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]

Rubrik: [Französische Musik im europäischen Kontext]

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: 23.08.2025

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

ALS VORWORT EINE BILDBETRACHTUNG: JEAN GARNIER, PORTRAIT LUDWIGS XIV., UMGEBEN VON ATTRIBUTEN DER KÜNSTE UND WISSENSCHAFTEN (1672)

Ich fragte einmal jemandes raisonabels, worumb man in allen schriften unsern König immer lobte; man antwortete mir, man hette den buchdruckern expresse anbefohlen, kein buch zu drucken, wo des Königs lob nicht in stunde: man tete es wegen des Königs untertanen, denn wie die Franzosen ordinarie viel lesen, und in den provinzen lesen sie alles was von Paris kompt, und des Königs lob gibt ihnen veneration und respect vor dem König, wie sie haben sollen; deswegen geschichts und nicht des Königs wegen [...].

Lieselotte von der Pfalz am 15.12.1701 an Kurfürstin Sophie von Hannover.

Das Titelbild, das wir für diesen 28. Band des Basler Jahrbuches „Französische Musik im europäischen Kontext" ausgewählt haben, zeigt ein Portrait Ludwigs XIV. in Medaillonform, umgeben von Musikinstrumenten und anderen Attributen der Künste und Wissenschaften. Es wurde 1672 von dem als Landschafts-, Stilleben- und Vanitas-Maler bekannten Künstler Jean Garnier (1632–1705) geschaffen, der sich damit die Aufnahme in die 1648 gegründete und 1663 reorganisierte *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* verschaffte. Anwärter auf die Mitgliedschaft in dieser Akademie hatten sich durch ein Werk zu qualifizieren, das der *Histoire du Roi* gewidmet war, das also die staatsmännische, geistige und menschliche Überlegenheit des Sonnenkönigs zur Darstellung brachte.

Damit gehört das Bild dem Kanon hochpolitisch motivierter Kunstwerke an, deren Zweck es war, dem In- und Ausland Ruhm, Glanz, Macht, Größe und Geist des absolutistisch herrschenden Monarchen und den Anspruch Frankreichs auf europäische Hegemonie zu dokumentieren. Auftraggeber für diese Werke waren die größtenteils unter Ludwigs XIV. Herrschaft gegründeten Akademien: neben der *Académie de Peinture et de Sculpture* die *Académie de Danse* (1661), die *Académie Française de Rome* (1663), in der Künstler ausgebildet wurden, die *Académie des Sciences* (1666), die *Académie d'Architecture* (1671) und die *Académie d'Opéra* (1671), die 1672 unter dem Namen *Académie Royale de Musique* durch Jean-Baptiste Lully reorganisiert wurde. Mutter aller dieser Akademien war – und ist bis heute – die *Académie Française*, bereits 1635 unter Ludwig XIII. von Kardinal Richelieu gegründet und zuständig für Sprache und Literatur.

Die Akademien fungierten als Aufraggeber für Künstler, Architekten und Wissenschaftler, mit ihren jeweiligen Mitteln der Welt die Strahlkraft des französischen Königtums – verkörpert durch seinen Herrscher Louis XIV. – zu

demonstrieren, und auch Garniers Werk diente eben diesem Zweck. Guillet de Saint-Georges (1627–1705), erster Historiograph der *Académie de Peinture et de Sculpture* und Verfasser eines zu seiner Zeit hochberühmten *Dictionnaire du Gentilhomme*, umschreibt die Bedeutung des Gemäldes so: „Der König erscheint umgeben von Früchten und mehreren Musikinstrumenten. Allegorisch wird damit der Reichtum der Monarchie und die Harmonie des vollkommenen Zusammenklangs ausgedrückt, wie sie in der Staatsregierung herrscht."[1]

Das Thema des Bildes ist also die durch die Regentschaft Louis' XIV. gestiftete „Harmonie", wobei Garniers Portrait, gemessen an anderen Darstellungen des Königs, vergleichsweise bescheiden daherkommt. Lassen Künstler wie Joseph Werner, Charles Lebrun, Charles Perrault oder Pierre Paul Sevin Ludwig XIV. als Apoll auf dem Sonnenwagen, als triumphierenden römischen Kaiser hoch zu Ross, als Huldigungen entgegennehmenden Alexander den Großen oder auch als Ludwig den „Guten Hirten" erstehen,[2] so begnügt sich Garnier mit einem Brustbild im Dreiviertel-Profil mit glänzendem Brustpanzer, flacher Lockenperücke und elegantem Schnauzbart. Der Anspruch ist gleichwohl imperial: Wie in mittelalterlichen Buchmalereien „Philosophia" als Allegorie der Weisheit im Zentrum der *Septem Artes Liberales* thronte,[3] so erscheint hier der König als die „Sonne" der Künste und der Wissenschaften – umgeben von Attributen, die auf seine sieben Akademien verweisen: Dass der König als „Bild im Bild" gegeben ist, deutet auf die *Académie de Peinture et de Sculpture*, wobei es besonders stimmig ist, dass Garnier hier ein reales, gleichfalls im Medaillonformat gegebenes Portrait des Königs als Vorlage nutzt;[4] die Gitarre im linken Bildhintergrund und die zusammengerollte Musette auf der rechten Seite mögen auf die *Académie de la Danse* verweisen; Basse und Dessus de viole sowie die Violine auf die *Académie Royale de Musique*; die Büste der Weisheitsgöttin Athena auf die *Académie des Sciences*, Zirkel und Winkelmaß im rechten Bildvordergrund sowie die auf dem halb aufgerolltem Blatt wiedergegebene „Maison carrée" von Nimes[5] auf die *Académie*

[1] „Le Roi paraît entouré de fruits et de plusieurs instruments de musique pour signifier, sous un sens allégorique, l'abondance du royaume et l'harmonie ou les parfaits accords dans le governement de l'Etat." Vgl. Charles G.V. Maumené et Louis d'Harcourt (éd.), *Iconographie des Rois de France, Seconde partie*, Paris 1932, 61.

[2] Peter Burke, *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, Berlin 2005, passim.

[3] Vgl. etwa die Miniatur im *Hortus deliciarum* der Herrad von Landsberg aus einer zerstörten Straßburger Handschrift der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, reproduziert bei Joseph Smits van Waesberghe, *Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter*, Leipzig 1969, 145 (=Musikgeschichte in Bildern III, 3).

[4] Das Werk ist verschiedentlich Claude Lefèvre(1632-1675) zugeschrieben worden; vgl. Thierry Bajou, *La peinture à Versailles XVIIe siècle*, Paris 1998, 114.

[5] Mir ist keine Bildreproduktion zugänglich, auf der man die Einzeichnungen auf den drei halb aufgerollten Blättern erkennen kann. Es war mir leider nicht möglich, eine Kopie dieser Details zu erhalten oder das Original anzuschauen, weil dieses sich nicht unter den im Schloss Versailles ausgestellten Werken befindet. So muss dieser ikonographisch ebenso relevante wie interessante Aspekt hier unberücksichtigt bleiben. Den Hinweis auf die „Maison carée" verdanke ich Bajou, op. cit., 128.

d'Architecture; die ganze Bildkomposition unter der Thematik „Louis XIV. als Beschützer der Künste und Wissenschaften" auf die *Académie Française de Rome* und die Bücher – eines trägt auf dem Rücken den Titel „Virgilius" – auf die *Académie Française*.

