

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 28 (2004)

Heft: [1]

Artikel: Lully und Corelli auf dem batavischen Parnass

Autor: Rasch, Rudolf

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-868942>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LULLY UND CORELLI AUF DEM BATAVISCHEN PARNASS

von RUDOLF RASCH

Einleitung

Trotz der politischen Gegensätze zwischen Frankreich und der Republik der Vereinigten Niederlande während der zweiten Hälfte des siebzehnten und des frühen 18. Jahrhunderts, die mehrmals zu Kriegen führten, hatte Frankreich in diesen Jahrzehnten einen enormen Einfluss auf die Niederlande. Dieser betraf fast alle Bereiche des Alltagslebens – besonders im Hinblick auf die höheren Stände – und erstreckte sich hier sowohl auf Materielles wie z. B. Mode, Baukunst, Innenarchitektur und Gartenanlagen, als auch auf Künstlerisches wie Tanz und Musik. Obwohl diese Einflüsse schon im sechzehnten Jahrhundert bestanden, verstärkten sie sich spürbar unter der Regierung des Statthalters Friedrich Heinrich (1625–1647), der seine Hofhaltung nach dem Vorbild des französischen Hofes unter Heinrich IV. einrichtete, wo er sich längere Zeit aufgehalten hatte. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts waren die Vereinigten Niederlande und Frankreich politisch und militärisch gegen „Spanien“ verbündet, was sich nach dem Westfälischen Frieden von 1648 veränderte, indem Frankreich und Holland allmählich zu Gegnern wurden. Der Höhepunkt der Auseinandersetzungen war mit dem Ausbrechen des Holländischen Krieges (1672) erreicht. Nach dem Frieden von Nimwegen im Jahre 1678 führten beide Staaten noch zwei Kriege, den Pfälzischen Erbfolgekrieg (1688–1697) und den Spanischen Erbfolgekrieg (1701–1715).

Wie bereits angedeutet, bedeuteten die französischen Kanonen keineswegs eine Verminderung der kulturellen Einflüsse Frankreichs auf die Niederlande. Die Orientierung an Frankreich war ein konstanter Faktor im holländischen Kulturleben bis zur nachnapoleonischen Zeit. Französische Musik kannte man in den Niederlanden seit dem Mittelalter. Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts hat die durch den Druck bedingte freie Verfügbarkeit von französischer Musik ihre Verbreitung im Norden sehr begünstigt. Man denke nur an die mehrstimmige Chanson, die mehrstimmigen Psalmen Goudimels und Le Jeunes und an das *Air de cour* des frühen 17. Jahrhunderts. Im Laufe des 17. Jahrhunderts waren es besonders einfache Tänze und Lieder, die von Frankreich aus in den Norden gelangten. Von den Niederlanden wurden alle neuen französischen Gattungen so bald wie möglich in die eigene Kultur aufgenommen.

Die französische Musik fand ihre Verbreitung in den Niederlanden nicht nur durch das Verlagswesen und durch Abschriften, sondern auch der persönlichen Austausch in beiden Richtungen spielte eine wichtige Rolle. Französische Musiker und Tanzlehrer kamen nach Holland¹ und holländische Musiklieb-

¹ Guillaume Dumanoir, später *Roy des violons* am Hofe Ludwigs XIV., war 1636–1640 Tanzmeister am Hofe Friedrich Heinrichs in Den Haag. Bernard Dommaille, französischer Hofmusiker, gab 1662 mit anderen französischen Musikern Konzerte im Amsterdamer städtischen Theater.

haber besuchten Paris während ihres „Grand Tours“ und brachten französische Musik nach Hause.

Der holländische Physiker Christiaan Huygens (1629–1695), bekannt durch seine Erfindung der Pendeluhr und seine Entdeckung der Ringe des Saturn, schickte seinem Bruder Constantijn Huygens Jr. (1627–1697) französische Airs, als er 1655 für kurze Zeit in Paris war.² Später, während längerer Aufenthalte in Paris, sah er Cavallis *Xerse* mit von Lully hinzugefügten Balletten (am 27. November 1661), Lullys *Ballet de l'impatience* (am 26. Februar 1662), Molières *Le mariage forcé* mit Musik von Lully (am 3. Februar 1664) und Molières *Le Sicilien, ou L'amour peintre*, gleichfalls mit Musik von Lully (im Februar 1667).³ Andere holländische Reisende sahen gleichfalls Opern von Lully und berichteten darüber ihren holländischen Verwandten und Freunden. Seit etwa 1670 wurde der Name Lullys in Holland immer bekannter.⁴ Viele Airs aus Balletten und Opern verbreiteten sich und wurden als Melodien für holländische Liedtexte benutzt. Spitzenreiter in dieser Hinsicht war wahrscheinlich das üblicherweise als „Bell'Iris“ betitelte „Sommes-nous pas trop heureux“ aus dem schon genannten *Ballet de l'impatience* von 1662. Eine Clavierbearbeitung findet sich im *Clavierbuch von Anna Maria van Eijl*, das seit 1671 von ihrem Clavierlehrer Gisbert Steenwick zusammengestellt worden war.⁵ Das sogenannte *Clavierbuch von Jan Barent Gresse*, um 1680 entstanden, enthält Clavierbearbeitungen einiger Sätze aus *Alceste* und *Isis*.⁶

Aufführungen von Opern von Jean-Baptiste Lully

Ziemlich schnell gelangten auch originale Lully-Opern in die Niederlande.⁷ *Isis*, am 5. Januar 1677 in Saint-Germain-en-Laye erstaufgeführt, wurde noch im selben Jahr im Amsterdamer städtischen Theater aufgeführt, und zwar vier

² Siehe Christiaan Huygens, *Le cycle harmonique* (Rotterdam 1691), *Novus cyclus harmonicus* (Leiden 1724), with Dutch and English translations, hg. von Rudolf Rasch, Utrecht 1986, 22.

³ Huygens, 1986, 24–26.

⁴ Frits Noske, „L'influence de Lully en Hollande (1670–1700),“ in: Jérôme de la Gorce & Herbert Schneider (Hg.), *Jean-Baptiste Lully: Actes du Colloque – Kongressbericht, Saint-Germain-en-Laye – Heidelberg, 1987*, Heidelberg 1990, 591–598;

⁵ Vgl. *Klavierboek Anna Maria van Eijl*, hg. von Frits Noske, Amsterdam 1959, Nr. 25; siehe die Anmerkungen S. xx–xxi, xxxvi–xxxvii. Die Handschrift befindet sich in der Toonkunst-Bibliotheek, Amsterdam.

⁶ Die Handschrift befindet sich in der Letteren-Bibliotheek, Utrecht. Siehe *Dutch Keyboard Music of the 16th and 17th Centuries*, hg. von Alan Curtis, Amsterdam 1961, S. xix–xxiii. Die Handschrift enthält Clavierbearbeitungen von „Alcide est vainqueur“ aus *Alceste* und „Les plaisir“, „Aymez profitez“ und „Que ces lieux“ aus *Isis*.

⁷ Siehe Carl B. Schmidt, „The geographical spread of Lully's operas during the late seventeenth and early eighteenth centuries: New evidence from the Livrets,“ in: H. Heyer (Hg.), *Jean-Baptiste Lully and the music of the French Baroque: Essays in honour of James R. Anthony*, Cambridge UK 1989, 183–211, ein Beitrag, der aber für die holländische Sachlage nicht immer zuverlässig ist.

Mal, (am 25. und 29. November sowie am 6. und 13. Dezember).⁸ Welche Truppe die Aufführung bestritt, ist unklar. Es besteht die Vermutung, dass es sich um ein französisches Ensemble handelte, das sich im Zusammenhang mit dem Nimweger Friedenskongresse in Nimwegen aufhielt. Wenn das zutrifft, dann dürfte auch *Isis* in Nimwegen aufgeführt worden sein. Weitere Lully-Opern kamen 1683 in Den Haag durch eine in Holland zusammengestellte Truppe unter Leitung des Franzosen Augustin Fleury und des nach Gent ausgewanderten Italieners Carolus Martinelli zur Aufführung.⁹ Leider sind die Titel der Opern nicht bekannt. Mehr wissen wir über die Opern Lullys, die 1687 und 1688 in Amsterdam aufgeführt wurden. Während der Sommermonate 1687 kamen *Amadis*, *Cadmus et Hermione* und *Atys* zu Aufführung, während der Sommermonate 1688 *Persée* und *Proserpine*.¹⁰ 1687 waren es wahrscheinlich die eigenen Sänger, die die Aufführungen besorgten, 1688 eine Truppe von reisenden Instrumentalisten und Sängern, zusammengestellt von Victor-Amadée le Chevalier, einem aus Savoien stammendem Musiker. Auch 1690 organisierte er Opernaufführungen in Amsterdam, aber leider sind keine Titel bekannt.

