

Einleitung: Die (französische) Kantate um 1700 als (neuerfundene) europäisch-nationale Zwittergattung

In Frankreich wurde seit der Mitte des 17. Jahrhunderts die italienische Oper rezipiert. Insbesondere Jean-Baptiste Lully adaptierte sie und entwickelte für Frankreich ein eigenes Modell, das sich schließlich in Form der *Tragédie lyrique* durchgesetzt hat. Um 1700 gelangten zwei weitere italienische Gattungen im Rahmen eines Repertoiretransfers in den Fokus französischer Musiker*innen und Rezipient*innen: die Sonate als virtuose Instrumentalgattung und die Kantate als eigenständiger Vokaltypus. In diesem Zusammenhang entstanden erste französische Kantaten, die sogleich in Abgrenzung zum italienischen Pendant als „Cantates françaises“ betitelt und in schnell aufeinander folgenden Kantatenbüchern veröffentlicht wurden. Die ersten drei Kantatenbücher publizierten 1706 Nicolas Bernier, Jean-Baptiste Morin und Jean-Baptiste Stuck zum Teil mit Dichtungen von Jean-Baptiste Rousseau. Darüber hinaus sind Manuskripte überliefert, in denen frühere Versionen oder andere Herangehensweisen an die Gattung vor 1706 enthalten sind. Von Bedeutung für die beginnende Kantatenproduktion waren verschiedene Netzwerke um Philippe II. Duc de Chartres – seit dem Tode seines Vaters 1701 Duc d’Orléans –¹ sowie Kulturtransferprozesse² vor allem zwischen Italien und Frankreich, besonders Paris und Versailles. Weiterer Austausch fand zwischen Paris beziehungsweise Versailles, weiteren französischsprachig geprägten Gebieten und dem deutschsprachigen Raum statt, belegt zum Beispiel durch Kantatenüberlieferungen in Brüssel und Hannover. Es handelt sich beim Aufkommen des Phänomens „französische Kantate“ sogar unter einem eigenen Begriff, aber mit verschiedenen, durch die Repertoire- und Kulturtransfers sowie Netzwerke herbeigeführten Spielarten um 1706, um eine besondere Ausgangssituation für eine neue Gattungsart, denn: Noch bevor die Gattung konkreter und mit den erwähnten verschiedenen Ansätzen umgesetzt wurde, existierte bereits die Idee zu einer solchen Gattung, weshalb in diesem Kontext von einer „Neuerfindung“ beziehungsweise den ‚Erfindungen‘

1 Obwohl er erst ab 1701 Duc d’Orléans hieß, wird er im Folgenden immer so genannt, um Verwirrungen während des Lesens zu vermeiden.

2 Vgl. für den noch nicht vollends erschlossenen und teils noch etwas undurchsichtigen, aber doch in diesem Kontext nützlichen Begriff des Kulturtransfers im allgemeineren Sinne u. a. Stefan Keym und Michael Meyer: Art. *Musik und Kulturtransfer*, in: *MGG ONLINE*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart und New York/NY 2016ff., veröffentlicht Oktober 2020, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/372783>, abgerufen am 11. Januar 2021. Um welche Arten von Kulturtransfers es sich hierbei handelt, wird im Folgenden noch deutlicher werden, z. B. in den Kapiteln zu den Stilen und Netzwerken (2.3, 3.1 und 3.2.1).

der Gattung die Rede ist.³ Die daraufhin entstandenen Kantaten und die damit zusammenhängende Entstehungs- und Frühgeschichte der Gattung sind Inhalt der vorliegenden Arbeit.

Parallel zur Entwicklung der französischen Kantate fanden in Frankreich in Bezug auf die unterschiedlichen nationalen Opernmodelle zudem Diskussionen um die Eigenheiten sowie Vor- und Nachteile des ‚italienischen‘ und ‚französischen‘ Stils statt.⁴ Diese Debatten, in denen die Kantate zwar noch nicht oder nur marginal zur Geltung kam, können jedoch als Impulse für die Kantatenkompositionen und -publikationen angenommen werden. Alle frühen französischen Kantaten oder kantatenartigen Stücke weisen formal und satztechnisch-kompositorisch neuartige Auseinandersetzungen mit der vokal-konzertanten Gattung Kantate, italienisch-französischen Stilmischungen und Stilzusammenführungen (sogenannter „Goût réuni“⁵) und auch instrumentalmusikalischen Ausdrucksarten auf. Deshalb kann von verschiedenen ‚Erfindungen‘ der französischen Kantate oder gar von einer ‚Neuerfindung‘ der Kantate generell gesprochen werden. Bereits Herbert Schneider weist auf die Innovation der Stücke hin:

Sowohl literarisch als auch in der Musik entwickelt sich die Kantate in Frankreich nach anfänglicher enger Anlehnung, so besonders bei Stuck und Bernier, an italienische Vorbilder Scarlattis, Bononcini's u. a. eigenständig. Im Verlauf der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts kamen Komponisten zu immer interessanteren individuelleren Lösungen.⁶

Für einen anonymen zeitgenössischen Autor ist die französische Kantate aufgrund ihres Stils sogar die versöhnliche Lösung der genannten Stilfehde:

Il faut cependant avouer que quelques-uns de nos habiles Maîtres ont trouvé le secret d'allier fort sçavamment le goût naturel du François avec le brillant & le sçavant de l'Italien, dans des cantates qui sont entre les mains de tout le monde, & qui sont des chef-d'œuvres en cette espece, & pour la Musique & pour la Poësie.⁷

3 Vgl. hierzu v. a. die Ausführungen in Kapitel 3, speziell Kapitel 3.2.1.

4 Vgl. dazu François Ragueneau: *Parallèle des Italiens et des François, en ce qui regarde la Musique et les Opéra* (Paris 1702), ders.: *Défense du Parallèle des Italiens et des François. En ce qui regarde la Musique & les Opéra* (Paris 1705), und Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville: *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise*, Teil 1: Paris 1704, Teil 2 und 3: Paris 1706, in: *La Première Querelle de la musique italienne. 1702–1706* (= *Bibliothèque du XVIIe siècle*, Bd. 30), hg. von Laura Naudeix, Paris 2018.

5 Der Begriff entstand etwas nach den Kantaten und stammt von François Couperin. Vgl. Kapitel 2.3.5.

6 Herbert Schneider: *Gestalt und Funktion der frühen französischen Kantate*, in: *Die Kantate als Katalysator. Zur Karriere eines musikalisch-literarischen Strukturtypus um und nach 1700* (= *Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung*, Bd. 59), hg. von Wolfgang Hirschmann und Dirk Rose, Berlin 2018, S. 134–165, hier S. 151.

7 M. de L. T.: *Dissertation sur la Musique Italienne & François*, in: *Mercure galant* (Nov. 1713), S. 3–62, hier S. 34.

Der Komponist und Musikschriftsteller Sébastien de Brossard, der maßgeblich an der Rezeption und Adaption der Kantate in Frankreich beteiligt war, versteht die Kantate ebenfalls als Erneuerung, jedoch in Bezug auf eine Wiederbelebung einer antiken Praxis. Er spricht in seiner nicht eindeutig datierbaren *Dissertation sur cette espèce de concert qu'on nomme cantate* von einer „invention“ und einem „renouvellement“, da die eigentliche Erfindung seiner Meinung nach in der Antike (epische Gesänge) oder im Kontext früher religiöser Gesänge stattgefunden hat. Die Experimentierfreudigkeit und der Abwechslungsreichtum seien zudem bereits Teil des (italienischen) Gattungskonzeptes. Die Kantate als Gattung sei gerade deshalb besonders für Frankreich geeignet, weil sie Aspekte des in Frankreich idealisierten Konzepts des Goûts beinhalte: Sie erfülle den Wunsch des französischen Publikums nach Vielschichtigkeit in der Unterhaltung (Text und Musik) und „führe die Vorstellungskraft spazieren“ vorbei an verschiedenartig gestalteten und aufeinanderfolgenden Inhalten, wodurch keine Langeweile aufkomme:

Il règne dans la composition tant des vers que de la musique des cantates une certaine liberté qui flatte agréablement le génie de notre nation. La variété des expressions et des mouvemens qui en est l'ame et l'essence, faisant promener pour ainsi dire l'imagination sur divers objets successivement et en diverses manières, ne manque pas de luy faire plaisir sans la dégouter.⁸

In dieser Vereinnahmung der Gattung für den eigenen nationalen Zweck entsteht ein Widerspruch zwischen De Brossards Aussage und der tatsächlichen Wahrnehmung des französischen Goût, der meist als wenig abwechslungsreich charakterisiert wurde.⁹

Daneben gilt die Kantate zwar als eigenständiges Gattungsmodell, doch werden besonders die französischen Kantaten sowohl von Zeitgenoss*innen als auch bis vor einiger Zeit noch von Forscher*innen wegen der Verwendung ähnlicher Formtypen und Kompositionsmittel wie in Opern, ihrer mythologischen Sujets, der behandelten Affekte und Topoi sowie in Bezug auf ihre Länge oftmals als „kleine Opern“ bezeichnet und damit gewissermaßen als unselbständige Untergattung eingestuft. Bisweilen werden sie aber auch als eigenständiges Experimentierfeld der Oper und ihr nahestehender Formen betrachtet.