Auch an andere auf „ganzheitliche Harmonie" zielende Sinnzusammenhänge mag Garnier bei der Herstellung seines „Aufnahmegesuchs" gedacht haben. Das Bild ist nach Art eines Stillebens angelegt, einer von den Malern des 17. Jahrhunderts mit der Zielsetzung gepflegten Gattung, die bildliche Darstellung so realistisch, ästhetisch und naturnah zu gestalten, dass sie der dreidimensionalen Wirklichkeit zum Verwechseln gleicht.[6] Der Betrachter soll für einen illusionistischen Moment dem grauen, alltäglichen Einerlei entfliehen und eintauchen in ein Universum, das ihm mit den Mitteln der Kunst die Welt gegebenenfalls als „Harmonie universelle" zeigt – oder auch als „Vanitas", als vergängliches Spiel der Eitelkeiten mit Totenschädel, verderblichen Früchten und umgestürztem Weinglas; es geht dem Stilleben-Künstler des 17. Jahrhunderts darum, dem Betrachter einen Herzschlag lang eine perfekt illusionierte höhere Wirklichkeit zu spiegeln.

In seinem Louis XIV.-Stilleben hat Garnier den Topos von der „Harmonie universelle" offenkundig auch mit dem Genre der „Fünf Sinne" verbunden. Jan Breughel hatte im frühen 17. Jahrhundert diese Bilderformel mit einem Zyklus von fünf Gemälden gleichsam kanonisiert,[7] und viele Künstler waren ihm darin gefolgt. Ein schönes Beispiel entstand 1633 in der Werkstatt des Straßburger Malers Sebastian Stoskopff (1597–1657): „Die fünf Sinne oder Der Sommer", wobei der Gesichtssinn durch eine im Profil gezeigte junge Frau, der Gehörsinn durch eine Violine und eine Laute, der Tastsinn durch ein Schach- oder Würfelspiel, der Geruchsinn durch Blumen in einer Vase und der Geschmackssinn durch Trauben und Pfirsiche repräsentiert werden. Der „Sommer" steht wohl für die Blüte aller fünf Sinne und damit für die des menschlichen Lebens, und er findet seine Symbolisierung durch einen Himmelsglobus mit dominierendem Großen Bären und an der Ekliptik aufsteigendem Großen Löwen – durch eine Konstellation also, die den Frühlings- und Frühsommerhimmel bestimmt.[8]

Diese Sinnessymbole lassen sich ohne weiteres auch in Garniers Stilleben finden: der Gesichtssinn im Portrait des Königs, der Gehörsinn in den Musikinstrumenten, der Tastsinn in Zirkel und Winkelmaß und Geruchs- und Geschmackssinn in den Früchte und dem Weinlaub. Auch Garnier zeigt einen Himmelsglobus mit der Sphärenkonstellation vom Großen Bären und Großen Löwen, auf die er einen Lichtschein legt, der mit demjenigen korrespondiert, in den das Gesicht des Königs getaucht ist. Ebenso wie die Sonne – in unterschied-

[6] Norbert Schneider, *Stilleben – Realität und Symbolik der Dinge*, Köln etc. 2003.

[7] Abb. bei Schneider, op. cit., 64ff.

[8] Reproduziert bei H. Colin Slim, „A composition by Orlando de Lassus in a Vanitas painting attributed to Sébastien Stoskopff (1597–1657)", *Musique – Images – Instruments* 5 (2003) 50 sowie: Magistrat der Stadt Idstein (Hg.), *Sebastian Stoskopff. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Idstein: Kulturring Idstein 1987, 69.

licher Intensität, aber mit tageszeitlicher Dauerpräsenz – den Tageshimmel bestimmt, so ist es des Nachts der Große Bär, der durch alle Jahreszeiten hindurch – seinerseits mit unterschiedlicher Leuchtkraft – am Firmament sichtbar ist, und damit ist er der genuine Gegenpol zur Sonne und zum Sonnenkönig. Und der große Löwe galt und gilt in der Astrologie als „feurig", „königlich" und „jugendlich"[9] – als eigentlicher Contrapunctus zum 34-jährigen, seiner fünf Sinne wahrhaft mächtigen, im Frühsommer seines Lebens stehendem Roi Soleil, der damit als „Spiegelbild des Kosmos" und „Repräsentant göttlicher Majestät" erscheint, wie es der Historiker Peter Burke in seinem Buch über „die Inszenierung des Sonnenkönigs" ausdrückt.[10]

Auch Details der Darstellung spiegeln den Grundgedanken der durch die Monarchie gespendeten „Harmonie", wie z.B. der Zirkel – Symbol für Ausgeglichenheit, Proportionalität und Ordnung schlechthin und nicht nur in der Geometrie und der Baukunst als solches bekannt. Verwiesen sei etwa auf die berühmte Miniatur aus einer französischen *Bible moralisée*, die Gottvater zeigt, wie er das Weltall mit seinen vier Elementen nach Maß und Zahl mit einem Zirkel vermisst;[11] oder auf Martin Agricola, der 1545 in seiner *Musica Instrumentalis Deudsch* im Hinblick auf die Monochord-Teilung diese Verse zusammenreimt:

> Den Zirckel aus der hand nicht laß
> Dann er zeigt stets die rechte mas /
> Drumb heist er ein meister der kunst
> On ihn ist alle teylung umb sunst.[12]

Diesem „Meister der Kunst" hat Garnier andere hinzugesellt: die Musikinstrumente, und hier zunächst die Saiteninstrumente, die Erben des die kosmische Harmonie symbolisierenden Monochords. Auf der linken Seite lehnt majestätisch gegen den halb mit einer schweren roten Samtdecke bedeckten Tisch eine Bassgambe, und auf dem Tisch liegen eine Diskantgambe und eine Violine, während im Hintergrund ein Gitarrencorpus zu erkennen ist. Weil das Ganze als eine Allegorie der Harmonie zu verstehen ist, kann das Miteinander von Violine und Gambe nicht auf die alte Rivalität dieser beiden Instrumente anspielen, nach der die Gambe mit ihrem silbernen, modulationsfähigen Ton als eine Aristokratin verehrt, die Violine demgegenüber mit ihrem lauten, derben Klang als Instrument der Bierfiedler verachtet wurde. Vielmehr dürfte hier Einmütigkeit signalisiert sein, und in der Tat hatten beide Instrumente ihren guten, wichtigen und richtigen Ort und Klang in der musikalischen Hofhaltung des Sonnenkönigs.

[9] Franz Boll et alii, *Sternglaube und Sterndeutung. Die Geschichte und das Wesen der Astrologie*, Darmstadt 1977, 54 und 64.

[10] Burke, op. cit., 19 und 22.

[11] Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex 2554, f. 1 (Mitte 13. Jahrhundert); reproduziert z.B. in: Joan Evans (Hg.), *Blüte des Mittelalters*, München 1966, 82.

[12] Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch, 1528 und 1545*, Leipzig 1896, f. 61' (= Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musik-Werke 20).