Die Geschichte der holländischen Aufführungen von Lullys Opern setzt sich in Den Haag fort, wo 1702 ein neues französisches Theater eröffnet wurde.¹¹ In den Anfangsjahren waren Lullys Opern wahrscheinlich noch ziemlich wichtig für das Repertoire. Aus Textbüchern und anderen Quellen wird deutlich, dass in diesen Jahren zumindest *Armide*, *Atys*, *Thésée* und *Proserpine* gespielt wurden, *Phaëton* sogar noch im Jahre 1710.¹² Die spätesten Aufführungen von Opern Lullys in Holland, die mir bekannt sind, sind *Phaëton* und *Atys*, die noch 1718 in Den Haag zu Aufführung kamen.¹³

Wir wissen nicht, wie diese Aufführungen genau aussahen. Wahrscheinlich ließ man die Prologe, die tendenziell zu französisch-politisch waren, weg. Die zwei übersetzten Textbücher aus dem Jahr 1687, *Amadis* und *Cadmus et Hermione*, fangen in der Tat direkt mit dem ersten Akt an. Im Übrigen ist es angesichts der im Vergleich zur französischen Académie Royale de Musique wesentlich geringeren Möglichkeiten wahrscheinlich, dass zum Beispiel die durchgehende fünfstimmige Streicherbegleitung durch einen einfachen Generalbass-Satz ersetzt wurde. Auch Ballettszenen könnten gekürzt worden sein, wenn sie auch sicher nicht ausgelassen wurden.

⁸ Rudolf Rasch, „Amsterdam, 25 november 1677: Lully's opera „Isis“ wordt opgevoerd in de Schouwburg: De moeizame introductie van de opera in de Republiek“, [Amsterdam, 25. November 1677: Lullys Oper „Isis“ wird im Theater aufgeführt: Die mühsame Einführung der Oper in Holland], in: Louis Peter Grijp (Hg.), *Een Muziekgeschiedenis der Nederlanden* [Eine Musikgeschichte der Niederlande], Amsterdam 2001, 311–316.

⁹ J. Fransen, *Les comédiens français en Hollande au XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris 1925, 165–167

¹⁰ Fransen, a.a.O., 170–174; Rasch, a.a.O., 2001.

¹¹ Fransen, a.a.O., 193–250.

¹² Fransen, a.a.O., 228; Schmidt, a.a.O., 200–201.

¹³ Fransen, a.a.O., 256; Schmidt, a.a.O., 200–201.

Holländische Schauspielbearbeitungen von Opern Lullys

Zwei Mal sind Opern Lullys zu gesprochenen Bühnenstücken umgearbeitet worden. Zum einen ging es um *Roland*, vom holländischen Theaterdichter Thomas Arends (1653–1701) als *Roeland* wortgetreu in Alexandrinern – der für die holländische Bühne üblichen Versform – übersetzt.¹⁴ Einzelne Stücke sind in anderen Metren gehalten, weil sie gesungen wurden. Das Textbuch liefert fünfzehn solcher Stücke, von denen elf auf Lullys Musik aus der französischen Originalfassung passen. Wo Lullys Musik beibehalten ist, hat Arends sehr sorgfältig den holländischen Text an die französischen Noten angepasst (vgl. Bsp. 1). Es gibt Hinweise dafür, dass es Arends' Absicht war, mit seiner Lully-Bearbeitung eine Art holländischer Oper einzuführen. Der Aufführung seines *Roeland* war jedoch kein Erfolg beschieden, so dass er keine weiteren Bearbeitungen mehr verfasst hat.¹⁵

Der zweite Fall einer für die Amsterdamer Sprechbühne verfassten Bearbeitung einer Lully-Oper ist mit der *Atys*-Bearbeitung von Guillaume-Toussaint Domis (1681–1738) gegeben, die 1724 unter dem Titel *Atys en Sangarida* aufgeführt wurde.¹⁶ Die Bearbeitung ist wesentlich freier als Arends' *Roeland*. Die Personen, die Geschichte und die Gliederung der Oper in Akte und Szenen folgen im Großen und Ganzen Lullys *Atys*, aber der Text ist stark gekürzt und neu gestaltet. Es gibt eine Anzahl von gesungenen Einzelsätzen, und es ist kennzeichnend, dass nun (1724) Lullys Musik nicht mehr gefragt ist und stattdessen ein zeitgenössischer Komponist, Jacobus Nozeman (1693–1745), neue Musik komponiert, die aber leider verschollen ist. Auch Domis' *Atys* war kein Bühnenerfolg, was vielleicht in der Natur der Sache liegt: Ein Operntext ist für eine gesungene Aufführung konzipiert und als solcher nicht ohne weiteres auf eine Sprechbühne übertragbar.

Partiturausgaben der Musik Lullys in Holland

Lullys Musik wurde in Holland nicht nur durch die Aufführung seiner Opern bekannt, sondern auch durch die Druckausgaben seiner Werke. Gelegentlich wurden ganze Opernpartituren herausgegeben, häufiger aber vokale oder instrumentale Auszüge. In keinem anderen Land außer Frankreich ist so viel

¹⁴ Rudolf Rasch, „Thomas Arends‘ ‚Roeland‘ (1686): Opera of toneel?“ [Der ‚Roeland‘ von Thomas Arends (1686): Oper oder Schauspiel?]; in Hubert Meeus & Maartje De Wilde (Hg.), „Hier wordt Musieck gesonghen ende gespeelt“: *Muziek op het toneel in de Nederlanden tijdens de zeventiende eeuw* [„Hier wird Musik gesungen und gespielt“]: Musik auf den Bühne in den Niederlanden während des 17. Jahrhunderts] (Löwen 2006), in Vorbereitung. Der Text des *Roeland* ist veröffentlicht als *Roeland, Treur-spel, het Frans Opera gevolgt* (Amsterdam 1686).

¹⁵ Nach der Erstaufführungsreihe vom 20., 22., 25. und 27. Juli 1686 wurde *Roeland* nie mehr aufgeführt.

¹⁶ Der Text wurde herausgegeben als „Gloriam Tribuit Doctrina“ (Kenzspruch für G. T. Domis), *Atys en Sangarida* (Amsterdam 1724).

Musik Lullys verlegt worden wie in Holland.¹⁷ In den anderthalben Jahrzehnten von 1682 bis 1697 wurde das holländische Musikverlagswesen von Lullys Musik dominiert: Mehr als die Hälfte der in diesem Zeitraum erschienenen Ausgaben dürfte Musik von Lully enthalten.

Bsp. 1: Das erste Air aus dem 1. Akt von Lullys *Roland* mit dem französischen Text von Philippe Quinault (1685) und der holländischen Übersetzung von Thomas Arends' *Roeland*, 1686.

Angelique

1 Ah! que mon cœur est a - gi - té! L'a - mour y com - bat la Fier -
Ach! hoe ge - voel ik my ont - roert, Nu Min met myn Eer oor - lok
Basse-Continue

3 té. Je ne scay qui des deux l'em - por - te. Quel - que - fois la Fier -
voert. Ik en weet wie van bei't zal win - nen. My ne Roem me - nigh -

5 té de - meu - re la plus - for - te, Quel - que - fois l'A - mour est vain -
maal ver - o - vert my - ne zin - nen, me - nigh - maal heeft Min het ge -

7 queur. De mo - ment en mo - ment u - ne guer - re mor - tel - le Dans mon
bied. Ie - der uur, ie - der uur zo ge - voel ik van bin - nen Veel ver

¹⁷ Siehe für eine Übersicht Carl B. Schmidt, „The Amsterdam editions of Lully's music: A bibliographical scrutiny with commentary,“ in: John Haidu Heyer (Hg.), *Lully studies*, Cambridge 2000, 100–165.

The musical score consists of three staves of music. The top staff starts with a treble clef, a 't' above the staff, and a 9 in the first measure. The lyrics are in French: 'â - me se re - nou - vel - le. Quel trou - ble, he - las! quel - le ri - woe - der de stryd be - gin - nen. Wat smart, he - laas! o wat ver-' followed by a repeat sign and a 3/4 time signature. The middle staff starts with a bass clef, a '4' below the staff, and a 3/4 time signature. The lyrics are in Dutch: 'gueur! Fu - nes - te A - mour, Fier - té cru - driet! O la - ti - ge Eer, o heil - loos'. The bottom staff starts with a bass clef, a '3/4' below the staff, and a 3/4 time signature. The lyrics are in Latin: 'el - le, Ne ces - se - rez - vous point de dé - chi - rer mon cœur? Min - nen, Ver-laat uw'wreed - heid nooit myn treu - rig har - te niet?' followed by a repeat sign and a 3/4 time signature.

Es gibt mehrere holländische (Amsterdamer) Ausgaben vollständiger Partituren von Opern Lullys, wenn auch nicht in großer Zahl. An erster Stelle steht hier die Ausgabe von *Achille et Polyxène*, 1688 von dem Verleger Antoine Pointel (Amsterdam 1660–1702) und dem Amsterdamer Buchhändler Henri Desbordes (vgl. Abb. 1) herausgegeben, nur ein Jahr, nachdem die französische Erstausgabe bei Ballard erschienen war.¹⁸ Bekanntlich ist nur die Musik des ersten Aktes von Lully, während diejenige der weiteren Akte von Pascal Collasse stammt. Die Ausgabe ist insofern eine Besonderheit, als Pointel hier Notentypen mit runden Köpfen einführte. Pointel hatte einen kleinen Verlag, für den aber die Musik Lullys sehr wichtig war, wie später anhand der Opernauszüge noch zu besprechen sein wird.

