

Francia – Forschungen zur westeuropäischen Geschichte

Bd. 35

2008

Copyright

Das Digitalisat wird Ihnen von perspectivia.net, der Online-Publikationsplattform der Stiftung Deutsche Geisteswissenschaftliche Institute im Ausland (DGIA), zur Verfügung gestellt. Bitte beachten Sie, dass das Digitalisat urheberrechtlich geschützt ist. Erlaubt ist aber das Lesen, das Ausdrucken des Textes, das Herunterladen, das Speichern der Daten auf einem eigenen Datenträger soweit die vorgenannten Handlungen ausschließlich zu privaten und nicht-kommerziellen Zwecken erfolgen. Eine darüber hinausgehende unerlaubte Verwendung, Reproduktion oder Weitergabe einzelner Inhalte oder Bilder können sowohl zivil- als auch strafrechtlich verfolgt werden.

JOSEF JOHANNES SCHMID

»UNE MESSE POUR LE ROY«

Kirchenmusik und Monarchie im Grand Siècle

I. Kirchliche Musik und monarchische Tradition –
ein wenig beachtetes Sujet

Eine Messe für den König? Unbewusst denkt der versierte und in der aktuellen kultur- und musikhistorischen Methodik wie Forschung einigermaßen bewanderte Leser hier an fürstliche Repräsentation, an Prunkmotetten und Festmusiken anlässlich dynastischer, politischer oder gar militärischer Schlüsselereignisse. Nun, von alledem soll in den folgenden Zeilen überhaupt nicht die Rede sein – im Gegenteil. Die im Mittelpunkt stehende Komposition, Marc Antoine Charpentiers »Messe pour le Port-Royal«, könnte von ihrer äußeren Struktur sowie ihrer vokalen und instrumentalen Besetzung her unauffälliger nicht sein. In dieser unscheinbaren und unspektakulären Schöpfung gar einen Exponenten der groß angelegten Kulturreform des Grand Siècle erkennen zu wollen, erscheint vermessen.

Und doch – wollte die von Louis XIV angestrebte Erneuerung der französischen Gesellschaft und Kultur¹ universellen Anspruch besitzen, durfte kein Element des öffentlichen Lebens ausgespart bleiben, am allerwenigsten jener für die sakrale und sakramentale Konzeption der Monarchie so zentrale Themenkomplex von Liturgie und öffentlichem Kultus. Dass darin die einstimmige Kirchenmusik eine *eo ipso* prominente Rolle einnehmen würde, hatten die entsprechenden Erlasse Philipps II. – nicht nur, aber in besonderer Weise für den Escorial – bewiesen². Während sich das abstrakt-administrative Spanien aber in der Folge des Konzils von Trient geradezu als Champion der universalkirchlichen Erneuerung ausgab – oft auch gegen den Führungsanspruch des Hl. Stuhls – musste die französische Monarchie gemäß ihrer gänzlich anderen Prägung und Tradition hier andere Wege gehen³. Es lag in der Natur der Sache, dass die zentralkirchlich orientierten Reformdekrete des Tridentinums im Reiche eines sich traditionell als *premier evesque de son Royaume* verstehenden Monarchen christologischen Anspruchs⁴ nicht veröffentlicht wurden⁵. Hinzukam die eben aufgrund der patriarchal ver-

1 Josef J. SCHMID, *Sacrum Monarchiæ Speculum. Der Sacre Ludwigs XV. 1722: monarchische Tradition, Zeremoniell, Liturgie*, Münster 2007, S. 113–148; François BLUCHE, *Louis XIV*, Paris 1986, S. 232–263.

2 Michael NOONE, *Music and Musicians in the Escorial Liturgy under the Habsburgs (1563–1700)*, Rochester 1998, S. 34–46, 84–95 und *passim*.

3 Trotzdem behielt Spanien nicht nur auf dem Gebiet der Architektur eine gewisse Vorbildfunktion für das ludovizianische Frankreich, so etwa bei den Invalides (Hôtel & Eglise Royale), wo – bei ganz anderer Programmatik – doch das Grundmodell des Escorial im Hintergrund stand (SCHMID, *Sacrum* (wie Anm. 1), S. 128–138). Für die zeremonielle Orientierung an den spanischen Funeralriten s. Archives nationales de France, K 1717/25: *Cérémonial de l'Escorial*, eine im Auftrag des Königs ca. 1711 erstellte Studie; allg. s. Olivier CHALINE, *Le règne de Louis XIV*, Paris 2005, S. 21–25.

4 SCHMID, *Sacrum* (wie Anm. 1), vor allem S. 149–193 (mit allen Belegen).

5 Alain TALLON, *La France et le Concile de Trente (1518–1563)* (Bibliothèque des Écoles françaises

standenen geistlichen Führungsposition des Königs eher byzantinisch-autokephal strukturierte Verfasstheit der gallischen Kirche, welche einem transmontan empfundenen römischen Einheitsdenken entgegenstehen musste⁶. Summe dieser Vorgaben wurde die ab dem 16. Jahrhundert verstärkt einsetzende Rückbesinnung auf die Selbständigkeit der *Église gallicane*, welche ihren Ausdruck in einer erneuerten Vielfalt liturgischen Reichtums, ablesbar in den zahlreichen neu bearbeiteten Diözesanliturgien fanden, welche ihrerseits in schroffem Kontrast zum Führungsanspruch des universalen *Missale Romanum* standen⁷. Hand in Hand damit ging eine ab dem 17. Jahrhundert am Pariser *Oratoire* sein Zentrum findende Bewegung, dieser neo-gallikanischen Kirchlichkeit einen denselben Idealen verpflichteten liturgischen Gesang an die Seite zu stellen⁸. Wie an anderer Stelle ausführlich und mit reicher Dokumentation nachgewiesen, sollten das »Directorium Chori« des Oratorianers François Bourgoing von 1634⁹, vor allem aber die »Cinq Messes Royales« des königlichen Kapellmeisters Henri Du Mont von 1669 Aushängeschilder und Monumente dieser von Louis XIV massiv geförderten und in den Dienst seiner monarchischen Zentralbestrebungen gestellten Kirchenmusikreform werden¹⁰. Ohne das Erbe des alten, universalen Choralgesangs zu verdrängen, war es diesen Werken, welche leichte Sangbarkeit, Orientierung am Stilideal des Grand Siècle – also Aufgabe der oft komplizierten Strukturen des ererbten Choralgesangs zugunsten einer einfachen Melodik (*simplicité classique*) – und das erstrebte Charakteristikum gallikanischer Originalität verbanden, gelungen, zum ästhetisch-musikalischen Ausweis, ja Inbegriff einer Epoche zu werden¹¹.

d’Athènes et de Rome, 295), Rom 1997, dazu unsere Besprechung in: *Annuaire Historiae Conciliorum* 31, Heft 1 (1999), S. 221–223.