Die Violine, von Marin Mersenne in seiner *Harmonie universelle* von 1636 als kräftig im Ton und deswegen als geeignet beschrieben, klare rhythmische Strukturen zu geben, war das tragende Instrument im Bereich von Ballett und Oper.[13] Lully hatte sich mit seinen „Petits violons" unter Anwendung eisernen Drills ein Orchester geschaffen, das im damaligen Europa als Spitzenensemble galt und das unter seinem Zuchtmeister die Tanz- und Ballett-Einlagen sowie die vielen Chöre in Lullys Opern aufs Präziseste und Artikulierteste zu begleiten verstand.

Vom Violenchor waren im Paris der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nur noch *Dessus de viole* und *Basse de viole* übrig geblieben. Diese beiden hatten ihren Auftritt vor allem im Rahmen der *Musique de la Chambre du Roi*, wobei der Bassgambe – misst man die Bedeutung beider Instrumente an der überlieferten Literatur – gegenüber dem Diskantinstrument eine dominierende Rolle zukam. Und sie ist es auch, die im „Petit choeur" von Lullys Opernorchester Verwendung fand, in jener Instrumentengruppe, die für die subtile Begleitung von Sologesang zuständig war.

Das trauliche Nebeneinander von Geige und Gamben auf Garniers Harmonie-Gemälde mag also die am Hofe des Sonnenkönigs herrschende Harmonie zwischen Bühnen- und Kammermusik spiegeln.

Die im Bildhintergrund erkennbare Gitarre fügt sich dem mühelos ein. In Lullys Opern hat sie die Aufgabe, bei Bedarf spanisch-arabisches Klangkolorit zu Ohren kommen zu lassen. Das geschieht etwa im *Ballet d'Alcidiane*, wo acht „Maurensklaven" den Gesang von zwei „Dames maures" begleiten.[14] Wiewohl die Gitarre in der ikonographischen Tradition des Musikstillebens ihren festen Platz neben Streichinstrumenten hat,[15] sind in diesem speziellen Zusammenhang auch zwei außermusikalische „Harmonie"-Bezüge möglich: Zum einen war Louis XIV. mit Maria Theresia, der Tochter Philipps IV. von Spanien verheiratet, der Mutter des Dauphin. Zum zweiten meldete der französische König nach dem Tod seines Schwiegervaters alsbald auf Grund seiner ehelichen Beziehungen Besitzerrechte auf die Spanischen Niederlande an. Im sogenannte „Devolutionskrieg", in den er übrigens nicht nur mit seinen Soldaten, sondern auch mit seinem Hofstaat samt Königin und zwei Mätressen gezogen war, hatte sich das Kriegsglück Louis XIV. gegenüber als sehr freundlich erwiesen und seinem Reich mit der Einverleibung so wichtiger flämischer Städte wie Lille, Tournai und Douai noch mehr Glanz, Macht und Größe verliehen. Zahlreiche Künstler waren daraufhin gehalten, diesen Triumph in Gemälden, Medaillen, Stichen und Gobelins zu verewigen. Der darauf fol-

[13] Jürgen Eppelsheim, *Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys*, München 1961, vor allem 44ff.

[14] Eppelsheim, op. cit., 163.

[15] So bei den auf Musikstilleben spezialisierten, in Bergamo wirkenden Malern Evaristo Baschenis (1617–1677) und Bartolomeo Bettera (1639-1688); vgl. Gian Caspar Bott, *Der Klang im Bild. Evaristo Baschenis und die Erfindung des Musikstillebens*, Berlin 1997, Farb-Abb. 2, 8, Schwarzweiß-Abb. 4, 29, 31, 34, 35, 36, 37, 38.

gende, weniger glücklich verlaufende Niederländische Krieg hatte 1672 – im Entstehungsjahr von Garniers Gemälde – gerade erst begonnen und ließ sich zunächst durchaus erfolgreich an.[16] So mag die Gitarre für „l'harmonie ou le parfait accord qui se rencontrent dans le gouvernement de l'etat" stehen, für eine Harmonie, in deren Genuss nun auch die ehedem spanisch beherrschten nördlichen Städte kamen.

Schließlich bleibt die Musette, die Garnier ganz für sich zusammengerollt zur Linken des königlichen Portraits platziert hat. Die isolierte Stellung spiegelt vielleicht den Sachverhalt, dass dieses Instrument nicht dem regulären Lullyschen Orchester angehörte. Es wurde jedoch immer dann hinzugezogen, wenn es um die Reproduktion bukolischer Klangfarben ging, so etwa, wenn die Musette zusammen mit den „flûtes" eine Musik für die antiken Gottheiten Diana und Pan, oder, zusammen mit „hautbois", „cromornes" und „flûtes" klangmalerisch eine ländliche Szene ausgestalte.[17] Natürlich handelt es sich bei dem dargestellten Instrument nicht um einen simplen Dudelsack, sondern um ein raffiniertes Instrument, das seinen Wind nicht von einem Blasrohr, sondern von einem kleinen Blasebalg erhält, den der Spieler mit seinem rechten Unterarm in Aktion hält. Möglicherweise zitiert Garnier mit seiner „musette de cour" ein Instrument aus der Werkstatt des Lyoner Instrumentenmachers Lissieu, von dem sich ein Exemplar erhalten hat, das heute im „Morpeth Chantry Bagpipe Museum" im nordenglischen Northumberland aufbewahrt wird.[18] Dieses ist aus Ebenholz gebaut, reich mit Elfenbein verziert, und seine zwei Spielpfeifen sind mit silbernen Klappen versehen; es spricht alles dafür, dass auch die Musette an des Königs Seite gleichermaßen kostbar ausgestattet war. So mögen die versammelten Musikinstrumente für die Harmonie stehen, die am Hofe des Sonnenkönigs zwischen Opernbühne und Kammermusik, zwischen ländlicher Szenerie und hochstilisiertem Ballett bestand.

Jean Garniers sowohl ästhetisch wie intellektuell reich und prachtvoll gestaltete „Entrée-Billet" in die *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* spiegelt auf ihre Art die Thematik, der dieser 28. Band des *Basler Jahrbuches für Historische Musikpraxis* gewidmet ist: ein stolzes und kraftvolles, sich aus der eigenen Geschichte, der eigenen Nationalität und der eigenen politischen Kultur nährendes geistiges, intellektuelles und musikalisches Selbstbewusstsein und eine daraus erwachsene Gestaltungskraft, die im übrigen Europa mit wachem Gestus wahrgenommen und – durchaus ambivalent oder auch polarisierend, mit Begeisterung oder mit Ablehnung – diskutiert wurden, und die wesentliche Beiträge zu den neuen, integrativen stilistischen Lösungen der kommenden Epoche leisteten.

[16] Burke, op. cit., 93ff.
[17] Eppelsheim, op. cit., 118f.
[18] Vgl. Anne Moore, „La musette de Lissieu", *Musique – Images – Instrument* 2 (1996) 219–221.