Aufgrund dieser Variationsbreite und scheinbaren Diskrepanzen in Bezug auf die Gattungs- und Stileigenschaften im historischen Kontext sowie in der Forschung ist es zielführend, in dieser Arbeit sowohl Gattungskriterien und generelle Gattungs- und Begriffsfragen als auch Stilmerkmale, die Stildebatte selbst und ihre Impulsfunktion zu thematisieren. Darüber hinaus wird die italienische Kantate als Ausgangsmodell herangezogen, um die Entwicklungen und Veränderungen von der italienischen zur französischen Gattung aufzuzeigen. Ebenso werden die Gattung Oper und die sich parallel zur Kantate weiterentwickelnde italienische Instrumentalmusik miteinbezogen. Letztere gewann um 1700 stilistisch auch für vokalmusikalische Formen immer mehr an Bedeutung. Für diese

8 Sébastien de Brossard: *Dissertation sur cette espèce de concert qu'on nomme cantate*, Paris o. J., BnF, Ms., fr. na. 5269, Fol. 75 r–77 v, hier Fol. 75 r.

9 Vgl. dafür z. B. Raguenet, *Parallèle*, in: Naudeix, *La Première Querelle*, S. 127 (1702: S. 28–29).

Punkte sind die ersten beiden Kapitel vorgesehen. Um die französische Kantate anschließend als eigenständiges Gattungspänomen zu erfassen, werden im Hauptteil dieser Arbeit die Kantaten analytisch und unter Berücksichtigung ihres jeweiligen sozialgeschichtlichen Entstehungskontexts in den Blick genommen. Neben den männlichen Dichtern und Komponisten sind in diesen Entstehungsprozess in besonderer Weise auch eine Dichterin und eine Komponistin involviert: Marie de Louvencourt und Élisabeth-Claude Jacquet de La Guerre. Auf diese und weitere neue Impulse wird vor allem im vierten Kapitel eingegangen, um zusätzliche, für die Gattung relevante Gesichtspunkte zu untersuchen.

Ziel dieser Arbeit ist es, die Entstehung der französischen Kantate nachzuvollziehen, die komplexen Netzwerke, die kulturellen, sozialen und stilistischen Transfers sowie die daraus resultierenden vielfältigen Stilmischungen und ‚Erfindungen‘ der französischen Kantate aufzuzeigen, die mit ihrer Entstehungs- und Frühgeschichte unmittelbar verknüpft sind und aus denen sie als eigenständige Gattung erst hervorgehen konnte.

1.1 Die Forschungslage und Gattungsdebatte zur Kantate

Die unterschiedlichen Ausprägungen der musikalischen Gattung Kantate über ihre Entwicklung hinweg machen es der Forschung kaum möglich, eine einheitliche Definition mit festeren Kriterien zu erstellen. Die Gattung zu definieren, stellte spätestens seit dem 19. Jahrhundert eine Herausforderung dar. Gottfried Weber schreibt 1826: „In der Musik wird der Name Cantate zur Bezeichnung eines jeden für sich allein bestehenden, etwas ausgeführteren Gesangsstückes gebraucht, sofern ihm nicht sonst ein näher bezeichnender Name zukommt.“¹⁰ Während er also eine Begriffsbestimmung ex negativo vorschlägt, lehnt sie Gottfried Wilhelm Fink 1840 ganz ab, wenn er sagt, die Kantate sei „ein so unbestimmter Allgemeinausdruck, daß sich aus ihm selbst wenig oder gar nichts bestimmen läßt, was die Gattung von andern Gesangstücken klar unterscheidet“.¹¹ Eine ähnliche Auffassung vertritt noch Reinmar Emans im 170 Jahre später veröffentlichten Beitrag zur Kantate in der zweiten Auflage der *Musik in Geschichte und Gegenwart*: „Eine übergreifende Definition des Begriffs *Kantate* [...] im Sinne fester Gattungsmerkmale erscheint kaum sinnvoll.“¹² Vermutlich einhergehend mit solchen offenen Gattungsdefinitionen gibt es in der Forschung zur Kantate vor allem Einzelstudien zu Komponist*innen,

10 Gottfried Weber: Art. *Cantate*, in: *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, 15. Teil, hg. von J. S. Ersch und J. G. Gruber, Leipzig 1826, S. 104–105, hier S. 104.

