck hin, der versucht hat, die starre Struktur der metastasianischen Oper aufzubrechen, und erwähnt als Beispiel taktgebundener Stücke, die keine Arien seien, die „*finales des Italiens*“²⁰⁹. Damit meint er wahrscheinlich vor allem die aus mehreren Szenen bestehenden sogenannten Kettenfinali der *opera buffa* und erwähnt dann auch Opernchöre. Der Grund, weshalb Rousseau die Opernchöre vernachlässigt mag wohl darin liegen, dass in der italienischen Operntradition, zumindest in der Opera seria, Chöre oft nur zum Schluss des Werkes als Solistenensemble vorkommen. Sind aber nicht auch Rezitative taktgebunden? Suards letztes Beispiel ist in diesem Zusammenhang das *récitatif mesuré*, wobei in diesem Fall das Wort *mesuré* eher als Übersetzung des italienischen Wortes *accompagnato*

205 Ebda.

206 Rousseau / Suard 1791, S. 58.

207 Mayer Brown u.a., „Chanson“, *Grove Music Online*.

208 Rousseau / Suard 1791, S. 58.

209 Ebda.

und weniger als Fachbegriff der im 16. Jahrhundert üblichen kompositorischen Praxis der *musique mesurée* zu verstehen ist.²¹⁰

Auch weist Suard (zu Recht) daraufhin, dass Duette, Terzette usw. nicht als „Air“ bezeichnet werden sollten und in solchen Stücken nicht das Thema („sujet“), sondern der Gesang geteilt ist, wobei sich die unterschiedlichen und gleichzeitigen Gesänge durch verschiedene Intervalle auf für das Ohr auf angenehme Weise verbinden. Im Falle mehrerer Themen werden diese mit Hilfe der harmonischen Gesetzmäßigkeiten eins. Und wiederum zitiert Suard, wenn auch nur in einem Beispielsatz für die korrekte Anwendung des Begriffes *duo*, Glucks Duett aus *Orphée* (1774). Wahrscheinlich meint er damit das Duett aus dem dritten Akt „Viens, suis un époux“.²¹¹ In diesem Zusammenhang spielt Suard auch auf das Trio aus Piccinnis *Didon*²¹² an, erwähnt dabei aber nicht den Namen des italienischen Komponisten.²¹³ Ferner wirft Suard Rousseau vor, nicht genug zwischen Instrumental- und Vokalmusik zu unterscheiden, wenn der Philosoph schreibt, „Les Grecs avoient des airs qu'ils appelloient *nomes*, & que plusieurs de ces *nomes* étoient comme nos sonates“.²¹⁴ Der Gluckist und Verfasser des Artikels „Allemagne“ weist darauf hin, dass ein Air und eine Sonate zwei unterschiedliche musikalische Formen sind.

Ein weiterer Punkt, den Suard bei Rousseau kritisiert, betrifft den Vergleich zwischen Musik und Malerei. Schließlich sei ein Air nicht der Hintergrund oder die Leinwand, worauf man das musikalische Bild male, sondern das Bild selbst. Die Leinwand der Musik sei das Notenpapier. In diesem Zusammenhang gibt sich der Herausgeber etwas polemisch und darüber verwundert, dass Rousseau, der die Harmonie in dessen *Dictionnaire de musique* als „*invention gotique et barbare*“ bezeichnet, selbige Erfindung als „*coloris*“²¹⁵ des gemalten Bildes sehe. In der Einschätzung der Bedeutung der Harmonie schwingt immer noch die Auseinandersetzung zwischen den Anhängern von Lully und Rameau, wobei sich die Gluckisten, als Anhänger des angeblichen Fortschritts in der französischen Musik, vielleicht eher als Erben Rameaus ansahen.

210 Bellingham, „Musique mesurée“, *Grove Music Online*.

211 Hayes, „Orfeo ed Euridice“, *Grove Music Online*.

212 Libby u.a., „Piccinni family“, *Grove Music Online*.

213 Rousseau / Suard, „Air“, S. 58.

214 Ebda.

215 Ebda., S. 59.

Zu guter Letzt, stimme es laut Suard nicht, dass eine Arie ein einziges „sujet“ haben müsse. Schließlich hätten viele italienische Arien teilweise im gleichen Abschnitt mehrere, oft kontrastierende Themen. Hier bezieht sich Suard unmissverständlich auf die Dacapo-Arie.²¹⁶ Eine genaue Definition des Begriffes „Air“ sei deshalb so schwierig zu finden, weil im Laufe der Geschichte stets unterschiedliche musikalische Formen darunter subsumiert wurden. Dennoch liefert der Herausgeber der *Méthodique* nach dieser Liste von Kritikpunkten selbst eine Definition des Wortes „Air“, die für Tanz-, Instrumentalsätze und Gesangsarien gelte. Er schreibt: „L'idée la plus générale qu'on attache à ce mot est celle d'une pièce de musique composée d'un certain nombre de phrases chantantes, liées par des formes réguliers & symétriques, & se terminant dans le même mode où elles ont commencé.“²¹⁷ Im Anschluss an diese Definition beginnt Suard mit einem geschichtlichen Abriss, wonach auch die Urvölker („sauvages“) – dieser Gedanken erinnert sehr an Rousseau – bis hinauf zu den Griechen ihre Aires hatten. So hätte das antike Griechenland „de véritables airs“²¹⁸ gehabt, weil sie auf regelmäßige Strophen komponiert und teilweise mit Refrain versehen wurden. Es soll in Griechenland auch Instrumental- und Tanzmusik gegeben haben.

Wahre Aires, so Suard, seien auch die volkstümlichen Lieder, die einem „goût naturel“ entsprungen und dessen Autoren unbekannt sind, weil sie keine Künstler seien, sondern „sensible Männer“, über welche jede Nation verfüge.²¹⁹ Diese Lieder hätten teilweise eine Melodik („charme de mélodie“), welche die zeitgenössische Musik (die „savante & artificielle“ sei) nicht erreicht habe.²²⁰ Wenn Suard diesen Artikel nicht unterzeichnet hätte, hätte man annehmen können, dass Rousseau diesen geschrieben hätte, da er die zeitgenössische französische Musik stets als „gekünstelt“²²¹ bezeichnete. Inwieweit Rousseau, der die Existenz französischer Musik geleugnet hat, damit einverstanden gewesen wäre, dass jede Nation ihre Musik habe, ist aber fraglich. Das Madrigal sei als musikalische Gattung eine „composition d'harmonie“, bei der die „unité de mélodie“ und die Symmetrie, im

216 Ebda.

217 Ebda.

218 Ebda.

219 Ebda.

220 Ebda.

221 Schneider, „Rousseau, Jean-Jacques“, *MGG Online*.

Gegensatz zum Kontrapunkt, zweitrangig seien.²²² So findet sich Rousseaus Vokabular wieder, diesmal aber nicht gegen französische Musik, sondern gegen eine vordergründig mehrstimmige, italienische Gattung.

Zur Renaissancemusik allgemein schreibt Suard, dass damalige Komponisten als Gelehrte zu sehen seien, die nur im Dienste der Kirche waren. Dies stimmt so nicht. Berechtigter erscheint hingegen die Frage, inwieweit Kirchenmusik damals als Kunst begriffen wurde.²²³ Dass die erste bekannte (Suard schreibt „cité“²²⁴), taktgebundene Opernarie in Paris *Euridice* aufgetaucht sei, mag stimmen, doch wurde das Werk nicht 1595, sondern 1600 in Florenz uraufgeführt.²²⁵ Überhaupt hätten die ersten musikdramatischen Aufführungen in Italien stattgefunden. Dabei war die Musik ein kontinuierliches Rezitativ, das entsprechend der zeitgenössischen Vorstellung griechischer Musik instrumental begleitet wurde.²²⁶ Der Schlüssel zum Verständnis von Suards nächsten Satz liegt vermutlich in der französischen Operngeschichte. Ludwig XIV. verleiht 1669 Pierre Perrin²²⁷ und Robert Cambert²²⁸ ein königliches Privileg zum Aufbau der *Académie royale de musique*, das ihm bekanntlich vom Intendanten der *Musique du roi* Giovanni Battista Lulli²²⁹ abgekauft wurde.²³⁰ So entsteht Mitte des 17. Jahrhunderts die französische Oper und Suard schreibt vielleicht etwas polemisch: „Ce ne fut que vers le milieu du siècle suivant que des *airs* vraiment réguliers furent introduits dans les opéras.“²³¹

Mit der Zeit habe sich die Musik mit einer komplexeren Begleitung und Gesangskoloraturen weiterentwickelt, doch führte dieser neu errungene Reichtum auf der Ebene der musikalischen Fraktur zu „Luxus“ und „Extravaganz“, die sich vor allem in „l’usage barbare de mutiler les hommes pour le plaisir de l’oreille“ geäußert hätte.²³² Die Begeisterung für den Gesang der Kastraten habe dann, so Suard weiter, das Publikum dazu verleitet nur

222 Rousseau / Suard, „Air“, S. 59.

223 Ebda.

224 Ebda.

225 Steinheuer, Art. „Peri, Jacopo“, *MGG Online*.

226 Rousseau / Suard, „Air“, S. 60.

227 Pintaux, „Perrin, Pierre“, *MGG Online*.

228 Durosoir, „Cambert, Robert“, *MGG Online*.

229 Rosow, „Lulli family“, *Grove Music Online*.

230 Hirschberg, *Die Enzyklopädisten*, S. 5.

231 Rousseau / Suard, „Air“, S. 60.

232 Ebda.

den „intonations les plus hardies“ anstelle des „bon gout & [...] la verité“ zu folgen und die Komponisten dazu gebracht „des airs qui étoient des espèces des sonates vocales“ zu schreiben.²³³ Dies ist ein besonders interessanter Abschnitt, da hier der Herausgeber der *Méthodique* gleich drei Aspekte der Opera seria anspricht, die seit jeher von den Verfechtern des französischen Musiktheaters kritisiert wurden und die Gluck, in dessen sogenannten Reformopern, teilweise abschwächen wollte. Es sind dies der Einsatz von Kastraten sowie die nahezu uneingeschränkte Freiheit der Sänger in der musikalischen Ausführung von übermäßig vorgesehenen Koloraturen und Verzierungen.

Dieser dritte Punkt erschließt sich, wenn man hinter dem Ausdruck „des airs qui étoient des espèces des sonates vocales“ eine Anspielung an die Dacapo-Arie vermutet, die mit ihren vorgeschriebenen Wiederholungen an eine Sonatensatzform erinnert. Jedenfalls ist Suard's Schlussfolgerung nach dieser Kritik am Produktionssystem der italienischen Oper eindeutig:

[L]es italiens qui ont la gloire d'avoir ouvert la source des plus grandes beautés dont il soit susceptible, méritent en même temps le reproche d'avoir abandonné promptement la bonne route pour en suivre une fausse où ils ont entraîné & égaré les autres nations après eux.²³⁴

Um festzustellen, wann die italienische Oper den „rechten Weg“ verlassen habe, kehrt Suard wieder zu den Anfängen der Arie zurück, als Dichter zunächst vier, dann sechs bzw. acht Verse mit regelmäßigen Rhythmen schrieb und eine Modulation, wenn überhaupt, nur auf der Dominante stattfand. Um die Gesangsstimme und orchestrale Begleitung abwechslungsreicher zu gestalten, wurden sodann am Beispiel der Kirchenmusik – „la source de la musique moderne“ – harmoniefremde Töne, Melismen oder wechselseitige Imitationen von Stimme und Orchester komponiert.²³⁵ Dies geschah auf Kosten der musikalischen Linearität, oder wie es Suard formuliert, der „Wahrheit“. Die Imitationen ermöglichten Unterbrechungen und Verzierungen im Gesang, wohingegen

233 Ebda.

234 Ebda. Die musikalische Ästhetik der Arie sei, laut Suard, erstmals von Scarlatti, Vinci und Pergolesi geprägt worden.

235 Ebda.

Wortwiederholungen bald zur Wiederholung ganzer Arienabschnitte führten. Komplexere Modulationsvorgänge und Begleitformeln taten dann das Übrige:

A force de surcharger de notes chaque syllabe; de répéter jusqu'à satiété les mêmes mots, les mêmes vers, les couplets entiers; de prodiguer les passages & les roulades sur les mots & les syllabes les plus insignifiants, on a défiguré la prononciation & détruit les accents de la longue; on a inversé ou dénaturé les sens des paroles, qu'on ne s'est plus soucié d'entendre. En délayant le motif dans une multitude de petites phrases hachées & entrecoupées par des traits d'orchestre, on les fait perdre de vue; le rythme disparaît; la mélodie devient à la fois lâche & confuse; & l'expression, bornée à rendre d'une manière vague le sentiment général qu'expriment les paroles, sans en suivre scrupuleusement l'intention et les mouvements, ne peut s'adapter ni aux accents de la déclamation, ni à la rapidité de la scène, ni au langage vrai des passions.²³⁶

Auch dieses längere Zitat aus dem Artikel Suard mutet wie ein Kondensat der Kritikpunkte an, die in Frankreich bezüglich der italienischen Oper immer wiederkehren: Suard spricht, abgesehen von Wortwiederholungen und das Fehlen eines Motivs, vor allem den übermäßigen Einsatz von Koloraturen auf meist sinnlosen Silben an und schreibt von Orchesterritornelli, welche die Motivik unterbrechen. Der Herausgeber meint, dass sogar große Komponisten in die eben beschriebenen Fallen tappen würden und führt als Beispiel Pergolesis Arie „Se cerca, se dice“ aus der Oper *L'Olimpiade* (1735)²³⁷ an. Diese Arie beginne ohne Ritornell und widerspiegele so den Gemütszustand von Megacle, der für Licida auf Aristeia verzichten möchte. Störend aber seien u.a. die Wortwiederholungen, die Missachtung der Textbedeutung zu Gunsten der Musik und die Tatsache, dass Megacle mehrmals den Auftrag an seinen Freund Licida neu formuliere. Erst solle er Aristeia mitteilen, dass Megacle gestorben sei, anschließend und um die Geliebte zu schonen, dass er die Stadt verlassen habe.²³⁸

Suard's nächster Kritikpunkt an Pergolesis Arie betrifft das *Dacapo*. Die Wiederholung des ersten Abschnitts führe immer zur einer erneuten Darstellung der eben schon ausgedrückten Gefühle und bedeute also einen dramaturgischen Rückschritt, der gegen einen

236 Ebda.

237 Degrada, „Pergolesi, Giovanni Battista“, *MGG Online*.

238 Rousseau / Suard, „Air“, S. 61.

Eckpfeiler der Tragédie lyrique, der Wahrscheinlichkeit (*vraisemblance*), verstoße.²³⁹ Suard schreibt: „C’est qui est plus étrange encore, c’est le *da capo* qui ramène si gratuitement, après la seconde partie, les mêmes répétitions et la même invraisemblance.“²⁴⁰ Der gängigen Kompositionspraxis der Dacapo-Arie sei es auch geschuldet, dass musikalisch das Hauptgewicht im ersten Teil der Arie liegt, obwohl der textlich-inhaltliche Schwerpunkt im zweiten Teil liege, womit Pergolesi dem nachdenklicheren Teil, in dem Megacle mit seinem Schicksal hadert, nicht genug Aufmerksamkeit geschenkt habe. Auch Wortwiederholungen wären im zweiten Teil der Arie, als Ausdruck der Verzweiflung, natürlicher als im ersten Teil gewesen. Nach dieser rein poetologischen Analyse der Arie, die als einzige Methode Aufschluss über deren Qualität geben könne, ergreift der Herausgeber der *Encyclopédie méthodique. Musique* erneut Partei für Gluck. Er schreibt, dass der böhmische Komponist den Weg eröffnete, um der Musik mehr „Wahrheit“²⁴¹ zu verleihen und diese stärker mit dem Text zu verbinden. Tommaso Traetta²⁴² habe als erster dem zweiten Arienteil mehr Aufmerksamkeit geschenkt. In den besten Arien der letzten 15 Jahre seien die zwei Arienabschnitte stärker oder übergangslos miteinander verbunden.²⁴³

Als Gegenstimme und Verfechter der Opernästhetik Piccinnis führt Suard den Aufsatz „Essai sur l’union de la poésie et de la musique“ (1765) des bereits erwähnten Chastellux an, in welchem dieser ebenfalls Pergolesis Arie bespricht. Es würde zu weit führen, hier analytische Details zu besprechen, zumal Suard die zitierten Ausführungen folgendermaßen kommentiert: „La chose dont on parle le plus, & dont on a l’idée la moins déterminée, c’est cette qualité de la mélodie qu’on l’appelle communément *chant*.“²⁴⁴ Für seine Zwecke zitiert Suard, ohne den Namen des Verfassers zu nennen, Laurent Garcins Traktat *Traité du mélodrame*. Die zitierte Stelle enthält ein niederschmetterndes Urteil der Arie „Misero pargoletto“ aus dem dritten Akt der Oper *Demofonte* (1743) von Niccolò Jomelli.²⁴⁵ Vor allem die Wahl des langsamen Dreiertaktes und die Koloratur auf ein so unbedeutendes Wort wie „era“ empfindet Garcin als unangemessen, wenn man bedenkt,