Estienne Roger war als Musikverleger in seiner Zeit führend. Er war in Amsterdam von 1696 bis zu seinem Tod 1722 tätig, und in seinem Katalog war die Musik Lullys gleichfalls ein wichtiger Faktor, besonders in den frühen Jahren seiner Tätigkeit.¹⁹ Er verkaufte nicht nur seine eigenen Ausgaben,

¹⁸ *Achille et Polyxène* (Pointel): RISM C 3384, L 2931.

¹⁹ Über Roger vgl. François Lesure, *Bibliographie des éditions musicales publiées par Estienne Roger et Michel-Charles le Cène (Amsterdam, 1696–1743)*, Paris 1969, und I. H. van Eeghen, *De Amsterdamse boekhandel 1680–1725*, IV, Amsterdam 1967, 68–76.

sondern erwarb auch die Editionen seiner „kleineren“ Vorgänger wie Pointel, Victor-Amadée le Chevalier und Johan Philips Heus (siehe unten), so dass er um 1700 fast der einzige Musikverleger in Amsterdam war. Im Gegensatz zu nahezu allen seinen Vorgängern – ausgenommen Heus – produzierte Roger seine Musik nicht im Buchdruck-, sondern im Plattendruck-Verfahren; nur Vokalmusik und Musikbücher wurden im Buchdruck-Verfahren hergestellt. Roger war aus finanziellen und organisatorischen Gründen wahrscheinlich besser als seine Vorgänger imstande, Partituren von Lullys Opern auf dem Markt zu bringen. In seinem Katalog – einem Anhang zu Charles du Plessis d'Argentrés *Apologie de l'amour* (1698) – lesen wir:²⁰

On grave tous les Operas de Mr. Lully en partition à Amsterdam, chez Estienne Roger. Cadmus paroistra dans peu & vaudra [...] f. 12.

Drei Jahre später sind in seinem Katalog – einem Anhang zu François Raguenets *Les monuments de Rome* (1701) – in der Abteilung „Livres de musique qui paroîtront dans peu“ drei Opern von Lully aufgeführt:

Les opéras d'Alceste, de Cadmus & d'Isis – On continuera à graver tous les opéras de Monsieur de Lully, partition, in folio.

Aber keine der Opern ist de facto erschienen,²¹ wobei es ist nicht klar ist, warum diese Drucke nie realisiert worden sind. War die Investition zu hoch? Eine vollständige Opernpartitur ergibt schnell mehrere hundert Folioseiten. Der genannte Preis von 12 Gulden war um 1700 für eine Musikausgabe außergewöhnlich hoch und wurde später nur für Sammlungen von zwölf Concerti oder Concerti grossi in fünf oder mehr Stimmbüchern verlangt. In seinem Testament von 1715 gab Roger die Genehmigung, die schon verfertigten Platten zu löschen und, wenn möglich, für einen neuen Stich zu nutzen.²²

Derweil war auch Pieter Mortier (1661–1711) – tätig im Musikverlagsgeschäft von 1707 bis zu seinem Tode, als er für kurze Zeit als Rogers Konkurrent und Geschäftsgegner figurierte – mit der Herstellung von Opernpartituren beschäftigt, die er noch im üblichen Buchdruck anfertigte. Drei solcher Partituren erschienen 1710 oder 1711: *Phaëton*, *Roland* und *Persée*, die die beiden erstgenannten im Folio-, die dritte in Querquartformat.²³ Vermutlich entstanden diese Ausgaben nach dem Vorbild der Pariser Neuausgaben von Henry de Baussen (alle erschienen 1709).

²⁰ Lesure, 1969, 27 nennt Pierre Jurieu als Autor. Dieselbe Anzeige findet sich in Pierre de la Martinières *Nouveau voyage du Nort* (1698), hier für f 12:12.

²¹ Im Nachlass von Le Cènes (Rogers Geschäftsnachfolger) befand sich noch 1743 eine Handschrift van *Cadmus et Hermione* [Nr. 65].

²² Das Testament Rogers vom 23. Januar 1715 (Amsterdam, Gemeinde-Archiv, Notariat, Nr. 6459) erwähnt Platten von *Cadmus*, *Proserpine* und *Alceste*. Es fällt auf, dass *Isis* hier nicht genannt worden ist, stattdessen *Proserpine*.

²³ *Persée*: RISM L 2997; *Phaëton*: L 3004; *Roland*: L 3029.

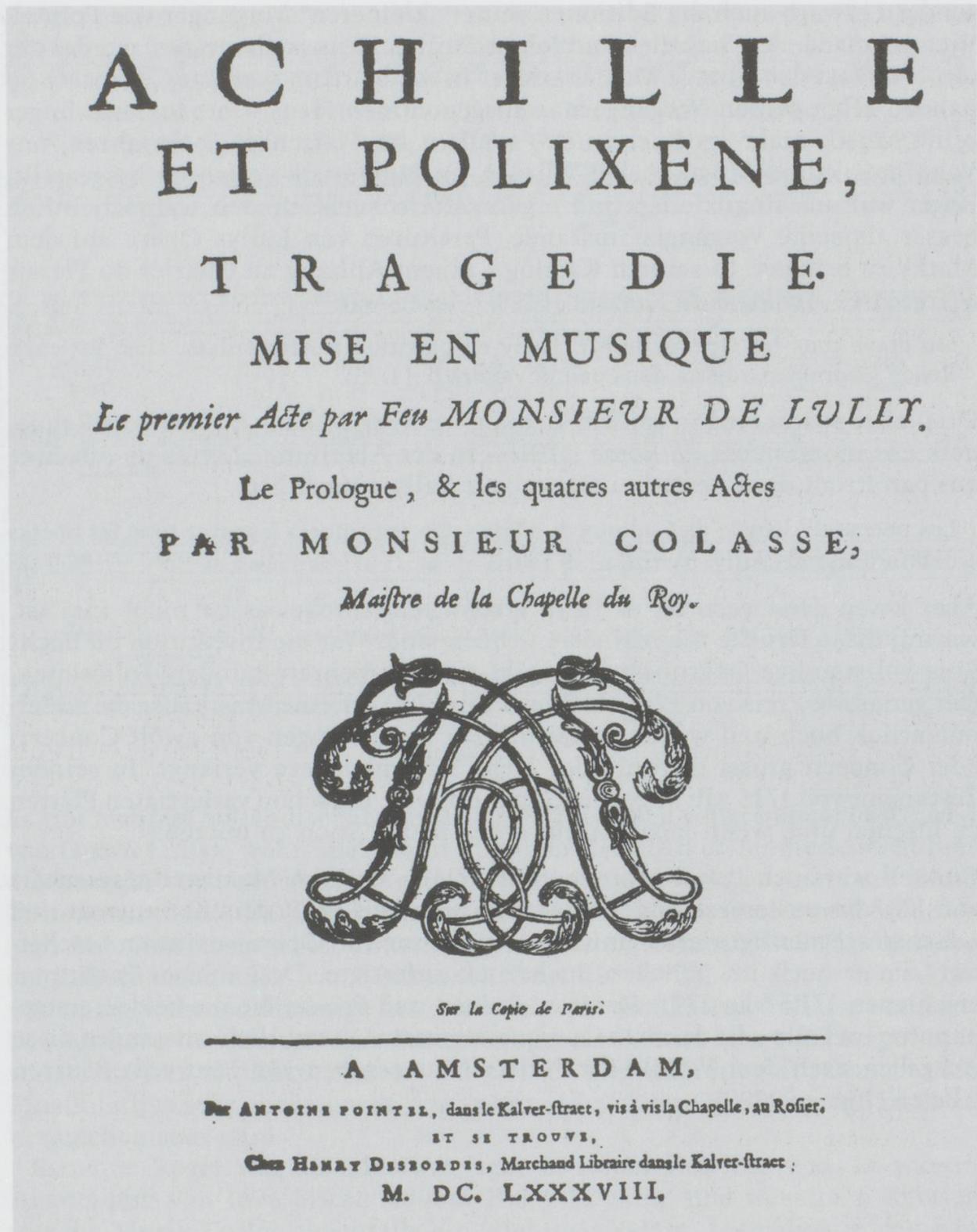


Abb. 1: Titelseite der holländischen Partiturausgabe von Lullys und Collasses *Achille et Polixène*, herausgegeben von Antoine Pointel im Jahre 1688.

Nach Mortiers Tod im Jahre 1711 kaufte Roger dessen Nachlass an Musikbüchern und Kupferplatten auf und integrierte ihn in seine eigenen Bestände, so dass er von diesem Zeitpunkt an doch noch Partituren von Lully-Opern

verkaufen konnte.²⁴ Wir wissen aber, dass der Erfolg dieser Partiturausgaben beschränkt war. Als nach dem Tod von Michel-Charles le Cène – Rogers Geschäftsnachfolger – 1743 die Bestände des Verlagshauses inventarisiert wurden, gab es noch einen beträchtlichen Vorrat im Verlagslager.²⁵ Vielleicht war die Zeit darüber hinweggegangen. Wir werden sehen, dass bereits um 1710 die Popularität Lullys in Holland (wie anderswo auch) abzunehmen begann.