11 Gottfried Wilhelm Fink: Art. *Cantate*, in: *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, hg. von Gustav Schilling, Stuttgart 1840, S. 105–108, hier S. 105.

12 Reinmar Emans: Art. *Kantate*, in: *MGG²*, Sachteil Bd. 4, hg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1996, Sp. 1705–1773, hier Sp. 1706 (Hervorhebung original). In der *MGG¹* (Bd. 7, 1958) beginnt der Artikel zur Kantate mit dem Abschnitt zur frühen Geschichte der italienischen Kantate von Hans Engel. Der Artikel beschäftigt sich durchgehend mit Phänomenen bestimmter Länder oder Zeiten und versucht nicht, die Gattung generell zu definieren.

Werkgruppen oder kleineren Untergattungen und eher allgemeinere Untersuchungen zur Gattung oder zu den Kantaten einzelner Länder oder Epochen, die den Fokus auf größere Quellenbestände legen und diese strukturieren.¹³

In der zweiten Auflage des *New Grove Dictionary of Music and Musicians* von 2002 liefert Colin Timms mehr Informationen, welche die Gattung generell betreffen. Hier wird abermals deutlich, dass die Merkmale aufgrund ihrer Verschiedenheit meist mit einzelnen Ländern und Epochen verknüpft werden müssen und eine Definition bei einer solchen Bandbreite von Phänomenen verallgemeinernd bleiben muss:

A work for one or more voices with instrumental accompaniment. The cantata was the most important form of vocal music of the Baroque period outside opera and oratorio, and by far the most ubiquitous. At first, from the 1620s in Italy, it was a modest form, but at its most typical it consists (notably in Italy in the later 17th century) of a succession of contrasting sections which by the early 18th century became independent movements, normally two arias, each preceded by a recitative. Most Italian cantatas of this period are for a solo voice, but some were written for two or more voices. Up to the 17th century the cantata was predominantly a secular form, but the church cantata, which included choral movements ranging from simple chorale harmonizations to complex, extended structures, was a major feature of Lutheran music in early 18th-century Germany. The standard form of accompaniment gradually expanded from continuo alone in the mid-17th century to an orchestra, including obligato instruments, in the 18th century. Cantatas, mainly secular, were also fairly widely cultivated elsewhere, especially in France and Spain and to a lesser extent in England. Both the secular and the sacred cantata sharply declined in importance after the middle of the 18th century. In contrast to the previous 100 years and more, the cantata has enjoyed no consistent independent existence since then, and the term has been applied, somewhat haphazardly, to a wide variety of works which generally have in common only that they are for chorus and orchestra.¹⁴

Obwohl auch Timms keine genaue Begriffsbestimmung vornimmt, spiegelt sich in den von ihm genannten Kriterien und durch ihn vorgenommenen Kombinationen jedoch die Essenz einer Gattung, die nicht auf andere übertragbar ist: Opern und Oratorien sind

¹³ Vgl. u. a. Eugen Schmitz: *Geschichte der weltlichen Solokantate*, Leipzig ²1955 [= *Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts*, Teil 1: *Geschichte der weltlichen Solokantate* (= *Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen*, Bd. 5, hg. von Hermann Kretzschmar), Leipzig 1914]; Richard Jakoby: *Die weltliche und geistliche Solokantate*, in: *Das Musikwerk: eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte*, Bd. 32: *Die Kantate*, hg. von dems., Köln 1968, S. 7–26; Carl de Nys: *La cantate* (= *Que sais-je?*, Bd. 1851), Paris 1980; Emans u. a., Art. *Kantate*; Colin Timms, Nigel Fortune, Malcolm Boyd, Friedhelm Krummacher, David Tunley, James L. Goodall und Juan José Carreras: Art. *Cantata*, in: *NGroveD²*, Bd. 5, hg. von Stanley Sadie und John Tyrrell, London u. a. 2002, S. 8–41; und Siegfried Mauser und Elisabeth Schmierer (Hg.): *Kantate, ältere geistliche Musik, Schauspielmusik* (= *HmG*, Bd. 17, 2), Laaber 2010. Für die Einzeluntersuchungen und weitere allgemeinere Darstellungen vgl. das Literaturverzeichnis.