239 Schneider, „Ästhetik und Dramaturgie der Tragédie lyrique“, S. 153.

240 Rousseau / Suard, „Air“, S. 61.

241 Ebda., S. 62.

242 Riedlbauer, „Trajetta, Traetta“, *MGG Online*

243 Rousseau / Suard, „Air“, S. 62.

244 Rousseau / Suard, „Air“, S. 62.

245 McClymonds / Cauthen, „Jommelli [Jomelli]“, *Grove Music Online*.

dass in dieser Arie ein Vater seinen angeblich aus eine inzestöse Beziehung entstandenen Sohn beweint.²⁴⁶

Der Herausgeber des ersten Bandes der *Encyclopédie méthodique. Musique* geht aber in seiner Kritik an der italienischen Oper noch weiter. Vor allem um sich nicht dem Vorwurf der Parteilichkeit auszusetzen, zitiert Suard nun Saverio Matteis *La filosofia della musica o sia la riforma del teatro per musica, Opere del Signor Abate Pietro Metastasio* (1781 oder in der Neuauflage von 1785 *Filosofia della musica ossia riforma del teatro*), um zu zeigen, dass auch Italiener die Gepflogenheiten ihres Musiktheaters kritisierten. In diesem Fall ist es sogar der Jomelli Biograf Mattei²⁴⁷ der, am Beispiel der Arie „Vedrai con tuo periglio“ aus der Oper *Alessandro nell'Indie* auf Libretto von Metastasio, wieder einmal vor allem Wortwiederholungen und die Gestaltungsfreiheit der Sänger in der Ausführung einer italienischen Arie kritisiert. Im Gegensatz zu anderen Theoretikern, welche die Prägnanz der italienischen Arientexte loben, glaubt Mattei dass mehrere Strophen den aufgezeigten Unarten entgegenwirken könnten.²⁴⁸ Suards Hoffnung ruht dabei, wie es zu erwarten war, auf den „homme de génie“²⁴⁹, den der Herausgeber schon im Artikel „Allemagne“ erwähnt hat und den Michele Calella, wie schon erwähnt, mit Christoph Willibald Gluck identifiziert hat.

Wer die Arie komponiert hat, auf die sich Saverio Mattei bezieht, geht aus dem Artikel Suards nicht hervor. Die Autorschaft ist insofern schwer feststellbar, als das Libretto von mehr als 55 unterschiedlichen Komponisten allein in der Zeit zwischen 1730 und 1791 vertont wurde.²⁵⁰ Gegen Ende seines Artikels kehrt Suard zur Entwicklung der Arienform vom syllabischen Gesang bis zur zweiteiligen Dacapo-Arie zurück, die zwar dem „goût du public“ in den italienischen Theatern, nicht aber den Prinzipien der „illusion & la vérité dramatique“, andere Wörter für *merveilleux* und *vraisemblance*, entspreche. Zur Etablierung, aber auch zur Monotonie der Dacapo-Arie hätten ja nicht zuletzt die „supériorité“ der Libretti Metastasios beigetragen, die immer wieder vertont werden.²⁵¹ Wie könne man,

246 Rousseau / Suard, „Air“, S. 63.

247 Monson, „Mattei, Saverio“, *Grove Music Online*.

248 Rousseau / Suard, „Air“, S. 63.

249 Ebda.

250 *Database dei libretti per musica*.

251 Rousseau / Suard, „Air“, S. 64.

und hier zitiert Suard wieder Mattei, nach Vincis Arie „Vo solcando un mar crudele“ aus der Oper *Artaserse* (1730)²⁵² oder nach Glucks „Se mai senti spirarti sul volto“ aus *La clemenza di Tito* (1752)²⁵³ denselben Text nochmal vertonen? Schließlich habe auch Hasse, so Mattei weiter, von Glucks eben zitierter Arie beeindruckt, erst mit der Komposition des zweiten Teils der Arie begonnen. Die erste und zweite Fassung von Hasses *Clemenza* (1735, 1738) sind älter als Glucks Vertonung. Doch weist Roland Dieter Schmidt-Hensel in der *MGG Online* auf eine „Neuvertonung“ für Neapel aus 1759.²⁵⁴ Wahrscheinlich spielt Mattei auf diese Fassung an.

Auf Matteis langes Zitat folgt Suards eigene Einschätzung der Arien nach Texten des Metastasio, die in Methodik, Harmonie und Orchesterbegleitung immer sehr ähnlich seien. Allgemein würden italienische Komponisten bei ihren Arien vor allem drei Schemata folgen: Die erste Arienform ist wieder einmal die Dacapo-Arie, deren erster Abschnitt einmal auf der Tonika, einmal auf der Dominante oder einer Zwischendominante wiederholt wird. Im zweiten Abschnitt kehrt der Komponist dann zur Tonika zurück und der erste Teil der Arie wird dann noch einmal in der Grundtonart wiederholt, so dass der Teil A „fast viermal“²⁵⁵ – eigentlich nur dreimal – und der Teil B nur einmal erklingt. Die zweite Arienform, die in der italienischen Oper immer wieder verwendet wird, ist die Rondoform, wo der erste Abschnitt der Arie ein- oder zweimal wiederholt wird. Als letzte Arienform führt Suard die Cavatina an. Die Cavatina bestehe meistens aus vier Versen und habe weder einen zweiten Teil, noch eine Wiederholung.²⁵⁶ Nach dieser Aufteilung der Arien entsprechend ihrer Form, unterscheidet Suard – und das ist interessanter, weil unüblicher – folgende Arientypen entsprechend ihres Charakters und ihres Inhaltes: *Airs d’expression* (Arien, in denen die Musik, die im Text geäußerten Gefühle verdeutlichen und potenzieren sollte), *Airs de bravoure* (technisch anspruchsvolle Arien, in denen die Sänger ihre Gesangstechnik zur Schau stellen können²⁵⁷) und *Airs de cantabilité* (der Schwerpunkt liegt

252 Zywiets, „Vinci, Leonardo“, *MGG Online*.

253 Hayes / Brown / Loppert / Dean, „Gluck“, *Grove Music Online*.

254 Schmidt-Hensel, „Hasse“, *MGG Online*.

255 Rousseau / Suard, „Air“, S. 64.

256 Ebda.

257 Ginguené, „Bravoure (Air) de“, 178f.

hier nicht auf der Fähigkeiten des Sängers, sondern auf einer „natürlichen und eleganten“²⁵⁸ Melodie).

Nachdem Suard Ausführungen im Artikel „Air“ im Gegensatz zu dem was Rousseau 20 Jahre zuvor zu Papier gebracht hatte, eine Kritik am Produktionssystem der italienischen Oper darstellen, schreibt jetzt der Herausgeber, dass die Italiener die Oper erfunden hätten. Ihnen verdanke man auch fast alle musikalischen Fachausdrücke. Ein Mangel an Tradition im Bereich des Sprechtheaters – über diesen Punkt ließe sich trefflich streiten – hätte aber dazu geführt, dass die musikalischen Errungenschaften nicht mit einer entsprechenden Konzeption des Dramas verbunden werden konnten. Sicherlich hätte Frankreich (auch aufgrund der frühen Entstehung seines Staates und dessen zentralistischer Regierungsform unter Corneille und Racine) zu einer ausdifferenzierten und einheitlichen Theorie des Sprechdramas finden können, als dessen Gegenentwurf dann die Tragédie lyrique entstanden sei. Es wäre aber falsch zu behaupten, dass es auf den Territorien des heutigen Italiens keine Tradition im Bereich des Sprechtheaters gegeben hätte. Genauso wie im Falle des Musiktheaters, entwickelte sich das Sprechtheater mehr auf regionaler Ebene, wobei die italienische Literatur in der Renaissance und im Frühbarock mehr durch ihre Erzeugnisse im Bereich der Epik – man denke nur an Dante und Petrarca – brillierte.

Wie sähen nun, laut Suard, Arien aus, die den dramatischen Erfordernissen des Musiktheaters gerecht werden könnten? Es sind solche „ou l'élégance & la beauté des formes musicales ont été adaptées aux accents de langue & à ceux des passions, aux mouvements de la scène & à l'ensemble de l'action théâtrale“²⁵⁹. Ein Wehmutstropfen bleibt: Suard gibt, bei aller Begeisterung für die französische Musik zu, dass seit Lulli – mit anderen Worten seit Beginn des französischen Musiktheaters – die Geschicke der heimischen Oper in den Händen ausländischer Komponisten seien. Und trotzdem liegt die Hoffnung des Herausgebers des ersten Bandes der *Encyclopédie méthodique. Musique* bekanntlich in diesem „homme de génie“ aus Böhmen, Christoph Willibald Gluck. Eines der Ziele dieser Ausführungen war es die Gegensätzlichkeit der Positionen in der Einschätzung der Musiktheatertraditionen zwischen Rousseau und Suard darzustellen. Bei allen Unterschieden, ist es erstaunlich, dass beide Autoren – bei Rousseau ist es eindeutiger – die Rolle Rameaus

258 Rousseau / Suard, „Air“, S. 64.

259 Ebda.

schmälern oder, im Falle Suard, ignorieren. Rousseau spricht dabei der französischen Sprache jede Musikalität ab, doch hofft auch Suard, wenn auch mit Widerwillen, dass ein deutsch-böhmischer Komponist die französische Musik erneuern würde.

3.2. Johann Georg Sulzers Artikel „Aria“: eine unparteiische Stimme?

Der nächste Beitrag zur Opernarie in der *Encyclopédie méthodique. Musique* ist der zwei-bändigen *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* (1771, 1774) des Schweizer Philosophen Johann Georg Sulzer²⁶⁰ entnommen und trägt den Titel „Aria“. Der Übersetzer des Artikels geht aus dem Faksimile der *Méthodique* nicht hervor, dieselbe Übertragung ins Französische war aber schon im ersten Band des *Supplément* zur *Encyclopédie*²⁶¹ zu finden, den Panckoucke 1776 veröffentlicht und vom Herausgeber der *Méthodique. Musique* Framery kommentiert worden. Johann Georg Sulzer scheint in seinem oben erwähnten Nachschlagewerk die allgemein formulierte Theorie Baumgartens bezüglich der sinnlichen Wahrnehmung auf die einzelnen Künste anwenden zu wollen um das weiterführen, was der deutsche Begründer der Ästhetik, aufgrund seines Ablebens, nicht zu Ende bringen konnte.²⁶²

Dem Schweizer Philosophen geht es dabei vor allem darum die Vernunft der Aufklärung mit der schöpferischen Freiheit und der individuellen Glaubenserfahrung des protestantischen Pietismus zu verknüpfen, in dem er der Kunst einem moralischen Wert zuspricht.²⁶³ Dies erklärt auch warum Sulzer, im Vergleich zur üblichen Imitationsästhetik, ähnlich wie Batteux, von einer Veredlung der Natur spricht und sich auf den Schöpfungsprozess, welcher Intellekt und Schöpfungskraft vereinigt, konzentriert.²⁶⁴ In diesem Sinne theoretisiert er, in Anlehnung an die klassische Rhetorik, einen für alle Schönen Künste gültigen Prozess der Schaffung eines Kunstwerks in drei Schritten: In der „Anlage“ entsteht, getrieben von einer „Empfindung“ die „Invention“,²⁶⁵ die aus der „Inspiration“ des Genies den Sinn des Kunstwerkes prägt, in der „Ausführung“ wird die Invention weiterentwickelt und in

260 Grimm, „Sulzer, Johann Georg“, *MGG Online*.

261 Sulzer, „Aria“, *Nouveau dictionnaire*, S. 553–555.

262 Buelow, „Baumgarten, Alexander“, *Grove Music Online*.

263 Baker / Christensen, *Aesthetics and the Art of Musical Composition*, S. 8.

264 Ebda., S. 13.

265 Ebda., S. 19.

der „Ausarbeitung“ letzte Details hinzugefügt. Christensen weist daraufhin, dass Sulzer sowohl in der Verwendung der Terminologie, als auch in der Differenzierung der Abschnitte des kreativen Prozesses nicht immer konsequent ist.²⁶⁶

An der Abfassung der musikalischen Beiträge von Sulzers *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* haben der Komponist Johann Philipp Kirnberger²⁶⁷ und sein Schüler Johann Abraham Peter Schulz²⁶⁸ mitgearbeitet. Grimm schreibt in seinem *MGG*-Artikel, dass die Tragweite des Beitrags der Beiden an Sulzers Werk nicht eindeutig festzustellen ist.²⁶⁹ Schließlich geht auch aus dem für diese Arbeit herangezogenen Faksimile nicht hervor, wer den Artikel „Aria“ beigesteuert hat.²⁷⁰ Der Beitrag, der im Deutschen „Arie“ heißt – auf weitere, größere Unterschiede zwischen dem Original und der Übersetzung wird einzugehen sein – beginnt in beiden Fassungen mit dem Hinweis, dass dieser Ausdruck aus dem Italienischen komme und die Arie sowohl in der Dichtung, als auch in der Oper zu Hause sei.

Der Text fährt damit fort, dass er den Zweck der Arie erklärt und so gleichzeitig für diese musikalische Form eine poetologische Begründung liefert:

Dans un drame musical, les sentiments s'élèvent souvent à un tel degré de force, les passions deviennent si vives, que pour les souligner, il faut leur accorder un libre effort; tel est le but de l'*aria*. [...] Car n'est que dans ces épanouissements qu'il est naturel à l'homme de substituer le chant au langage ordinaire.²⁷¹

Sulzer – oder besser gesagt der Verfasser des Artikels „Arie“ in der *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* – beantwortet die Frage nach der Daseinsberechtigung des Gesangs, von der in dieser Arbeit schon oft die Rede war, mit dem Argument, dass die Opernarie auf der Bühne dem Ausdruck der Gefühle diene. Es sei „natürlich“, dass der Mensch im Moment höchster Erregung den Gesang dem gesprochenen Wort vorziehen würde. Im Zusammenhang mit der Debatte um den italienischen oder französischen Opernstil liest sich dann der Zusatz, dass die Opernarie mit allen Verzierungen, die in der Musik üblich sind,

266 Ebda.

267 Serwer, „Kirnberger“, *Grove Music Online*.

268 Barr, „Schulz“, *Grove Music Online*.

269 Grimm, „Sulzer, Johann Georg“, *MGG Online*.

270 Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, S. 77-80.

271 Framery / Sulzer, „Aria“, S. 94.

geschmückt wird, als klare Positionierung für die italienische Oper.²⁷² Dies wird im weiteren Verlauf des Beitrags mit dem Satz, „Quant à la forme extérieure, les compositeurs italiens ont introduit une mode qui est passé en loi, ou peu s’en faut“²⁷³ noch deutlicher. In welcher Beziehung zur Musik steht nun der Text? Der Dichter sollte einen Arientext schreiben, der im Gegensatz zur größeren Form der Ode oder Elegie mit möglichst wenigen, aber gut gewählten Worten einen gesamten Affekt „malt“ – man achte auf den erneuten Vergleich mit der bildenden Kunst in der französischen Fassung.²⁷⁴ Besonders interessant ist dabei, dass Sulzer dem Dichter die Aufgabe zuschreibt, den Komponisten in die richtige Richtung zu lenken, es darf also keinesfalls ein „mittelmäßiger“ Dichter sein.²⁷⁵

Eine zu heftige und zugleich unruhige Leidenschaft, die überall Gelegenheit sucht auf verschiedene Weise auszuschweifen, schicket sich zur Arie nicht, weil die Einheit der Empfindung, die hier nötig ist, in diesem Fall nicht wohl könnte beybehalten werden. Daher sei der angeführte Schriftsteller gründlich erinnert, (*) daß die Äußerung solcher strömenden Leidenschaften besser in den so genannten Accompagnementen ausgedrückt werde.²⁷⁶

Aus zwei Gründen lohnt es sich diesen kurzen Abschnitt im Original zu zitieren: Zum einen wird hier die Affekteinheit der Arie angesprochen, zum anderen ist es so möglich auf einen Fehler hinzuweisen. Während nämlich in der *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* darauf hingewiesen wird, dass heftige Leidenschaften und Stimmungsschwankungen den orchesterbegleiteten Rezitativen vorbehalten bleiben sollten, erfahren Leser der *Méthodique*, dass eben diese Leidenschaften der Orchesterbegleitung zuzuweisen seien: „C’est aux accompagnements à exprimer les passions fougueuses.“²⁷⁷ Ist hier dem Übersetzer ein Fehler unterlaufen oder war diese inhaltliche Verschiebung gewollt? Zum Arientext heißt es im nächsten Absatz des Artikels noch, dass dieser meistens aus zwei Abschnitten besteht, die inhaltlich miteinander kontrastieren oder die Aussage des jeweiligen anderen Abschnittes vertiefen. Wer das deutschsprachige Original aufschlägt,

272 Ebda.

273 Ebda.

274 Ebda. Im Original bedeutet dieser Ausdruck auf Deutsch schlicht „schildert“. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, S. 78.