Teilausgaben

Viel typischer für das holländische Verlagswesen als vollständige Partiturausgaben waren die zahlreiche Teilausgaben, die meist als Reihen erschienen. Solche Ausgaben beschränkten sich für gewöhnlich auf vokale oder instrumentale Nummern einer bestimmten Oper und folgten häufig einem standardisierten Schema: Die Instrumentalsätze (Ouvertüren, Tänze etc.) wurden vierstimmig herausgegeben (statt der drei- oder fünfstimmigen Originalsätze),²⁶ und die Vokalsätze (Airs) wurden nur mit Gesang und Generalbass, ohne die Streicherbegleitung, gesetzt.

Die Tradition dieser Ausgaben wurde in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts wahrscheinlich durch den im Vergleich zu den genannten Verlegern weit weniger bekannten Amsterdamer Herausgeber Johan Philips Heus begründet.²⁷ Von 1682 bis 1684 gab Heus unter dem Titel *Ouverture avec tous les airs à violon de l'opéra de **** mehrere Sammlungen mit Instrumentalmusik aus *Cadmus et Hermione* (1682), *Persée* (1683), *Phaëton* (1683) und *Amadis* (1684) heraus.²⁸ Vielleicht hat er noch weitere Bände realisiert, aber diese wären heute verschollen und hätten auch keine bibliographischen Hinweise hinterlassen. Die Ausgaben sind im kleinen Quart-Querformat mit vier Stimmbüchern gestaltet: (*Premier*) *Dessus*, *Second Dessus*, *Taille* und *Basse*, alle à zwölf Seiten und 20–25 Sätze enthaltend. Ein auffallendes Merkmal dieser Ausgaben ist ihr Plattendruck. Heus war, wenn auch als Herausgeber nicht bedeutend, doch der erste, der seine Ausgaben durchgängig stechen ließ.

²⁴ Catalogue de la musique, imprimée à Amsterdam, chez Estienne Roger, ou dont il a nombre (Amsterdam [1712]), 5. *Phaëton* und *Roland* kosteten f 7, *Persée* f 5. Mortier hatte auch *L'Europe galante* von André Campra herausgegeben, und diese Partitur wurde von Roger für f 3:10 verkauft. Dazu kamen noch Pointels Ausgabe von *Achille et Polyxène* (f 2:10) und seine eigene Ausgabe von Anne Danican Philidor's *Pastorale L'amour vainqueur* (f 2).

²⁵ Später noch von Le Cène mit neuen Titelseiten verkauft (*Persée*: RISM L 2998; *Phaëton*: L 3005; *Roland*: L 3032). Im Nachlass von Le Cène befanden sich 1743 noch 900 Exemplaren von *Persée*, 700 von *Roland*, und 250 von *Phaëton*.

²⁶ Siehe Herbert Schneider, „The Amsterdam Editions of Lully's Orchestral Suites“, in: H. Heyer (Hg.), *Jean-Baptiste Lully and the music of the French Baroque: Essays in honour of James R. Anthony*, Cambridge UK 1989, 113–130.

²⁷ Heus war auch Musiker am Amsterdamer Theater. Er starb 1714.

²⁸ *Cadmus* ist eine der älteren Lully-Opern (1673), die 1682 in Paris noch nicht gedruckt war. Mit *Persée*, *Phaëton* und *Amadis* folgte Heus der Spur der neuen Lully-Opern (1682, 1683 und 1684), die in diesen Jahren entstanden bzw. veröffentlicht worden waren. (*Amadis*: RISM L 2951; *Cadmus* L 2981, *Persée*: L 2999; *Phaëton*: L 3011).

Heus gab unter dem Titel *Les airs à chanter* auch eine Sammlung von Airs aus *Roland* (1685) heraus.²⁹ Diese Ausgabe ist wiederum in kleinem Querquartformat gehalten, aber im Buchdruck-Verfahren hergestellt. Sie enthält auf 40 Seiten fünfzehn Airs.

Am deutlichsten trat als Herausgeber von aus Opern entlehnten Sammlungen mit Airs Antoine Pointel hervor.³⁰ In den Jahren zwischen 1687 und 1698 erschienen – soweit bekannt – nicht weniger als zwölf Ausgaben unter dem Titel *Les airs de l'opéra de ***, propres à chanter et à jouer sur toutes sortes d'instruments*.³¹ Mehrere dieser Ausgaben sind undatiert, und die Hälfte von ihnen ist verschollen und nur aus Katalogerwähnungen bekannt.³² Diese Sammlungen betreffen *Cadmus et Hermione*, *Atys*, *Proserpine*, *Le triomphe de l'amour*, *Persée*, *Amadis*, *Roland*, *Le temple de la paix*, *Armide*, *Acis et Galatée*, *Thétis et Pelée* (Musik von Pascal Collasse) und *La grotte de Versailles*.³³ Diese Ausgaben enthalten jeweils zwischen 20 und 50 Airs für Singstimme und Generalbass (manchmal sind noch weitere Vokal- oder Instrumentalstimmen dabei); sie sind im Duodezformat sowie im Buchdruck-Verfahren gestaltet und umfassen in der Regel 48, 60 oder 72 Seiten.

Soweit bekannt, gab Pointel auch zehn instrumentale Auszüge von Opern heraus, von denen allerdings nur vier durch erhaltene Exemplare belegt sind. Der Titel lautet: *Recueil de tous les airs à jouer sur le violon et sur la flûte de l'opéra de ****. Diese Ausgaben waren teils vier- (*Amadis*, *Roland*, *Acis et Galatée*, *Thétis et Pelée*, *La grotte de Versailles*),³⁴ teils dreistimmig (*Persée*, *Le temple de la paix*, *Le triomphe de l'amour*),³⁵ und auch sie sind zwischen 1685 und 1690 erschienen. Die bekannten Ausgaben sind – wie diejenigen von Heus – gestochen und im Querduodezformat mit Stimmbüchern à 12 Seiten gestaltet.³⁶

Schließlich gab Pointel unter dem Titel *Les symphonies à 4 avec les airs et trios d'**** noch eine dritte Reihe von Instrumentalsätzen aus Lully-Opern heraus. Fünf Bände sind bekannt: *Alceste*, *Cadmus et Hermione*, *Les festes*

²⁹ Airs *Roland*: RISM L 3036.

³⁰ Über Pointel siehe Van Eeghen, 1967, S. 48–49.

³¹ Die Ausgabe von *La grotte de Versailles* ist auf 1700 datiert, was unwahrscheinlich wirkt, aber doch zuzutreffen scheint.

³² Pointel veröffentlichte Kataloge in seiner Ausgabe von *Les airs de l'opéra de Roland* (1685) und *Les airs de l'opéra de Thétis et Pelée* (1689).

³³ Gesungene Airs: (Pointel): *Acis et Galatée*: verschollen; *Amadis*: verschollen, *Atys*: RISM L 2969, *Cadmus*: verschollen? (soll in Bologna, Liceo musicale, gewesen sein); *La grotte de Versailles*: L 3043; *Persée*: L 3001; *Proserpine*: L 3019; *Roland*: L 3035; *Le temple de la paix*: verschollen; *Thétis et Pelée* (Collasse): C 3396; *Le triomphe de l'amour*: L 3058.

³⁴ Vierstimmige Spielairs (Pointel): *Acis et Galatée*: verschollen; *Amadis*: L 2952; *Cadmus*: L 2983; *La grotte de Versailles*: verschollen; *Roland*: verschollen; *Thétis et Pelée* (Collasse): verschollen.

³⁵ Von der Ausgabe der Spielairs von *Idylle sur la paix* (verschollen) ist die Stimmenzahl nicht bekannt. Dreistimmige Spielairs (Pointel): *Persée*: verschollen; *Le temple de la paix*: L 3051, *Le triomphe de l'amour*: L 3057.

³⁶ Eine von Pointels Schwager Nicolas Derorosiers herausgegeben und von Johannes Stichter mit den runden Noten Pointels gedruckte Ausgabe scheint einstimmig zu sein: *Armide* (RISM L 2960).

de l'amour, *Phaëton*, und *Psyche*.³⁷ Sie sind im Buchdruck-Verfahren und im Hochduodezformat gehalten und umfassen wieder nur 12 Seiten pro Stimmbuch. Die Ausgaben sind mit schönen Titelseiten geschmückt, auf denen verschiedene Musikinstrumenten abgebildet sind (Abb. 2). Die Noten gehören dem neuen, rundköpfigen Typus an, den Pointel in seiner Ausgabe von *Achille et Polyxène* benutzt, so dass sie ihrerseits aus dem Zeitraum zwischen 1688 und 1690 stammen dürften, aber gesichert ist das nicht.