¹⁴ Timms, Art. *Cantata*, S. 8 (Hervorhebungen von der Autorin).

zumindest bis ins 20. Jahrhundert mit mehr als einer Stimme und nicht nur mit einer Generalbassgruppe besetzt; Opern sind meist nicht geistlich, Oratorien meist nicht weltlich. Lieder (inkl. Canzonen, Arien etc.), Madrigale oder Motetten besitzen keine derart kontrastreiche, mehrteilige Form. Gerade die eurozentrale Verbreitung und die Varianz der Kantate schließen andere Gattungen, deren Merkmale besser definiert werden können oder sogar müssen, aus dieser Definition aus.

Die Kriterien, bei denen die Kantate nur im Vergleich zu anderen Gattungen bestehen kann – ex negativo wie bei der Auslegung von Weber –, könnten wiederum nicht ausreichen, um sie als eigenständige Gattung zu legitimieren. Es könnte zielführender sein, von einer kulturgeschichtlich orientierten Gattungstheorie ohne zu feste Gattungskriterien auszugehen, die in der neueren Forschung diskutiert wird.¹⁵ Die zahlreichen Definitionsversuche, die Verwendung von Gattungsbegriffen und das Bedürfnis seit jeher, Musik zu strukturieren und zu kategorisieren, um sie besser verstehen und darüber sprechen zu können, widersprechen jedoch den Prinzipien einer solchen ästhetisierenden Metatheorie. Wolfgang Marx schreibt dazu:

Diese Entwicklung [d.h. die Ausdifferenzierung von Gattungen und ihren Kriterien] hat dazu geführt, daß allgemein von einem Ende der Gattungen als musikgeschichtlicher Kategorie gesprochen wird.¹⁶ Dabei wird nicht berücksichtigt, daß der „generic contract“¹⁷ weiterhin in Kraft ist – unser Verständnis von der Symphonie geht weiterhin von den genannten Kriterien aus, auch wenn jüngere Kompositionen ihnen nicht mehr entsprechen. [...] Die Tatsache, daß weiterhin zahlreiche Komponisten Gattungsbezeichnungen als Titel ihrer Kompositionen verwenden, könnte zum Teil darauf zurückzuführen sein, daß sie damit ihren Hörern einen Anknüpfungspunkt für den Rezeptionsvorgang bieten und ihr Werk als Auseinandersetzung mit und in gewisser Weise auch Fortführung der Gattungstradition verstanden wissen möchten.¹⁸

Es erklärt sich hieraus erneut die Forschungslage rund um die Kantate, bei der trotz aller Verschiedenheit immer in Bezug zur Gattung einzelne Kompositionen, Gruppen davon oder Stücke einer Epoche oder eines Ortes untersucht werden. Der Gattung Kantate sollte

15 „Im Rahmen einer kulturgeschichtlich geprägten Gattungstheorie werden keine Gattungstypologien mehr erstellt. Dies beruht auf der Erkenntnis, daß das Zusammenwirken der gattungsbestimmenden Kriterien zu komplex ist, um eine eindeutige zweidimensionale Darstellung zu ermöglichen, sowie ebenso auf der Tatsache, daß eine jede Klassifikation zeit- und ortsgebunden ist und daher nur eine sehr begrenzte Gültigkeit haben kann.“ Wolfgang Marx: *Kriterien der Gattungsbestimmung*, in: *Theorie der Gattungen* (= *HmG*, Bd. 15), hg. von Siegfried Mauser, Laaber 2005, S. 269–293, hier S. 282.

16 Verweis auf Carl Dahlhaus' *Musikästhetik* (Köln 1967) und *Grundlagen der Musikgeschichte* (Köln 1977).

17 Der ‚Gattungsvertrag‘ zwischen Komponist*in und Rezipient*in, der wichtig ist für die Erwartungshaltung, Interpretation und somit die Kommunikation. Der Begriff stammt von Heather Dubrow. Vgl. dies.: *Genre* (= *Critical idiom*, Bd. 42), London 1982.

18 Marx, *Kriterien der Gattungsbestimmung*, S. 291.

sich demnach weiterhin über grobe Übersichten oder solche Einzeluntersuchungen nähert werden, wie es in dieser Arbeit zur französischen Kantate geschehen wird.