Der vorliegende Band basiert auf dem Symposion „Französische Musik um 1700 im europäischen Kontext“, das aus der Zusammenarbeit zwischen der Schola Cantorum Basiliensis, dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel und dem Basler Musikmuseum hervorgegangen ist und das vom 11. bis 14. Dezember 2004 in der Musik-Akademie Basel stattgefunden hat. Wir möchten an dieser Stelle sehr herzlich der Maja-Sacher-Stiftung, danken, deren großzügige finanzielle Unterstützung die Durchführung dieses Symposions ermöglicht hat. Ein herzlicher Dank gilt auch den Autoren und den Organisatoren des Symposions, unserem wissenschaftlichen Beirat, dem Verlag und Herrn Philipp Zimmermann (Musikwissenschaftliches Institut Basel), der die französischsprachigen Texte redigierte. Ein besonderer Dank und Gruß geht an Dr. Peter Reidemeister, der dieses Jahrbuch über 25 Jahre hinweg als Herausgeber geprägt hat. Die Forschungsabteilung der Schola Cantorum Basiliensis freut sich, es in seinem Sinn und Stil weiterzuführen.

Basel, im Januar 2006 Dagmar Hoffmann-Axthelm

FRANKREICH ALS IMPULS*

von Wulf Arlt

Unser Symposion verbindet Wissenschaft und Praxis. So zielt der lakonische Titel „Frankreich als Impuls" sowohl auf die musikgeschichtlichen als auch auf die aufführungspraktischen Aspekte einer Auseinandersetzung mit der Musik Frankreichs, und zwar damals wie heute.

Damit ist für die Aufführungspraxis die zentrale Rolle eingeschlossen, welche die Auseinandersetzung gerade mit der französischen Musik im Aufbruch der Zeit vor und nach 1970 spielte. Ich nenne nur Gustav Leonhardt oder die Brüder Kuijken – mit der Etablierung von Konventionen der Spielweise, die dann geradezu selbstverständlich wurden. Angesprochen ist aber zunächst die ältere Auseinandersetzung mit der französischen Musik seit der Mitte des 17. Jahrhunderts, wie sie vor allem aus dem deutschen Sprachbereich in einem breiten Spektrum belegt ist:

- mit Reisen ins französische Zentrum nach einer mittelbaren Erfahrung in der Distanz, wie 1650–1652/53 bei Frobergers längerem Pariser Aufenthalt,
- mit Lehrjahren in Paris, etwa des jungen Johann Sigismund Kusser 1674–1680 bei Lully,
- mit der vielfältigen Präsenz französischer Musik und Musiker an deutschen Höfen oder auch in städtischem Kontext seit dem späteren 17. Jahrhundert,
- mit verschiedensten weiteren Formen einer Aneignung aus den eigenen Voraussetzungen
- und schließlich mit den weitreichenden Konsequenzen einer Rezeption der Diskussion über Fragen der Musik im Kontext der französischen Kunsttheorie vor allem seit den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts.

Jeder der angesprochenen Aspekte führte im Einzelnen weit über den Rahmen dieses kurzen generellen Beitrags hinaus. Ganz zu schweigen davon, dass der deutsche Sprachbereich nur einen Ausschnitt jenes europäischen Kontexts

* Der vorliegende Text bietet eine nur leicht redigierte Fassung des Vortrages, der im Rahmen der eröffnenden Session des Symposiums „Französische Musik um 1700 im europäischen Kontext" einige grundsätzliche Aspekte der Situation und Rezeption französischer Musik vor dem europäischen Horizont der damaligen wie der heutigen Zeit aufzeigte. Thomas Drescher, Martin Kirnbauer und Philipp Zimmermann danke ich für hilfreiche Hinweise in der Vorbereitung. Für den Abschnitt zum Konflikt zwischen französischer und italienischer Streicherkultur verweise ich auf die Arbeiten von Thomas Drescher, vor allem seine Dissertation *Spielmännische Tradition und höfische Virtuosität. Studien zu Voraussetzungen, Repertoire und Gestaltung von Violinsonaten des deutschsprachigen Südens im späten 17.* Jahrhundert, Tutzing 2004. Philipp Zimmermann gilt mein besonderer Dank dafür, dass er den Vortrag zum Druck befördert hat.

betrifft, um den es an unserem Symposion geht, und dass sich die historische Frage nach dem „Impuls" natürlich gleichermaßen für andere Bereiche stellt; so für Schweden oder auch England. Wie denn die junge Kristina von Schweden schon 1646 einen Magnus Gabriel de la Gardie nach Paris sandte, der mit sechs Violinisten zurückkam, die 1647 in Stockholm ihre Tätigkeit aufnahmen. Rund 50 Jahre später kam es dort 1701 zu jener Ballettaufführung, deren französische Vorbilder Jérôme de La Gorce in unserem Kontext diskutiert. Zeitlich zwischen diesen Daten liegt die allerdings ungleich schwächer dokumentierte Orientierung der Londoner „Twenty-four Violins" unter Banister am französischen Modell. Und dieser Blick auf die europäische Szene ließe sich problemlos durch weitere Beispiele ergänzen.

Gerade für den deutschen Sprachbereich freilich stellt sich die Frage nach der Rolle und den Konsequenzen der spezifisch französischen Musik pointierter und differenzierter als im übrigen Europa. Auch hier ist das Musikalische in den Kontext einer generellen Orientierung am französischen „goût" für alle Belange des verfeinerten Lebens eingebunden; nur zugespitzt durch die besondere Situation einer Pluralität kleinerer und größerer Herrschaften, die allenthalben anschaulich demonstriert, wie die politische und kulturelle Ausrichtung eines Hofes oder eines einzelnen Regenten ganz konkret – und oft im raschen Wechsel – mit der Präsenz der französischen Musik verbunden war. Vor allem aber ist die Rezeption des Französischen – weit über die generellen kulturellen, politischen und konfessionellen Konstellationen hinaus – vor dem Hintergrund eines europäischen Kontexts zu sehen, der für die Musik durch die zwei Zentren Italien und Frankreich bestimmt war, mit einer insgesamt durchaus peripheren Stellung des deutschen Sprachbereichs. Bezeichnenderweise erhielt ein Johann Jakob Froberger 1637, also mehr als zehn Jahre vor seinen Reisen in den Westen, zunächst ein Stipendium zum Studium bei Frescobaldi. Das fügt sich in die lange Reihe entscheidender Italienaufenthalte deutscher Musiker seit den Anfängen der neuen italienischen Musik um 1600 – von Heinrich Schütz bis über das frühe 18. Jahrhundert hinaus – und markiert zugleich eine Gewichtung der beiden Bereiche; mit Italien als erstem Zentrum und Frankreich in einer zweiten Position: zeitlich wie in der Ausstrahlung.

Diese Schichtung scheint bereits darin auf, dass in Frankreich das Italienische schon für die Ausprägung des Eigenen eine erhebliche Rolle spielte. Und hier in Frankreich blieb das Italienische weiterhin ein provokativer Faktor, auch über den symptomatischen „Dialogue de la musique italienne et de la musique française" als ein politisch-diplomatisches Kabinettstück Lullys im *Ballet de la Raillerie* aus dem Jahre 1659 hinaus, während das Französische in Italien zunächst bestenfalls am Rande wahrgenommen wurde. So wie die aufschlussreichen Texte zur Differenz zwischen französischer und italienischer Musik auf der Seite Frankreichs zu finden sind: von Maugars (1639) über Mersenne bis in die ersten Jahre des 18. Jahrhunderts, als sich an der Auseinandersetzung zwischen Raguenet und Lecerf de la Viéville über die Oper der Gegensatz der unterschiedlichen Konzepte zuspitzte.