So langatmig die Aufzählung aller diesen Ausgaben scheinen mag, so dient sie doch der Dokumentation der äußerst intensiven Bemühungen der holländischen Herausgeber um das Œuvre Lullys. Der überwiegende Teil dieser Ausgaben erschien in dem relativ kurzen Zeitraum von 1682 bis 1690. Die Länge der Reihen und die Mehrfach-Ausgaben von Auszügen aus denselben Opern zeigen, dass es eine erhebliche Nachfrage nach Lullys Musik gegeben haben muss, die man offensichtlich im häuslichen Rahmen zu musizieren liebte.³⁸

Es ist nicht bekannt wie viele Exemplare dieser Ausgaben außerhalb von Holland verkauft worden sind. Heute haben wir nur noch wenige dieser Drucke; viele von ihnen sind gänzlich verschollen, wofür wohl teilweise ihre Unscheinbarkeit verantwortlich ist. Für spätere Generationen bestand kaum Veranlassung, diese Ausgaben aufzubewahren, besonders dann nicht, wenn vollständige Partituren zur Verfügung standen.

Alles andere als unscheinbar waren demgegenüber die Lully-Ausgaben, die der Amsterdamer Verleger Victor-Amadée le Chevalier (um 1650–1720) 1690 und 1691 produzierte, und noch aufwändiger waren seine Pläne, die wir aus einem Vertrag kennen, den er mit dem Geldverleiher Daniël Robethon am 24. Juli 1690 abschloss.³⁹ Danach verpflichtete sich Robethon, f 2000 für die Herstellung einer sechsteiligen Reihe von Lully-Trios vorzuschießen, die insgesamt 1000 Exemplare umfassen sollte. Der Preis für alle sechs Teile sollte f 9:9 betragen.⁴⁰ Bei Verkauf aller Exemplare hätten sich die Gesamteinnahmen auf f 9450 belaufen, wovon die Hälfte (f 4725) an Robethon, und die andre Hälfte an Le Chevalier gegangen wäre. Nach dieser Rechnung hätte Robethons Gewinn f 2725, Le Chevaliers f 4725 betragen, eine schöne Summe, wenn alles

³⁷ Instrumentale Airs (Pointel): *Alceste*: RISM L 2943; *Cadmus*: L 2983, *Les festes de l'amour*: L 2987, *Phaëton*: L 3013; *Psyche*: L 3026.

³⁸ In diesem Zusammenhang ist auch die handschriftliche Sammlung *Tous les anciens ballets de feu Monsieur Jean-Baptiste de Lully* zu nennen, mit vier Stimmbüchern, zusammenge stellt vom Haager Theatermusiker Charles Babell und 1696 datiert (heute in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Signatur ND VI 2762). Die Sammlung umfasst nicht weniger als 343 Sätze aus vielen Opern und Balletten Lullys, gegliedert in 24 Suiten, meist alle in der gleichen Tonart oder in sehr verwandten Tonarten. Diese Sammlung soll zur Benutzung im Theater zusammengestellt worden sein. Vgl. Herbert Schneider, „Un manuscrit de Charles Babel restitué à sa bibliothèque d'origine“, *Revue de Musicologie* 87 (2001) 372–394.

³⁹ Der Vertrag ist abgedruckt in Daniel François Scheurleer, „Eene Amsterdamsche uitgave van Lully en Collasse, 1690“, [Eine Amsterdamer Ausgabe von Lully und Collasse, 1690], in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 9 (1914) 250–251.

⁴⁰ Wenn Geldbeträge mit einem Doppelpunkt versehen sind, dann bezeichnet die erste Ziffer die Gulden, die zweite die Stüber (20 Stüber = 1 Gulden, d.h. f 9:9 = neun Guldens und neun Stüber).

geklappt hätte. Le Chevalier hatte am 1. Dezember 1689 vom holländischen Staat und am 1. Februar 1690 von der Republik der Vereinigten Niederlande jeweils vorsorglich ein Privileg erworben, um seine geplante Ausgaben erfolgreich verwirklichen zu können.

Die Wirklichkeit erwies sich aber als weniger rosig als das Vorhaben. Nur zwei Teile erschienen unter dem Titel *Les trio des opéra de Monsieur de Lully*, datiert 1690 und 1691.⁴¹ Freilich waren diese Ausgaben wesentlich großzügiger gestaltet als diejenigen von Heus und Pointel. Alle weisen Querquartformat auf, ferner drei Stimmbücher, neben der Buchdrucktitelseite noch eine gestochene Titelseite, eine Widmung,⁴² das Privileg, ein „Avis au lecteur“ sowie ein Inhaltsverzeichnis, und sie haben wesentlich mehr Seiten als die früheren Auszüge. Der erste Teil der Lully-Trios enthält an die hundert Sätze auf 51 (*Premier* und *Second Dessus*) bzw. 82 (*Basse*) Seiten, entlehnt aus fast allen Lully-Opern, während der zweite Teil 189 Nummern auf 104 bzw. 88 Seiten enthält. Die Trios konnten wahlweise gedruckt „auf großem Papier“ oder „auf kleinem Papier“ gekauft werden. 1691 war es noch Le Chevaliers Absicht, wirklich die geplanten sechs Teile der Trio-Sammlung herauszugeben, aber – wie gesagt – über die beiden ersten Teile ist er nicht hinausgekommen.⁴³

Die genannten „kleinen“ Herausgeber – Heus, Pointel und Le Chevalier – waren nicht eigentlich erfolgreich. Nach einer kurzen Zeit verhältnismäßig großer Aktivität folgten bald Jahren ohne Neuerscheinungen: für Heus war dies nach 1685, für Pointel nach 1690, für Le Chevalier nach 1692 der Fall.

Estienne Roger, tätig ab 1696, war der erste wirklich wichtige holländische Musikverleger. Von der Verlagsgründung an war die französische Musik ein wesentlicher Teil seines Katalogs, was angesichts seiner französischen Herkunft nicht erstaunt. Schon vor 1700 hatte er die kleineren Verlage aufgekauft und die Titel von Heus, Pointel und Le Chevalier in seine Kataloge aufgenommen, erst unter der Kategorie „fremder Ausgaben“, dann als eigene Produktionen. Daneben begann er, selbst Sammlungen von Instrumentalsätzen herauszugeben. In dieser Hinsicht folgte er dem Vorbild von Heus, mit gleichem, allgemein gehaltenem Titel (*Ouverture avec tous les airs de violon de l'opéra de ****) und mit vier im Querquartformat gestochenen Stimmbüchern von je 12 Seiten. Die ersten Ausgaben dieser Art betrafen *Le triomphe de l'amour* (1696) und *Phaëton* (1697).⁴⁴ Die Hauptproduktion erfolgte dann im Zeitraum zwischen 1700 und 1705, offensichtlich als Ersatz für die früheren Ausgaben von Heus.

⁴¹ *Les trios* (Le Chevalier, gedruckt von Pieter und Joan Blaeu): RISM L 3061–3062. Es gibt noch eine Amsterdamer Nachdruck von Pieter Mortier (L 3064) und eine „Pariser“, auf dem Namen von Christophe Ballard (L 3063). Weil von letzter Ausgabe nur Exemplaren in englischen Bibliotheken erhalten sind (London, Oxford, Durham), scheint es mir, dass diese Ausgabe keine authentische Ballard-Ausgabe sein kann.

⁴² An Filiberto Sallier de la Tour (1643–1708), Gesandter vom König von Savoien bei den Generalstaaten in Den Haag (und König Wilhelm III. von Großbritannien) von 1690 bis 1696.

⁴³ Die Katalog am Ende von Chevaliers Ausgabe von Jacques de Gouys *Airs à quatre parties sur la Paraphrase des pseaumes de Godeau* (1691) erwähnt noch die sechs Teile. Le Chevalier gab 1692 daneben noch eine Kurzfassung von *Bellérophon* (RISM L 2974) heraus.

⁴⁴ Instrumental-Airs (Roger); *Phaëton*: RISM L 3012; *Le triomphe de l'amour*: verschollen.