- 6 Diese Konstellation war der letztendliche Grund des säkularen Antagonismus zwischen französischer Monarchie und päpstlichem Anspruch, der darin dem byzantinischen Vorbild folgte, vgl. Josef J. SCHMID, *Rex Christus – die Tradition der französischen Monarchie als Brücke zwischen Ost und West (5.–19. Jh.)*, in: Peter BRUNS, Georg GRESSER (Hg.), *Vom Schisma zu den Kreuzzügen: 1054 – 1204*, Paderborn 2005, S. 205–234.
- 7 F. Ellen WEAVER, *The neogallican liturgies revisited*, in: *Studia Liturgica* 16 (1987), S. 54–72; Gaston FONTAINE, *Les missels diocésains français du XVII^e au XIX^e siècle*, in: *La Maison-Dieu* 141 (1980), S. 97–166. Zum Pariser Ritus s. Maurice FRÉCHARD, *L’année liturgique de Paris sous Louis XIV*, in: *La Maison-Dieu* 148 (1981), S. 123–133; *Missale Parisiense, Eminētissimi et Reverendissimi in Christo Patris D. D. Ludovici Antonii de Noailles ... editum*, Paris 1706.
- 8 Monique BRULIN, *Le Verbe et la voix. La manifestation vocale dans le culte en France au XVII^e siècle (Théologie historique, 106)*, Paris 1998; Jean DURON, *Plain-chant et liturgie en France au XVII^e siècle (Editions du centre de musique baroque de Versailles, B/1)*, Paris, Asnières-sur-Oise 1997.
- 9 *Brevis Psalmodiæ ratio ad usum presbyterum congregationis Oratorii*, Paris 1634, ²1753. Nahezu seit seiner Veröffentlichung war das Werk als »Directorium Chori« bekannt. Die Autorschaft ist immer noch unklar, meist wird Bourgoing genannt, der nicht mit dem gleichnamigen dritten Generaloberen des Oratoire identisch ist, vgl. BRULIN, *Le Verbe et la voix* (wie Anm. 8), S. 376 f. Es handelt sich wohl um den Sohn des ebenfalls gleichnamigen Fr. Bourgoing, 1622 als *maître de musique, demeurant rue du Four* nachweisbar, vgl. Madeleine JURGENS, *Documents du minutier central concernant l’histoire de la musique (1600–1650)*, Bd. 1, Paris 1967, S. 457.
- 10 s. demnächst: Josef J. SCHMID, *Die Messes Royales von Henri Du Mont – Kulturpolitik, Choralreform und Kirchenmusik vom Grand Siècle bis ins 20. Jahrhundert*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 91 (2007).
- 11 Schon das Vorwort zum »Directorium Chori« hatte den grundlegenden Unterschied zum klassischen Choral hervor gehoben: »Cette préface met en évidence deux éthos différents: celui du chant grégorien, marqué par la gravité et l’égalité de mesure et de voix; celui du chant oratorien, plus flexible, mêlant le charme à la gravité, se rapprochant quelque peu de l’Air dans la manière de chanter (sons tremblés, cadences), associant à une dévotion aisée et modérée une prononciation profondément respectueuse du texte.« (BRULIN, *Le Verbe et la voix* [wie Anm. 8], S. 381).

II. Ein neuer Choralgesang

1. Der neogallikanische Gesang: Kontroversen, Diskussion, Wirkungsgeschichte

Vergessen wir bei einer geistesgeschichtlichen Einordnung dieser äußerlich unscheinbaren Musik nicht, welche ästhetischen Entscheidungen von unübersehbarer Nachwirkung damals in Frankreich getroffen wurden – neben den bereits erwähnten musikalischen Innovationen wäre hier zuvorderst an die Zurückweisung der Entwürfe Berninis für den Neubau des Louvre und die Annahme des im Vergleich dazu scheinbar banalen Projekts Perraults zu erinnern¹². Beide Male lag die gleiche Argumentationsschiene vor: man wollte dem als zu international und überladen empfundenen Universalstil – und sei es in seiner Vollendung – eine genuin französisch-klassische, einfach-strenge Lösung vorziehen. Prägt nicht genau dieser Gegensatz, bei aller barocken Verbundenheit, die Gegensätze zwischen *Dramma in musica* und *tragédie lyrique* (hinsichtlich Musik und Text)¹³, zwischen Barockdichtung und französischer Klassik eines Racine und Corneille, zwischen Wien, München, Dresden und Versailles¹⁴?

Doch dürfen wir nicht bei dieser offensichtlichen Differenzierung stehen bleiben und das Hauptmovens der königlichen Kulturpolitik, die Hervorhebung der monarchischen Sonderrolle Frankreichs, vergessen. In diesem Kontext muss man die kirchenmusikalischen Bestrebungen des Grand Siècle als Ausfluss dieses Willens sehen, gegenüber Rom deutlich die Führungsrolle des französischen Königs, ja der französischen Monarchie überhaupt zu betonen, welche sich nun auch als *renovator musicae sacrae* empfinden kann. Viel mehr noch als den eher administrativ denkenden iberischen Monarchen kam dem christologisch-sakramental gesehenden französischen König die Rolle zu, die Gesamtheit der *spiritualia* zumal in seinem Territorium zu regeln – davon sollte auch die *Musica sacra*, deren ganz prononcierte eigenständige Ausformung auf allen Gebieten der figuralen, ein- und mehrstimmigen, begeleiteteten und unbegleiteten Vokalmusik wie der Orgelmusik keine Ausnahme bilden¹⁵. Anders ist die Eigenständigkeit der französischen Kultur des 17. und 18. Jahrhunderts nicht zu erklären.

Natürlich konnte in diesem Kontext Kritik und Diskussion nicht ausbleiben. Das Frankreich Louis' XIV war kein totalitärer Staat, der Streit wurde mit aller Offenheit geführt und kam in erster Linie aus der Richtung des Konservatismus. Wie etwa für den Duc de Saint-Simon die Neuerungen des Königs nicht hinnehmbar waren, weil sie seinem Geschichtsbewusstsein widersprachen und folglich – heute wird das oft missgedeutet – zu modern, ja dekadent und revolutionär erschienen¹⁶, so verhielt es sich auch mit der Choralreform.

Wie Amadée Gastoué zwar zurecht erkannte, handelte es sich selbst bei den weitestgehenden Reformen des Oratorianerchorals »pas du plain-chant corrompu ou composé suivant la for-

12 Michael PETZET, Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs – der Louvre unter Ludwig XIV. und das Werk Claude Perraults als Architekt, Berlin 2000.

13 Überblick: James R. ANTHONY, *La musique en France à l'époque baroque de Beauxjoureux à Rameau*, Paris 1982; zu Oper und kulturpolitischer Ausrichtung: Manuel COUVREUR, Jean-Baptiste Lully. *Musique et dramaturgie au service du prince*, Paris 1992.

14 Die klassische Studie zu diesem fundamentalen Gegensatz: Victor-Louis TAPIÉ, *Baroque et classicisme*, Paris 1994; vgl. SCHMID, *Sacrum* (wie Anm. 1), S. 125–128 (»Der französische Stil entsteht«).

15 Dazu, wie auch zum Hintergrund von Zeremoniell und Monarchie, s. Alexandre MARAL, *La chapelle royale de Versailles sous Louis XIV: cérémonial, liturgie et musique*, Sprimont 2002; Pascaline TODESCHINI (Hg.), *Versailles et la musique de cour*, AK Versailles, Paris 2007. – Zur allgemeinen Musikgeschichte: Marcelle BENOIT, *Les événements musicaux sous le règne de Louis XIV: chronologie (La vie musicale en France sous les rois Bourbons, 33)*, Paris 2004.

16 Emmanuel LE ROY LADURIE, *Saint-Simon, ou le système de la cour*, Paris 1998.

mule d'une époque de décadence. [...] on a affaire ici à un genre du chant particulier, voulu, dont les auteurs n'ont nullement entendu imiter les mélodies grégoriennes, mais seulement s'en inspirer.¹⁷

Diese Neuschöpfung aber war vor traditionellem Hintergrund für viele unannehmbar. Interessanterweise stand dabei nicht das römische Modell als Vergleichsgrundlage im Hintergrund, sondern das eigene Erbe christlicher Kultur, das man hier verraten sah. Eine ganz ähnliche Grundkonstante lag den unendlichen Diskussionen um den Jansenismus zugrunde, dem sich zahlreiche Gläubige nicht wegen dessen im Laufe der Zeit immer offensichtlicheren Häresie, sondern in prinzipieller pseudo-konservativer Opposition anschlossen. Die sich daraus ergebende De-fakto-Allianz zwischen manchen römischen und jansenistischen Positionen hatten außer ihrer gemeinsamen Stoßrichtung gegen die königliche Politik nicht viel gemein, dies aber reichte bis zum Fanal von 1789 mehr denn aus¹⁸.

So waren es auch die eher dem jansenistischen Geist verbundenen Abteien, welche dem neuen Repertoire ablehnend gegenübertraten. Hatte das einstige Zentrum der klösterlichen Welt Galliens, die Abtei zu Cluny, ohne Vorbehalte gallikanische Innovationen in ihr neu herausgegebenes Brevier integriert¹⁹, lagen die Dinge etwa bei den Karmelitern und Zisterziensern, an deren Spitze die Abtei Port Royal, anders. Bevor wir aber auf diese spezifische Kontroverse eingehen, seien erst die generellen Standpunkte erörtert.