275 Ebda.

276 Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, S. 78.

277 Framery / Sulzer, „Aria“, S. 94.

bekommt noch zu lesen, dass ein Regelwerk wie jenes, das sich im Laufe der Zeit für die Dichtkunst herauskristallisiert hat, auch für Arientexte wünschenswert wäre. In der Erklärung der musikalischen Struktur der Dacapo-Form, die aus der italienischen Tradition zum Regelfall für die Struktur der Opernarie wurde, übernimmt die *Méthodique* den Text der Allgemeinen *Theorie der Schönen Künste* wieder nahezu wörtlich. Er erwähnt das Orchesterritornell, den ersten Gesangsabschnitt und dessen Wiederholung, das Zwischenspiel, den zweiten Gesangsabschnitt, ein weiteres Ritornell und die Wiederholung des ersten Gesangsabschnittes, wobei diese Erläuterung nicht auf die tonartliche Beziehung innerhalb der Arie eingeht.

Im Anschluss werden die Vorteile der Dacapo-Struktur und im Besonderen des einleitenden Ritornells aufgelistet: einerseits könne sich der Sänger nach dem langen Rezitativ, das in der italienischen Oper üblich ist, während des Ritornells ausruhen, andererseits würde das Ritornell die Aufmerksamkeit des Zuschauers erhaschen und die Atmosphäre der Arie vorbereiten. Es gäbe aber auch Arien, welche vorwiegend aus dramaturgischen Gründen auf eine instrumentale Einleitung verzichten. Als Beispiel eines solchen Stückes zitiert sowohl die *Méthodique*, als auch ihre Vorlage, ohne das Werk oder ihren Komponisten zu nennen, die Arie „O Numi, consiglio in tanto periglio“ aus Carl Heinrich Grauns *Cinna* (1784).²⁷⁸ Ein weiterer Vorteil der Dacapo-Arie läge eben darin, dass der erste Gesangsteil, der oft nahezu ohne Orchester – sprich nur mit Generalbass – auskomme, den Zuschauer auf die Grundstimmung der Arie einstimme und die anschließende Wiederholung einzelner Worte dessen Aufmerksamkeit nochmals auf die wichtigsten Aspekte des Textes lenke. In der Tat wurde die Wiederholung einzelner Textpassagen, wie sie in der italienischen Operntradition des 18. Jahrhunderts üblich ist, von den Verfechtern des französischen Musiktheaters oft kritisiert. Das Einstehen für Wortwiederholungen, durch die der Zuschauer „vraiment ému“²⁷⁹ werden sollte, ist diesem Kontext nochmals als klare Positionierung für die italienische Oper zu werten.

Obwohl dieser Beitrag aus Sulzers *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* in Berlin und nicht in Paris, also scheinbar auf neutralem Boden, entstanden ist, sollte nicht vergessen

278 Henzel, „Graun family“, *Grove Music Online*.

279 Framery / Sulzer, „Aria“, S. 94.

werden, dass die jetzige Hauptstadt Deutschlands spätestens seit der Regentschaft Friedrichs des Großen durch dessen Hofkomponist Graun fest in den Händen der italienischen Oper war.²⁸⁰ Dies könnte einer der Gründe sein, weshalb dieser Artikel für das *Supplément* und die *Encyclopédie méthodique. Musique* ausgesucht wurde, sodass Sulzers Beitrag in den Händen Framerys – der Bearbeiter Sacchinis²⁸¹ und Verfechter von Chastellux’ *chant périodique* – zu einer Stimme für das Musiktheater italienischer Prägung wurde.²⁸² Nicht zuletzt aus den vorausgegangenen Überlegungen über die Bedeutung des ersten Gesangsteils und der Wortwiederholungen wird klar, warum es über den B-Teil heißt, „elle n’exige pas que le chanteur y insiste beaucoup“²⁸³. Erst jetzt wird zum ersten Mal im gesamten Beitrag die Harmonie ins Spiel gebracht. Immer noch über den B-Teil der Arie lesen wir, dass sich der Komponist normalerweise damit begnügt, die Tonart oder den Takt zu ändern.²⁸⁴ Insgesamt liefert also dieser Eintrag aus der *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* die ästhetische Grundlage für den Gesang und die Koloraturen und unterstreicht die Bedeutung von Orchesterritornelle und Wortwiederholungen.

Die dritte Spalte des Beitrages, wie er in der *Méthodique* erscheint, beschäftigt sich nun mit dem dramaturgischen Sinn des Da Capos überhaupt: da die Eindrücke der Musik schnell verfliegen würden, diene die Wiederholung des ersten Gesangsteils einer Arie dazu ebendiese zu festigen. Damit aber das für die französische Oper so wichtige Gebot der Wahrscheinlichkeit („vraisemblance“²⁸⁵) gewährleistet sei, sollte der zweite Textteil eine Frage formulieren, für die der wiederholte A-Teil der Arie eine Antwort hat, sonst gelte das obengenannte Gesetz als missachtet. In der ursprünglichen Fassung des Artikels „Arie“ der *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* werden als besonders gelungenes Beispiel eines Textes für eine Da Capo-Arie die Verse „Du Held auf den die Köcher“ aus Karl Wilhelm Ramlers Passionskantate *Der Tod Jesu* erwähnt,²⁸⁶ die von zahlreichen

280 Becker u.a., „Berlin“, *Grove Music Online*.

281 DiChiera, „Sacchini, Antonio“, *Grove Music Online*.

282 Calella, „Framery, Nicholas Etienne“, *MGG Online*.

283 Sulzer/Framery 1791, S. 94.

284 Ebda.

284 Ebda.

285 Ebda., S. 95.

286 Branscombe, „Rampler, Karl Wilhelm“, *Grove Music Online*.

Komponisten der Zeit, wie Georg Philipp Telemann²⁸⁷ oder Carl Heinrich Graun²⁸⁸, vertont wurden. In der Tat stellt Ramler im B-Teil der ersten Arie seiner Kantate die Frage, „Wer wird alda mein Schutzgott seyn?“.²⁸⁹ Der Beginn des A-Teils kann dann als Antwort auf die gestellte Frage fungieren, „Der Held, auf den die Köcher des Todes ausgeleeret“²⁹⁰.

Derselbe Artikel liefert in der *Méthodique* leider keine ähnlichen Beispiele. Es geht dort weiter mit der Betrachtung, dass sich einige Komponisten krampfhaft an die Dacapo-Struktur hielten, sodass „ces *aria* froides & insipides“ entstehen würden.²⁹¹ Eine ähnliche Anmerkung bezieht sich dann auf Arientexte, die teilweise „triviales & plates“ seien und auf den übermäßigen Einsatz instrumentaler Zwischenspiele, die zum Ausgleich der Schwächen der Gesangsparts herangezogen würden.²⁹² Ein guter Komponist solle sich hingegen von der Formvorlage emanzipieren und von der Leidenschaft leiten lassen, die vom Text in den differenziertesten Nuancen vorgegeben wird. Der Originaltext in deutscher Sprache weist in puncto Kompositionsweise der Opernarien noch auf zwei Beiträge, nämlich „Ausdruck“ und „Singstück“ in der *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* hin und beide Fassungen des Artikels, auch die *Méthodique*, erwähnen zum Thema Gesangstechnik, ohne leider genauer auf Autor und Titel des Traktats einzugehen, das „traité de Tosi“²⁹³. Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich bei diesem „traité“ um die vom Bach-Schüler und Komponisten Johann Friederich Agricola²⁹⁴ übersetzte Schrift des italienischen Kastraten Pier Francesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723).²⁹⁵

Obwohl der Text Sulzers und Framerys für weitere praktische Hinweise den Sängern dieses Traktat ans Herzen legt, unterstreicht er jedoch, dass der Ausführende auf keinen Fall zur Schaustellung der eigenen Fähigkeiten, sondern zur Darstellung eines „jeden

287 Zohn, „Telemann, Georg Philipp“, *Grove Music Online*.

288 Henzel, „Graun family“, *Grove Music Online*.

289 Ramler, *Der Tod Jesu*, S. 4.

290 Ebda.

291 Framery / Sulzer, „Aria“, S. 95.

292 Ebda.

293 Ebda.

294 Schultze, „Agricola, Johann Friederich“, *MGG Online*.

295 Boyd / Rosselli, „Tosi, Pier Francesco“, *Grove Music Online*.

Gedanken des Dichters und des Tonsetzers“ singen sollte.²⁹⁶ Alles andere würde die auf der Bühne entstandene Illusion zerstören.²⁹⁷

Hat er übe dem die Geschicklichkeit, durch selbst hinzu gesetzte Töne den Ausdruck zu verstärken, so bringe er sie an, aber nicht eher bis er gewiß ist, daß sie diese Wirkung haben [...] Ein einziger einfacher Ton, der in die Seele dringt, ist mehr werth, als eine ganze Reihe künstlicher Laufe, die nichts sagen, als daß sie schwer zu machen sind.²⁹⁸

So endet, auch in dessen französischer Fassung, der Artikel „Aria“ aus Sulzers *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste*. Obwohl der Beitrag die Dacapo-Arie ins Zentrum stellt, werden in ihm, wie dieser zuletzt zitierte Abschnitt zeigt, jene Kritikpunkte geäußert, die oft im Kreise der französischen Intellektuellen mit der italienischen Oper in Verbindung gebracht wurden: der übermäßige, teilweise sinnlose Einsatz von Koloraturen und die Suche nach dem poetologischen Fundament für jenen Arientypus, der in Italien am weitesten verbreitet war.

Die Ähnlichkeit der Positionen zwischen dem Piccinnisten Framery und dem in Berlin wirkenden Sulzer mag nun eine mögliche Erklärung dafür sein, warum der Kommentar des Herausgebers, im Vergleich zum Artikel „Air“, mit den diametral gegensätzlichen Positionen von Rousseau und Suard, so knapp ausfällt. In der Tat beginnt Framery nicht nur mit dem Verweis auf den Beitrag „Air“, sondern auch mit dem Einwand, dass der Begriff „Aria“ nur auf die Kombination Text und Musik anzuwenden sei. Dies hatte auch Suard an Rousseaus Ausführungen bemängelt. Außerdem sei das Wort „Aria“ nicht „emprunté de l’italien“²⁹⁹, sondern schlichtweg das italienische Wort für „Air“, wobei eine Oper ja auch aus anderen musikalischen Formen bestehe: z.B. Duette, Terzette oder Rezitative bei denen sich der Komponist damit begnüge, die Deklamation der Worte zu notieren. Überhaupt käme das Wort „Air“ ja auch in der Instrumentalmusik vor und bezeichne jene Stücke, die der Periodik der Vokalmusik nachempfunden seien.³⁰⁰

296 Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, S. 80.

297 Framery / Sulzer, „Aria“, S. 95.

298 Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, S. 80.

299 Framery / Sulzer, „Aria“, S. 95.

300 Ebda.

Die Affinität zwischen Sulzer und Framery wird auch am Schluss des Kommentars des letzteren deutlich. Framery schreibt, dass der Artikel aus der *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* schon älter sei und dass die Italiener in der Zwischenzeit davon abgekommen seien der Dacapo-Struktur streng zu folgen. Sie würden jetzt beide Teile der Arie besser verbinden oder, auch dem Inhalt der Arie entsprechend, gänzlich auf eine Wiederholung des ersten Teils verzichten. Vor allem die Arien „des Bouffons“ der Opera Buffa also, bestünden nur dann aus zwei Teilen, sofern sie kontrastierende Gefühlslagen zum Ausdruck bringen müssten.³⁰¹

Abgesehen von den Datierungsschwierigkeiten des ersten Bandes der *Encyclopédie méthodique. Musique*, auf die schon im zweiten Kapitel dieser Arbeit hingewiesen wurde, ist es nicht leicht festzustellen wann Framery und Sulzer ihre Artikel tatsächlich verfasst haben, so dass es nahezu unmöglich ist, das Argument des zeitlichen Abstandes, den Framery ins Spiel bringt, nachzuprüfen. Eines steht fest: Der erste Band der *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* erschien erstmals 1771. Ungeachtet der Aktualität von Sulzers Beitrag sei nochmals erwähnt, dass dieser zwar nicht in Paris, sondern in Berlin entstanden ist, sich aber einwandfrei in die Debatte um die Opernästhetik einfügt, zumal die Bühnen der deutschen Stadt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vor allem von italienischem Musiktheater geprägt waren. Bei aller Kritik an ihrem Produktionssystem, kann dieser Artikel also als eine Stimme für die italienische Oper gewertet werden, so dass Framery, als Bearbeiter zahlreicher italienischer Libretti für die französische Bühne, seine Position gestärkt sah und vermutlich gleichzeitig zu seiner Funktion als Herausgeber, als Vermittler zwischen den Verfechtern der französischen und italienischen Oper dienen konnte.

3.3. Der „zweistimmige“ Beitrag zur Ariette

Wie schon der erste Teil des Beitrags „Air“, stammt der erste Abschnitt des Artikels „Ariette“ aus der *Encyclopédie raisonné par ordre des matières* Diderots und aus der Hand Jean-Jaques Rousseaus. Zur Ariette schreibt er lediglich:

301 Ebda.

s. f. Ce diminutif venu de l'Italien, signifie un petit air; mais le sens de ce mot est changé en France, & l'on y donne le nom d'*ariettes* à de grands morceaux de musique, d'un mouvement pour l'ordinaire assez gai et marqué, qui se chante avec des accompagnements de symphonie & qui sont communément en rondeau. Voyez *Air*, *Rondeau*.³⁰²

Aus dem Artikel „Ariette“ von David Charlton des *Grove Music Online* geht in der Tat hervor, dass eine Ariette „often [...] a lively, regular metre“³⁰³ habe, doch weist der Musikwissenschaftler daraufhin, dass sich die Bedeutung dieses Begriffes im Laufe der Zeit veränderte. Das Wort tauchte erstmals Anfang des 18. Jahrhunderts auf, als die französische Oper die Dacapo-Arie für sich entdeckte. Laut Charlton war es André Campra³⁰⁴, der erstmals diese Arienform, zunächst in der Opéra ballet *Les fêtes vénetiennes* (1710), dann in seiner Tragédie en musique *Télèphe* (1713) verwendete. Sie erlaubte die strikte Verbindung der Musik mit der Handlung, die bis dahin in der Tragédie lyrique herrschte, zu Gunsten des Ausdrucks der Leidenschaften streckenweise zu unterbrechen. Mitte des Jahrhunderts, zur Entstehungszeit der *Encyclopédie* Diderots also, wurde der Begriff Ariette, vor allem nach dem Gastspiel der Buffatruppe um Eustacchio Bambini von 1752 bis 1754, vermehrt auch im Zusammenhang mit der Opéra comique verwendet.³⁰⁵ Je differenzierter dann die Bezeichnungen für Ensembles wurden, desto mehr blieb der Begriff „*ariette*“ Solonummern vorbehalten.

Der Kommentar zu Rousseaus kurzem Eintrag stammt vom Dozenten für italienische Literatur und Musiktheoretiker Pierre-Louis Ginguené, der Abbé Feytaud an der Seite Framerys bei der Herausgabe der Musikbände der *Méthodique* ersetzte.³⁰⁶ Die Geschehnisse der musikalischen Abschnitte dieses Nachschlagewerkes lagen nun mit den obengenannten Literaten in den Händen zweier italophiler Franzosen. Doch weist Béatrice Didier darauf hin, wie sehr sich Ginguené, trotz seiner Parteinahme für Piccinni, von den musikalischen Grabenkämpfen des 18. Jahrhunderts zu emanzipieren versuchte. Im Artikel „France“ definiert Ginguené die *Querelle des Bouffons* als „imprudence académique“ und

302 Ginguené / Rousseau, „Ariette“, S. 96. Der ursprüngliche Beitrag aus der *Encyclopédie* ist mit jenem aus der *Méthodique* inhaltlich völlig ident.