Auch mit Blick auf die französische Kantate¹⁹ wurde bei einer interdisziplinären Tagung zur Kantate in Halle 2014 zudem postuliert,²⁰ dass es sich bei der Kantate um einen „Strukturtypus“, einen „Katalysator“ für andere Entwicklungen und damit um ein offenes Kompositionsmodell handelt, für das die „Variation der vorgegebenen Grundbausteine [d. h. Rezitativ und Arie]“²¹ zur Verfügung steht. Auch dieser Ansatz geht von einer Verknüpfung der Gattungsbeschaffenheit und ihrem sozialen Kontext – Epoche, Ort, Gesellschaft – aus:²²

[I]n ihrer [d. h. der Kantaten] konkreten Aufführungspraxis kann der produktionsästhetische Wandel – weg von institutionell-normativen Vorgaben hin zu einem stärker improvisationsbasierten Begriff von Kunst – zugleich als sozialer Wandel erscheinen, eben weil dem ‚Strukturtypus‘ eine soziale Dimension konstitutiv eingeschrieben ist.²³

Dieser neueste Forschungsansatz erscheint für die Gattungsdebatte um die Kantate gewinnbringend. Die Gattung definiert sich demnach nicht durch spezifische und allgemeine Kriterien, sondern vor allem durch ihre „kombinatorische Struktur“ und „Variationsbreite“. Damit schließt sich auch der Kreis zu De Brossards eingangs zitierter Aussage, dass der Abwechslungsreichtum der (italienischen) Kantate inhärent sei („une certaine liberté“²⁴).

Doch gilt neben dieser Erkenntnis noch immer, worauf Elisabeth Schmierer im *Handbuch der musikalischen Gattungen* hinweist: Es fehlen Analysen, vor allem in Bezug auf die für die Kantatengeschichte neben den geistlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs entscheidenden Kompositionen der Länder Italien und Frankreich:

[D]ie Kantaten Johann Sebastian Bachs [sind] in umfassender Weise erforscht, in unvergleichlich geringerem Maße jedoch das Schaffen seiner Zeitgenossen und insbesondere das immense Repertoire der weltlichen Kantaten in Italien und Frankreich, für das im wesentlichen nur Abhandlungen zu einzelnen Komponisten, jedoch keine übergreifenden Beiträge vorliegen.²⁵

19 Schneider, *Gestalt und Funktion*, S. 134–165.

20 Wolfgang Hirschmann und Dirk Rose: *Einführung*, in: dies., *Die Kantate als Katalysator*, S. 1–9.

21 Ebd., S. 1.

22 Hirschmann und Rose beziehen sich hier auf Klaus Conermann: *Die Kantate als Gelegenheitsdichtung. Über die Entstehung der höfischen Kantatentexte und ihre Entwicklung zum galanten ‚Singgedicht‘*, in: *Gelegenheitsdichtung*, Kongressbericht Wolfenbüttel 1976, hg. von Dorette Frost und Gerhard Knoll, Bremen 1977, S. 69–109.

23 Hirschmann und Rose, *Einführung*, in: dies., *Die Kantate als Katalysator*, S. 7.

24 De Brossard, *Dissertation*, Fol. 75 r.

25 [Siegfried Mauser und] Elisabeth Schmierer: *Vorwort*, in: dies., *HmG*, Bd. 17, 2, S. 9–10, hier S. 9.

Schmierer stellt – zumindest für die französische Kantate – ferner die Hypothese auf, dass mehr Potenzial in den Kantaten aufzufinden sein könnte, als momentan durch die Prämisse angenommen werde, dass eine enge Beziehung zur Oper bestehe, und teilt damit gewissermaßen die neuere Sichtweise der Kantate als „Katalysator“:

Wahrscheinlich war es vorteilhaft für die Blütezeit der italienisierenden Gattung, dass sie nicht im Vordergrund des Interesses stand, denn so konnte vielleicht mehr gewagt werden, als es auf dem Gebiet der Oper möglich gewesen wäre. Analysen, die diesen Sachverhalt detaillierter untersuchen, stehen allerdings noch aus.²⁶

In Frankreich gab es italienische und französische Kantaten, vor allem aber solche in Mischstilen, deren Verschiedenheiten zwar bereits erkannt, deren genaue Ausprägungen, Unterschiede und Bedeutungen für die Gattung aber noch nicht systematisch betrachtet worden sind. Der Begriff Kantate bezeichnet im Gegensatz zur Oper ferner sowohl eine musikalische als auch eine literarische Kunstform. In Bezug auf die Kantatendichtungen stehen ebenfalls noch systematischere und umfassendere Untersuchungen aus.

Daneben birgt nicht nur die Gattungsdebatte Unklarheiten und Herausforderungen; auch die Autor*innenschaft der frühesten Kantate(n) war lange unklar. Zum einen entstanden viele dieser Kammermusikstücke in Manuskriptform und anonym; einige sind vermutlich verschollen. Zum anderen mussten die (noch) unklare Definition und verschiedenartigen, sich noch in der Entwicklung befindenden Gattungseigenschaften zu der Frage führen, ab wann ein Stück als Kantate bezeichnet wurde oder im Nachhinein werden kann.