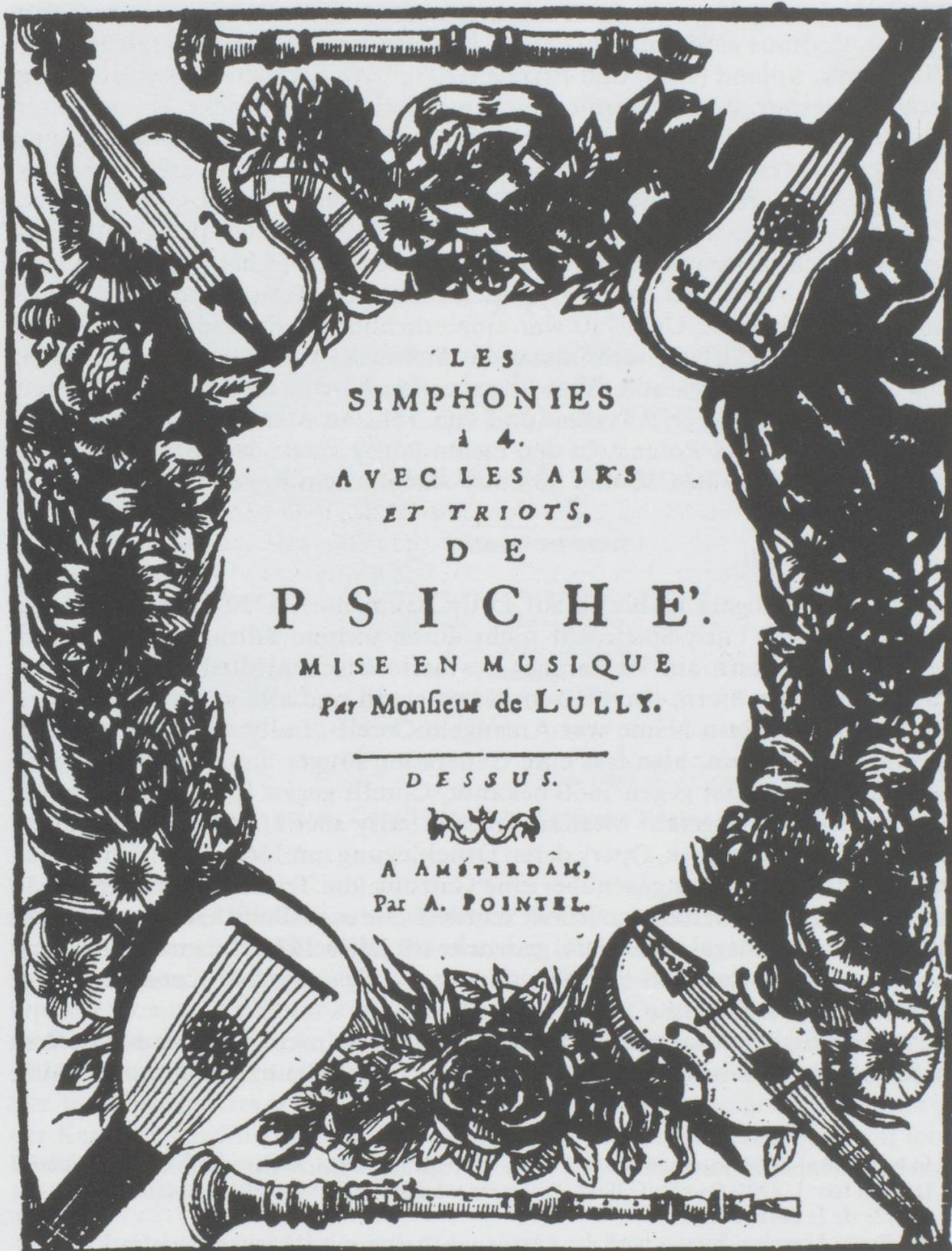


Abb. 2: Titelseite von Antoine Pointels im Buchdruckverfahren hergestellter Ausgabe von Airs aus Lullys *Psyché* (um 1688–1690) mit Saiten- und Blasinstrumenten (Holzschnitt).

Wir finden Ausgaben mit Instrumentalsätzen aus *Bellérophon*, *Isis* (1701), *Amadis*, *Cadmus et Hermione*, *Persée*, *Proserpine* (1702), *Le temple de la paix* (1703), *Atys*, *Roland* (1704) und *Psyché* (1705).⁴⁵ Wo vergriffene Ausgaben von Heus existierten, sind diese mit gleichem Inhalt nachgedruckt. Etwas später, um 1710, erschienen dann noch Instrumentalauszüge aus *Acis et Galatée*, *Alceste* und *Armide*. Alle Ausgaben haben bis zu 25 Sätze: die Ouverture, Préludes, Menuets, Airs, Rondeaux, Gigues, Chaconnes etc.⁴⁶

Das alles besagt, dass Roger sich im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts noch ziemlich intensiv mit der Musik Lullys beschäftigt hat, und dies seinen gescheiterten Versuchen zum Trotz, auch gestochene Folio-Ausgaben von Partituren zu verkaufen. Um 1710 war eine erhebliche Zahl von Ausgaben von Lullys Musik erhältlich, wenn auch die Mehrzahl von ihnen aus Auszügen oder Bearbeitungen bestand. Aber Roger verkaufte von 1698 an auch Pointels Partitur von *Achille et Polyxène* und von 1712 an Mortiers Partituren von *Persée*, *Phaëton* und *Roland*. In den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts befanden sich zwischen 20 und 50 Lully-Ausgaben in Rogers Katalogen.

Arcangelo Corelli

Die Aktivität Rogers in Bezug auf Lully nahm nach 1710 deutlich ab – er vergrößerte sein Lully-Sortiment nicht durch weitere Editionen. Außerdem war ein neuer Stern am Firmament des holländischen Musikverlagswesens aufgestiegen, ein Stern, der 1710 im Zenit stand und alle anderen Sterne erblassen machte: Sein Name war Arcangelo Corelli. Lully war 1632 geboren, Corelli 1653 – er war also fast eine Generation jünger. Lully wurde als Musiker und Komponist gegen 1660 bekannt, Corelli gegen 1680, wiederum ein Unterschied von ungefähr zwanzig Jahren. Lully aber erarbeitete Gattungen (Ballet, Schauspielmusik, Oper), deren Drucklegung um 1660 noch nicht üblich war; Corelli vertrat demgegenüber eine Gattung (die Triosonate), die um 1680 mit Selbstverständlichkeit gedruckt wurde.⁴⁷ Die erste Publikation von Lullys Musik war die Ausgabe von *Isis*, gedruckt im Jahre 1677, die erste Druckfassung von Musik Corellis – die *Sonate a tre ... Opera prima* – erschien 1681, also nur vier Jahre später.

Corellis Musik wurde in den Niederlanden freilich nicht schon in den Achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts,⁴⁸ sondern erst in den Neunziger Jahren populär.

⁴⁵ Instrumental-Airs (Roger): *Amadis*: RISM L 2950; *Atys*: L 2968; *Bellérophon*: L 2977; *Cadmus*: L 2982; *Isis*: L 2991; *Persée*: L 3000; *Proserpine*: L 3021; *Psyché*: L 3025; *Roland*: L 3034; *Le temple de la paix*: L 3050.

⁴⁶ Zu diesen Ausgaben kommt noch der Auszug aus *Phaëton* mit 114 Seiten (Buchdruck in Querquartformat), den Roger 1706 für einen „Monsieur de Champerreux“ herausgab (RISM L 3010).

⁴⁷ Über die Ausgaben von Corellis Musik s. Hans Joachim Marx, *Die Überlieferung der Werke Arcangelo Corellis: Catalogue raisonné*, Köln 1980.

⁴⁸ Obwohl Pointel in 1685 eine kleine gestochene Ausgabe produzierte mit drei Sonaten aus Corellis Opus 1. Siehe Peter Walker, „Due apocrifi corelliani“, in: Sergio Durante & Pierluigi Petrobelli (Hg.), *Novissimi studi corelliani: Atti del Terzo Congresso Internazionale (Fusignano, 1980)*, Firenz 1982, 381–398.