303 Charlton, „Ariette“, *Grove Music Online*.

304 Anthony, „André Campra“, *Grove Music Online*.

305 Charlton, „Ariette“, *Grove Music Online*.

306 Garnier-Panafieu, „Ginguené [Ginguené], Pierre-Louis“, *Grove Music Online*.

im Beitrag „Chant“, der im übernächsten Kapitel dieser Arbeit analysiert wird, ruft derselbe dazu auf, von den „préjugés nationales“ Abstand zu nehmen.³⁰⁷ Ebenfalls im erstgenannten Artikel schreibt der Piccinnist über Gluck: „M. Gluck, en alliant ce qu’avait de bon notre système dramatique avec ce qu’avait d’excellent la musique instrumentale allemande, & autant qu’il était possible la musique vocale italienne, avoit fourni un système dont le succès était désormais assuré.“³⁰⁸ Didier geht im weiteren Verlauf ihres Beitrages noch einen Schritt weiter: Ginguené würde durch seine Länderartikel, seinem Interesse für mittelalterliche und außereuropäische Musik sowie der Aufwertung der Instrumentalmusik die *Encyclopédie méthodique. Musique* – überhaupt die französische Musikästhetik – in die Romantik überführen.³⁰⁹

Noch vor Ginguené versuchte D’Alembert, als Mitherausgeber der „ersten“ *Encyclopédie* und Verfasser des *Discours préliminaire*, sowohl im Streit um die Vorzüge des französischen beziehungsweise italienischen Musiktheaters, als auch in der Auseinandersetzung über den Vorrang der Harmonie gegenüber der Melodie zu vermitteln. In seinem Traktat *De la liberté de la musique* (1759) schreibt er, dass die italienische Oper übertrieben lebhaft sei, während es dem französischen Musiktheater an Lebendigkeit fehle und dieses mehr durch dessen Libretti glänze.³¹⁰ Um die Beziehung zwischen Harmonie und Melodie zu erläutern, bedient sich D’Alembert im Eintrag „Fundament“ der *Encyclopédie* der Metapher eines Hauses:

Préférer les effets de l’harmonie à ceux de la mélodie, sous ce prétexte que l’une est le fondement de l’autre, c’est à-peu-près comme si on vouloit soutenir que les fondemens d’une maison sont l’endroit le plus agréable à habiter, parce que tout l’édifice porte dessus.³¹¹

Ginguené scheint nun in seinem Kommentar zu Rousseaus Zeilen das zu präzisieren, was der Philosoph nur angedeutet hatte. In der französischen Musikästhetik stehe das Wort Ariette für italienische Bravourarien „d’un mouvement vif & d’une exécution brillante“³¹²,

307 Didier, „Ginguené et l’Encyclopédie“, S. 82.

308 Ginguené: Art. „France“, S. 630.

309 Ebda. S. 91.

310 Fubini, *Gli enciclopedisti e la musica*, S. 190f.

311 D’Alembert: „Fondamental“, S. 861.

312 Rousseau / Ginguené, S. 96.

jene italienische Arien, die als erste nach Frankreich gekommen seien. Wie in Rousseaus kurzem Beitrag „Ariette“ fällt im dazugehörigen Kommentar Ginguenés das Wort Dacapo-Arie nicht, es ist schließlich ein italienisches Wort. Doch gab gerade die Dacapo-Form den Sängern die Möglichkeit ihre Fähigkeiten zur Schau zu stellen. Der Bravourarie würden dann die französischen *Airs* gegenüberstehen, jene, die Ginguené, vielleicht etwas wertend, als „*pesantes psalmodes*“ bezeichnet und die vor der Übernahme des italienischen Wortes „*Récit*“³¹³ genannt worden seien.³¹⁴ Ausschlaggebend dafür, dass ein Gesangsstück als Ariette gelte, sei also weniger dessen Länge, sondern dessen rhythmischer Gestus, wobei Rhythmik, die in der *Tragédie lyrique* eine untergeordnete Rolle spiele, für französische Ohren immer fälschlicherweise mit Fröhlichkeit gleichgesetzt werden würde. Dies führe wiederum dazu, dass sowohl leidenschaftliche Arien, als auch Arien der italienischen Buffoopern und Bravourarien unter dem Namen Ariette subsumiert werden würden.³¹⁵

Im nächsten Abschnitt seines Kommentares spricht Ginguené die *Comédie mêlée d'ariettes* an: Jeder Abschnitt eines solchen musiktheatralischen Werkes sei, unabhängig von der Besetzung, Ariette genannt worden, sodass der Musikhistoriker von seinen Zeitgenossen fordert: „Aujourd’hui que la musique & la langue musicale sont un peu mieux connues, on devoit renoncer tout à-fait à cette dénomination mesquine et souvent ridicule.“³¹⁶ Man sollte es unterlassen, tiefgründige, leidenschaftliche Gesangstücke als Arietten oder musikdramatische Werke in denen die „*maîtres italiens*“ nachgeahmt werden als „*comédie mêlée d'ariettes*“³¹⁷ zu bezeichnen. Seinen gesamten Kommentar hindurch scheint Ginguené, im Sinne der Überwindung der *Querelles*, wie Didier schreibt, einen historischen Abriss der Entwicklung dieses Fachbegriffs zu geben und doch verraten die obenzitierten Sätze, auf welcher Seite Ginguené wirklich steht. Er mahnt mehr Respekt für die „italienischen Meister“ und schließt seine Zeilen mit der Forderung an seine Landsleute, solch einen barbarischen Ausdruck wie Ariette, als Volk, das gerade dabei ist alles

313 Antony definiert das *Récit* folgendermaßen: „[A] generic term used in France during the 17th and 18th centuries for fragments or entire compositions for solo voice and, by extension, for solo instrument“. (Antony, „*Récit*“, *Grove Music Online*)

314 Rousseau / Ginguené, S. 96.

315 Ebda.

316 Ebda.

317 Ebda.

Barbarische hinter sich zu lassen, nicht zu verwenden.³¹⁸ Ginguené zieht es vor von Duett, Terzett oder Quartett zu sprechen.³¹⁹

3.4. „Bravoure (Air de)“: Pierre Louis Ginguenés Beitrag zur Bravourarie

Der nächste Beitrag, der sich im ersten Band der *Encyclopédie méthodique. Musique* vordergründig mit der Opernarie beschäftigt stammt von Pierre Louis Ginguené, der auch Rousseaus Zeilen zur Ariette kommentierte. Der letztgenannte Artikel wurde im vorherigen Kapitel dieser Arbeit bereits betrachtet, nun wird das Augenmerk der Leser nicht auf die äußere Form des Stückes, sondern mehr auf die Herausforderungen des Gesangsparts gelenkt, auf die Bravourarie. Die *MGG Online* enthält keinen Eintrag zur Bravourarie. In der *Grove Music Online* hingegen schreibt Owen Jander unter dem Stichwort „Bravura (It.: ‚skill, bravery‘)“ folgendes: „The element of brilliant display in vocal or instrumental music that tests the performer’s skill. The term was particularly common in the 18th century with the aria di bravura, also known as the aria d’agilità.“³²⁰ Abgesehen davon, dass sich der Beitrag der *Grove Music Online* nicht ausschließlich auf die Vokalmusik bezieht, klingt der Beginn des Artikels der *Encyclopédie méthodique. Musique* ähnlich: „BRAVOURE (Air de): Air dans lequel se trouvent plusieurs passages d’une certaine étendue composés de notes rapides que la voix exécute sur une seule syllabe, & destinés pour l’ordinaire à faire briller l’habilité du chanteur.“³²¹

Auf diese Definition folgt der Versuch die Herkunft des Wortes nachzuzeichnen. Der Begriff käme aus dem Italienischen „bravura“ und sei die Substantivierung des Adjektivs „bravo“, was soviel bedeutet wie eine Kunst oder einen Beruf besonders gut auszuüben, darin zu brillieren. In diesem Sinne sei eine Bravourarie ein Stück das dem Sänger die Möglichkeit biete, seine sängerischen Fähigkeiten zu „beweisen“.³²² Eine virtuose Arie diene aber nicht immer dazu, die Begabung eines Solisten ins rechte Licht zu rücken. Die

318 Ebda.

319 Ebda.

320 Jander, „Bravura“, *Grove Music Online*.

321 Ginguené, „Bravoure (Air) de“, S. 178.

322 Ebda.

komplexe Gesangslinie könne auch dem Ausdruck der Opernhandlung geschuldet sein. Als Beispiel für eine Bravourarie, die situationsbedingt sei, nennt der Piccinnist Ginguené (vielleicht im Sinne der Überwindung der *Querelles* von der Didier spricht³²³ und die bereits im letzten Kapitel dieser Arbeit behandelt wurde) Glucks *L'espoir renaît dans mon âme*. In der Tat könnten die Koloraturen in der letzten Arie des ersten Aktes von *Orphée et Eurydice* vermutlich die Hoffnung der Hauptfigur darüber ausdrücken, dass er seine Frau aus dem Hades erretten kann. Der Vollständigkeit halber muss erwähnt werden, dass es sich bei diesem Stück um eine Parodie der Arie „Il nocchier, che in mezzo all'onde“³²⁴ aus der Oper *Il parnaso confuso* (1765)³²⁵ handelt.

Bravourarien waren lange Zeit, so Ginguené, langsame Stücke, die in sich Koloraturpassagen bargen. Sie konnten durchaus, wie etwa an einigen Arien Porporas, Vincis oder Hasses ersichtlich, berührend sein. Schließlich seien die Musik und der Gesang eine Sprache für sich, auf die dann zurückgegriffen wird, wenn das Wort allein nicht mehr ausreichen würde um den Textinhalt widerzuspiegeln. Abgesehen davon, dass Ginguené, ganz im Sinne des 18. Jahrhunderts Musik und Gesang in einem Atemzug nennt, erinnert die Position des Herausgebers der *Encyclopédie méthodique. Musique* an Sulzers Konzept zur Dramaturgie der Oper, von dem schon im dritten Abschnitt dieses Kapitels die Rede war. Im Artikel „Aria“ aus der *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste*, der für die *Encyclopédie méthodique. Musique* übersetzt wurde, heißt es:

Dans un drame musical, les sentiments s'élèvent souvent à un tel degré de force, les passions deviennent si vives, que pour les soulager, il faut leur accorder un libre effort; tel est le but de l'*aria*. [...] Car n'est que dans ces épanouissements qu'il est naturel à l'homme de substituer le chant au langage ordinaire.³²⁶

Und Ginguené schreibt seinerseits im Artikel „Bravoure (Air de)“:

Si le personnage veut toucher & attendrir, s'il éprouve lui-même de l'attendrissement & de l'émotion, il peut atteindre à un tel degré d'expression musicale, que se fiant désormais sur l'accent de sa voix, il quitte le langage articulé, & que sa voix devenue plus libre, continuant sans paroles une phrase de musique dont le désir d'ajouter au

323 Didier, „Ginguené et l'Encyclopédie“, S. 82.

324 Finscher, *Orphée et Euridice*, S. VII.

325 Shein, „Il Parnaso confuso“, *Gluck WV-online*.

326 Framery / Sulzer, „Aria“, S. 94.

sens des paroles lui a fourni les premiers traits, n'en soit plus pénétrante & n'en exerce que mieux son empire.³²⁷

Als Beispiel eines gelungenen Einsatzes der Koloratur, bei der also der Sänger seine „langage articulé“ verlässt,³²⁸ erwähnt Ginguené die Arie der *Ipermestra* „Se il mio duol“ aus Johann Adolph Hasses gleichnamiger Oper von 1744.³²⁹ In der dritten Szene des zweiten Aktes ist die Hauptfigur verzweifelt. Ihr Vater zwingt Ipermestra dazu, den ihr versprochenen Imeneo in der Hochzeitsnacht zu töten. Ginguené schreibt, dass die Figur im vierten Vers des Arientextes das Wort zu Gunsten der Koloratur verlässt. Schließlich, und das erinnert wiederum an Rousseau, sei der Gesang „un art qui paroît dicté par la nature [pour] émouvoir les fibres [...] du cœur“³³⁰. Es liegt daher nahe, an Rousseaus *Essai sur l'origine des langues* zu zitieren:

Autour des fontaines dont j'ai parlé, les premiers discours furent les premières chansons : les retours périodiques & mesures du rythme, les inflexions mélodieuses des accents firent naître la poésie & la Musique avec la langue, ou plutôt tout cela n'étoit que la langue même.³³¹

Insgesamt sind sich Rousseau und Ginguené so wie viele Vertreter der französischen Klassik vor ihnen,³³² darüber einig, dass der Gesang eine naturgegebene „Ursprache“ sei, die lange Zeit, und lange vor der gesprochenen Sprache, als Kommunikationsmittel zwischen den Menschen gedient habe. Folgerichtig erklärt Ginguené weiter, dass die Auswahl des Wortes, auf das die Koloratur gesungen wird, nicht aufgrund dessen semantischer Bedeutung, sondern aufgrund dessen klanglicher Qualitäten erfolgen müsse. Hasse platziere in der oben erwähnten Arie die Koloratur auf das Wort „*lagrima*“ (Träne) nicht um das Wort musikalisch auszudeuten („malen“), sondern weil die Ausführung der Koloratur auf der Silbe „la“ einfacher auszuführen sei und so auch „wahrscheinlicher“ und realistischer

327 Ginguené, „Bravoure (Air) de“, S. 178.

328 Ebda.

329 Schmidt-Hensel, „Hasse“, *MGG Online*.

330 Ginguené, „Bravoure (Air) de“, S. 178f.

331 Rousseau, „Essai sur l'origine des langues“, S. 286

332 Fubini, *Gli enciclopedisti e la musica*, S. 110. Man denke hier an den schon oft zitierten Dubos oder an Condillac, der bereits 1746 seinen *Essai sur l'origine des connaissances humaines* veröffentlichte.

erscheine. Der Klang der Koloratur sei dann so süß, dass der Zuschauer selbst weinen müsse.³³³

Französische Intellektuelle haben der italienischen Oper immer wieder vorgeworfen, dass ihre Komponisten zu oft und ohne Rücksicht auf die Bedeutung des Textes, nur des Effektes wegen, Koloraturen einsetzen würden. Ein Eckpfeiler der französischen Tragédie lyrique sei hingegen die *vraisemblance*.³³⁴ So erklärt Ginguené in seiner Rolle als Vermittler zwischen französischer und italienischer Musikästhetik, dass eine Koloratur als musikalisches Phänomen vom gesprochenen Wort abstrahiere und ihre Ausführung auf einem für Stimme und Gehör angenehmen Laut nur dazu führe, in den Augen der Zuschauer realistischer zu sein. Schließlich solle die Koloratur den Textinhalt nicht auf Ebene der Semantik, sondern auf Ebene des Klanges reflektieren und ihre eigene Sprache sprechen:

Et qu'on n'aille pas croire qu'elle choisisse le mot *lagrima* parce qu'il signifie *larmes*, & pour peindre en quelque sorte la chute des pleurs : cela seroit puéril, & indigne du grande maître qui la fait parler. Mais ce mot triste est en même temps un mot sonore; sa voix y [...] forme un son si tendre que l'on peut croire qu'éprouvant elle-même l'illusion qu'elle nous cause, elle oublie toute langue vulgaire, pour cette langue idéale & divine qui ne consiste pas dans une suite de mots, mais dans une suite de sons. On voit par-là que ce qui fait au compositeur une loi de ne placer une roulade que sur une syllabe favorable [...] rend la roulade plus vraisemblable en même temps qu'elle est plus aisée à faire & meilleure à entendre.³³⁵

Darüber hinaus sei es nicht mehr üblich, langsame Arien mit wirklichen Koloraturen zu versehen. Letztere seien, wenn überhaupt, nur kurze Verzierungen und, falls an der richtigen Stelle platziert und gut ausgeführt, durchaus ausdruckssteigernd. Als Beispiel für den gelungenen Einsatz kurzer Koloraturen in langsamen Stücken wird eine Arie Didos angeführt, von der Ginguené nicht den Namen des Komponisten nennt. Wahrscheinlich bezieht er sich auf Piccinnis *Didone abbandonata* (1770).³³⁶ Jedenfalls schreibt Ginguené, dass die Koloraturen im betreffenden Stück besonders passend seien, weil Dido, als mythologische Figur, nicht ein menschliches Wesen sei. Mit einem Wort liegt die poetologische

333 Ginguené, „Bravoure (Air) de“, S. 179.

334 Ebda., S. 179.

335 Ebda.

336 Libby u.a., „Piccinni family“, *Grove Music Online*.

Begründung der Koloraturen in diesem Fall im „wunderbaren“ Stoff der Oper, einem weiteren Grundprinzip des französischen Musiktheaters.