Hauptvorwurf an die Adresse der Neuerer war die Aufgabe der alten *beauté du chant ecclésiastique* sowie die demonstrative Simplizität des neuen Gesangs, implizit aber überhaupt jeder willkürliche Eingriff in das kirchenmusikalische Erbe. Dagegen setzten sich deren Verteidiger zuvorderst mit patristischen und pastoralen Argumenten zu Wehr.

Il est bon que vous sachiez que ce chant n'a point été introduit parmi nous sans des bonnes raisons. [...] Un des nôtres qui étoit habile dans la musique s'avisait pour rendre plus dévôts (!) ces gens de la Cour (!), de mettre en musique les psaumes et quelques cantiques sur les airs de diverses chansons qu'on y chantoit alors. Cela attira une infinité de personnes à notre église, & on nous donne le nom de Pères au beau chant. Ne nous dites point que l'origine de ce chant est tout à fait profane et qu'on doit par conséquent la condamner. Car si cette raison étoit valable, il faudroit aussi condamner une partie des cérémonies de l'Eglise, lesquelles, de l'aveu de Baronius, tirent leur origine de ce qui se pratiquoit parmi les payens²⁰.

Dieser Argumentationsstrang aber war gefährlich, nicht nur da er *weltlich* mit *heidnisch* gleichsetzte, sondern vor allem aufgrund der zu starken Betonung des Neuen gegenüber der doch ursprünglich gewollten klassischen Reform des Erbes. Dennoch ließ er die Essenz dieser neuen Musik durchblicken, ihr ursprüngliches Anliegen erkennen. Was man wollte, war eine Musik, »où l'acte vocal engagé dans l'acte dévôt de religion tend à se mouler au plus près sur l'énonciation vive et prosodiquement juste du texte, au détriment de ce qu'on juge monotone et

17 Amédée GASTOUÉ, *Le chant des oratoriens – Louis XIII maître de chapelle*, in: *Variations sur la musique d'Eglise*, Paris 1913, S. 62.

18 Die Literatur zum Gesamtkomplex »Jansenismus« kann hier nicht einmal ansatzweise erfasst werden, s. als ausgezeichneten Überblick: René TAVENEAU, Art. »Jansénisme«, in: François BLUCHE (Hg.), *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris 1990, S. 778–782.

19 *Antiphonarium monasticum ad usum Sacri Ordinis Cluniensis*, Paris [apud L. Sevestre] 1693. Diese Neubearbeitung war bereits ein Werk Nivers' (zu ihm s. u.); Davy-Rigaux bezeichnet die hier angewandte Ästhetik zwar als Komposition, aber »dans ce style purement grégorien«: Cécile DAVY-RIGAU, *L'Oratoire, Port-Royal et la réforme du chant des offices*, in: *Actes du colloque »Port-Royal et l'Oratoire«* 2000, Paris 2001 (*Chroniques de Port-Royal*, 50), S. 414.

20 *Lettre IX de Richard Simons*, in: Antoine Augustin BRUZEN LA MARTINIÈRE (ed.), *Lettres choisies de R. Simon*, t. II, Amsterdam 1730, S. 60–69.

superflu dans le plain-chant commun: égalité du débit et longues vocalisations, tout en gardant le charme d'une mélodie chantante et bien conduite«²¹.

So hatte das »Directorium Chori« das Ideal des erneuerten Gesangs wie folgt definiert: *Porro in cantu morem nostrum [i. e. Oratorii] cantandi simplicem, exactum, & brevem secuti sumus ommissa illa notarum multiplicitate non cantus in Ecclesiis, tum cathedralibus, tam parochialibus*²².

Konkret auf das Wort-Musik-, also Silben-Notenverhältnis bezogen hieß das: *Commensuravimus, quantum fieri potuit: textum cantui, syllabasque notis quantitate adaequavimus, ut unum alteri suffragetur, & utrum conspiret ad colligendos omnino in Dei cultum tum cantantium tam auditorum animos*²³.

P. François Bourgoing, Namensvetter des vermutlichen Komponisten des »Directorium« und dritter Generaloberer der Oratorianer, unterstrich dabei den, neben dem erzielten klassischen Effekt der Musikerneuerung im Zeichen gewandelter kultureller Vorzeichen, wichtigen pastoralen Dienst dieser Musikart. Viele Pfarreien gerade auf dem Lande wären froh, mit dieser neuen *practica musicae* eine Handhabe zur Beseitigung der störenden und oftmals skandalösen Zustände ihres Musiklebens an die Hand zu bekommen, ein Segen, den aber auch Bischöfe und Prälaten bedeutenderer liturgischer Zentren bereits zu schätzen gelernt hätten²⁴.

Die erwähnte Zweitaufgabe des »Directorium Chori« 1753 fasste all diese Punkte noch einmal zusammen, ohne aber den Streit über die richtige und wahre Kirchenmusik letztlich beilegen zu können.

2. Henri Du Monts Messes Royales

Dieses Anliegen der Versöhnung der Gegensätze bei gleichzeitiger Etablierung verbindlicher Richtlinien blieb folglich noch aktuell. Das »Directorium Chori« des Oratoriums hatte zwar eine Menge musikalisches Material und in der Folge erheblichen Diskussionsstoff geliefert, war aber weit davon entfernt geblieben, eine systematische Lösung des Problems zu erzielen. Es entsprach nicht nur dem französischen Naturell sondern ebenso dem Anliegen des Königs, hier zumal eine vorbildliche Mustervorgabe zu liefern.

Acht Jahre nach dem Antritt der Alleinregierung des großen Königs, im Jahre des wirklichen Baubeginns von Versailles und der Inangriffnahme des Projekts der Invalides, lag diese mit den »Cinq Messes en plain-chant composées & dédiées aux Révérends Pères de la Mercy du couvent de Paris 1669« vor²⁵. Wiewohl das Titelblatt der Erstausgabe nirgendwo die königliche

21 BRULIN, Verbe (wie Anm. 8), S. 373f.; vgl. Monique BRULIN, Le plain-chant comme acte de chant au XVII^e siècle en France, in: DURON, Plain-chant (wie Anm. 8), S. 31–57.

22 Directorium Chori, ed. 1753 (wie Anm. 9), S. 234.

23 Ibid. Welche Breitenwirkung diese Sicht des Chorals hatte, belegt dessen Charakterisierung und Abgrenzung sowohl gegenüber Kunst- als auch altem Choralgesang in einem Chorbuch des Ursulinenkonvents zu Dijon Anfang des 18. Jh.: [...] *un chant spécial & dévot qui, sans avoir les assujettissements de la musique, à quoy cette communauté ne prétend nullement s'engager, ny à la variété de tous les tons du plain chant, eût néanmoins les agréments & la suavité propres à élever le cœur & l'esprit à celui qui seul mérite nos suprêmes hommages & nos louanges.* (Office divin à l'usage des Dames Ursulines de Dijon [...] mis en plain chant par M. [Claude] DEREY [...], Paris 1711, Avertissement).

24 François BOURGOING, Le David François, ou: Traité de la sainte psalmodie ..., Seconde Partie, Paris 1641, S. 219.

25 Henry Du MONT, Cinq Messes en plain-chant composées & dédiées aux Révérends Pères de la Mercy du couvent de Paris & propres à toutes sortes de religieux & religieuses de quelque ordre qu'ils soient, qui se peuvent chanter toutes les bonnes festes de l'année, Paris [Ballard] 1669; mod. Edition und Kommentar: Amédée GASTOUÉ, Les messes royales de Henry Du Mont: étude historique avec transcription faites sur les originaux des messes des 1^{er}, 2^e et 6^e tons, Paris s. a.

Initiative erkennen lässt, belegt schon ein Blick auf die bisherige Tätigkeit des Komponisten den unmittelbaren Anteil des Hofes an deren Zustandekommen. Henri (Henry) Du Mont²⁶, 1610 im Hennegau geboren, trat nach anfänglicher Betätigung als Organist schnell in den Orbit der Hofkultur des Grand Siècle: 1653 Hofcembalist des Duc d'Anjou, erhielt er 1660 denselben Rang bei der frisch vermählten Königin Marie Thèrese, wurde 1663 *sous-maître* der Chapelle Royale und sollte zu diesen Ämtern 1673 noch jene eines *compositeur de musique de la Chapelle & de la Chambre* und eines *directeur de Musique de la Reine* erhalten. Zu dieser frühen Zeit der ludovizianischen Hofkultur inkarnierte er damit unangefochten neben dem auf kirchenmusikalischem Gebiet – und zumal jenem der Messkomposition – eher zurückhaltenden Jean Baptiste Lully den Gipfel der französischen Musikwelt²⁷. Es gehörte schon ein gehöriges Maß an Naivität dazu, das Erscheinen der »Cinq Messes« just zu diesem Zeitpunkt der Diskussion um die Choralreform einerseits und der Konkretisierung des königlichen Programms als Zufall zu betrachten.