Das alles aber wurde aus der Warte der deutschsprachigen „Provinz" nicht nur in Teilaspekten und in seinen kompositorischen Konsequenzen, sondern

zunehmend auch als eine europäische Konstellation wahrgenommen – beispielhaft in der ersten Publikation des jungen Johann Mattheson aus dem Jahre 1713 mit dem symptomatischen Titel: *Das Neu=Eröffnete* Orchestre, *Oder* Universelle *und gründliche Anleitung/Wie ein* Galant Homme *einen vollkommnen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen* MUSIC *erlangen/ seinen* Gout *darnach* formiren [...] *und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschafft* raisonniren *möge.*

Wie der Titel als Ganzes, so verweist hier schon die pointierte Verwendung französischer Begriffe – mit „Orchestre", „Galant Homme", oder auch im den „Gout" zu „formiren" und zu „raisonniren" – auf das Programm der Reflexion einer europäischen Situation, in der das „Urteil", dem bei Mattheson ein eigenes Kapitel gilt, eine Berücksichtigung der zentralen Unterschiede zwischen den Musiken voraussetzt; und zwar sowohl hinsichtlich der „Composition" als auch der „Execution". Und das heißt (um aus der „Pars Judicatoria" dieses Buchs zu zitieren) auf der einen Seite die Priorität „der Italiäner/welche heutiges Tages/theils durch die wesentliche Schönheit ihrer Wercke/theils auch durch die übertünchte und insinuante Kunstgriffe in der Composition, den Preis vor allen Nationen davon zu tragen scheinen/und den generalen Gout mehrentheils auff ihrer Seiten haben" und auf der anderen die ganz eigene Kunst der „Frantzosen", zumal hinsichtlich „der Choraischen oder Tantz=Music", die „vielleicht der Italiänischen nicht viel nachgiebet", allerdings „noch keine solche generale Approbation" gefunden habe, „weil ein grosses Theil in solchen Sachen von dem Gout dependiret" – mit „Gout" in seiner Bedeutung für „Composition" wie „Execution" als zentralem Stichwort für die hier aufgenommenen Fragen des Impulses.

Mit diesen Hinweisen ist das Raster einer spezifischen musikgeschichtlichen Konstellation angesprochen, das sich beim heutigen Stand der Auseinandersetzung mit dem 17. und 18. Jahrhundert recht beliebig und in einem breiten Spektrum füllen lässt: von der nüchternen Feststellung einer Präsenz des Französischen wie des Italienischen über die Zeugnisse einer Aneignung bis hin zur Reaktion aus den unterschiedlichsten zeitlichen und lokalen Bedingungen gerade im deutschen Sprachbereich. Dazu hat die Musikgeschichtsschreibung vieles geleistet, und jedes Nachfassen führt zu einer Bereicherung des Bildes – mit symptomatischen Unterschieden hinsichtlich der Gattungen und Musikbereiche, in denen das Französische als Impuls zum Tragen kam: relativ problemlos im Bereich der Tasteninstrumente (Stichwort: Suite), mit erheblichen Folgen in der Ensemblepraxis und der stilisierten Tanzmusik, mit besonderen Problemen dort, wo die Sprache eine entscheidende Rolle spielt (Stichwort: Oper), und mit nachhaltiger Wirkung im Bereich der Reflexion.

Zugleich freilich bietet gerade die vielschichtige Gemengelage der deutschen Provinz im Spannungsfeld der beiden musikalisch dominierenden Bereiche die Chance, einige der produktiven Fragen aufzunehmen, wie sie die neuere Diskussion zum Phänomen eines Kulturtransfers – in Abhebung von einer Rezeptions- oder Einflussforschung – exponierte. Unter diesem Blickwinkel verlagert sich der Akzent von der Bestandsaufnahme und Deskription auf die analytischen Fragen etwa nach der Art und Weise, wie etwas aufgenommen,

ja was überhaupt als anders oder neu wahrgenommen wurde, aus welchen Voraussetzungen dies geschah und mit welchen Konsequenzen. Gegenüber der Konstatierung des Übereinstimmenden tritt die Frage nach den Differenzen ins Blickfeld: nach Transfer als Transformation, nach den Selektionsmomenten, die mit jeder De-Kontextualisierung verbunden sind, wie nach den Eigenheiten und Folgen der Re-Kontextualisierung, bis hin zu den ganz allgemeinen Fragen der Auseinandersetzung mit dem Anderen als einem Identifikationsfaktor.

Die konzentrierte Reihung dieser Stichwörter steht – im Rahmen unseres Symposiums – für ein Programm. Jedes von ihnen lädt gerade im Blick auf die deutsche Situation im Spannungsfeld der italienischen und französischen Musik unmittelbar und mit der Akzentuierung anstehender Aufgaben zur Konkretisierung sowie Differenzierung ein. Eine besondere Chance der damit exponierten Fragen sehe ich darin, dass sie uns unumgänglich in eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem Musikalischen selbst führen, dabei gerade fürs Französische durch den ganzen Problemkreis des „goût" an die spannenden Grenzen unseres fachlichen Zugangs und damit zugleich auf zentrale Aspekte einer aufführungspraktischen Auseinandersetzung mit der Musik jener Tage.

Für jedes Moment dieses weiteren Horizonts fällt die spezifisch französische Verbindung des Kompositorisch-Stilistischen mit Aspekten der klanglichen Realisierung ins Gewicht. Ich erinnere nur an die grundlegenden Veränderungen im Instrumentarium aus der folgenreichen Integration der Bläser ins Streicherensemble und fürs Solistische an den ganz eigenen Stellenwert des „Agrément" als eines strukturellen Faktors, im artifiziellen Vortrag und nicht zuletzt im Übergang zwischen Struktur und Vortrag. Wie denn gerade dieser Bereich des „Agrément" – 1680 bei Jean Le Gallois in seiner *Lettre ... à Mademoiselle Regnault de Solier touchant la Musique* – ein zentraler Aspekt der ästhetisch-kritischen Reflexion der neuen Clavecin-Kunst eines Louis Couperin und eines Chambonnières war, die eingehend auch die Spielpraxis berücksichtigten.