Ginguené beschäftigt sich nun mit Arien im schnelleren Tempo, die seiner Meinung nach, die wirklichen Bravourarien seien. In diesen Stücken würden Koloraturen Freude, Hoffnung, Mut, Bedrohung oder Wut ausdrücken. Es sei aber wichtig, dass die Koloraturen von starken Gefühlen getragen seien, so dass der virtuose Gesang auch in diesem Fall „vraisemblabl[e] et nature[l]“ erscheine.³³⁷ Dies sei beispielsweise der Fall im schon zitierten Stück aus Glucks *Orphée* oder Piccinnis Arie für Mèdor aus der Oper *Roland* (1778).³³⁸ Der glühende Piccinnist verteidigt den italienischen Komponisten. Die Koloratur auf „naufgabe“ würde nicht, wie immer wieder heißt, den Sturm musikalisch ausdeuten, sondern die Freude des überlebenden Mèdores zum Ausdruck bringen.³³⁹ Sicher, schreibt Ginguené weiter, würden italienische Komponisten es teilweise übertreiben und zu oft auf das musikalische Mittel der Koloraturen zurückgreifen. Auch wenn sie nur die Fähigkeit eines Sängers zur Schau stellen wollen, sei ihre Musik so reich an neuen Ideen, ihre Orchester so berauschend, dass die Vernunft auf der Strecke bleibe. Ausschlaggebend für den richtigen Einsatz einer Koloratur sei aber „une illusion assez forte pour s’abandonner à une expression purement idéale“; „une idée froide, une comparaison, une maxime“ reiche nicht aus.³⁴⁰ Die Tatsache, dass italienische Komponisten immer wieder, wenn auch mit geringem Erfolg nachgeahmt werden würden, deute auf die Beliebtheit der Bravourarien hin, trotz der gebotenen Kritik. Die schärfsten Kritiker der Bravourarien, die Komponisten selbst, müssten wissen wie schwer es ist solche Arien zu komponieren und ihren Kollegen diese „péchés aimables“ verzeihen.³⁴¹ So scheint auch der Schluss von Ginguenés Beitrag jene Rolle widerzuspiegeln, die Didier dem ihm zugewiesen hat. Ginguené möchte augenscheinlich dazu beitragen, die musikästhetischen Auseinandersetzungen des 18. Jahrhunderts ad acta zu legen. Die Präferenz des Herausgebers der *Encyclopédie méthodique. Musique* für die italienische Oper geht dennoch aus seinen Ausführungen klar hervor.

337 Ginguené, „Bravoure (Air) de“, S. 179.

338 Libby u.a., „Piccinni family“, *Grove Music Online*.

339 Ginguené, „Bravoure (Air) de“, S. 179.

340 Ebda.

341 Ebda.

3.5. Der Beitrag „Chant“

Der Artikel zum Stichwort „Chant“ im ersten Band der *Méthodique. Musique* hat seinen Ursprung im *Dictionnaire de Musique* Jean-Jaques Rousseaus von 1768.³⁴² Im Unterschied zu den bereits untersuchten Einträgen stehen hier aber nicht nur zwei, sondern gleich fünf Namen unter den verschiedenen Abschnitten, nämlich: Rousseau, Cahusac, Marmontel, Ginguené und Framery. Rousseau beginnt seinen Artikel über den Gesang mit einer eher naturwissenschaftlichen Definition des Phänomens als „modification de la voix humaine“³⁴³, die umso naturwissenschaftlicher erscheint, als sie nicht nur die Töne eines Tasteninstrumentes umfasst, sondern jegliches messbare Intervall. Hier kommt also wieder die Vorstellung des Schweizer Philosophen vom Gesang als universale Ursprache zum Tragen.

Zur schwierigen Differenzierung von Sprech- und Gesangstimme weist Rousseau, obwohl er die Ergebnisse etwas anzweifelt, auf die Forschungen des Akustikers und medizinischen Beraters Ludwigs IV Denis Dodart³⁴⁴ und den Artikel „Voix“ der *Méthodique. Musique* hin. Der Unterschied liege in der Position des Kehlkopfes. Rousseau selbst erwähnt, dass der Klang im Gesang kontinuierlicher ist als in der Sprache. Die Intervalle, die beim Sprechen entstehen, würde man nicht als Gesang betrachten, weil sie die Musiktheorie nicht erfassen könne.

In Bezug auf Rousseaus Thesen im *Essai sur l'origine des langues* und den Gesang als Sprache der Urvölker scheint der Philosoph sich selbst zu widersprechen, wenn er in der *Méthodique* schreibt: „Le Chant ne semble pas naturel à l'homme.“³⁴⁵ Weiter heißt es dann aber, „[q]uoique les sauvages de l'Amérique chantent, parce qu'ils parlent, le vrai sauvage ne chanta jamais.“³⁴⁶ Die „wahren“ Urvölker hätten also, genauso wie Gehörlose und Säuglinge, nicht gesungen? Wahrscheinlich möchte hier Rousseau zwischen einer sanglichen Sprache und dem musikalischen Gesang („chant musical“) unterscheiden.³⁴⁷

342 Rousseau, Jean-Jacques, „Chant“, S. 155–158.

343 Rousseau u.a., „Chant“, S. 230.

344 Leroux, „Dodart, Denis, gen. Denis Ier“, *MGG Online*.

345 Rousseau u.a., „Chant“, S. 230.

346 Ebda.

347 Ebda.

Les premières expressions de la nature n'ont rien en eux de mélodieux ni de sonore, & [les enfants] apprennent à chanter & à parler à notre exemple. Le *chant* mélodieux & appréciable n'est qu'une imitation paisible & artificielle des accents de la Voix parlante ou passionnée; on crie & l'on se plaint sans chanter : mais on imite en chantant les cris & les plaintes, & comme, de toutes les imitations la plus intéressante est celle des passions humaines, de toutes les manières d'imiter, la plus agréable est le *chant*.³⁴⁸

Es lohnt sich diesen Abschnitt von Rousseaus Beitrag zu kommentieren. Er enthält dessen Definition des Gesangs, die sich voll und ganz in die bereits mehrfach erwähnte Nachahmungsästhetik des 18. Jahrhunderts, einfügt. Der Gesang soll, so Rousseau, die Sprechstimme aber vor allem die Leidenschaften imitieren. Dieser Ansatz erinnert stark an die Forderungen Dubos' und Batteux', die Kunst solle „künstliche Leidenschaften“ und eine „belle nature“ schaffen, wobei Rousseau noch hinzufügt, dass der Gesang die angenehmste Art der Nachahmung sei.

Für die abendländische Musik sei der Gesang: „la partie mélodieuse, celle qui résulte de la durée & de la succession des sons, celle d'où dépend toute l'expression, & à laquelle tout le reste est subordonné.“³⁴⁹ Man könnte vielleicht diesen Satz, im Hinblick auf die Polemik mit Rameau um die Priorität von Harmonie und Melodie, um die Worte „*même l'harmonie*“ ergänzen. Doch, so Rousseau weiter, würden Komponisten beim Schreiben angenehmer und deswegen einprägsamer Gesänge oft in die „Falle“ tappen, lediglich Akkorde zu schichten. Wichtiger als musiktheoretisches Wissen sei es aber das Talent zu haben, liebliche Melodien zu formen.³⁵⁰ In Anbetracht der Tatsache, dass Rousseau die Möglichkeit der Existenz einer französischen Musik in der zitierten *Lettre sur la musique française* verneint, klingt die Äußerung erstaunlich, dass jede Nation triviale Gesänge habe. Unklar ist, welche „baroques“³⁵¹ Gesänge Rousseau meint, die nie verwendet werden da sie vom Publikum nicht angenommen würden. Jedenfalls sei es Aufgabe des Genies

348 Ebda.

349 Ebda.

350 Ebda.

351 Ebda. Unter dem Stichwort „Baroque“ schreibt Rousseau im ersten Band *des Dictionnaire de Musique*: „Une musique *baroque* est celle dont l'harmonie est confuse, chargée de modulations & dissonances, le chant dur & peu naturel, l'intonation difficile & le mouvement contraint.“, S. 86f. Mit einem kurzen Zusatz Framerys erscheint der Beitrag auch im ersten Band der *Méthodique Musique* auf S. 121.

neue Gesänge zu komponieren, während das Urteil über dieselben demjenigen zusteht, der über Geschmack verfüge.³⁵²

Über das Genie schreibt Rousseau in seinem *Dictionnaire de Musique*: „Le Génie du Musicien soumet l’Univers entier à son Art. Il peint tous les tableaux par des Sons; il fait parler le silence même; il rend les idées par des sentiments, les sentiments par des accents; & les passions qu’il exprime, il les excite au fond des cœurs.“³⁵³ Weil das Genie „das gesamte Universum“ seiner Kunst unterordnet, müsse es, so Rousseau weiter, vom Geschmack zensuriert³⁵⁴ – also kontrolliert – werden. Obwohl Geschmäcker verschieden sein können, gäbe es in den Augen des Philosophen

un *Goût* général sur lequel tous les gens bien organisés s’accordent; & c’est celui-ci seulement auquel on peut donner absolument le nom de *Goût*. Faites entendre un Concert à des oreilles suffisamment exercées & à des hommes suffisamment instruits, le plus grand nombre s’accordera, pour l’ordinaire, sur le jugement des morceaux & sur l’ordre de préférence qui leur convient. [...] Quant à ce *Goût*, on en peut disputer, parce qu’il n’y en a qu’un qui soit le vrai: mais je ne vois gueres d’autre moyen de terminer la dispute que celui de compter les voix, quand on ne convient pas même de celle de la Nature. Voilà donc ce qui doit décider de la préférence entre la Musique Française & l’Italienne.³⁵⁵

So beendet Rousseau seinen Beitrag „Chant“ mit der Feststellung, dass der Begriff „Gesang“ strenggenommen allein der Vokalmusik gelte, auch dann, wenn sich Vokalabschnitte und Instrumentalmusik abwechseln.³⁵⁶

Der nächste Abschnitt des Artikels „Chant“ stammt vom Librettisten Rameaus Louis de Cahusac.³⁵⁷ Er schreibt ähnlich wie Rousseau, dass die ersten Menschen, wie Säuglinge, deren naturgegebene Sprache überall verstanden wird, durch verschiedene Stimmlaute ihre Gefühle und Bedürfnisse ausgedrückt, „gemalt“ hätten. Nicht ganz klar ist dem Verfasser dieser Arbeit aber, was Cahusac mit dem ersten Satz seiner Ausführungen meint:

352 Ebda.

353 Rousseau, „Génie“, S. 383. Im weiteren Verlauf dieses Beitrags heißt es, dass wer die Kunst Metastasio nicht verstehe, kein Genie sei und getrost französische Musik komponieren solle. S. 384.

354 Rousseau, „Gout“, S. 392.

355 Ebda., S. 391f.

356 Rousseau u.a., „Chant“, S. 230.

357 Sadler, „Cahusac, (Jean-)Louis de“, *Grove Music Online*.

„Le *chant* est l’une des deux premières expressions du sentiment données par la nature“.³⁵⁸ Welches ist dann das zweite Ausdrucksmittel, welches die Natur dem Menschen gegeben hat? Aus den instinktiven Naturlauten der Urmenschen seien Worte als Produkte des Intellekts („esprit“)³⁵⁹ entstanden. Durch Konventionen einzelner Menschengruppen hätten sich dann verschiedene Sprachen entwickelt, die nur von den Angehörigen einer bestimmten Gruppe verstanden wurden, sodass die Betonung und der bis dahin geläufige „*chant naturel*“³⁶⁰ immer mehr an Bedeutung verloren. Ein Wort bringe so nur ein bestimmtes Gefühl zum Ausdruck. Im Sinne Rousseaus³⁶¹ nennt Cahusac den Gesang der Stimme „accent“³⁶², der, proportional zum Klima der entsprechenden Region der Erde, mehr oder weniger ausgeprägt sei. Diesem „*chant du langage comun*“ stehe der „*chant musical*“ gegenüber, der zur Anwendung käme „pour exprimer d’une façon plus marquée le plaisir & la joie.“³⁶³ So würde der Gesang vom einem naturgegebenem Mittel welches das Leben erträglicher gestalte, durch Regeln zu einer Kunst erhoben die in der Religion, in der Politik, aber auch in der Liebe zum Einsatz käme. Und wieder wird die instinktive Imitation der Natur als treibende Kraft des Gesangs angesehen, zumal auch Tiere singen würden. Nach einem Abschnitt über die Bedeutung der Musik in den Hochkulturen, kehrt Cahusac zum Schluss seines Beitrags zur engen Beziehung vom *chant naturel* mit dem *chant musical* zurück. Es sei falsch den italienischen Gesang als „unnatürlich“ zu bezeichnen.³⁶⁴ Wie die Sprache, sei der Gesang und alle anderen Erscheinungen der Natur und der Kunst, vom Klima und andere Faktoren abhängig, sodass auch deren Rezeption im Ausland unterschiedlich ausfalle.³⁶⁵

Wie Cahusac, unterstreicht auch der Theaterdichter und Librettist Jean-François Marmontel³⁶⁶ zu Beginn seiner Zeilen zum Beitrag „Chant“³⁶⁷ die enge Verbindung der Kunst mit der Natur. Er greift mit dem Zitat eines nicht genauer definierten „ouvrage“, die

358 Rousseau u.a., „Chant“, S. 230.

359 Ebda.

360 Ebda.

361 Schneider, „Rousseau, Jean-Jacques“, *MGG Online*.

362 Rousseau u.a., „Chant“, S. 232.

363 Ebda., S. 231.

364 Ebda., S. 232.

365 Ebda.

366 Schmierer, „Marmontel, Jean-François“, *MGG Online*.

367 Dieser Beitrag Marmontels ist auch im zweiten Band von Panckouckes *Supplément* von 1776 abgedruckt, S. 320-323.

Imitationsästhetik der Natur wieder auf, wobei der Künstler „une ressemblance embellie“ der Natur geben sollte.³⁶⁸ Dieser Ansatz wurde schon u.a. im Zusammenhang mit Charles Batteux angesprochen, doch geht der unbekannte Schriftsteller des zitierten Traktates noch einen Schritt weiter: Er spricht von einer Vereinbarung der Künste mit der menschlichen Seele und den menschlichen Sinnen: „[C]e pacte consiste à demander des licences, & à promettre des plaisirs qu'ils ne donneroient pas sans ces licences heureuses.“³⁶⁹ Wichtig scheint es zu bemerken, dass, und dies ist hier noch eindeutiger als bei Batteux, das Kunstwerk in diesem Traktat höhergestellt wird als die Natur. Dem Realismus Glucks stellt Marmontel, auf klassizistische Ideale zurückgreifend, eine Kunst der „angenehmen Illusionen“ gegenüber.³⁷⁰ Die Kunst sublimiere die Natur. In diesem Sinne schreibt er sogar, dass die Malerei die Natur „korrigieren“ müsse:

La poésie demande à parler en vers, en images; & d'un ton plus élevé que la nature. La peinture demande aussi à élever le ton de la couleur, & à corriger ses modèles. La musique prend des licences pareilles; elle demande à cadencer sa marche, à arrondir ses périodes, à soutenir, à fortifier la voix par l'accompagnement, qui n'est certainement pas dans la nature; cela, sans doute, altère la vérité de l'imitation, mais en augmente la beauté, & donne à la copie un charme que la nature à refuser à l'original.³⁷¹

Es sei darauf hingewiesen, dass Marmontel die musikalische Begleitung als unnatürlich ansieht, welche die Wirklichkeit zwar alterieren, den Effekt der Nachahmung aber verstärken und die Natur vervollkommen würde. Modelle für Dichtung und Musik seien u.a. Homer und Pergolesi. „L'art consiste donc à donner mieux que la nature.“³⁷² Genauso wie es keine Begleitung gibt, so Marmontel weiter, gäbe es in der Natur keine gedichteten Verse oder keine taktgebundene Musik, und selbst wenn die Natur allein durchaus berühren könne, sei sie nicht immer elegant. Aus diesem Grund sei es Aufgabe des Bildhauers oder des Musikers:

Le sculpteur & le musicien réunissent ces traits [de la nature] dispersés sous une forme qui leur donne de l'ensemble & de l'unité; &, par cet artifice, ils nous font éprouver des plaisirs que la nature & la vérité ne nous auroient jamais donnés. [...] C'est donc

368 Zit. n. Rousseau u.a., „Chant“, S. 232.

369 Zit. n. ebda.

370 Fubini, *Gli enciclopedisti e la musica*, S. 228.

371 Rousseau u.a., „Chant“, S. 232.

372 Ebda.

le mélange des ombres & des lumières qui fait le charme & la magie d'un poème destiné à être mis en chant.³⁷³