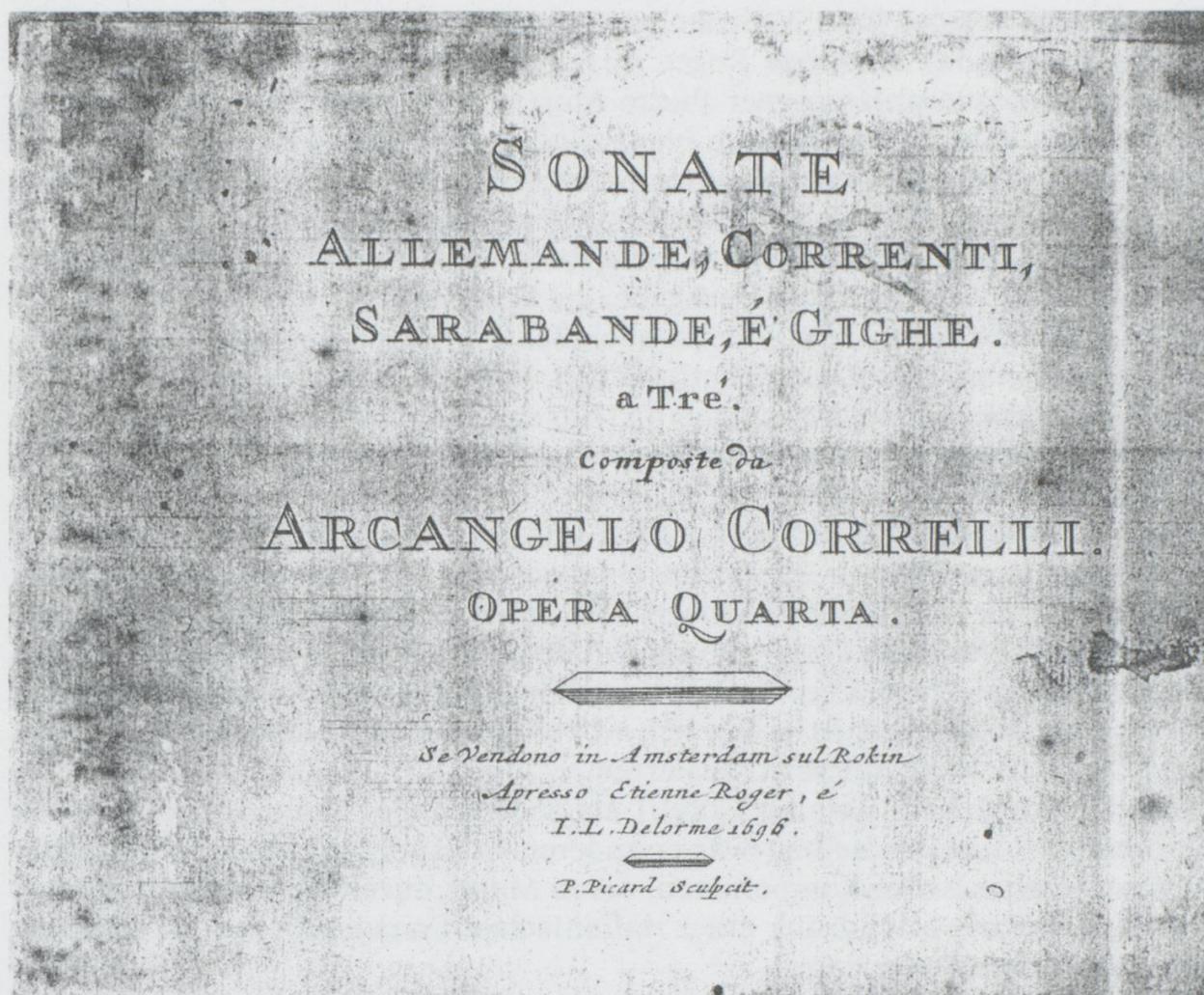


Abb. 3: Titelseiten der ersten Corelli-Ausgabe Estienne Rogers, der *Sonate [...] Opera quarta* (1696).

Der Antwerpener Musikdrucker Hendrick Aertssens publizierte 1688–1695 alle vier Sammlungen von Corellis Triosonaten (Opus 1–4), und Roger tat es ihm in den Jahren 1696–1698 gleich (vgl. Abb. 3).⁴⁹ Die berühmten Violinsonaten Opus 5 (*Sonate a violino e violone o cimbalo ... Opera quinta*), zuerst 1700 in Rom erschienen, wurden in London noch im selben Jahr nachgedruckt, 1702 dann auch in Amsterdam von Roger. Während des ersten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts wurde Corellis Musik ein äußerst wichtiger Bestandteil der Kataloge der Musikverleger West-Europas, besonders derjenigen von John Walsh in London und von Roger in Amsterdam.⁵⁰ Die vier Sammlungen von

⁴⁹ Siehe Rudolf Rasch, „Migliorare il perfetto: Le edizioni delle Sonate a tre di Corelli (ed altre edizioni corelliane) stampate ad Amsterdam nel Primo Settecento.“ (Wird im Kongressbericht des 6. Corelli-Kongresses, Fusignano, September 2003 erscheinen).

⁵⁰ Siehe Rudolf Rasch, „Estienne Roger and John Walsh: Patterns of competition between early 18th-century Dutch and English music publishing“, in: Juliette Roding & Lex Heerma van Voss (Hg.), *The North Sea and culture (1550–1800): Proceedings of the International conference held at Leiden 21–22 April 1995*, Leiden 1996, 396–407.

Triosonaten wurden drei Mal neu gestochen herausgegeben, 1705 von John Walsh in London, 1706 von Roger in Amsterdam und in 1708 von dessen Amsterdamer Geschäftsgegner Pierre Mortier. Daneben erschienen in London, Amsterdam und Paris noch Neuauflagen oder Neuausgaben des Opus 5, darunter die Ausgabe „avec les agréemens“, d. h. mit ausgeschriebenen Verzierungen der langsamten Sätze.⁵¹ Herzstück der Rogerschen Corelli-Ausgaben ist sicher die der *Concerti grossi ... Opera sesta*, 1714 posthum erschienen, aber gleichwohl eine wirkliche Erstausgabe, die Roger mit Corelli noch selbst ausgetauscht hatte.⁵² Roger publizierte auch Bearbeitungen von Corellis Werken, eine Ausgabe namens *Opera postuma* mit Triosonaten sowie Werke Corellis in Sammeldrucken etc. Von ungefähr 1720 an sind mehr als 30 Ausgaben von Corelli-Werken in den Katalogen Rogers und seines Geschäftsnachfolgers Le Cène nachweisbar.

Rogers Verlag hat bei der Verbreitung und dem Erfolg von Corellis Werken in den Ländern nördlich der Alpen eine wesentliche Rolle gespielt. Darüber dürfen aber die Londoner Ausgaben aller Werke Corellis ebenso wenig vergessen werden wie die Pariser Ausgaben des Opus 5. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts fand Corellis Werk in den nördlichen Ländern Verbreitung auch durch handschriftliche Kopien, wobei diese unmittelbar oder mittelbar auf den gedruckten Ausgaben basierten.

Obwohl in Rogers Katalog Corelli als individueller Komponist einerseits den größten Anteil inne hat, war er andererseits auch nur einer von ein paar Dutzend italienischer Komponisten, deren Musik durch Roger herausgegeben wurde, sei es als Nachdruck einer italienischen Erstausgabe, sei es als Amsterdamer Erstausgabe.⁵³

Corelli versus Lully

Es ist klar, dass von ungefähr 1700 an Lullys Bedeutung zugunsten derer von Corelli im Amsterdamer Verlagswesen nach und nach abnahm. Um 1710 schon ist die Spitzenposition Corellis in Rogers Katalog unverkennbar. Diese Position betrifft aber ausschließlich Corellis Instrumentalmusik, wohingegen Lullys Katalognummern sowohl die Instrumental- wie die Vokalmusik umfassen. Um die Positionen beider Komponisten zu vergleichen, werde ich zunächst die Instrumentalmusik – einen Bereich, in dem beide Komponisten tätig waren – betrachten. Danach werde ich mich kurz der Vokalmusik zuwenden, einem Bereich, in dem Lully keine Konkurrenz Corellis zu befürchten hatte.

⁵¹ Der Autor bereitet eine separate Studie über die Druckgeschichte von Corellis Opus 5 vor.

⁵² Siehe Rudolf Rasch, „Corelli's contract: Notes on the publication history of the 'Concerti grossi [...] Opera sesta' [1714]“, in: *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 46 (1996) 83–136.

⁵³ Siehe Rudolf Rasch „Il cielo batavo: I compositori italiani e le edizioni olandesi delle loro opere strumentali nel primo Settecento“, in: Enrico Careri & Markus Engelhardt (Hg.), *Italienische Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. Alte und neue Protagonisten*, Laaber 2002 (= *Analecta musicologica* 32), 237–266.

Man sollte annehmen, dass dem Wechsel des Publikumsgeschmacks im Hinblick auf Lullys und Corellis Instrumentalmusik musikalische Merkmale der beiden Œuvres zugrunde lagen, obwohl wir keine zeitgenössischen Berichte kennen, die diese Annahme stützen. Die Instrumentalwerke Lully und Corellis sind sehr verschieden, und nicht nur in ihrer musikalischen Sprache – Lully als Vertreter des Prototyps des französischen Stils, Corelli als derjenige des italienischen; auch hinsichtlich viel weniger tiefgreifender Aspekte sind die Œuvres der beiden Meister einander entgegengesetzt.

Lullys Instrumentalœuvre, wie Roger es herausgegeben hat, besteht vor allem aus einzelnen Sätzen: den schon mehrfach genannten Ouvertüren, Menuetten, Airs, Chaconnes etc. Diese Gliederung gilt nicht nur für die Instrumentalmusik Lullys, sondern auch für manche andere französische Sammlungen von Instrumentalstücken. In Corellis Werk sind die einzelnen Stücke sinnvoll und logisch in Sonaten gegliedert, die meist vier oder fünf Sätze umfassen, und dies in einer zweckmäßigen, geschlossenen Reihenfolge, so dass eine angenehme Abwechslung von Tempo, Zeitmaß und Charakter entsteht.

Die von Roger veröffentlichten Instrumentalwerke Lullys sind in der Mehrzahl vierstimmig und hier zumindest mit zwei Violinen, einer Bratsche und einem Cello oder einer Gambe besetzt. Wir wissen nicht, ob und mit welcher Selbstverständlichkeit die Bratsche in den Kreisen der Musikliebhaber gespielt wurde, für die diese Ausgaben wohl in erster Linie bestimmt waren, aber im Hinblick auf Corellis Trios war es sicher von Vorteil, dass man hier auf eine Bratsche verzichten konnte und nur Violinen und ein Bassinstrument für ihre Ausführung benötigte.

In Fortsetzung des letzten Arguments ist das Fehlen eines Generalbasses in den Instrumentalsätzen Lullys angesichts der wichtigen Rolle zu erwähnen, die dieser in allen Werken Corellis spielt. Die Generalbass lässt erhebliche Freiheiten in der Ausführung der Instrumentalmusik zu: Als Musiker kann man zwischen mehreren Tasten- oder anderen Akkordinstrumenten, wie Cembalo, Orgel, Theorbe etc. wählen. Außerdem kann die Verwendung eines Akkordinstruments das Fehlen eines Cellos oder einer Gambe kompensieren.