Gerade weil dieser Gattungsprozess so offen war, bot er auch Raum für Komponistinnen und Autorinnen. In lexikalischen Definitionen wurde die Autorinnenschaft daher lange Zeit der Italienerin Barbara Strozzi für ihre neuartige Formbehandlung zu- und wieder abgesprochen.²⁷ Für die Entwicklung der französischen Kantate waren, wie weiter oben erwähnt, wiederum die Dichterin Marie de Louvencourt und die Komponistin Élisabeth Jacquet de La Guerre von Bedeutung.²⁸ Herrschende Frauen oder einflussreiche Gönnerinnen wie Anna von Österreich oder Mademoiselle de Guise haben die Gattung durch Kompositionsaufträge oder die Schaffung von Aufführungsmöglichkeiten gefördert. Anders als bei Gattungen wie der Oper erhalten Frauen also bezogen auf die Kantaten vermehrt eine Funktion als Impulsgeberinnen, worauf bisher kaum hingewiesen wurde.²⁹ Die Mitwirkung von Frauen in dem Bereich hing damit zusammen, dass Kantaten in ei-

26 Elisabeth Schmierer: *Die französische Kantate*, in: Mauser und Schmierer, *HmG*, Bd. 17, 2, S. 33–42, hier S. 42.

27 Vgl. z. B. das Vorwort in: Johann Christoph Pepusch: *Six English Cantatas*, London (Young) 1710; Arrey von Dommer: *Musicalisches Lexicon auf der Grundlage des Lexicon's von H. Chr. Koch*, Heidelberg 1865, S. 137; und Schmitz, *Geschichte der weltlichen Solokantate*, S. 81.

28 Vgl. Kapitel 4.1.

29 Zum Thema Gattung und Geschlecht gibt es bisher hauptsächlich in der Literatur- und Kulturwissenschaft Untersuchungen, vgl. z. B. Anne Fleig und Helga Meise (Hg.): *Gattung und Geschlecht*, in: *Das achtzehnte Jahrhundert* 29 (2005), Nr. 2, S. 149–287.

ner Halböffentlichkeit zwischen repräsentativen Großereignissen und privaten Hauskonzerten aufgeführt wurden, wodurch gewisse soziale und künstlerische Schichten erreicht wurden und sich daran beteiligen konnten, die in offizielleren Rahmen sonst kaum eine Möglichkeit dazu hatten. Solche sozialen Aspekte müssen bei Studien zur Kantate, wie teilweise schon in jener von Hirschmann und Rose, verstärkt miteinbezogen werden. Auf die verschiedenen Biographien und Netzwerke der Komponist*innen und Dichter*innen sowie deren freien Umgang mit der französischen Kantate, der erst durch das Umfeld ermöglicht wurde, wird an späterer Stelle eingegangen.

Zusammenfassend lässt sich feststellen: Eine übergreifende Definition für die Gattung Kantate ist zwar nach heutigem Verständnis zunächst „kaum sinnvoll“; epochen- und ortsgebundene Einzeluntersuchungen können jedoch die Stücke, die sich hinter dem Begriff „Kantate“ verbergen, in einzelnen Gruppen genauer in den Blick nehmen und verständlich machen. Zudem steht die Kantate anderen Gattungen, besonders der Oper, nahe. Durch Vergleiche von Opern und Kantaten können Unterschiede herausgearbeitet werden, die nützlich sind, um für den „Strukturtypus“ Kantate weitere greifbare Kriterien abzuleiten und den derzeitigen Forschungsstand zu erweitern. Diese gewonnenen Kriterien können dann das Korpus einer Kantatengruppe (gleiche Epoche, gleicher Ort etc.) als Gattung vor allem gegenüber der Oper legitimieren und versprechen außerdem im Umkehrschluss einen Erkenntnisgewinn für die Opernforschung. Die Stildebatte ist dabei wichtig, um die Rezeption, Adaption und Gestaltungsweise der Gattung in Frankreich zu verstehen. Des Weiteren sind soziale Einflüsse, Netzwerke sowie Transfers und Wirkungsräume der Kantatenkomponist*innen von Bedeutung.