Zu nennen sind in diesem Zusammenhang aber insbesondere die spieltechnischen Grundlagen der neuen Ensemblepraxis, wie sie im Ausgang des 17. Jahrhunderts von Georg Muffat als ein Beitrag der Aneignung des deutschsprachigen Bereichs im Druck dokumentiert sind, die im Ansatz freilich schon rund vierzig Jahre zuvor in einer frühen Auseinandersetzung mit dem Französischen aufscheinen. Sie führt uns nach Leipzig, wo Johann Caspar Horn 1663 die Ensemblesätze seines *Parergon musicum* veröffentlichte. Der erste Teil dieses Druckes besteht aus „Italienischem": *Allemanden, Couranten, Ballo* und *Sarabanden*. Das wird im zweiten Teil mit fünf Handlungsballetten konfrontiert, die in der Anlage und in den deskriptiven Satztiteln auf das Ballet de Cour verweisen. Offen ist bis heute, welche Erfahrungen diesen Balletten zugrunde liegen, bei denen andere Tanztypen und vor allem der Bezug zur Handlung den Anstoß zur Modifizierung und Erweiterung des Etablierten boten – allerdings (soweit sich aus einer ersten Sondage aufs Ganze schließen lässt) in der auffallenden Kürze der meisten Sätze sowie im Detail mit einem klaren Gefälle gegenüber dem „Impuls". Und schon hier ist eben die Präsen-

tation des Neuen mit dem Hinweis auf einen Unterschied in der Spielweise der Tänze verbunden. So heißt es beim ersten Teil schon im Titel, er sei *nach der jetzigen Italiänischen Manier zu spielen*, was in der Vorrede „An seinen Music-spielenden" mit den Worten präzisiert wird: „worbey man sich eines reinen Strichs/nebenst einem netten Trillo/gebrauchen/und die Noten mit vilen coloriren und Geqverle nicht verdunkeln soll". Beim zweiten Teil hingegen wird ein Vortrag *nach der lustigen Frantzösischen Manier* gefordert, „mit einem scharff gezogenen Striche [...] nebenst fleissiger Beobachtung der Puncten [...] besonders in denen Stücken/welche mit dem Namen Ballet, Grand-Ballet, oder auch was [sonst] ungewöhnlich/betittelt seyn".

Dass und wie das Französische hier in einem weltoffenen studentischen und eben städtischen Kreis als eine offensichtlich problemlose Bereicherung – aber immerhin mit an die 100 Beteiligten beim grossen *Ballet d'Orphée* – „zu plaisir und Lust Vergnügung" aufgenommen wird, gehört durchaus auch zu den Konstanten einer Aneignung bis in die Zeit eines gezielten Spiels mit der Verbindung der Elemente unterschiedlicher Provenienz und der programmatischen Forderung nach einem „vermischten Geschmack", die dann seit dem zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts in eine neue Zeit führten.

Aufschlussreich freilich sind auch die Zeugnisse eines Konflikts, wie sie im 17. Jahrhundert bezeichnenderweise dort zu greifen sind, wo eine pointiert „lullistische" Praxis auf eine italienisch geprägte Streicherkultur des solistischen Spiels traf – so in Ansbach. Dorthin wurde 1682 Johann Sigismund Kusser geholt, der sich soeben – im Vorwort seiner dem Herzog von Württemberg gewidmeten *Compositions de musique suivant la méthode française*, zwei Jahre nach seiner Rückkehr aus Paris – zum bedingungslosen Parteigänger des „fameux Baptiste, dont les Ouvrages font à présent les plaisirs de touttes les cours de l'Europe" erklärt hatte mit den Worten: „Je me suis réglé à suivre sa Méthode, et à entrer dans ses manières délicates, autant, qu'il m'a été possible" (natürlich: „pour les rendre dignes d'être exposées au discernement universel de V.A.S.") In diesem Sinne wurden die Ansbacher Musiker einem strengen – beim rabiaten Naturell Kussers wohl auch nicht unproblematischen –, ja täglichen „Exercitium in der Französischen Manier" unterworfen. Und das führte bei einem der dortigen Virtuosen, der seine Kunst in Wien bei Schmelzer gelernt haben dürfte, zu dem Gesuch an den Markgrafen, von dieser „Französischen bande" befreit zu werden, da er, „so er diesen ganz kurzen strich annehem", nicht mehr in der Lage sei „ein künstliches solo" zu spielen. Auch wenn bei diesem Gesuch eine Reihe weiterer Gründe mitspielten, wohl bis hin zur persönlichen Kränkung, scheint hier eine „offensichtlich tiefgreifende Differenz zwischen zwei streicherischen Kulturen" (Drescher) auf, der dann wenige Jahre später in den 1690 abgeschlossenen *Musicalische(n) Discurse(n)* des Johann Beer die generelle Feststellung entspricht, er „habe bis dato noch keinen Frantzosen gesehen/der ein Bibersches solo gespielt hätte." Mit der Pointe, dass durch die Aneignung und eben insbesondere durch die Vorreden Muffats zum *Florilegium musicum* das „Choraisch"-Streicherische bis ins technische Detail dokumentiert ist, das Solistisch-Italienische aber auch hier nur generell als eine Folie zur Sprache kommt, vor der sich das Französische unterscheidet.

Die Vorworte Muffats aus den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts markieren für unser Thema den Übergang in eine Situation des 18. Jahrhunderts: in der schulmäßigen Beschreibung, in der schriftlichen Vermittlung durch den Druck, in der Selbstverständlichkeit, mit der hier das Französische als einer von zwei Stilbereichen exponiert ist; und vor dem Hintergrund der Tatsache, dass die Kompositionen dieser Veröffentlichungen in mancher Hinsicht durchaus eine Verbindung von Elementen französischer und italienischer Provenienz bieten.

Hinsichtlich der zunehmenden Rolle einer Vermittlung durch den Druck wie der schulmäßigen Aufbereitung erinnere ich nur an die Amsterdamer „Raubdrucke" der Musik Lullys ab 1682 – also kurz nach den Stimmdrucken und ersten Partituren bei Ballard –, an die Pariser Veröffentlichung der *Pièces de clavecin* von Chambonnières (1670), der *Pièces de Viole* von Marais (ab 1686) oder an die *Pièces de clavecin* d'Angleberts von 1689 mit jener Aufstellung der Agréments, die dann Geschichte machte, und an die lange Reihe der Unterweisungen für einzelne Instrumente, von Perrines *Livre de musique pour le luth* als „méthode nouvelle et facile" von 1679 über Hotteterre (seit 1707 und 1717 mit der *L'art de préluder*) und François Couperins *L'art de toucher le clavecin* (1716) bis zu der immer breiteren Popularisierung auch weiterer Aspekte (so des Accompagnement), die dann ihrerseits im deutschen Sprachbereich aufgenommen und – als ein Anstoß des Französischen – in eine umgreifende Reflexion eingingen, für die ich nur Carl Philipp Emanuel Bach und Quantz nenne.

Zu den jetzt selbstverständlich gewordenen Aspekten des französischen Impulses gehören die grundlegenden Neuerungen im Bau und in der Verwendung der Holzblasinstrumente, bei denen sich vom letzten Drittel des 17. bis ins erste Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts anschaulich der Übergang vom Import zum Nachbau und dann zur Ablösung des Älteren verfolgen lässt.

Die Stichwörter, mit denen ein Johann Mattheson 1713 den Geltungsbereich wie die Merkmale des Französischen zur Sprache brachte, stehen – um den Kreis zu schließen – beispielhaft für den Impuls als ein Beitrag zum kritischen Raisonnement. Zugleich freilich verdeutlicht gerade seine Akzentuierung des „Choraischen" eine symptomatische Konzentration auf ganz bestimmte Bereiche und Phänomene dessen, was in der etablierten Aneignung als spezifisch französisch wahrgenommen wurde. Dabei ging die Selektion mit einer zunehmenden Normierung überein. Um es provozierend zu verkürzen: als französisch galten im Instrumentalen insbesondere Ouverture, Suite, Typen der Tanzsätze oder auch das schulmäßig fixierte Agrément.