Die fünf Messen stellten in jeder Hinsicht das Endprodukt der nunmehr fast 35 Jahre andauernden Auseinandersetzungen um die gallikanische Kirchenmusik dar, bewusst als stiftbildend gedacht, sollten sie Vorbild- und Monumentalcharakter besitzen²⁸. Die Universalität ihres Anspruchs, weit entfernt von der Gelegenheitswidmung an den Konvent der Väter von der Göttlichen Gnade, sprach bereits aus ihrem Untertitel, der sie als *propres à toutes sortes de religieux et religieuses de quelque ordre qu'ils soient* auswies, geeignet *toutes les bonnes festes de l'année*²⁹ gesungen zu werden. Deutlicher konnte man ihren Charakter und Zweck kaum bestimmen – die Querelen nach Kongregationen und Orden bezüglich ihrer Gesangspraxis sollten aufhören und eine Musik vorgestellt werden, die das ganze Jahr über ohne Abstriche Verwendung finden konnte. Dieser versöhnenden und zugleich finalen Bestimmung sollte auch die musikalische Struktur Rechnung tragen. Wiewohl das Etikett Gastoués eines »chant particulier, voulu« und damit das Kennzeichen echter Komposition ihnen durchaus anhaftet, vermieden sie dennoch die Extremismen der Oratoriumsschule: »Il faut remarquer que Du Mont conserve l'usage d'amples mélismes (par exemple dans les invocations du Kyrie) et, comme d'ailleurs G. Nivers, revient à la tonalité ecclésiastique, de manière plus ferme que les chants du Directorium Chori de l'oratoire«³⁰.

3. Guillaume de Nivers

Damit ist der zweite bedeutende Name der königlichen Musikreform bereits gefallen: Guillaume Gabriel de Nivers³¹. 1654 Organist von Saint-Sulpice, wird er 1667 Sänger in der Königlichen Kapelle, 1678 *organiste du Roy en quartier*. 1681 tritt er die Nachfolge Du Monts als

26 Zu ihm: Laurence DECOBERT, Henry Du Mont (1610–1684), *sous-maître de la chapelle de Louis XIV. Contributions à l'histoire de la musique religieuse au Grand Siècle*, 4 Bde., Paris 1989 (mit ausführlicher Bibliographie); Henry Du Mont à Versailles, hg.vom Centre de Musique Baroque de Versailles, Versailles 1992; Laurence DECOBERT, La vie de Henry Du Mont, in: *ibid.*, S. 11–18.

27 Hierzu gehört vor allem die frühe Meisterschaft Du Monts in der Komposition des »Grand« und »Petit Motet«, vgl. Laurence DECOBERT, La naissance du Grand Motet, in: *ibid.*, 21–47; John SANTORO, Les Petits Motets de Henry Du Mont, in: *ibid.*, S. 49–67.

28 S. Jean-Yves HAMELINE, Les messes de Henry Du Mont, *ibid.* S. 69–82, dazu Amédée GASTOUÉ, Les messes royales (wie Anm. 25).

29 H. DU MONT, Cinq Messes (wie Anm. 25); es ist zu beachten, dass selbst später erschienene Kompositionen, etwa die Orgelmessen Couperins in Bestimmungen für Pfarreien und Konvente (»pour les paroisses/couvents«) unterschieden, oder aber Festspezifizierungen, wie bei Grignys Orgelbuch (»pour les solennités«), trugen.

30 BRULIN, Verbe (wie Anm. 8), S. 381f., Anm. 18.

31 François SABATIER, Art. »Nivers, Guillaume Gabriel«, in: Marcelle BENOIT (Hg.), Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles, Paris 1992, S. 496 (mit Bibliographie).

maître de Musique de la Reine bis zu deren Tod 1683 an. Weniger bekannt aber vielleicht für seine Rolle im Versailler Personalgeflecht noch entscheidender ist seine folgende Stelle als Organist und *maître de Chant* der Maison royale de Saint-Louis zu Saint-Cyr, der Elitegründung Madame de Maintenons³². Als die ehemalige Gouvernante der königlichen Bastarde noch im Todesjahr der verbliebenen Königin Marie Thérèse am 9. Oktober 1683 in morganatischer Ehe die zweite Gattin des Königs wird, kommt sowohl ihrer Art von Frömmigkeit, wie auch der zu Saint-Cyr gepflegten Pädagogik eine Schlüsselstellung innerhalb des geistlichen und geistigen Lebens der zweiten Hälfte des Grand Siècle zu. Ebenso wenig wie Du Monts Werke sind die in der Folgezeit erscheinenden beziehungsweise neu aufgelegten Lehrbücher und Sammlungen Nivers' ein Produkt des Zufalls. Mit ihnen sollte quasi kanonartig die Kunst der Kirchenmusik und des Kirchengesangs dar- und vorgestellt werden. Ihre inhaltliche und kompositorische Ausrichtung kann daher nicht erstaunen: von der zumal im Titel festgehaltenen *romanitas*, über die reine »Aussetzung« des traditionellen Chorals nach den Regeln des modernen Geschmacks, bis hin zu regelrechten Vertonungen mit Generalbassbegleitung, *sospiri*, Trillern und Kadenzierungen in musikalischer, von strenger zumal psalmodischer Wortbehandlung bis hin zu über Du Mont hinausreichenden Wortwiederholungen und Affektbetonungen in textlicher Hinsicht³³.

Nivers' Œuvre gipfelte in seiner »Dissertation sur le Chant grégorien« von 1683, die zeitgleich zu seinen Ausgaben des römischen Graduale und Antiphonale entstand. Man sollte sich aber von der vermeintlichen *romanitas* nicht irreführen lassen sondern sich auch hier vielmehr den Zeitkontext vor Augen halten. 1682 hatte die Klerusversammlung mit der Verkündigung der berühmten Vier Artikel die gallikanischen Maximen der Superiorität des Königs in Glaubenssachen, beziehungsweise der Nichtzuständigkeit und Fehlbarkeit des Römischen Pontifex gegen den Willen des Königs und Bossuets manifestiert. Was zuvor niemals in dieser Deutlichkeit ausgesprochen und vor allem als theologischer Entwurf der französischen Monarchietradition gedacht war, nahm nun in diesem Lichte die Vision einer eindeutig konziliaristisch beeinflussten universalen Lehrmeinung an. Hätte diese Haltung Bestand und Wirkung gezeigt, wäre eine Abspaltung der gallikanischen Kirche nach anglikanischem Muster unumgänglich gewesen³⁴. Dies aber war das Letzte, woran dem König, vor allem aber seiner nunmehr deutlich vom Reformgeist der *dévots* inspirierten innersten Umgebung – darunter zuvorderst Madame de Maintenon und der königliche Beichtvater P. de La Chaize – gelegen war. Natürlich wollte man nichts von den gallikanischen Prärogativen und Ansprüchen *de facto* aufgeben, aber 1683, da der Papst bereits mit einem Interdikt gedroht und mit seiner Weigerung zur Konfirmation der vom König ernannten Bischöfe schon den Grundstein für eine drohende pastorale Katastrophe gelegt hatte, schien eine Überspitzung der Positionen wenig geraten. Nivers bearbeitete also die römischen Bücher, aber *selon l'ordre de Paris*³⁵. Hätte er nur die Bücher des Pariser Eigenritus (*usus parisiensis*) vertont, wäre dies einem in dieser Situation alles andere als wünschenswerten offenen Affront gleichgekommen.

32 Marie BRET, La musique à la maison royale Saint-Louis de Saint-Cyr: son rôle, sa valeur, in: Recherches sur la musique française classique 3 (1963), S. 55–71 und 4 (1964), S. 127–131 und 5 (1965), S. 91–127.

