

David Charlton: *Popular Opera in Eighteenth-Century France. Music and Entertainment before the Revolution.*
Cambridge: Cambridge University Press, 2022.
ISBN 978116515846. xxiv+368 Seiten.

Das thematische Spektrum der Forschungen von David Charlton ist weit gefächert, aber im Zentrum steht das französische Musiktheater des 18. und (in etwas geringerem Maße) des 19. Jahrhunderts. Für das 18. Jahrhundert liegt der Schwerpunkt auf den populären (komischen) Genres. Seit seiner epochemachenden Untersuchung *Grétry and the Growth of Opéra-comique* (1986) widmete er sich vor allem der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, befasste sich etwa mit Jean-Jacques Rousseau oder Charles Simon Favart; ein weiterer Schwerpunkt lag auf dem Musiktheater aus der Zeit der Französischen Revolution.

Sein neues Buch dagegen umspannt die Zeit von 1714 bis in die 1780er Jahre. In der programmatischen Vorbemerkung heißt es:

This is the first book for a century to explore the development of French opera with spoken dialogue from its beginnings. Musical comedy in this form came in different styles and formed a distinct genre of opera, whose history has been obscured by neglect. Its songs were performed in private homes, where operas themselves were also given. The subject-matter was far wider in scope than is normally thought, with news stories and political themes finding their way onto the popular stage. (i)

Die elf Kapitel (plus „Introduction“ und „Conclusions“) verfolgen die Entwicklung der „comic opera of the people“ (xv)¹ anhand zahlreicher Beispiele. Die großen Linien der Entwicklung sind durchaus zu erkennen, treten aber oft in den Hintergrund gegenüber der Analyse repräsentativer Einzeltexte und -phänomene: Das Buch richtet sich nicht an Opéra comique-Einsteiger, sondern an Spezialisten, denen es neues Material und neue Sichtweisen anbietet.

Das Einleitungskapitel (1-26) definiert „Popular Opera“ als Theater mit sowohl gesprochenen wie gesungenen Dialogen (3). In zeitlichem Vorgriff schließt das Kapitel mit *Le déserteur* von Sedaine und Monsigny (1769): „[...] the path to *Le Déserteur* emerges through the history of popular opera, not that of spoken theatre.“ (25) Das zweite Kapitel (27-45) ist dem Verhältnis von Musik und Sprechtheater gewidmet und analysiert eine Reihe von Beispielen seit Molière.

Das dritte Kapitel (46-76) behandelt Évariste Gherardi und seine Truppe sowie die von ihm herausgegebene Sammlung *Théâtre italien* (1700, 6 Bände). In italienische *commedia dell'arte* wurden Szenen in französischer Sprache eingelegt, es wurden auch französische Stücke geschrieben, in denen die Figurentypen der *commedia dell'arte* auftreten (46). Wie in der *commedia dell'arte* spielt Musik (Gesang) eine wichtige Rolle; seit den 1690er Jahren treten *vaudevilles* (auf bekannte Timbres) an die Stelle italienischer Arien (62f.). Dabei werden die jeweils neuesten französischen Opern parodiert, so enthält die Farce *L'opéra de campagne* von Charles Dufresny eine burleske Version des II. Akts von Lullys *Armide* (69).

Das vierte Kapitel (77-99) ist einem vernachlässigten bzw. übersehenen Aspekt der Rezeption der ‚Volksoper‘ gewidmet: „[I]t was probably more sung and played in private than viewed publicly.“ (77) Einzelne Nummern oder auch ganze Stücke wurden von Amateuren in geselliger Runde vorgetragen.² Die Sammlung *Le Théâtre de la Foire* von Lesage und d’Orneval (10 Bände) war vor allem zum Gebrauch bei solchen Anlässen bestimmt (77f.). Das fünfte Kapitel (100-133) behandelt die „opéra-comique en vaudevilles“, in der große Teile des Dialogs auf präexistente Melodien gesungen werden, denen anlassbezogen neue Texte unterlegt sind; eine ironische Wirkung (103f.) ergibt sich, wenn das Publikum die originalen Texte kennt und mitdenkt. Charlton bringt die *vaudevilles* mit einer „experimental dramaturgy – here called ‚lyric pantomime‘“ in Verbindung (106). Als dramatisches Medium seien die *vaudevilles* dem französischen oder italienischen Rezitativ vergleichbar (117). Der Text von Favarts wohl bekanntestem Stück, *La chercheuse d’esprit* (1741), findet sich in einer Handschrift (Versailles, Bibl. mun., Mus. Ms. 198, cf. 127-132), die zeigt, dass „Favart’s singers modified the usual rhythms, pitches, contours and metres; even sang versions that were shorter or longer than familiar ones“ (138).