Ziel dieser Arbeit mit Blick auf die Forschungslage und Gattungsdebatte zur Kantate ist daher, die französischen Kantaten mit explizitem, vergleichendem Blick auf die italienischen Kantaten zu betrachten, die als Vorbild für die Kantaten in Frankreich dienten. Damit ist eine Einzeluntersuchung der französischen Kantate um 1700 verbunden, die auf den bestehenden Übersichtsdarstellungen und Einzelanalysen aufbaut. Methodisch wird ein Weg eingeschlagen, der das Gattungsverständnis in Hinblick auf die neueste Forschung zur Kantate als „Katalysator“ und „Strukturtypus“ um Definitionskriterien erweitert. Zunächst werden dafür weitere geschichtliche Hintergründe der Gattungen Oper und Kantate in Italien und Frankreich und die Stildebatte um 1700 beleuchtet. Anschließend wird die französische Kantate in einem poetologischen und musikalischen Gattungsvergleich von der italienischen und französischen Oper sowie der italienischen Kantate abgegrenzt und für diese Untersuchung als eigenständige Gattung legitimiert. Die sich daraus ergebenden Kriterien werden durch einen Vergleich zwischen dem italienischen und französischen Stil um weitere Kriterien ergänzt. Darauf folgt die Analyse ausgewählter französischer Kantaten. Neben der Dichtungs-, Form- und Stiluntersuchung wird das soziale Umfeld zum besseren Verständnis der Kompositions- und Rezeptionsweisen betrachtet. Es ergeben sich die französische Kantate um 1700 betreffend also folgende zentrale und sich untereinander beeinflussende Fragestellungen:

1. Wie unterscheiden sich Oper und Kantate poetologisch und kompositorisch voneinander?
2. Wie unterscheiden sich der italienische und französische Stil voneinander?
3. Wo ist der soziale Ort der Kantate?

Vor allem der Beginn der Kantatenproduktion in Frankreich wird historiographisch, sozial- und kompositionsgeschichtlich erforscht. Darüber können wiederum mögliche Kriterien für eine Selbständigkeit oder Abhängigkeit der Gattung abgeleitet werden, die den Gattungsbegriff weiter konkretisieren und differenzieren sowie zu neuen Diskussionen über und Untersuchungen zu Kantaten (in Frankreich) anregen sollen.

1.2 Die Forschungslage zur französischen Kantate

Wie im Kapitel zuvor erwähnt, existieren aufgrund der Variationsbreite der Kantate vor allem Einzeluntersuchungen zu verschiedenen Ländern oder Epochen, spezialisierte Aufsätze und nur wenige Gesamtübersichten zur Gattung Kantate. Auf die einschlägigen Publikationen zur Kantate wurde im vorigen Abschnitt bereits hingewiesen. Im Folgenden wird die Literatur vorgestellt, die für das Thema dieser Arbeit relevant ist.

Zur französischen Kantate existieren bisher drei größere Übersichtswerke: Gene Vollen's Einführung mit Katalog *The French cantata. A survey and thematic catalog* von 1970, David Tunleys 1974 erschienenenes und 1997 noch einmal überarbeitetes und erweitertes Buch *The Eighteenth-Century French Cantata*, ebenfalls mit Katalog, und Jérôme Dorival's Studie *Les Créateurs de la cantate française au XVIIIème siècle*, auch mit Katalog, von 1980.³⁰ Es handelt sich bei allen drei Werken um Einzeluntersuchungen zur Kantate in Frankreich im 18. Jahrhundert. Der Zeitraum erklärt sich aus der Tatsache, dass die französischen Kantaten vor allem von ihrer Entstehung um 1700 bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, als eine zurückgehende Kantatenproduktion verzeichnet werden konnte, eine Blütezeit erlebten. Diese Zeitspanne und Blütezeit sind die Begründung für Vollen, im Titel nur von der „French cantata“ zu sprechen und keinen genaueren Zeitraum anzugeben: „The musical compositions known collectively as the French cantata have remained relatively unknown since their popularity waned in the middle of the 18th century.“³¹

30 Gene E. Vollen: *The French cantata. A survey and thematic catalog*, Diss., Denton/TX 1970, Ann Arbor/MI 1982 (= *Studies in musicology*, Bd. 51); David Tunley: *The Eighteenth-Century French Cantata*, Oxford u. a. 1974, ²1997, Reprint 2008; und Jérôme Dorival: *Les Créateurs de la cantate française au XVIIIème siècle, suivi du catalogue raisonné de la cantate et de la cantatille*, 2 Bde., Diss., Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris 1980; Es gibt daneben von Dorival eine gleichzeitig erschienene Studie zu den Cantatilles, ebenfalls mit Katalog. Vgl. Jérôme Dorival: *Contribution à l'histoire de la cantate française au XVIIIème siècle: la cantatille, suivi du catalogue raisonné de la cantate*, 2 Bde., Diss., Université de la Sorbonne Paris IV 1980.

31 Gene E. Vollen: *Preface*, in: ders., *The French cantata*.