Lullys Musik ist im Vergleich zu jener Corellis einfach. Natürlich, sie hat das für die französische Musik typische Raffinement, besonders im rhythmischen und metrischen Bereich, aber es fehlt die Virtuosität, die in Corellis Werken, wie allgemein in der italienischen Musik, ein wesentliches Merkmal ist. Mit anderen Worten: Für den Spieler ist die Musik Corellis eine wesentlich größere Herausforderung als diejenige Lullys.

Obwohl es zwischen den Arbeitsperioden Lullys und Corellis eine beträchtliche zeitliche Überlappung gibt – beide Komponisten sind in Lullys letztem Lebensjahrzehnt (1677–1687) kompositorisch sehr produktiv gewesen –, ist der Stil Lullys deutlich altmodischer, hatte er seinen Höhepunkt doch schon im dritten Viertel des 17. Jahrhunderts erreicht. Lullys Werke aus den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts knüpfen hier an, ohne markantere Neuerungen zu zeigen. Demgegenüber komponiert Corelli seine Triosonaten Opus 1–4 in einem innovativen Stil, der zunächst in, dann auch außerhalb von Italien über lange Jahre seine Wirkung behalten sollte. Im ersten Jahrzehnt des 18. Jahr-

hunderts war Corellis Stil noch in voller Entwicklung – die *Concerti grossi* waren noch gar nicht erschienen. Im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts war Lully ein toter, Corelli ein lebender Komponist.

Es war darum unvermeidlich, dass im Laufe dieses ersten Jahrzehnts die Musik Lullys zunehmend als der Vergangenheit zugehörig betrachtet wurde, als etwas, das kein Entwicklungspotential enthielt. Die Musik Corellis war dagegen zeitgemäß und schien den Weg in die Zukunft zu weisen. Auf der Basis dieser Überlegungen ist es nicht schwer zu verstehen, dass für Verleger und Publikum bald nach 1700 die Instrumentalmusik Lullys in den Hintergrund geriet, während Corellis Musik im Zentrum des Interesses stand.

Vokalmusik

Obenstehende Betrachtungen betreffen in erster Linie die Instrumentalmusik, besonders die Kammer- und Orchestermusik für Streicher. Der Bereich der Vokalmusik zeigt eine ganz andere Gewichtung. Hier setzt sich die Beliebtheit des französischen Stils des späten 17. Jahrhunderts im 18. Jahrhundert und eigentlich auch in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts ungebrochen fort. Estienne Roger hat ein beschränktes Quantum an italienischer Vokalmusik herausgegeben, meist Kantaten,⁵⁴ aber dies ist fast nichts im Vergleich zur enormen Menge französischer Vokalmusik. In den Anfangsjahren des Verlagshauses hatte Roger eine fünfteilige Reihe mit *Airs à boire et sérieux* herausgegeben, zusammengestellt aus früheren französischen Ausgaben. Von 1701 bis 1723 druckte er systematisch die Ballardsche Reihe *Recueil des airs sérieux et à boire* nach. Außerdem verkaufte er zahlreiche von Ballard gedruckte Bände mit Vokalmusik.⁵⁵

Auch die französische Kantate des frühen 18. Jahrhunderts erwarb sich eine erhebliche Verbreitung in Holland.⁵⁶ Wie oben erwähnt, wurden Lullys Opern bis in die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts aufgeführt. Daneben kamen auch neuere Werke des französischen Musiktheaters zur Aufführung, wie *L'Europe galante*, *Télémaque* und *Tancrède* von André Campra und Issé und *Télémaque et Calypso* von André-Cardinal Destouches.

⁵⁴ Zum Beispiel die *Scherzi musicali* von Francesco Pistocchi (1698), die *Cantate a I & II voci* von Alessandro Scarlatti (1702) und die Sammeldrucke *Cantate e ariette a voce sola* (1702) und *Cantate a I e II voce* (1702). Später gab Roger noch eine ganze italienische Oper in (gestochener) Partitur heraus: *Elisa* von Johann Joseph Fux (1721). Diese Ausgabe ist ganz atypisch in Rogers Katalog.

⁵⁵ Rudolf Rasch, „Brossard, Ballard et Roger“, in: Jean Duron (Hg.), *Sébastien de Brossard musicien*, Paris 1998, 239–259.

⁵⁶ So befanden sich z.B. Kantaten von Nicolas Bernier und Jean-Baptiste Stuck in der Bibliothek von Unico Wilhelm van Wassenaer. Vgl. Rudolf Rasch, „Unico Wilhelm van Wassenaer“, in Rudolf Rasch & Kees Vlaardingerbroek (Hg.), *Unico Wilhelm van Wassenaer: Componist en staatsman*, Zutphen 1993, 51–86, besonders 76.

Ein deutscher Reisende, Zacharias Conrad van Uffenbach, berichtet in seiner Reisebeschreibung, wie er am 5. Dezember 1710 in Den Haag eine Aufführung von Cambras *Télémaque*, am 15. Dezember einer von Lullys *Phaëton* und am 27. Dezember einer von Destouches' *Issé* beiwohnte:⁵⁷

Den 5. Dec. giengen wir in etliche Buchladen, und Abends um halb fünf Uhr in die Opera, den *Telemach* vorzustellen schien. Wir mussten uns wundern, als wir sahen, dass das Theater klein, das Orchester übel bestellet, die Akteurs, Vorstellung und alles gar schlecht war, dann wir hatten uns eingebildet, dass an einem solchen vornehmen Orte, wo so viele vornehme Leute und Ministers sich jederzeit aufhalten, auch die Opera viel besser seyn müsse. Die besten Sänger waren Mad. Armand, so die Eucharis, Mr. Poussin so den Telemach, und Mr. Dun, so den Neptun vorstellte. Es ware übrigens die Opera so schlecht, dass wir froh waren als sie aus war. [...] Des Abends sahen wir die ganz neue Opera *Issé* genannt, welche besser war als die vorigen. Der Pan, Doris und Apollo sungen am besten, sonderlich der erste.⁵⁸

Nach 1750 fanden zunächst die Opéras-comiques von Pierre-Alexandre Monsigny, Egidio Duni, und François-André Danican Philidor, später auch die von André-Ernest-Modeste Grétry und Nicolas-Marie Dalayrac eine gewaltige Verbreitung auf den französischen Bühnen von Den Haag und Amsterdam.

Die Geschichte der italienischen Oper in Holland vor 1800 lässt sich dagegen in wenigen Zeilen zusammenfassen. Amsterdam hatte nur für das Jahr 1680–1681 ein italienisches Operntheater, geleitet von Theodoor Strycker, in dem nur zwei Opern zu Aufführung kamen.⁵⁹ Dann gab es noch zwischen 1750 und 1762 eine kurze Blüte der italienischen Oper, als reisenden oder zwischenzzeitlich niedergelassene italienische Truppen Opern – vor allem von Baldassare Galuppi und Gaetano Latilla – aufführten, und dies schwerpunktmäßig in Amsterdam, gelegentlich auch in Haarlem, Leiden und Den Haag.⁶⁰

Schluss

François Couperin beschreibt in der ersten seiner beiden Apotheose-Kompositionen, *Le Parnasse, ou L'apothéose de Corelli* (1724), wie Corelli auf dem Parnass aufgenommen wurde, und in der zweiten, dem *Concert instrumental sous le titre d'apothéose, composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully*, wie Lully ebendort einen Platz neben Corelli zugewiesen wird. Diese Bild trifft freilich auf holländische Verhältnisse nicht recht zu.

⁵⁷ Z.C. von Uffenbach, *Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen, Holland und Engelland*, Frankfurt 1753–1754, Dritter Theil, 368.

⁵⁸ So weit ich weiss, ist in Holland vor dem 20. Jahrhundert niemals eine Oper von Jean-Philippe Rameau in Holland aufgeführt worden.

⁵⁹ Vgl. Rudolf Rasch, „A Venetian goes north: Pietro Antonio Fiocco in Amsterdam, Hanover and Brussels,“ *Revue Belge de Musicologie* 56 (2001) 177–207.

⁶⁰ Siehe Rudolf Rasch, „Italian Opera in Amsterdam, 1750–1756: The troupes of Crosa, Giordani, Lapis, and Ferrari“, in: Melania Buccarelli & Norbert Dubowy (Hg.), *Italian Opera in Central Europe: Institutions and Ceremonies* (in Vorbereitung).

Auf dem batavischen Parnass hatte Lully seinen Platz bereits in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts eingenommen. Im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts musste er seine Stellung auf die Vokalmusik beschränken und im Hinblick auf die Instrumentalmusik Corelli neben, oder eben vor sich, dulden. Eine Mischung der beiden Stile, des französischen und des italienischen, wie 'Apollo sie in der Couperinschen Apotheose bei Lully und Corelli in Auftrag gibt, hat auf dem batavischen Parnass nicht stattgefunden. Zu mehr als einem Zusammenleben der beiden Stile, des französischen in der Vokalmusik und des italienischen in der Instrumentalmusik, ist es im 18. Jahrhundert in Holland nicht gekommen.