33 Dies belegt meisterhaft die grundlegende Studie zum Sujet: Cécile DAVY-RIGAUX, L'œuvre de plain-chant de G. G. Nivers (c. 1632–1714) – un art du »chant grégorien« sous le règne de Louis XIV (Thèse), Tours 1999, gedruckt als: DIES., Guillaume-Gabriel Nivers: un art du chant grégorien sous le règne de Louis XIV, Paris 2004.

34 Pierre BLET, Les assemblés du clergé et Louis XIV de 1670 à 1693, Rom 1972; DERS., Art. »Quatre Articles«, in: BLUCHE, Dictionnaire (wie Anm. 18), S. 1286f.

35 Vgl. Anm. 7.

So wurde durch geschicktes Taktieren und rechtzeitiges Entgegenkommen – in der Musik wie in der großen Diplomatie – das Wesentliche gerettet. Rang und Stellung der Werke Nivers' als *der* Ausdruck kirchenmusikalischer Ästhetik des Grand Siècle konnten dadurch nicht gefährdet werden, was die Rezeptionsgeschichte zeigen sollte. Schon 1682 hatte ihnen kein anderer denn Henry Du Mont, zusammen mit seinem Kollegen Pierre Robert, in seiner Eigenschaft als königlicher Zensor das Zeugnis ausgestellt, sie würden gerade aufgrund ihrer Bearbeitungen Wesen und Substanz des Chorals auf das Getreueste zum Ausdruck bringen³⁶.

Seinen eigenen zu nämlichem Zwecke komponierten fünf Messen aber widerfuhr die knappste Art einer entsprechenden Würdigung – ab dem Jahre 1701 erschienen sie mit dem zunächst nicht authentischen Zusatz *cinq Messes Royales*³⁷, der für die erste der Sammlung fürderhin zum festen Titel werden sollte. Beide Wertungen zeigten, dass Choral- und Kirchenmusikreform des Grand Siècle ihr Ziel erreicht hatten – sie waren zu festen, »königlichen« Elementen dieser auf den monarchischen Grundfesten Frankreichs fußenden und vom Monarchen gewollten Kultur geworden.

III. Marc Antoine Charpentier und der Weg zur Symbiose

1. Ein breites musikalisches Spektrum

Mit dieser Quasi-Kanonisierung eines königlichen Stilideals wurde unzweifelhaft einer der Grundpfeiler kirchenmusikalischer Praxis des Grand Siècle, ja des Ancien Régime überhaupt zementiert. In der Folge sollten es sich vor allem jene dem Versailler Hof verbundene Komponisten angelegen sein lassen, zumal einen kleinen Beitrag zur Erweiterung des neogallikanischen Chorals zu liefern, darunter so illustre Namen wie André Campra und Michel Richard De Lalande³⁸.

Von einer Vereinheitlichung der Kirchenmusik überhaupt war man dabei allerdings weit entfernt; diese scheint in der radikalen Art eines Philipps II. etwa auch nie angestrebt worden zu sein, musste doch die Kultur des Grand Siècle mehreren Kriterien Rechnung tragen. Zum einen war dies, wie gesehen, die bis zur Neukomposition gehende Pflege des Chorals, was den Anspruch der Monarchie auf Anziennität unterstreichen und die Rolle des Königs als *reformator ecclesiae suae* betonen konnte und sollte. Unzweifelhaft in die gleiche Richtung weist die überwältigende Dominanz vermeintlich unbegleiteter mehrstimmiger, einer mehr denn archaischen Stilästhetik verbundener Messen bis weit in das 18. Jahrhundert hinein, wie sie uns etwa aus den Katalogen des königlichen Musikverlegers Ballard entgegneten³⁹. Auch hier stand,

36 *Nos infrascripti Henricus Du Mont Abbas Sancti Petri Melodumensis, christianissimi Regis Capelle Musicae Praefecti, notum certumque facimus Antiphonarium & Graduale Cantus ecclesiastici opera & studio G. G. Nivers... correcta & concinnata, vere substantiam cantus gregoriani decenter ac rite modulatum omnino continere* (so noch im Vorwort zu Nivers' Graduale Romanum, Paris 1697).

37 Henry Du MONT, *Cinq Messes* [...] en plain chant musical, appelées Messes Royales, Paris 1701. – Auch das Hinzufügen der Gattung »plain-chant musical« war ein Novum der Aufl. von 1701.

38 Vgl. die Sammelhandschrift: Bibliothèque nationale de France (Paris), Mus., Vm¹ 395, welche Kompositionen u. a. der erwähnten Meister enthält.

39 Vgl. Günther MASSENKEIL, Die konzertierende Kirchenmusik, in: Karl G. FELLNERER, (Hg.), *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Kassel u. a. 1976, Bd. 2, S. 92–108, hier: S. 107: »Sämtliche (!) in Frankreich im Druck erschienenen Messen des 17. und 18. Jahrhunderts sind nämlich *a capella* geschrieben, wenn auch in einer meist homorhythmischen Satzweise, die die lebendige Verbindung mit dem klassischen polyphonen Stil des 16. Jahrhunderts im Gegensatz zu den italienischen und deutschen stile antico-Messen weitgehend vermissen läßt.« Dies belegt

mehr wohl noch als die prinzipielle Ablehnung stilistischer Neuerungen transalpiner Provenienz, das Bemühen um einen adäquaten Ausdruck der *vénérable ancienneté de l'église gallicane* im Mittelpunkt – dies mit dem Nebeneffekt, auch darin eine dem päpstlichen Hofe gleichberechtigte Stellung einnehmen zu können.

Jedoch kann man die faktische Existenz einer hinreichenden Zahl von instrumentalbegleiteter, zum Teil groß besetzter figuraler Kirchenmusik in der Zeit, nicht nur hinsichtlich der »Grand Motet Versailles«, sondern auch der handschriftlich überlieferten klassischen Ordinariumskomposition, nicht leugnen. Neben Einzelwerken anderer Meister⁴⁰ ist hier vor allem das Œuvre Marc Antoine Charpentiers zu nennen⁴¹, das für dieses Genre in nahezu jeder Besetzungsart Einträge aufweist⁴². Die Crux hierbei ist allerdings – wie bei der Kirchenmusik des Grand Siècle allgemein –, dass wir bislang über keinerlei statistische oder prozentual-anteilige Quellenangaben, beziehungsweise Studien verfügen. Mit anderen Worten: Das Phänomen einer breit gefächerten, in dieser spezifischen Ausprägung einzigartigen geistlichen Musiklandschaft, mit ihren echten und neuen Choral-, Orgel- und »Orchester«-Messen ist gesichert, ebenso die Skala aufführungspraktischer Möglichkeiten, von der Alternatimpraxis bis zu den landes- und zeitüblichen archaischen Mehrstimmigkeiten der einstimmig notierten Musik⁴³. Was aber wann, wo und warum genau zur Aufführung kam, ob dem ein festes Schema, etwa nach Anlass (Festklasse), Ort (Pfarrei, Konvent oder Stiftskirche) oder Umstand (finanzielle Ausstattung, bzw. musikalische Vorlieben der/des Verantwortlichen) zugrunde lag, kann heute aufgrund des nahezu völligen Fehlens entsprechender Quellenhinweise nicht mehr ermittelt werden⁴⁴. Nur zu den wenigsten Gelegenheiten kann a posteriori ein ganzes »Musik-

erneut, dass es hier um etwas ganz anderes ging – nicht den noch bei Fux, Zelenka oder auch Bach zum Teil anzutreffenden »ächten Kirchen=Styl«, sondern um eine formale äußere Demonstration bei evtl. anderen musikalischen Inhalten; zudem wurden die so nüchtern erscheinenden Werke in der (Aufführungs-)Praxis dann oft instrumental begleitet, was der Verf. für die Requiemvertonungen nachweisen konnte: Josef J. SCHMID, *La Mort du Bien-Aimé: Tod und Trauerfeierlichkeiten Ludwigs XV.*, in: DERS. (Hg.), *Arte et Marte: In memoriam Hans Schmidt. Eine Gedächtnisschrift seines Schülerkreises*, Band 2: Aufsätze, Herzberg 2000, S. 231–330, hier bes. S. 292–302.