Mit Hilfe der bewährten Metapher des gemalten Bildes erklärt dann Marmontel, wie die Komposition einer Oper von statten gehen sollte: der Komponist müsse unter Vermeidung großer musikalischer Kontraste mit fließenden Übergängen das vom Dichter „komponierte“ Gemälde vervollständigen und durch den Text für „une expression vive mélodieuse & variée“³⁷⁴ sorgen. Mit seiner Schrift *Essai sur les révolutions de la musique* (1777)³⁷⁵ war der Philosoph maßgeblich in der *Querelle des Gluckistes* et des *Piccinnistes* auf der Seite des italienischen Komponisten als Verfechter der älteren *tragédie lyrique* auf der Grundlage des Wunderbaren involviert.³⁷⁶

Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass Marmontel gerade dem französischen Musiktheater die Fähigkeit attestiert, „d'observer les graduations, &, par des nuances légères, de joindre l'harmonie à la variété.“³⁷⁷ Er nennt als Negativbeispiel eines Librettos Metastasios *Attilio Regolo*.³⁷⁸ Besonders gelungen sei hingegen Quinaults *Armide*. Obwohl Marmontel nicht den Komponisten der Oper nennt ist davon auszugehen, dass er wahrscheinlich die *Armide* Lullys und nicht jene Glucks loben möchte. Dass Marmontel auf der Seite des französischen Musiktheaters steht, zeigt sich auch darin, dass dieser dem Libretto eine herausragende Bedeutung zuweist. Er schreibt, die Oper mit einem Bild vergleichend, „le poète le compose, le musicien l'achève“.³⁷⁹ Schließlich habe einer der ersten

373 Ebda., S. 233.

374 Ebda.

375 Schmierer, „Marmontel, Jean-François“, *MGG Online*.

376 Rousseau u.a., „Chant“, S. 233.

377 Ebda.

378 Leopold, „Metastasio“, *MGG Online*.

379 Rousseau u.a., „Chant“, S. 233.

Intellektuellen der über die Verbindung von italienischem Gesang und französischer Sprache nachgedacht hat – gemeint ist Rousseau³⁸⁰ – seine Fehleinschätzung zugegeben:

Depuis que l'on s'occupe en France à perfectionner la musique, la théorie du *chant* a été discutée par des gens d'esprit & de goût, & leur objet commun a été d'examiner si le *chant* italien pouvait ou devait être appliqué à la langue française. [...] Nombre d'essais en divers genres ont prouvé par les faits [...], que ni la syntaxe, ni la prosodie, ni les éléments de notre langue, ni son génie, n'étoient incompatibles avec une bonne musique.³⁸¹

Marmontel gibt zu, dass die italienische Sprache das Vertonen von Texten begünstige, aufgrund der stimmhaften Vokale, Wortumstellungen und Synkopen welche diese Sprache charakterisiere. Trotzdem habe, laut ihm, ein Musiktheater in französischer Sprache durchaus seine Daseinsberechtigung. Racine und Quinault hätten genauso melodische Verse wie Ariost und Metastasio geschrieben. Auch sei es etwas übertrieben zu behaupten, dass der Gesang unabhängig von der Sprache sei, wie dies der Gluckist und Freund Rameaus Michel-Paul Guy de Chabanon in seiner *Lettre de M. de Chabanon sur les propriétés musicales de la langue française* (1773) schreibt.³⁸² Marmontel pflichtet Chabanon aber in dessen Position gegen die strikte ästhetische Trennung von Vokal- und Instrumentalmusik bei, wo erstere allein vom Sprachduktus und letztere von Harmonie und Melodie abhängig sei. Es verhalte sich mit dem Gesang wie mit dem Tanz, der Gefühle ausdrücke aber auch pantomimisch eine Figur und deren Gesten darstellen könne.³⁸³ Die Instrumentalmusik hingegen schmeichle dem Gehör, ihre Rezeption sei stark vom Befinden des Zuhörers abhängig.

380 Man denke hier beispielsweise an Rousseaus *Récitatif obligé* und seine „Lettre à M le Docteur Burney“. Über die mögliche Existenz eines Musiktheaters in französischer Sprache, schreibt er: „Persuadé que la langue Française dénuée de tout accent n'est nullement propre à la Musique, & principalement au récitatif, j'ai imaginé un genre de Drame, dans lequel les paroles & la Musique, au lieu de marcher ensemble, se font entendre successivement, & ou la phrase parlée est en quelque sorte annoncée & préparée par la phrase musicale. [...] Au reste, quelques difficultés qu'offre la langue, elles ne sont pas insurmontables“, S. 407–409. Fubini schreibt gar, dass Rousseau nach Glucks *Alceste* sein Konzept der *unité de mélodie* zu Gunsten der „unità dell'espressione“ zwischen Musik und Text fallen ließ. Diese Wende hätte Rousseau auch zu einer neuen Bewertung der Harmonie und deren Beziehung zur Melodie gebracht. Fubini, *Gli enciclopedisti e la musica*, S. 231. Hirschberg geht noch weiter und spricht von Rousseau als einem „Vorkämpfer Glucks gegen Piccinni.“ Hirschberg, *Die Enzyklopädisten*, S. 81.

381 Rousseau u.a., „Chant“, S. 233.

382 Frishberg, „Chabanon, Michel-Paul-Guy de“, *Grove Music Online*. In der *Méthodique* wird der Brief ohne Autor und Titel zitiert.

383 Rousseau u.a., „Chant“, S. 233f.

Mais on demande à la musique vocale une imitation plus fidèle, ou de l'image, ou du sentiment que la poésie lui donne à peindre; & alors il n'est pas vrai de dire que la musique soit indépendante de la langue, puisqu'en s'éloignant trop des inflexions naturelles, surtout en les contrariant, elle n'aurait plus d'expression. [...] [L'] accent oratoire est une guide que la musique ne doit jamais abandonner, parce qu'il est lui-même la musique naturelle de la parole, c'est à dire, le système des intonations & des inflexions, qui, dans chaque langue, caractérisent & distinguent toutes les affections & tous les mouvements de l'âme.³⁸⁴

Und doch sei nicht jede Sprache musikalisch: „Si notre langue est musicale, ce n'est donc point parce que toutes les langues sont indifférentes à la musique, mais parce qu'elle a réellement de la mélodie et du nombre, & que ses inflexions naturelles sont assez sensibles pour servir de modèle aux inflexions du *chant*.“³⁸⁵

In seinem Entstehen für Piccinni zitiert Marmontel gegen Ende seines Beitrages aus zwei Traktaten, deren Autoren nicht genannt werden. Das erste Zitat entstammt einem *Traité de Mélodrame* (1771). Dessen anonymer Verfasser³⁸⁶ gratuliert zunächst der französischen Musik, vielleicht in Anspielung auf Komponisten wie Piccinni, „d'avoir abandonné vos vieilles psalmodies, pour vous faire initier dans la bonne musique“³⁸⁷, doch warnt er, bei allem Lob für die italienische Oper davor, diese zu imitieren. Eine Musik wie sie in Italien gepflegt wird sei für ein Konzert geeigneter als für die Oper:

Il y a deux sortes de musiques, une musique simple et une musique composée; une musique qui chante et une musique qui peint, ou, si l'on veut, une musique de concert et une musique de théâtre. Pour la musique de concert, choisissez de beaux motifs, suivez bien vos *chants*, phrasez-les exactement, et rendez-les périodiques; rien ne sera meilleur. Mais pour la musique de théâtre, n'ayons égard qu'aux paroles, et contentons-nous d'en renforcer l'expression par toutes les puissances de notre art. [...] Je ne m'embarrasse plus des formes du récit, ni de celles que vous donnez à l'air; je néglige enfin toute idée de rythme et de proportion; je ne veux qu'exprimer chaque pensée, que rendre avec exactitude tout ce que je voudrai peindre.³⁸⁸

Dieses Zitat gibt Marmontel in seinem langen Beitrag auch Gelegenheit dazu, die Beziehung des Textes zur Musik in der Oper anzusprechen. Was ist der Ausgleich, schreibt er,

384 Ebda., S. 234.

385 Ebda.

386 Hirschberg, *Die Enzyklopädisten*, S. 105.

387 Zit. nach Rousseau u.a., „Chant“, S. 234.

388 Zit. nach ebda.

für alle Schönheit der Musik, die geopfert würde, sollte der Musiker auf der Theaterbühne beim Komponieren nur auf den Text achten?³⁸⁹ Marmontel greift, wie bereits erwähnt, um diese wichtige Frage zu beantworten ein weiteres Zitat auf. Ohne den Namen des Autors explizit zu nennen, übernimmt er einen längeren Abschnitt aus Chastellux' Reaktion auf das oben zitierte Traktat,³⁹⁰ das seinerseits Chastellux' Aufsatz *Essai sur l'union de la poésie et de la musique* (1765) kritisiert.³⁹¹ Chastellux beantwortet die Frage nach der Beziehung zwischen Text und Musik in der Oper letztlich nicht und das Zitat endet mit einer Reihe von Gegenfragen, die von der strikten Trennung zwischen Instrumentalmusik und Opernbühnenmusik abkehren:

Mais cédon la parole à l'auteur de l'*Essai sur l'union de la poésie & de la musique*. „S'il est", dit-il en répondant au sévère auteur du *Mélodrame*; s'il est de l'essence de la musique d'être mélodieuse; si les formes de cette *musique de concert* m'arrache des larmes, me ravit, me transporte, m'enchant, en exprimant des passions dans la manière qui lui est propre, c'est-à-dire sans que l'expression nuise au *chant*, sans que la musique cesse d'être de la musique, pourquoi l'interdire au théâtre? Est-ce pour avoir une déclamation plus vraie, que vous renoncez aux agréments du *chant* [...]?"³⁹²

Wie schon Rousseau, Cahusac und Marmontel, beginnt auch Ginguené seinen Artikel zum Stichwort „Chant“ mit Anmerkungen zur Beziehung zwischen Natur und Kunst. Der Gesang sei eine Gabe der Natur, die sich aber den Regeln der Kunst unterwerfen solle, wobei letztere schließlich die Natur imitiert hätte. Dies sei der Grund weshalb oft die Illusion entstehe, dass die Kunst der Natur folgen würde. Auffallend ist in diesem Zusammenhang, dass Ginguené die Modulation als von der Kunst fixierte „loix de modulation“³⁹³ ansieht. Dabei lässt er vielleicht außer Acht, dass die Intervalle und deren Beziehung, abgesehen von unterschiedlichen Stimmungen, zumindest teilweise naturgegeben sind. Die Gesetze der Modulation würden, so Ginguené weiter, sowohl für ein Chanson als auch für eine Arie gelten, wobei eine Arie längere Phrasen, einen Wechsel zwischen Gesang- und Orchesterabschnitte und komplexere Modulationen als ein Chanson verlange. Bei einer Arie sei es auch schwieriger davon abzulenken, dass man Ideen anderer Komponisten

389 Ebda.

390 Hirschberg *Die Enzyklopädisten*, S. 105.

391 Schmierer, „Marmontel, Jean-François“, *MGG Online*.

392 Rousseau u.a., „Chant“, S. 235.

393 Ebda., S. 236.

übernommen habe. Gerade die ersten italienischen Komponisten, die Madrigale oder ähnlich strukturierte Kompositionen schrieben, hätten mit viel Können die Nachahmung der Natur zur Textausdeutung und die Modulation als tragendes Gestaltungsmittel ihrer Werke genutzt.

In weiterer Folge erklärt Ginguené, dass sich Komponisten wie Carissimi oder Alessandro Scarlatti mehr und mehr, zu Gunsten der Textausdeutung, von den Regeln des strengen Kontrapunkts lösten, sodass die Musik, ausdrucksvoller und natürlicher wurde. Die Generation Pergolesis und Vincis brachte dann Neuerungen und war darum bemüht, weniger zu modulieren und ihre Musik periodischer zu gestalten:

C'est dans cet état, perfectionné encore par les grands maîtres qui sont venus depuis, que le *chant* véritablement musical doit être considéré. S'il on y sent un reste de pédanterie contrepontiste; si les tournes sont communes & triviales; si les traits de *chant* sont courts, manquent d'haleine, forment à peine de petites phrases, & ne s'élèvent jamais jusqu'à la période, le compositeur peut être fort habile, mais il n'a pas le don du *chant*; & c'est en musique le premier de tous les dons.³⁹⁴

Zum Schluss seines Beitrages warnt Ginguené die zeitgenössischen Komponisten davor, den Gesang dem Orchester unterzuordnen, zwischen dem weitläufig phrasierten, eleganten „*chant musical*“ und dem „*chant trivial & populaire*“³⁹⁵ zu unterscheiden und vor allem, nicht andere Komponisten zu imitieren.

Nach Ginguené meldet sich zuletzt der andere Herausgeber des ersten Bandes der *Encyclopédie méthodique. Musique* Framery zu Wort und beschäftigt sich mit der Beziehung zwischen Melodie und Gesang. Bei genauerer Betrachtung seien nicht alle Verse Dichtung und nicht jede Musik Gesang. Zur besseren Unterscheidung von Melodie und Gesang bringt Framery noch die Harmonie ins Spiel. Diese sei

[u]ne suite d'accords, c'est-à-dire de sons simultanés qui se succèdent sans aucune marche régulière & sans adopter aucun rythme, forment de l'harmonie; & si cette harmonie se fait sur une seule note de basse, comme il arrive dans les points d'orgue, on peut dire qu'elle manque absolument de mélodie.³⁹⁶

394 Ebda.

395 Ebda.

396 Ebda.

Demgegenüber stehe die Melodie, nämlich, „un *chant* détaché de l’harmonie dans les parties supérieures, qui domine cette harmonie, & que l’oreille peut suivre facilement“, wobei besonders interessant ist, dass eine Melodie für Framery nicht als solche gelte, wenn sie nur im Bass liege.³⁹⁷ Der Bass müsse nämlich, als Fundament der Harmonie, „produire des *chants* & non d’en contenir“³⁹⁸. Der basse chantante müsse, genauso wie die Oberstimme, die er stützt „einfach“ sein. Nur wenn der Bass „figuré“ ist, fungiere er als Oberstimme. Dies sei der Fall der „basses récitantes ou celui d’accompagnement.“³⁹⁹ auch Die Dichotomie zwischen Melodie und Harmonie ist bei Framery sicher nicht so stark ausgeprägt wie bei Rousseau, doch scheint auch bei ihm die Hierarchie trotzdem klar: Die Melodie sollte die Harmonie „dominieren“.⁴⁰⁰

Was ist nun, laut Framery, der genaue Unterscheid zwischen Melodie und Gesang? Der Herausgeber vergleicht ihr Verhältnis mit jenem der zwischen Verse und Dichtung besteht. Während dieser die Melodie schlichtweg als „suite des sons assujettie à un rythme“⁴⁰¹ definiert, verlange eine gesangliche Melodie (*Chant*) vielmehr

[d]es phrases incohérentes, irrégulières, inégalement coupées, des intonations difficiles, des intervalles bizarres lorsqu’ils ne sont pas commandés par l’expression; de la dureté dans la modulation (ce qui ne naît pas toujours de l’harmonie;) des syllabes trop précipitées, lorsque la musique est jointe à des paroles; enfin, tout ce qui peut blesser les oreilles délicates, empêche que la mélodie ne puisse être appelée du *chant*.⁴⁰²

Im Laufe der Arbeit wurde von der immer wachsenden Bedeutung des Originalitätspostulats als Qualitätsmerkmal der Musik gesprochen, ein Aspekt, der auch bei Framerys „Chant“ zum Tragen kommt. So genüge es nicht, kantable Phrasen die schon oft verwendet wurden aneinander zu reihen. Einzelne gute Ideen könnten außerdem, wie auch in einem Gedicht, nicht ein ganzes Stück tragen: „Le chant est donc la poésie dans la musique.“⁴⁰³.

397 Als Beispiel eines Stückes, in dem die Melodie im Bass enthalten ist, nennt Framery die ersten Takte von Pergolesis *Stabat mater*. Ebda.

398 Ebda.

399 Ebda. All diese Begriffe zu untersuchen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Widersprüchlich ist vor allem, dass, im Gegensatz zu dem was Framery weiter oben erklärt, der Bass „d’accompagnement“ doch die Melodie beisteuern kann.