Der zunehmenden Vermittlung durchs Geschriebene entsprach eine generelle Gewichtsverlagerung von den Momenten des Vortrags zur primär kompositorischen Auseinandersetzung – mit einer entsprechenden Einengung jenes weiten Bereichs, der gerade für die französische Musik und in Frankreich selbst vom 17. Jahrhundert her im Stichwort des „goût" angesprochen war. Wobei es auf der Hand liegt, dass ich hier das Gegenläufige vernachlässige, und das meint nicht zuletzt Aussagen gerade des deutschen Bereichs, die nach wie vor die Rolle des „Feuers" der direkten Erfahrung im Kontext der anderen Kultur betonen, wie Heinichen 1728 in seinem eindrücklichen Plädoyer für den „goût" als zentrale Voraussetzung des Komponierens.

Soweit ist einiges von dem zur Diskussion gestellt, was bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts im deutschen Sprachbereich beim Stichwort des „Impulses" aufzunehmen ist. Festzuhalten freilich ist auch, dass in dieser Aneignung kaum etwas von jener spezifischen Qualität eines „sentiment" und stilistischen Raffinement aufscheint, die zumal in der solistischen Praxis zu den faszinierendsten, aber zugleich kaum zu fassenden Aspekten des Französischen gehört: jene „véritéz les plus cachées", wie sie ein Le Gallois im Blick auf Louis Couperin und Chambonnières unter dem Stichwort des „goût" ansprach. Das verweist auf den bei Bouhours (1671) – im Unterschied zu Boileau (1701) – noch offenen Bereich des „Je ne sais quoi" wesentlicher, aber eben sich letztlich der „raison" entziehender Momente des Künstlerischen, wie sie für uns im „cacher l'art par l'art même" des Komponierten anklingen, aber eben insbesondere auch den Vortrag betrafen.

Und damit komme ich abschließend auf den weitreichenden Aufbruch der Jahre um 1970 in der historisch orientierten Praxis unserer Tage zurück. Denn damals bestand ja ein entscheidender Impuls in der Auseinandersetzung mit der spezifisch französischen Musik in den Instrumenten, in den Anweisungen, in der Ensemblepraxis, aber auch im Stilistischen und dabei im Solistischen vorab mit einer Sensibilisierung für die besondere Rolle des Agrément im Spannungsfeld zwischen Notiertem und klanglicher Realisierung aus den Voraussetzungen eines subtil abgestuften, pulsierenden Grundrhythmus. Vieles von dem, was damals – als die Entdeckung einer ganz eigenen Welt des Französischen – aufregend neu war, gehört seither zu den selbstverständlichen Grundlagen etablierter Konventionen. Und wenn man dabei einen Namen herausgreifen sollte, der zumal für seine Instrumente schulbildend war, dann sicher Gustav Leonhardt, der einerseits stärker als andere (in einer geradezu analytischen Verdeutlichung) den Blick für das Besondere der Strukturen – als einen der wichtigsten Anhaltspunkte historischer Praxis – öffnete und andererseits in der „discrétion" seines Spiels Qualitäten exponierte, die geradezu zum Vergleich mit den Aussagen eines Le Gallois über Couperin und Chambonnières oder der Sybilla von Württemberg und Montbéliard über Froberger herausfordern.

Aufzunehmen ist in unserem Kontext aber auch die Etablierung einer violinistischen Spielpraxis, für die allerdings nicht nur die Vorworte eines Muffat Anregungen gaben, sondern in vielem auch die späteren Schulen eines Geminiani und Leopold Mozart. Dieser Mischung entsprach es, dass die damit etablierten Konventionen als eine gleichsam universelle Praxis auf Musik verschiedenster Stilbereiche übertragen wurde, was dann früh schon auch zur entsprechenden Kritik führte.

Das alles liegt nun freilich bereits mehr als 30 Jahre zurück. Für den heutigen breiten Erfolg einer Aktualisierung der Musik des Barockzeitalters ist – zumal fürs Italienische – weithin eine Virtuosität auf der Basis großflächig konzipierter rhythmischer Abläufe maßgebend, die vielfach kaum mehr auf eine reflektierte und differenzierte Auseinandersetzung mit den Strukturen verweist. Gerade darin aber läge ein entscheidender Ansatzpunkt, auch jenem Unterschied zweier Streicherkulturen interpretatorisch nachzugehen, wie er für das 17. Jahrhundert im Ansbacher Konflikt und in dem Diktum Beers zur Sprache kam – als Hinweis

auf eine artistische „italienische“ Praxis, die bei der spezifischen Verbindung improvisatorischer, affektischer und rhetorischer Momente ansetzt. So wie die von mir akzentuierten wie auch die nur beiläufig angesprochenen Aspekte der französischen Musik und ihrer Aneignung im deutschen Sprachbereich – nicht zuletzt des Vokalen und Szenischen – in immer wieder neuer Weise die Chance für eine aktualisierende musikalische Praxis bieten. Für eine Praxis, die sich jener fernen Welt nicht nur um der besonderen Instrumente und einer Musik willen zuwendet, die schon aufgrund der historischen Distanz der eigenen ästhetischen Realisierung einen weiten Spielraum bietet, sondern um der Chance willen, das Fremde der Vergangenheit in seiner Alterität als Impuls ernst zu nehmen und in diesem Sinne auch hier und heute: Fremdwahrnehmung als Chance zur Identifikation unter den besonderen Bedingungen unseres ästhetischen Gegenstands.

HAUTBOIS ET CROMORNE EN FRANCE AUX XVII[e] ET XVIII[e] SIÈCLES. ESSAI DE CLARIFICATION TERMINOLOGIQUE

par VINCENT ROBIN

En français, le mot hautbois a été employé depuis le moyen âge jusqu'à nos jours pour désigner une famille d'instruments à vent et à anche double associée à une perce conique, de sorte qu'il ne rend absolument pas compte des innovations techniques apportées au cours des siècles. Pour pallier à cette insuffisance et distinguer les différentes étapes dans l'évolution de ce type instrumental, diverses solutions ont été utilisées jusqu'à présent par les musicologues.

On dispose ainsi aujourd'hui d'une abondance de termes qui ne permettent pas toujours de clarifier la réalité organologique et entretiennent parfois la confusion initiale.