Im sechsten Kapitel (134-155) kommen aufführungspraktische Aspekte zur Sprache, sowohl für die Jahrmarktstheater wie für die Comédie-Italienne: „[...] buildings, orchestras and admission prices; unfamiliar descriptions by visitors; and a synoptic account of scenery, staging and lighting, together with dramatic contexts“ (134). 1734 stellt einer der Textdichter fest, die Opéra comique sei „the theatre of gentlefolk“ geworden (140). Dagegen protestiert die Schriftstellerin Anne-Marie Lepage (Mme Du Bocage) in einem 1745 (anonym) veröffentlichten Pamphlet gegen die unmoralischen Zustände in einem Theater, wo im Foyer die Schauspielerinnen mit Zuschauern flirten (142f.). Sie sekundiert damit offensichtlich den Bemühungen der Comédie-Française, den lästigen Konkurrenten auszuschalten (in der Tat durfte die Opéra comique von Juni 1745 bis 1751 nicht spielen). Laurence Sterne dagegen war vom populären Musiktheater in Paris sehr angetan (145f.).

Das siebte Kapitel (156-183) ist den von den Textdichtern behandelten Stoffen gewidmet, die keineswegs ausnahmslos komisch sind. Es finden sich sogar „allegorical morality tales“ (156) oder politische Stellungnahmen: D’Orneval stellt in *Arlequin traitant* (1715) einen betrügerischen Finanzmann dar³ und übt Sozialkritik (175). Wie nicht anders zu erwarten, gehen viele Stücke auf literarische Vorlagen zurück: So finden sich Einflüsse Molières (159f.). Besonders beliebt waren die *Contes Lafontaines*, die Grundlage für 54 Bücher sind (162-173). Natürlich mussten die Schlüpfrigkeiten der Vorlagen entschärft

werden: In *Les nymphes de Diane* verlegt Favart La Fontaines Conte *Les lunettes*, in dem sich ein junger Mann im Ordenshabit in ein Frauenkloster einschleicht und dort eine Nonne schwängert, in ein pastorales Ambiente (167). Weitere Abschnitte sind den Themen Ehe und Entführung gewidmet.

Das achte Kapitel (184-207) erstellt und kommentiert Aufführungsstatistiken für ausgewählte Bereiche. Etwa ein Dutzend Ende der 1750er/Anfang der 1760er Jahre erstmals aufgeführte Werke werden bis in die Zeit der Revolution, zwei sogar bis nach 1800 (Anseaume, *Le maréchal ferrant*, 1761-1802; Audinot, *Le tonnelier*, 1761-1815) auf die Bühne gebracht. Die Tendenz zur Verfestigung eines Repertoires ist offensichtlich. Im neunten Kapitel (208-235) geht es um das Verhältnis von ‚alter‘ (*vaudevilles*) und ‚neuer‘ Musik: Neu komponiert werden (von Anfang an) die Tanzdivertissements. Die erste Gesangsnummer, die eigens für eine Opéra comique geschrieben wurde, war das Duett von Élisabeth Jacquet de la Guerre in *La ceinture de Vénus* (1715; 211). Meist „borrowed music and new music [...] functioned as a complex in the service of a single dramatic purpose“ (216).