400 Ebda.

401 Ebda., S. 237.

402 Ebda.

403 Ebda.

Die Musik verlange denselben Geistesblitz (*génie*) – vom Geniebegriff der Romantik ist man doch noch etwas entfernt – die gleiche Regelmäßigkeit, die der Dichtung zu eigen ist.⁴⁰⁴ Deshalb könne man den Gesang nur mit der Dichtung vergleichen. Prosatexte hätten, wie Psalmenvertonungen es zeigen, durchaus eine Melodie aber keinen Gesang, da sie nicht symmetrisch aufgebaut seien:

Donc encore, pour dire qu'un compositeur a du *chant*, il ne suffit pas de trouver dans sa musique des phrases isolées, d'une mélodie gracieuse, facile & même expressive; il faut encore que ses idées se correspondent entr'elles, qu'elles se lient de manière à former un tout périodique et régulier.⁴⁰⁵

So ist, laut Framery, ein Musikstück wirklich kantabel, wenn es, abseits einzelner „lieblicher“, „ausdrucksvoller“ Phrasen in sich geschlossen und periodisch sei. Deswegen ist das Rezitativ, trotz kantabler Passagen, kein *Chant*. Trotzdem, mahnt der Autor zum Ende seines Beitrages, sei der Text maßgeblich für die regelmäßige Struktur der Musik verantwortlich.⁴⁰⁶

404 Ebda.

405 Ebda.

406 Ebda.

4. Conclusio

Bereits in der Einleitung war die Rede von der Möglichkeit, die *Encyclopédie méthodique. Musique* als Dokument zur Geschichte der Opernästhetik zu sehen. Zur Sprache kam dort ebenfalls, dass diese, im Vergleich zur *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, von der Forschung zu Unrecht vernachlässigt wurde. Selbstverständlich fand die Idee eines von der Aufklärung geprägten Nachschlagewerkes erstmals in der *Encyclopédie* Diderots Ausdruck. In der Tat verstand sich die *Méthodique*, zumindest teilweise, als Bearbeitung dieses Werkes, doch scheinen Panckouckes Musikbände, wie im Zusammenhang mit Ginguené schon angesprochen, auch einen Schritt in Richtung Romantik zu gehen.

Die 1871 von ihrem Herausgeber Panckoucke angekündigte und 1832 von seiner Tochter zu Ende geführte *Encyclopédie méthodique. Musique* überstand nicht nur die Französische Revolution, sondern auch jene Konsequenzen, die diese auf kultureller Ebene mit sich brachte – man denke nur an das Ende des königlichen Opernmonopols 1791, den Bedeutungsverlust der *tragédie lyrique* als repräsentative musiktheatralische Gattung. Die fünf Beiträge zur Opernarie aus dem ersten Band der *Encyclopédie méthodique. Musique*, die im Zentrum dieser Arbeit standen, boten nicht nur einen Einblick in die Argumentation einiger der Protagonisten der verschiedenen *Querelles* im Frankreich des 18. Jahrhunderts rund um die italienische und französische Oper, sondern auch in deren Überwindungsversuche. Während sich beispielsweise Rousseau und Suard im Artikel „Air“ gewissermaßen als Repräsentanten Italiens und der neuen, von Tragik getragenen, *tragédie lyrique* Frankreichs gegenüberstehen, versucht Ginguené, solche Auseinandersetzungen zu überwinden. Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang auch der Beitrag „Aria“ aus Sulzers *Allgemeinen Theorie der schönen Künste*. Sulzer war zwar nicht direkt in den Debatten der Pariser Intellektuellen involviert, doch können seine Zeilen, wie ich versucht habe aufzuzeigen, als klare Positionierung für die italienische Oper gewertet werden.

Eine weitere Frage, die in allen besprochenen Beiträgen eine herausragende Rolle spielte, war jene nach der Aufgabe der Musik und deren Beziehung zur Dichtung und Malerei, wobei das 18. Jahrhundert die Instrumentalmusik weitgehend aus der theoretischen Reflexion über Musik ausklammerte. Die französische Klassik, geprägt von einer rational-

mathematischen Denkweise, sprach der Musik jede Fähigkeit ab, eigenständig eine Botschaft zu übermitteln oder verteilte diese, mit der Begründung, deren Klänge würden vornehmlich die Sinne und nicht den Intellekt des Menschen ansprechen. Die Musik als Kunst konnte vorerst also nur als ornamentierendes Beiwerk des Textes oder Imitationsinstrument der Wirklichkeit akzeptiert werden. Intellektuelle wie Dubos forderten deswegen, vielleicht um der Gefahr einer Fehlinterpretation der Musik entgegenzuwirken, eine Anlehnung an die Natur und die Schaffung künstlicher und deswegen ungefährlicher Leidenschaften. Im Fahrwasser Dubos verlangte dann Batteux vom Komponisten die Vervollkommenheit der Natur. Demgegenüber schien Ginguené, seinerseits, die Imitationsästhetik im Artikel „Chant“ etwas zu relativieren. Der Gesang sei eine Gabe der Natur; zwar imitiere er diese, sei aber dennoch den Regeln der Kunst unterworfen.

Der Autor dieser Zeilen war auch bestrebt, soweit wie möglich, Traktate oder Opernarien die in den Beiträgen der *Encyclopédie méthodique. Musique* besprochen werden, genau zu identifizieren und zu kontextualisieren. Dies war nicht leider nicht immer möglich. Schließlich wurden beispielsweise Libretti des Metastasio so oft vertont, dass es nicht immer möglich war festzustellen, um welches Werk es sich handelte, sofern der Komponist nicht genannt wurde. Ähnliches gilt, nicht zuletzt aufgrund der teilweise wenig aussagekräftigen Titel, für einige der Traktate, die in den Beiträgen ohne Autor genannt wurden. In diesem Sinne habe ich versucht die Aufmerksamkeit des Lesers auf einige interessante Aspekte des ersten Bandes der *Encyclopédie méthodique. Musique* zu lenken und schließe diese Arbeit in der Hoffnung, dass die musikbezogenen Bände dieses spannenden Nachschlagewerkes etwas mehr als bisher in den Fokus der musikwissenschaftlichen Forschung rücken werden.

5. Quellenverzeichnis

5.1. Schriftliche Primärquellen

Bonaventure de Roquefort, Jean Baptiste: Art. „Galoubet ou Flute à tambourin ou flutet“, in: Framery, Nicolas Etienne / Ginguené, Pierre Louis (Hrsg.): *Encyclopédie méthodique par ordre des matières. Musique (A–G). Tome premier*, Paris: Panckoucke 1791, S. 655.

D’Alembert, Jean Baptiste le Rond u.a.: Art. „Air“, in: Diderot, Denis / D’Alembert, Jean Baptiste le Rond (Hrsg.): *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Tome premier*, Paris: Briasson u.a. 1751, S. 225–237.

D’Alembert, Jean Baptiste le Rond / Diderot, Denis: „Discours préliminaire des éditeurs“, in: Diderot, Denis / D’Alembert, Jean Baptiste le Rond (Hrsg.): *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Tome premier*. Paris: Briasson u.a. 1751, S. I–XLV.

D’Alembert, Jean Baptiste le Rond / Diderot, Denis: „Explication détaillée du système des connaissances humaines“, in: Diderot, Denis / D’Alembert, Jean Baptiste le Rond (Hrsg.): *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Tome premier*, Paris: Briasson u.a. 1751, S. XLVII–L.

D’Alembert, Jean Baptiste le Rond / Diderot, Denis: „Observations sur la division des sciences du Chancelier Bacon“, in: Diderot, Denis / D’Alembert, Jean Baptiste le Rond (Hrsg.): *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Tome premier*, Paris: Briasson u.a. 1751, S. LI–LII.

D’Alembert, Jean Baptiste le Rond: Art. „Fondamental“, in: Diderot, Denis / D’Alembert, Jean Baptiste le Rond (Hrsg.): *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Tome quatorzième*. Genf: Pellet 1778, S. 849–865.

Diderot, Denis: *Œuvres, Tome Deuxième, 1^{re} Partie*. Paris: Belin 1818.

Dubos, Jean-Baptiste: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Première partie*. Paris: Jean Mariette 1719.

Framery, Nicolas Etienne: „Discours préliminaire“, in: Framery, Nicolas Etienne / Ginguené, Pierre Louis (Hrsg.): *Encyclopédie méthodique par ordre des matières. Musique (A–G), Tome premier*, Paris: Panckoucke 1791, S. V–XII.

Framery, Nicholas Etienne / Sulzer, Johann Georg: Art. „Aria“, in: Framery, Nicolas Etienne / Ginguené, Pierre Louis (Hrsg.): *Encyclopédie méthodique par ordre des matières. Musique (A–G), Tome premier*, Paris: Panckoucke 1791, S. 93–96.

- Ginguené, Pierre Louis: Art. „Bravoure (Air) de“, in: Framery, Nicolas Etienne / Ginguené, Pierre Louis (Hrsg.): *Encyclopédie méthodique par ordre des matières. Musique (A–G). Tome premier*, Paris: Panckoucke 1791, S. 178–179.
- Ginguené, Pierre Louis: Art. „France“, in: Framery, Nicolas Etienne / Ginguené, Pierre Louis (Hrsg.): *Encyclopédie méthodique par ordre des matières. Musique (A–G). Tome premier*, Paris: Panckoucke 1791, S. 607–635.
- Ginguené, Pierre Louis / Rousseau, Jean-Jacques: Art. „Ariette“, in: Framery, Nicolas Etienne / Ginguené, Pierre Louis (Hrsg.): *Encyclopédie méthodique par ordre des matières. Musique (A–G), Tome premier*, Paris: Panckoucke 1791, S. 96.
- Marmontel, Jean-François: Art. „Chant“, in: Panckoucke, Charles-Joseph u.a. (Hrsg.) *Nouveau dictionnaire pour servir de supplément aux Dictionnaires des sciences, des arts et des métiers par une société des gens de lettres. Tome second*, Paris / Amsterdam: Panckoucke u.a. 1777, S. 320–323.
- Ramler, Karl Wilhelm: *Der Tod Jesu: eine Cantate [...] der evangelischen Gemeinde zu Wien, am Charfreitage*. Wien: Schmidtische Schriften 1787.
- Rousseau, Jean-Jacques: Art. „Baroque“, in: Rousseau, Jean-Jacques: *Collection complète des œuvres. A Genève, Tome dixseptième. Contenant le I^{er}. Volume du Dictionnaire de Musique*, o.O. 1782–1789, S. 86–87. Bibliothèque de Genève, Rsa 559, <<http://doi.org/10.3931/e-rara-7942>>, letzter Zugriff: 16. November 2018.
- Rousseau, Jean-Jacques: Art. „Chant“, in: Rousseau, Jean-Jacques: *Collection complète des œuvres. A Genève, Tome dixseptième. Contenant le I^{er}. Volume du Dictionnaire de Musique*, o.O. 1782–1789, S. 155–158. Bibliothèque de Genève, Rsa 559, <<http://doi.org/10.3931/e-rara-7942>>, letzter Zugriff: 17. Oktober 2018.
- Rousseau, Jean-Jacques u.a.: Art. „Chant“, in: Framery, Nicolas Etienne / Ginguené, Pierre Louis (Hrsg.): *Encyclopédie méthodique par ordre des matières. Musique (A–G), Tome premier*, Paris: Panckoucke 1791, S. 230–237.
- Rousseau, Jean-Jacques: „Essai sur l’origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l’imitation musicale“, in: Rousseau, Jean-Jacques: *Collection complète des œuvres. A Genève, Tome dixseptième. Contenant le I^{er}. Volume du Dictionnaire de Musique*, o.O. 1782–1789, S. 211–325. Bibliothèque de Genève, Rsa 559, <<http://doi.org/10.3931/e-rara-7942>>, letzter Zugriff: 8. Juni 2018.
- Rousseau, Jean-Jacques: Art. „Génie“, in: Rousseau, Jean-Jacques: *Collection complète des œuvres. A Genève, Tome dixseptième. Contenant le I^{er}. Volume du Dictionnaire de Musique*, o.O. 1782–1789, S. 383–384. Bibliothèque de Genève, Rsa 559, <<http://doi.org/10.3931/e-rara-7942>>, letzter Zugriff: 9. März 2018.

- Rousseau, Jean-Jacques: Art. „Gout“, in: Rousseau, Jean-Jacques: *Collection complète des œuvres. A Genève, Tome dixseptième. Contenant le 1^{er}. Volume du Dictionnaire de Musique*, o.O. 1782–1789, S. 383–384. Bibliothèque de Genève, Rsa 559, <<http://doi.org/10.3931/e-rara-7942>>, letzter Zugriff: 10. März 2018.
- Rousseau, Jean-Jacques: „Lettre à M. le Docteur Burney, auteur de l’histoire général de la musique“, in: Rousseau, Jean-Jacques: *Collection complète des œuvres. A Genève, Tome seizième. Contenant diverses pièces sur la Musique*, o.O. 1782–1789, S. 377–427. Bibliothèque de Genève, Rsa 559, <<http://doi.org/10.3931/e-rara-7942>>, letzter Zugriff: 25. Oktober 2018.
- Rousseau, Jean-Jacques: „Lettre sur la musique françoise [française]“, Paris: 1753. Bibliothèque de Genève, Ib 796, <<http://doi.org/10.3931/e-rara-7969>>, letzter Zugriff: 30. Juli 2017.
- Rousseau, Jean-Jacques: Art. „Unité de mélodie“, in: Rousseau, Jean-Jacques: *Collection complète des œuvres. A Genève, Tome dix-huitième. Contenant le 2^e Volume du Dictionnaire de Musique*, o.O. 1782–1789, S. 349–354. Bibliothèque de Genève, Rsa 559, <<http://doi.org/10.3931/e-rara-7942>>, letzter Zugriff: 10. März.
- Rousseau, Jean-Jacques / Framery, Nicolas Etienne: Art. „Baroque“, in: Framery, Nicolas Etienne / Ginguené, Pierre Louis (Hrsg.): *Encyclopédie méthodique par ordre des matières. Musique (A–G). Tome premier*, Paris: Panckoucke 1791, S. 121.
- Rousseau, Jean-Jacques / Suard, Jean Baptiste: Art. „Air“, in: Framery, Nicolas Etienne / Ginguené, Pierre Louis: *Encyclopédie méthodique par ordre des matières. Musique (A–G). Tome premier*, Paris: Panckoucke 1791, S. 57–63.
- Suard, Jean-Baptiste: Art. „Allemagne“, in: Framery, Nicolas Etienne / Ginguené, Pierre Louis (Hrsg.): *Encyclopédie méthodique par ordre des matières. Musique (A–G) Tome premier*, Paris: Panckoucke 1791, S. 66–77.
- Sulzer, Johann Georg: Art. „Arie“, in: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Leipzig: Weidmann / Reich 1771, S.77–80.
- Sulzer, Johann Georg: Art: „Aria“, in: Panckoucke, Charles-Joseph u.a. (Hrsg.) *Nouveau dictionnaire pour servir de supplément aux Dictionnaires des sciences, des arts et des métiers par une société des gens de lettres. Tome premier*, Paris / Amsterdam: Panckoucke u.a. 1776, S. 553–555.
- Voltaire (François-Marie Arouet): *La tragédie de Sémiramis précédée par la Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*. Amsterdam: Etienne Lidette & Compagnie 1750.

5.2. Sekundärliteratur

- Anthony, James R.: Art. „Récit“, in: *Grove Music Online*, <<https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.46406>>, erschienen 2001, letzter Zugriff: 11. November 2018.
- Anthony, James R.: Art. „André Campra“, in: *Grove Music Online*, <<https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.04704>>, erschienen 2001, letzter Zugriff: 23. Juni 2018.
- „Bacon, Francis“, in: *Die Brockhaus Enzyklopädie Online*, <<https://brockhaus-de.uaccess.univie.ac.at/ecs/permalink/38BA773BB425D4A6C3355100FEB2F1ED.pdf>>, letzter Zugriff: 17. Oktober 2018.
- Baker, Nancy / Christensen, Thomas (Hrsg.): *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment: Selected Writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch*. Cambridge: Cambridge University Press 1995.
- Becker, Heinz u.a.: Art. „Berlin“, in: *Grove Music Online*, 2001, <<https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.02826>>, erschienen 2001, letzter Zugriff: 20. Juni 2018.
- Barr, Raymond A.: Art. „Schulz [Schultz], Johann Abraham Peter“, in: *Grove Music Online*, <<https://doiorg.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.25146>>, erschienen 2001, letzter Zugriff: 17. Juni 2018.
- Bellingham, Jane: Art. „Musique mesurée, musique mesurée à l’antique“, in: *Grove Music Online*, <<https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.19466>>, erschienen 2001, letzter Zugriff: 14. Juni 2018.
- Bouissou, Sylvie, / Groth, Renate, / Gustavson, Bruce: Art. „Rameau“, in: *MGG Online*, <<https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/mgg/stable/13643>>, erschienen 2016, letzter Zugriff: 7. Juni 2018.
- Boyd, Malcolm / Rosselli, John: Art. „Tosi, Pier Francesco“, in: *Grove Music Online*, <<https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.28201>>, erschienen 2001, letzter Zugriff: 21. Juni 2018.
- Branscombe, Peter: Art. „Ramler, Karl Wilhelm“, in: *Grove Music Online*, <<https://doi-org.access.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.22843>>, erschienen 2001, letzter Zugriff: 21. Juni 2018.
- Buelow, George J.: Art. „Baumgarten, Alexander, Gottlieb“, in: *Grove Music Online*, <<https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.02365>>, >, erschienen 2011, letzter Zugriff: 17. Juni 2018.