- 40 James R. ANTHONY, Art. »De la messe polyphonique à la messe concertante«, in: Benoit, *Dictionnaire de la musique* (wie Anm. 31), S. 453–458; neben den dort aufgeführten und behandelten Beispielen wäre etwa an Henry Desmarests »Messe à deux chœurs & deux orchestres« zu denken, von den Requiemkompositionen vollkommen abgesehen, welche fast alle (Campra, Gilles, Charpentier) im konzertanten Stil frz. Tradition gehalten sind.
- 41 Bis heute die beste analytische Zusammenstellung: Günther MASSENKEIL, Marc-Antoine Charpentier als Messenkomponist, in: Siegfried KROSS, Hans SCHMIDT (Hg.), *Colloquium amicorum*, FS Joseph Schmidt-Görg, Bonn 1967, S. 228–238; vgl. Jean DURON, Marc-Antoine Charpentier – Les messes, in: Edmond LEMAÎTRE, *Guide de la musique sacrée et chorale profane: L'âge baroque 1600–1750*, Paris 1992, S. 315–326.
- 42 Also A-Capella-Messen und solche mit Instrumentalbegleitung – bis hin zur kuriosen »Messe pour plusieurs instruments au lieu des orgues« H.513 (1674–1676) – Auffallend ist lediglich das vollkommene Fehlen der Blechbläser und Pauken. Waren die Hörner in der Kunstmusik dieser Epoche ohnehin noch nicht anzutreffen, so verzichtete der *goût à la française* in der Messe auch auf die etwa in gleichzeitigen Produktionen des süddeutsch-habsburgischen Raumes durchaus geläufigen Trompeten und Pauken, die bei Charpentiers Kirchenmusik etwa sowieso nur im Te Deum H.146 auftauchen. Erst Girousts »Messe du Sacre« von 1775 wird sich hier den internationalen Gepflogenheiten angleichen.
- 43 vgl. Jean-Yves HAMELINE, *Le Plain-Chant dans la pratique ecclésiastique du XVII^e siècle*, in: DURON, *Plain-chant* (wie Anm. 8), 13–30; s. hierzu als Quelle v. a. die entsprechenden Artikel der von 1751–1772 erschienenen »Encyclopédie«, bzw. in: *Dictionnaire de Musique*, Paris 1768, meist von J. J. Rousseau (dort etwa Art. »Chant sur le livre«).
- 44 Dies wäre Aufgabe einer interdisziplinären Zeremonialgeschichtsforschung, welche auch ent-

programm« rekonstruiert werden – einer dieser Fälle aber sei abschließend wegen seiner Signifikanz herausgegriffen.

2. Port Royal – zwei Wege auch zum musikalischen Heil

Schon bei der Erörterung der Choralreform war uns die Tatsache entgegengetreten, dass in vielen Fällen Annahme oder Ablehnung der »neu-alten« Ästhetik eines Du Mont, Nivers, oder gar des Oratoriengesangs mit der theologischen und politischen Haltung der jeweiligen Gemeinschaft Hand in Hand ging. Am ausgeprägtesten war der Widerstand gegen die These, die neue Musik setzte nur den alten Choral in gleicher Weise wie von den Vätern ursprünglich gewollt getreu ins Heute um – Bourgoing spricht von *plain-chant, facile & dévot*⁴⁵ – naturgemäß bei den jansenistisch inspirierten Konventen, wo ein wörtliches Festhalten an den vermeintlichen Wurzeln zu den Grundüberzeugungen zählte. Von einem unparteiischen Zeitgenossen wie Friedrich II. von Preußen treffend als *calvinistes catholiques* bezeichnet, war es dieser auf den Lehren Jansens und Quenels fußenden Richtung unmöglich, dem *saeculum* jenes unmittelbare Einfallstor eines offenbar verderbten kultischen Gesangs zu öffnen. In ihrer prominentesten Niederlassung, der Zisterzienserinnenabtei Port Royal mit ihren zwei Konventen um und in Paris⁴⁶, verbot man den Novizinnen gar in den ersten drei bis vier Monaten jeden Gesang, um sie erst einmal gründlich der Welt zu entwöhnen⁴⁷. Liturgisch-musikalisch folgte man dem bezeichnenden gallikanischen Amalgam des *plain-chant romain ordinaire, selon l'ordre de Paris* [sic]⁴⁸, an eine *accomodatio* gemäß dem klassischen Geschmack war jedoch nicht zu denken.

Doch sollte den Ausschlag für die Musik auch hier wieder einmal die große Politik geben, nunmehr in sehr konkretem Maße. Port Royal entwickelte sich nämlich zu einem derartigen Hort der Opposition gegen die königliche Politik und orthodoxe Lehre allgemein, dass König und Regierung nicht mehr länger zusehen wollten. Bevor man aber zu echten Repressalien gegenüber der doch mächtigen Abtei schreiten sollte, schien es angezeigter, zunächst durch administrative Maßnahmen deren Stellung zu beschränken. Den bedeutendsten Schritt in diese Richtung stellte die Trennung der beiden Konvente dar, wobei hier der *arrêt royal* vom 13. Mai 1669 der päpstlichen Bestätigungsbulle vom September 1672 über drei Jahre vorausgeeilt war⁴⁹.

legene Quellen (Kirchen- und Mesnerbücher etwa) berücksichtigen müsste. Für hochrangige Gelegenheiten finden sich auch in offiziellen Quellen (Drucken und Manuskripten) entsprechende Hinweise, so etwa für den Sacre 1722, wo es enigmatisch heißt, die Ordinariumsteile *furent chantez en Musique fort legere & courte par les Musiciens du Roy. Il n'y eut point d'Orgues* (P-BN, NAF 9744, f° 378^r). Was soll man daraus schließen? Zu den Hypothesen s. SCHMID, Sacrum (wie Anm. 1), S. 451–455. – Oder ein anderes Beispiel: Charpentier titulierte eine seiner groß angelegten Messkompositionen »Messe pour Mr [de] Mauroy« (H. 6, ca. 1690) – bis heute gelang es nicht einmal zu klären, um wen es sich bei diesem Herrn handelte, geschweige denn Ort und Zeit der Aufführung zu bestimmen.

45 BRULIN, Verbe (wie Anm. 8), S. 380.

46 Zum Verhältnis Port-Royal – Musik s. DAVY-RIGAUX, Oratoire (wie Anm. 19), S. 422–427, lediglich für die Pariser Filiation: Odette BARENNE, Liturgie et musique à Port-Royal de Paris, in: Un lieu de mémoire: Port-Royal de Paris, Paris 1991, S. 119–135.

47 So nach dem Bericht Vincent Comblats von 1678, zit. in: DAVY-RIGAUX, Oratoire (wie Anm. 19), S. 422.

48 Ibid.

49 Zur mittlerweile fast unübersehbaren Literatur zu Port-Royal sei hier nur hingewiesen auf: L'Abbaye de Port-Royal des Champs: VIII^e centenaire. Actes du colloque 2004 (Chroniques de Port-Royal, 55), Paris 2005; Port-Royal de Champs, Un lieu de mémoire (Chroniques de Port-Royal, 54), Paris 2004. – Zur Trennung von 1669ff. s. Paule JANSEN, Port-Royal de Paris, son histoire (1624–1792), in: Un lieu de mémoire (wie Anm. 46), S. 23–72, hier: S. 64f.

Damit waren faktisch zwei Abteien, Port Royal des Champs und Port Royal de Paris, entstanden. Während sich über Ersterer das Fatum eines immer deutlicher sich abzeichnenden Machtkampfes – bis hin zur letztendlichen Aufhebung und Zerstörung 1711 – entspann, sollte die Pariser Gemeinschaft nunmehr zum Aushängeschild der vom König geförderten Religiosität des Grand Siècle in all ihren Aspekten werden⁵⁰. Dies konnte nur in enger Zusammenarbeit mit der erzbischöflichen Kurie geschehen, der seit 1671 in der Person François Harlay de Champvallon ein in den Augen Versailles' verlässlicherer Prälat vorstand⁵¹. Allerdings waren die Probleme im Port Royal erheblich, disziplinärer und geistlicher ebenso wie finanzieller und administrativer Natur. Eine Aussicht auf Erfolg versprechende Lösung konnte daher erst von einem echten Wechsel in der zentralen Klosterleitung erhofft werden; diese erfolgte im Jahre 1685, als mit der leiblichen Schwester des Pariser Erzbischofs, der energischen und zugleich frommen, dabei vollkommen antijansenistisch eingestellten Marguerite Harlay de Champvallon, eine allen Erwartungen gerecht zu werden scheinende Wahl getroffen wurde⁵². Die Szene war nunmehr zur auch äußeren Demonstration des vollzogenen Wandels bereitet.