Das zehnte Kapitel (216-261) ist den italienischen Einflüssen auf das populäre französische Musiktheater gewidmet. Besondere Bedeutung kommt einerseits einem kurzen Gastspiel zweier italienischer Intermezzo-Sänger an der Pariser Oper (1729), andererseits natürlich dem 18-monatigen Aufenthalt der Truppe Eustachio Bambinis (1752-1754) zu, die *La serva padrona* in originaler Gestalt nach Paris brachte (236). Rosa Ungarelli und Antonio Ristorini spielten 1729 die drei Intermezzi *Serpilla e Baiocco* (239-242), die Parodie der Comédie-Italienne trägt den Titel *Le joueur*^A (242). *La serva padrona* war bereits 1746 in der Comédie-Italienne gespielt worden, wobei Pergolesis Rezitative gesprochen, nicht gesungen wurden (248f.); den durchschlagenden Erfolg, der die „Querelle des bouffons“ auslöste, hatte allerdings erst das Gastspiel von Bambinis Truppe. Das elfte Kapitel (262-289) zeigt, wie sich die italienischen Einflüsse auf das populäre französische Musiktheater auswirken: „Hybrid operas involved Italian music sung in French.“ (265) Zunächst verbindet die Opéra comique italienische Musik mit Vaudevilles: *Bertolde à la ville* (1754, Buch Louis Anseaume) enthält 56 *vaudevilles* und fünf Arien aus *Bertoldo in corte* (Buch Goldoni, Musik Vincenzo Legrenzio Ciampi, 1753 in der Oper aufgeführt, 265). *Bertoldo in corte* war auch die Quelle für *Ninette à la cour* von Favart (269-274). Rousseau bediente sich in *Le devin du village* (275-277) eines „familiar pleasing ballad style, neither entirely French nor Italian“, fand Charles Burney (276). Der letzte Abschnitt dieses Kapitels (280-289) ist Egidio Duni und seiner Bedeutung für die französische Musik gewidmet: Dunis Opern *Le peintre amoureux de son modèle* und *L'isle des foux* „are teaching French composers how to set words to music“, so der Baron Melchior Grimm.

Im Zentrum des zwölften und letzten Kapitels (290-309) steht *Le roi et le fermier* (Musik Monsigny, Text Sedaine): Librettist und Komponist „looked for synthesis between serious opera and popular opera“ (290). Stoffvorlage war *The King and the Miller of Mansfield* von Robert Dodsley in der französischen Übersetzung von Patu (293), der musikalische Stil orientiert sich am Vorbild des *Devin du village* (und seiner Weiterentwicklung bei Duni):

„melodies with few rests but a continuous response to words; straightforward rhythms“ (302). Grétry hat für diesen Stil die Formel „musikdramatische Kunst“ geprägt. (304)

Das Schlusskapitel (310-320) fasst die Ergebnisse zusammen und eröffnet weitere Perspektiven (318-320). David Charlton hat ein ungemein reiches, anregendes Buch geschrieben. Die künftige Forschung wird sich daran abarbeiten, vieles weiterdenken müssen. Nur eines: Es könnte lohnend sein, die Entwicklung der Opéra comique in Beziehung zu setzen zu jener der französischen und deutschen Operette von den Anfängen bis zum Ersten Weltkrieg; auf den ersten Blick scheint es hier signifikante Parallelen, aber auch markante Unterschiede zu geben, die natürlich allein schon aus der radikalen Veränderung der Theaterlandschaft im bürgerlichen Zeitalter resultieren. Aber dies nur am Rande. Jedenfalls lässt das Buch die Opéra comique (nicht nur, was ihre Rezeption – im Theater, aber eben auch in häuslich-privatem Rahmen – betrifft) in ganz neuem Licht erscheinen.

Albert GIER (Heidelberg)

Endnoten

- 1 Alle Quellenzitate werden in englischer Übersetzung gegeben; die französischen Originaltexte sind im Netz abrufbar, cf. xvii.
- 2 Daran wird sich bis zum Ende des 19. Jahrhunderts wenig ändern; cf. in Émile Zolas Roman *Pot-Bouille* (1882) die Aufführung der „Dolchweihe“ aus Meyerbeers Oper *Les Huguenots* im Salon der Mme Duveyrier.
- 3 In Jacques Offenbachs *Brigands* (1869) bittet später Fiorella, die Tochter des Räuberhauptmanns, D’Ornevals Leutnant, ihr „eine Räubergeschichte“ zu erzählen; er sagt nur: „Il était une fois un riche financier...“.
- 4 Charlton hat diesen Text neu herausgegeben, seine Edition ist im Netz abrufbar.