- Buford, Norman: Art. „Quinault, Philippe“, in: *MGG Online*, <<https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/mgg/stable/28890>>, erschienen 2016, letzter Zugriff: 11. Juni 2017.
- Calella, Michele: „Ein ‚musikalischer‘ Streit? Bemerkungen zur Querelle der Gluckisten und Piccinnisten“, in: Eberl, Karin, / Ruf, Wolfgang (Hrsg.): *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Halle (Saale) 1998*. Kassel u.a.: Bärenreiter 2000 (2), S. 370–379.
- Calella, Michele: „...une conversation vive et soutenue’: das Bild der deutschen Musik im Frankreich des späten 18. Jahrhunderts“ in: Finscher, Ludwig / Pelker, Bärbel / Thomsen-Fürst, Rüdiger (Hrsg.): *Mannheim – Ein Paradies für Tonkünstler? Kongressbericht Mannheim 1999*, Frankfurt am Main: Lang 2002, S. 43–55.
- Calella, Michele: Art. „Framery, Nicholas Etienne“, in: *MGG Online*, <<https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/mgg/stable/45469>>, erschienen 2016, letzter Zugriff: 1. Juni 2017.
- Cernuschi, Alain: „Volumes Musique de l’Encyclopédie Méthodique. Stratification du texte, articulation du domaine“, in: Claude, Blanckaert / Porret, Michel (Hrsg.): *L’Encyclopédie méthodique 1782–1832: Des lumières au positivisme*, Genf: Droz, 2006, S. 719–730.
- Charlton David: Art. „Ariette“, in: *Grove Music Online*, <<https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.01236>>, erschienen 2001, letzter Zugriff: 23. Juni 2018.
- Couvreur, Manuel: Art. „Arnaud, François“ in *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/18083>>, erschienen 2016, letzter Zugriff: 14. Juni 2018.
- Darlow, Mark: Art. „Ginguené, Pierre Louis, Pseudonyme Mélophile“, in: *MGG Online*, <<https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/mgg/stable/45469>>, erschienen 2016, letzter Zugriff: 3. Juni 2017.
- Degrada, Francesco: Art. „Pergolesi, Giovanni Battista“, in: *MGG Online*, <<https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/mgg/stable/28911>>, erschienen 2016, letzter Zugriff: 11. Juni 2018.
- DiChiera David: Art. „Sacchini, Antonio (Maria Gasparo Gioacchino)“, in: *Grove Music Online*, <<https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.24251>>, erschienen 2001, letzter Zugriff: 20. Juni 2018.
- Didier, Béatrice: „Ginguené et l’Encyclopédie méthodique (Musique)“, in: *Ginguené (1748–1816). Idéologue et médiateur*. Rennes: Presses universitaires de Rennes 1995, S. 79–88.

- Durosoir, Georgie: Art. „Cambert, Robert“, in: *MGG Online*, <<https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/mgg/stable/28909>>, erschienen 2016, letzter Zugriff: 11. Juni 2018.
- Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Gluck, Christoph Willibald: Orphée et Euridice*, Mainz: Bärenreiter 1982.
- „Französische Revolution“, in: *Die Brockhaus Enzyklopädie Online*, <<https://univie-brockhaus-de.uaccess.univie.ac.at/enzyklopaedie/franzoesische-revolution>>, letzter Zugriff: 19. März 2017.
- Frishberg Saloman, Ora: Art. „Chabanon, Michel-Paul-Guy de“, in: *Grove Music Online*, <<https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.05348>>, erschienen 2001, letzter Zugriff: 30. März 2018.
- Fubini, Enrico: *Gli enciclopedisti e la musica*. Turin: Einaudi 1971.
- Fubini, Enrico: *L'estetica musicale dal Settecento ad oggi*. Turin: Einaudi 2001.
- Garnier-Panafieu, Michelle: Art. „Ginguené [Ginguené], Pierre-Louis“, in: *Grove Music Online*, <<https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.11164>>, erschienen 2001, letzter Zugriff: 23. Juni 2018.
- Gribenski, Jean: Art. „Frankreich, IV.14“, in: *MGG Online*, <www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/mgg/stable/28640>, erschienen 2016, letzter Zugriff: 28. Mai 2018.
- Grimm, Hartmut: Art. „Sulzer, Johann Georg“, in: *MGG Online*, <<https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/mgg/stable/25492>>, erschienen 2016, letzter Zugriff: 14. Juni 2018.
- Guénot, Hervé: „Pallisot de Montenoy: un ‚ennemi‘ de Diderot et des philosophes“, in: *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* (1/1986), S. 59–63.
- Gülke, Peter: *Rousseau und die Musik oder von der Zuständigkeit des Dilettanten*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1984.
- Hayes, Jeremy / Brown, Bruce Alan / Loppert, Max / Dean, Winton: Art. „Gluck, Christoph Willibald Ritter von“, in: *Grove Music Online*, <<https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.0007318>>, erschienen 2002, letzter Zugriff: 4. Juli 2018.
- Heartz, Daniel: Art. „Grimm, Friedrich Melchior, Baron von“, in: *Grove Music Online*, <<https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.11787>>, erschienen 2001, letzter Zugriff: 29. Mai 2018.

- Henzel, Christoph: Art. „Graun family“, in: *Grove Music Online*, <<https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.11653>>, erschienen 2001, letzter Zugriff: 17. Juni 2018.
- Hirschberg, Eugen: *Die Enzyklopädisten und die französische Oper im 18. Jahrhundert*. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1903.
- Holtmeier, Ludwig / Palm, Albert: Art. „Momigny, Jérôme-Joseph de“, *MGG Online*, <<https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/mgg/stable/13515>>, erschienen 2016, letzter Zugriff: 29. Mai 2018.
- Hurard, François: Art. „Batteux, Charles“, in: *MGG Online*, <<https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/mgg/stable/28842>>, erschienen 2016, letzter Zugriff: 8. Juni 2018.
- Jander, Owen: Art. „Bravura (It.: ‚skill, bravery‘)“, in: *Grove Music Online*, <<https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.03888>>, erschienen 2001, letzter Zugriff: 23. Juni 2018.
- Kafker Frank A. / Loveland, Jeff: „La vie agitée de l’abbé De Gua de Malves et sa direction de l’Encyclopédie“, in: *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie* 47 (2012), S. 187–205.
- Kintzler, Catherine: Art. „Rousseau, Jean Jacques“, in: *Grove Music Online*, <<https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.23968>>, erschienen 2016, letzter Zugriff: 28. Mai 2018.
- Leopold, Silke: Art. „Metastasio, eigentlich Trapassi, Pietro Antonio Domenico Bonaventura“, in: *MGG Online*, <<https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/mgg/stable/45362>>, erschienen 2016, letzter Zugriff: 23. Juni 2018.
- Libby, Dennis u.a.: Art. „Piccinni family (opera)“, in: *Grove Music Online*, <<https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.0007013>>, erschienen 2002, letzter Zugriff 27. Juni 2018.
- „Locke, John“, in: *Die Brockhaus Enzyklopädie Online*, <<https://univie-brockhaus-de.uaccess.univie.ac.at/enzyklopaedie/locke-john>>, letzter Zugriff: 19. März 2017.
- Luppi, Andrea / Roche, Elisabeth: „The Role of Music in Francis Bacon’s Thought: A Survey“, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 24 (1993), S. 99–111.
- Martial, Leroux: Art. „Dodart, Denis, gen. Denis Ier“, in: *MGG Online*, <<https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/mgg/stable/22247>>, erschienen 2016, letzter Zugriff: 24. Juni 2018.

- Mayer Brown, Howard, u.a.: Art. „Chanson“, in: *Grove Music Online*, <<https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.40032>>, erschienen 2001, letzter Zugriff: 6. August 2017.
- McClymonds, Marita / Cauthen, Paul: Art. „Jommelli [Jomelli], Niccolò (opera) [Nicolò]“, in: *Grove Music Online*, <<https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.O009120>>, erschienen 2002, letzter Zugriff: 14. Juni 2018.
- Monson, Dale E.: Art. „Mattei, Saverio“, in: *Grove Music Online*, <<https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.O903200>>, erschienen 2002, letzter Zugriff: 10. Oktober 2018.
- Mueller, Volker: *Denis Diderots Idee vom Ganzen und die „Encyclopédie“: philosophische Voraussetzungen und Wirkungen*, Neu-Isenburg: Lenz 2013.
- Oliver, Alfred Richard: *The Encyclopedists as Critics of Music*. New York: Columbia University Press, 1947.
- Pintaux, Benjamin: Art. „Perrin, Pierre, gen. Abbé“, in: *MGG Online*, <<https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/mgg/stable/28908>>, erschienen 2016, letzter Zugriff: 11. Juni 2018.
- Porret, Michel: „Savoir encyclopédique, encyclopédie des savoirs“, in: Blanckaert, Claude (Hrsg.): *L'encyclopédie méthodique (1782–1832): Des Lumières au positivisme*. Genf: Droz 2006, S. 13–56.
- Proust, Jacques: *L'Encyclopédie*. Paris: Colin 1965.
- Riedlbauer, Jörg: Art. „Trajetta, Traetta, Traetto, Tragetta, Traietta, Tommaso, Tomaso, (Michele Francesco Saverio)“, in: *MGG Online*, <<https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/mgg/stable/28948>>, erschienen 2016, letzter Zugriff: 20. 8. 2017.
- Rosow, Lois u.a.: Art. „Lulli family“, in: *Grove Music Online*, <<https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.O004014>>, erschienen 2016, letzter Zugriff: 15. Oktober 2018.
- Sadler, Graham: Art. „Cahusac, (Jean-)Louis de“, in: *Grove Music Online*, <<https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.40877>>, erschienen 2001, letzter Zugriff: 10. März 2018.
- Sattlegger, Claudia: *Die Encyclopédie angesichts des gesellschaftspolitischen Wandels im Frankreich des 18. Jahrhunderts*. Diplomarbeit, Universität Wien, 2001.

- Schmidt-Hensel, Roland Dieter: Art. „Hasse“, in: *MGG Online*, <<https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/mggstable/28994>>, erschienen 2016, letzter Zugriff: 15. Juni 2018.
- Schmierer, Elisabeth: Art. „Chastellux, François-Jean, Chevalier, später Marquis de“, in: *MGG Online*, <<https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/mgg/stable/28891>>, erschienen 2016, letzter Zugriff: 11. Juni 2018.
- Schmierer Elisabeth: Art. „Marmontel, Jean-François“, in: *MGG Online*, <<https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/mgg/stable/45360>>, erschienen 2016, letzter Zugriff: 24. Juni 2018.
- Schmierer, Elisabeth: Art. „Piccinni, Piccinni, (Vito) Niccolò, Nicola (Marcello Antonio Giacomo)“, in: *MGG Online*, <<https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/mgg/stable/28889>>, erschienen 2016, letzter Zugriff: 4. Mai 2017.
- Schmierer, Elisabeth: Art. „Suard, Jean-Baptiste-Antoine“, in: *MGG Online*, <<https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/mgg/stable/16519>>, erschienen 2016, letzter Zugriff: 14. Juni 2018.
- Schneider, Herbert: „Ästhetik und Dramaturgie der Tragédie lyrique“, in: Schneider, Herbert / Wiesend, Reinhard: *Die Oper im 18. Jahrhundert*. Regensburg: Laaber 2001, S. 152–155.
- Schneider, Herbert: Art. „Frankreich, IV. 17. und 18. Jahrhundert“, in *MGG Online*, <<https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/mgg/stable/45471>>, erschienen 2016, letzter Zugriff: 3. Juni 2018.
- Schneider, Herbert: Art. „Rousseau, Jean-Jacques“, in *MGG Online*, <<https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/mgg/stable/28664>>, erschienen 2016, letzter Zugriff: 29. Mai 2018.
- Schultze, Hans-Joachim: Art. „Agricola, Johann Friederich“, in: *MGG Online*, <<https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/mgg/stable/28566>>, erschienen 2016, letzter Zugriff: 21. Juni 2018.
- Shackleton, Robert: „The Encyclopédie as an International Phenomenon“, in: *Proceedings of the American Philosophical Society* 114/5 (1970), S. 389–394,
- Shein, Yuliya: Art. „Il Parnaso confuso“, in: *Christoph Willibald Gluck. Sämtliche Werke, Gluck WV-online*, <<http://www.gluck-gesamtausgabe.de/gwv/werkregister/eintrag/il-parnaso-confuso.html>>, letzter Zugriff: 31.12. 2017.
- Serwer, Howard: Art. „Kirnberger [Kernberg], Johann Philipp“, in: *Grove Music Online*, <<https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.15061>>, erschienen 2001, 17. Juni 2018.

- Steinheuer, Joachim: Art. „Peri, Jacopo (il Zazzerino)“, in: *MGG Online*, <<https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/mgg/stable/28907>>, erschienen 2016, letzter Zugriff: 11. Juni 2018.
- Venturi, Franco: *Le origini dell'enciclopedia*. Turin: Einaudi 1963.
- Watts, George B.: „The Supplément and the Table analytique et raisonnée of the Encyclopédie“, in: *The French Review*, 28/1 (1954), S. 4–19.
- Watts, George B.: „The Encyclopedie Methodique“, in: *PMLA* 73/4 (1958), S. 348–66.
- Wood, Caroline: Art. „Fontenelle, Bernard Le Bovier De“, in: *Grove Music Online* <<https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.O006018>>, erschienen 2002, letzter Zugriff: 18. Juli 2017.
- Zohn, Steven: Art. „Telemann, Georg Philipp“, in: *Grove Music Online*, <<https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.27635>>, erschienen 2001, letzter Zugriff: 21. Juni 2018.
- Zywietz, Michael,: „Vinci, Leonardo“, in: *MGG Online*, <<https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/mgg/stable/22647>>, erschienen 2016, letzter Zugriff: 14. Juli 2018.

5.3. Online-Quellen

Database dei libretti per musica, <<http://dalibmus.altervista.org>>, letzter Zugriff: 2. September 2017.

Abstract

Diese Arbeit unterzieht fünf Einträge aus dem ersten Band der *Encyclopédie Méthodique. Musique* – die Beiträge „Air“, „Aria“, „Ariette“, „Bravourarie“ und „Chant“ – welche sich vordergründig mit der Opernarie beschäftigen, einer genaueren Untersuchung. Die Artikel werden glossenartig kommentiert und anhand weiterer Schriften derselben Autoren, allen voran Rousseau, kontextualisiert. Die *Encyclopédie Méthodique*, welche vom Pariser Buchhändler und Verleger Charles Panckoucke zwischen 1782 und 1832 herausgegeben wurde, verstand sich als Nachfolgeprojekt der *Encyclopédie* von Diderot und D’Alembert. Demnach wurden zahlreiche Beiträge der *Encyclopédie Méthodique. Musique* ursprünglich für die *Encyclopédie* geschrieben und in Folge für das Nachschlagewerk Panckouckes neu bearbeitet und kommentiert. Das 18. Jahrhundert wurde in Frankreich nicht nur durch die Aufklärung und die Französische Revolution, sondern auch durch musikästhetische Auseinandersetzungen um die Vor- und Nachteile des französischen und italienischen Musiktheaters geprägt. Zwei der Höhepunkte dieser langen Debatte um das Musiktheater fasst die Musikhistoriographie unter der sogenannten *Querelle des Bouffons* der 1750er Jahre und der sogenannten *Querelle des Gluckistes et des Piccinistes* der 1770er Jahre zusammen; *Querelles*, welche führende Intellektuelle des Landes nicht nur in eigenen Schriften, sondern auch auf den Seiten dieser Nachschlagewerke führten. In diesem Sinne kann der erste Band der *Encyclopédie Méthodique. Musique* als Primärquelle und Kondensat dieser Auseinandersetzungen angesehen werden. Dies gilt besonders für jene Beiträge des Nachschlagewerks, die sich mit der Opernarie beschäftigen, da diese musikalische Form als Kern der italienischen Oper gilt.