3. Die »Messe pour le Port Royal H.5« als Monument des königlichen Willens

Dass dabei die Musik eine zumal zentrale Rolle zu spielen hatte, versteht sich angesichts ihrer Bedeutung in Zeremoniell, Kult aber auch Ästhetikdiskussion der Zeit von selbst. Schon der berühmte Santeul hatte mit seinen neogallikanischen Textkompositionen versucht, Eingang in Port Royal zu finden, dem er emphatisch eine engelsgleiche Gesangskultur konzidierte⁵³. Doch hatten die rigorosen *constitutiones* von 1665 das Primat des alten Choralgesangs erneut betont, so dass etwa Claude Lancelot mit seiner 1668 erschienen kirchenmusikalischen Gesangsschule trotz intimer Verbindungen zur Abtei dort auf kalte Ablehnung stieß⁵⁴. Erst die Trennung von 1669/1672 konnte hier den Weg hin zum *usus classicus* öffnen.

Hinzu kam eine im Laufe des 17. Jahrhunderts steigende Bekanntheit des Pariser Konventes, der dies nicht zuletzt seinen Reliquienschatzen, darunter der Vase von Kanaan⁵⁵ und vor allem der wundertätigen Dorne der Krone Christi verdankte⁵⁶. Als es folglich im Sommer des Jahres

50 Hierbei spielte neben der Musik die Architektur eine herausragende Rolle, vgl. die nur zum Teil ausgeführten Pläne Antoine Le Paultres (1621–1691), hierzu (mit Abb.): Bernard CHÉDOZEAU, *La chapelle de Port-Royal de Paris*, in: *ibid.*, S. 73–89.

51 M^{gr} François Harlay de Champvallon (1625–1695), 1651–1671 Erzbischof von Rouen, 1671–1695 Erzbischof von Paris, zu ihm s. Lucien CEYSSENS, Art. »Harlay de Champvallon, François«, in: BLUCHE, *Dictionnaire* (wie Anm. 18), S. 709f.

52 Das Haus zählte zu den bedeutendsten Adelsfamilien des Landes, der Cousin des Geschwisterpaares, Achille III de Harlay (1639–1712), war *premier Président du Parlement de Paris* wie zahlreiche seiner Vorfahren zuvor, auch er eine Stütze der königlichen Politik, vgl. Olivier SERS, Art. »Harlay«, in: *ibid.*, S. 708f. – Zur Äbtissin, Elisabeth-Marguerite de Harlay, s. JANSEN, *Port-Royal* (wie Anm. 49), S. 66f.

53 Augustin GAZIER, *De Santolii Victorini Sacris Hymnis*, ed. Paris 1878, S. 28: »Hymnos suos ab hominibus in Lutetiæ templis, ab angelis, ut aiebat, in Portu Regali decantatos audire poterat.«

54 Claude LANCELOT, *L'art de chanter, ou: Méthode facile pour apprendre en fort peu de temps les vrais principes du Plein-Chant [sic] & de la Musique, & pour les mettre surement en pratique [...]*, Paris 1685. – Zur Ablehnung im Mutterkloster s. DAVY-RIGAUX, *Oratoire* (wie Anm. 19), S. 429f.

55 CHÉDOZEAU, *Chapelle* (wie Anm. 50), S. 83.

56 1656 war die Nichte Pascals in einem der spektakulärsten Wunderfälle des Grand Siècle von einer unheilbaren Krankheit geheilt worden, vgl. Frédéric DELFORGE, Art. »Sainte Epine, Le miracle de la«, in: BLUCHE, *Dictionnaire* (wie Anm. 18), S. 1382; SCHMID, *Sacrum* (wie Anm. 1), S. 61, Anm. 13.

1687 die Genesung der Erzbischofs von einer schweren Krankheit zu feiern gab, wurde dafür ein bis ins kleinste ausgearbeitetes Programm in Szene gesetzt, die alte und neue Bedeutung von Port Royal de Paris zu symbolisieren.

Zunächst ließ man offiziell die Franziskaner (!) anfragen, ob der zisterziensische Klosterbau zu einem Dankgottesdienst zur Verfügung stünde. Dieser wurde dann auf den 20. Juli des Jahres festgelegt, ein Datum auf das ebenso wenig zufällig das Namensfest der Äbtissin, S. Margareta, traf.

Le Pere Gardien, avec ses Officiers, & accompagné d'environ trente Religieux se rendit dans l'Eglise de Port Royal le matin de cette Feste. On commencera par chanter Tierce, & ensuite la grande Messe fut chantée avec les ceremonies du grand Couvent, & plusieurs Motets de Musique au Saint Sacrement, à Sainte Marguerite, & pour le Roy, après quoy l'on chanta Sexte. [...] On chanta Nones & Vespres à l'heure ordinaire, en Plein-Chant [sic] & en Faux-Bourdon... Un Salut en Musique termina la Feste⁵⁷.

Wenn auch offen bleiben muss, wer diese Musik im Einzelnen ausführte, kann doch deren programmatischer Effekt nicht übersehen werden. Vom Choral herkömmlicher sowie moderner Art und Aufführung bis hin zur figuralen Musik war hier, an einem keineswegs neutralen Ort der Hauptstadt des Königreichs, das ganze Spektrum der Kirchenmusik des Grand Siècle versammelt.

In besonderer Weise gilt dies für das Messordinarium des Tages. Es stammte aus der Feder keines Geringeren denn Marc Antoine Charpentier, dessen Wahl ebenfalls kein Akt des Zufalls gewesen sein dürfte⁵⁸. Wenngleich die moderne Literatur Charpentier gerne als Gegenpol zur musikalischen Welt des Hofes sieht, hält diese Betrachtung keiner kritischen Prüfung stand. Seit 1670 mit dem königlichen Kulturprogramm verbunden, trat er 1680 in den Dienst des Dauphins, wo der König selbst seine Werke schätzen lernte. Bereits 1683 hatte er den Löwenanteil der Kompositionen zur Beisetzung der Königin Marie Thérèse beigesteuert⁵⁹, spätestens 1685 mit den »Plaisirs de Versailles H. 480« dort einen festen Platz erobert. Ungefähr um die gleiche Zeit hatte er mit der Stelle eines *maître de la Musique* an der Église royale de Saint-Louis des Jésuites im Marais, der Grablege der königlichen Herzen bis 1789, eine Zentralfunktion nicht nur im Musikbetrieb der Stadt, sondern auch des Hofes eingenommen, die 1698 mit der Berufung in gleicher Stellung an die Herzkammer der Monarchie, die Sainte-Chapelle de Paris, bestätigt wurde.

Seine Produktivität in allen Stil- und Kunstformen⁶⁰ der Zeit machte ihn zum idealen Kandidaten, die heikle Musik für 1687 zu verfassen. Diese musste sowohl dem monastischen Charakter des Ortes sowie dessen Rang als prominenter Wallfahrtsort der Zeit, wie aber auch den in den beiden Zentralgestalten des Ereignisses – dem Geschwisterpaar Harlay de Champvallon – personifizierten Reformbestrebungen der Monarchie auf musikalischem, kultischem und theologisch-disziplinärem Gebiet Rechnung tragen. Dieser zweifellos nicht leichten Aufgabe sollte sich Charpentier mit Bravour entledigen. Bereits zuvor hatte er Referenzen unbegleiteten

57 Mercure Galant, August 1687, S. 96–99.

58 Zu ihm s. Catherine CESSAC, Marc-Antoine Charpentier, Paris 1988. Die gesamte sehr umfangreiche Bibl. zu Charpentier, bearb. v. Catherine CESSAC, unter: http://www.charpentier.culture.fr/fr/html/doc/rech_4.htm.

59 Es handelte sich um: »In obitum...Reginæ lamentum« H.409, »Luctus de morte augustissimæ Reginæ Gallix« H.331 und evtl. »Famen meam quis replebit« H.408; vgl. SCHMID, La Mort du Bien-Aimé (wie Anm. 39), S. 293f., v. a. Anm. 191.

60 S. das Werkverzeichnis: Hugh W. HITCHCOCK, Les Œuvres de Marc-Antoine Charpentier. Catalogue raisonné, Paris 1982; zur zeitl. Einordnung: Patricia M. RANUM, Vers une chronologie des œuvres de Marc-Antoine Charpentier, Baltimore 1994.

einstimmigen Kirchengesangs geschaffen, die in ihrem Verzicht auf jegliche Choralreminiszenz aber deutlich über die Werke Du Monts, Nivers', Campras oder De Lalandes hinauswiesen⁶¹.

Diesen Weg beschritt er nun in der »Messe pour le Port Royal H.5« weiter⁶², indem er eine monodische Komposition für drei Stimmen mit Generalbassbegleitung schuf, in der die Stimmen also abwechselnd, in der Partitur als *p[remie]r chantré* usw. bezeichnet, ihren Part zuge-wiesen bekommen⁶³. Stilistisch ist das Werk aber weniger den öfter als Vorbild herangezogenen italienischen Meistern verbunden, als den späten Choralbearbeitungen etwa Nivers', denen zwar noch eine Chormelodie zugrunde lag (das ist der große Unterschied zur Komposition Charpentiers), aber die zahlreichen gesehenen Mittel des rhetorischen und dramatischen Ausdrucks, einschließlich Wortwiederholungen, deutlich dem Wesen des Chorals auch im gewandelten Verständnis der Zeit widersprachen. So wusste Charpentier sehr wohl dem Charakter des Ortes und des Anliegens zu entsprechen; wenn seine Messe auch keine »Choralmesse« im eigentlichen Sinn des Wortes darstellt, ist sie doch deren Ästhetik, zumal nach den Vorgaben des Grand Siècle, sehr eng verwandt – eine Verwandtschaft, die in der Gesamtanalyse aller von Charpentier zu diesem Tage komponierten Werke⁶⁴ noch deutlicher hervortritt:

»Ici, l'extrême simplicité de l'écriture confine à l'austérité: usage presque exclusif de la monodie, peu d'écriture ornementale, recours à l'archaïque procédé du faux-bourdon⁶⁵. Contrairement à ce que l'on trouvera de pathétique et d'incandescent dans maintes pièces religieuses de Charpentier, les œuvres pour le Port Royal n'accordent à l'expressivité qu'une place limitée. Le musicien plie son art aux exigences dictées par les moyens restreints qui lui sont autorisés; une mélodie, la plupart du temps sans grands débordements, un langage harmonique simple, concourent encore à ce que l'émotion musicale n'excède que *très rarement le contenu sacré du texte*. Subordonné au mot qu'elle accompagne avec discrétion, la musique n'est et ne se veut autre que le signe de la Présence divine«⁶⁶.

Diese Definition könnte äquivalent für nahezu alle Apologien der Kirchenmusikreform des Grand Siècle stehen. Indem Charpentier bewusst auf eine Choralassoziation verzichtete, erreichte er dennoch (gerade?) den Nerv des Bemühens der Neuerer des 17. Jahrhunderts. Bezeichnet denn die vorstehende Einordnung Catherine Cessacs nicht exakt das Urteil Gas-toués über den neogallikanischen Choral: »on a affaire ici à un *genre du chant particulier, voulu*,

61 So die drei Stücke »In S. Nicacasio Rothomagensem Archiepiscopum & Martyrem« H.55–57, 1671, (P-BN/Mus, Rés Vm¹ 259: Mélanges XV) oder der spätere »Motet pour plusieurs Martyrs«, »Sancti Dei« H.361, 1691 (P-BN/Mus, Rés Vm¹ 259: Mélanges X).

62 Marc Antoine Charpentier, Messe pour le Port-Royal, H.5; Ms.: P-BN/Mus, Rés Vm¹ 259, Mélanges XX; mod. Ed. durch Catherine CESSAC, Marc Antoine Charpentier, Messes vol. 3: Messe H.1, Messe pour le Port-Royal H.5, Messe des morts à quatre voix H.7, Messe pour le samedi de Pacques H.8 (Musica Gallica/Éditions du CMBV I/2,3), Versailles 2001, S. 41–68.

63 Zur Messe H.5 s. Catherine CESSAC, Introduction, in: DIES., Édition (wie Anm. 62), VII–XXIV; MASSENKEIL, Charpentier (wie Anm. 41), S. 236–238; CESSAC, Charpentier (wie Anm. 58), S. 180–185.

64 Es wurden wohl noch hierfür komponiert und aufgeführt: »Dixit Dominus« H.226, »Laudate Dominum« H.227, »Magnificat« H.81, »Pange lingua »pour les religieuses« H.62, alle mit dem Zusatz »pour le Port-Royal«. Vor allem in den drei Vespermusiken tritt der archaische Charakter durch den strengen Faux-Bourdon-Satz deutlich zutage; dieser ist wesentlich nüchterner (monastischer?) gehalten, als etwaige Vergleichsstücke der Zeit, so das fünfstimmige »Memento Domine« aus Jean Nicolas Geoffroys (1633–1694) »Livre d'Orgue« (s. a., c. 1690).

65 CESSAC, Charpentier (wie Anm. 58), S. 182f.

66 Ibid., S. 185.

dont les auteurs n'ont nullement entendu imiter les mélodies grégoriennes, mais seulement s'en inspirer [kursive Herv.d.d.Verf.]⁶⁷.

Schon von daher hatte die Musik ihren Zweck vollkommen und aufs vortrefflichste erfüllt.

Dieser Programmatik entsprach auch die äußere Form. Als Unikat seines Schaffens – und soweit dies bislang absehbar ist, des Grand Siècle überhaupt – legte Charpentier einzig hier (von den Requiemvertonungen natürlich abgesehen) eine Plenarmesse vor, die gleich zwei komplette Propriumzyklen umfasste, von denen selbstredend am 20. Juli 1687 nur der erste aufgeführt wurde⁶⁸. Damit war nicht nur der im wahrsten Sinne des Wortes umfassende Anspruch des Werkes kundgetan; die liturgischen Inhalte der beiden Zyklen, der Hll. Margareta und Franziskus nämlich, nahmen ausdrücklich auf die beiden Protagonisten des Tages, den Erzbischof und seine Schwester, Bezug. Der in jeder Hinsicht konstruierte Charakter des Gesamtwerkes wird dadurch nur noch sichtbarer, der äußere Rahmen überdies in der Person des Hl. Franziskus geschlossen, waren doch die *pères cordeliers* nicht nur nach außen hin die Veranstalter des Tages, sondern überdies über jeden jansenistischen Verdacht erhaben. Schließlich kann man diese Botschaft auch noch als gut versteckte Erinnerung eventueller Restsedimente jansenistischen Geistes innerhalb des Konventes dahingehend deuten, dass die kirchliche Autorität – die Person des Erzbischofs François, hinter der naturgemäß der König stand – das letzte Wort haben würde und im schlimmsten Falle die benediktinische Familie auch nicht die einzige Ordensressource (Franziskaner!) der Kirche darstellte ...

Diese Fülle von Einzelhinweisen und Entsprechungen soll genügen. Die exakte Einordnung der diversen musikalischen Werke, zuvorderst der zuletzt vorgestellten »Messe pour le Port Royal H.5« Charpentiers, in ihren historischen und kulturgeschichtlichen Kontext konnte zeigen, wie sehr diese dem kulturpolitischen Konzept des Grand Siècle verbunden sind. Ohne diesen Rahmen blieben sie unbedeutende und letztlich merkwürdige Versatzstücke einer in sich scheinbar heterogenen Musiklandschaft; erst im Lichte einer höheren Warte wird klar, dass es sich auch bei diesen kleinen Stücken bescheidenen kompositorischen Ausmaßes und unscheinbarer Besetzung um eine echte *musique Versaillese* handelt – nicht dem Verwendungszweck nach, sehr wohl aber dem ihnen zugrunde liegenden Auftrag und Programm.

67 GASTOUÉ, Chant (wie Anm. 17), S. 62.

68 Die genaue liturgische Zuordnung in: CESSAC, Introduction (wie Anm. 63), S. XIIIff.