Le mot Krummhorn désigne lui, dans la majeure partie des cas, un instrument à vent et à anche double, recouverte d'une boîte ou capsule, associée à une perce cylindrique dont l'extrémité inférieure est recourbée (fig. 1). Son utilisation est attestée dans la plupart des pays d'Europe sur une période allant d'environ 1480 à 1630.[1] Il existe également sur les orgues de factures germanique et flamande un jeu d'anches du même nom, que l'on trouve transposé dès la fin du XVIe siècle sur les orgues françaises, orthographié tantôt crosme horne,

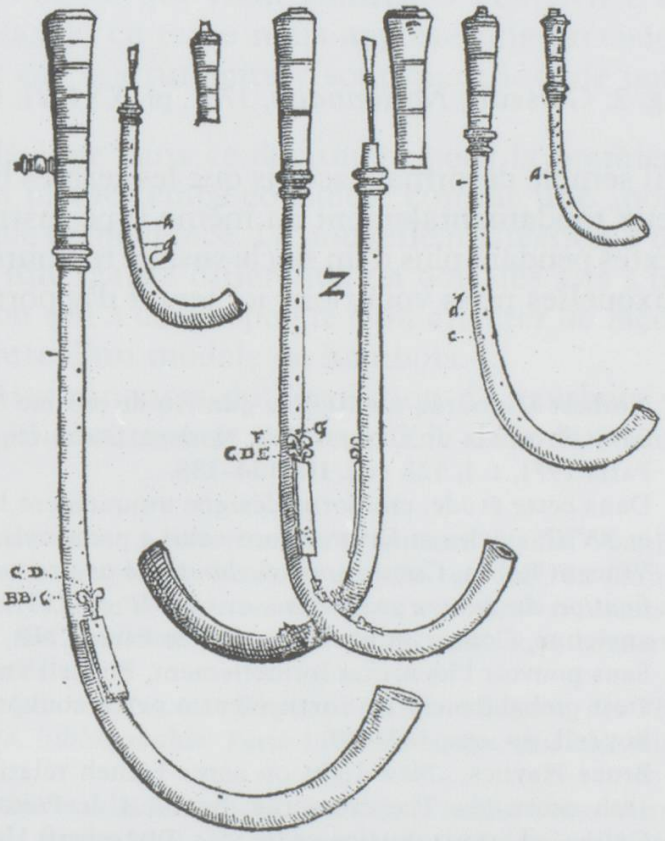


Fig. 1: Michael Praetorius, *Syntagma Musicum II*, 1619, pl. XIII: Krumbhorner.

[1] Voir Barra Boydell, *The crumhorn and other Renaissance windcap instruments*, Buren 1982.

chromorne ou chromehorne.[2] Cependant, ce terme cromorne va également désigner en France, à partir du milieu du XVIIe siècle, un instrument différent du Krummhorn à un moment où ce dernier est tombé en désuétude.

L'identité de ce cromorne a pendant longtemps constitué une énigme organologique. Il existait en effet une inadéquation frappante entre ses caractéristiques et celles du Krummhorn, avec lequel il était généralement confondu en raison de l'évidente filiation étymologique entre les deux termes.[3] Jusqu'à une époque relativement récente, cette contradiction a été régulièrement soulignée sans qu'aucune réponse satisfaisante à cette problématique ne soit jamais apportée.

Dans un précédent travail,[4] nous avions pu montrer, que cet usage du terme cromorne renvoyait en réalité à un instrument à anche double et perce conique, autrement dit un modèle de hautbois (fig. 2).[5] Cette hypothèse a été confirmée depuis par Bruce Haynes au moyen d'une solide argumentation reposant sur une grande connaissance de l'histoire des instruments à anches doubles.[6]

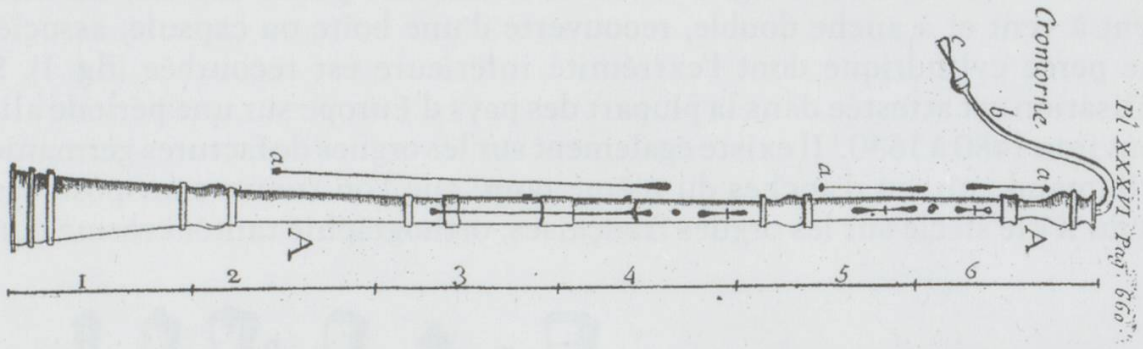


Fig. 2: Garsault, *Notionnaire*, 1761, pl. XXXVI: Cromorne.

S'il semble désormais acquis que les termes hautbois et cromorne renvoient tous deux fondamentalement au même type instrumental, leur coexistence dans les textes pendant plus d'un siècle suscite toujours un certain nombre d'interrogations auxquelles nous voudrions ici tenter d'apporter des éléments de réponse.

[2] Norbert Dufourcq mentionne „un jeu de crosme horne" en 1580 à l'église Saint Gervais et Saint Prothais de Gisors. Voir Norbert Dufourcq, *Le livre de l'orgue français* (1589–1789), Paris 1971, t. I, 123 et t. III, 134–135.

[3] Dans cette étude, cromorne désigne uniquement l'instrument en usage en France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles et Krummhorn celui à perce cylindrique et anche sous capsule.

[4] Vincent Robin, *Contrebasse de hautbois ou cromorne? Éléments de recherche pour l'identification du cromorne français aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, mémoire de diplôme de musique ancienne, Conservatoire Supérieur de Paris-CNR, 1995.

[5] Sans pouvoir l'identifier formellement, Boydell était arrivé à la conclusion que le cromorne était probablement un instrument à perce conique, proche du hautbois ou du basson. Voir Boydell, *op. cit.*, 183–197.

[6] Bruce Haynes, „New light on some French relatives of the hautboy in the 17th and early 18th centuries. The cromorne, hautbois de Poitou, and chalumeau simple", in: Nikolaus Delius (ed.), *Sine musica nulla vita*, Festschrift Hermann Moeck zum 75. Geburtstag, Celle 1997, 257–270. Cet article est repris et augmenté dans: Bruce Haynes, *The eloquent oboe. A history of the hautboy 1640 to 1760*, Oxford 2001 (Oxford Early Music Series), 37–45.

Le cromorne „instrument de nouvelle invention"

En France, la première mention répertoriée du terme cromorne, désignant sans équivoque un instrument, date de 1651. Elle se trouve dans un manuscrit peu connu[7] dont le contenu est cependant d'une importance capitale pour notre propos:

> De par le Roy,
>
> Grand Escuyer de France, et vous, Receveurs et Contrôleurs du fait et despence de nos escuries, salut; ayant pris plaisir à l'armonie des joueurs de Cromorne et Trompette-marine qui sont des instruments de nouvelle invention composés de six parties, et voulant en cette considération nous en servir pour nos divertissements, sçavoir faisons que pour le bon et louable rapport qui nous a esté fait de la personne de Michel Danican l'un d'iceux [...] Nous l'avons aujourd'huy retenu et retenons par ces présentes [...] en l'estat et charge de joueur de Quinte de Cromorne et Trompette-marine en notre grande Escurie [...] Donné à Paris soub le scel de notre secret le dernier jour de juillet mil six cent cinquante et un.
>
> Louis [...]

Pour Thoinan qui l'avait découverte, cette lettre de retenue de Michel Danican[8] représentait avant tout la première mention écrite connue des cromornes et trompettes marines de La Grande Écurie du roi, groupe aussi célèbre qu'énigmatique, dans lequel deux types instrumentaux bien distincts, un hautbois et un monocorde, se trouvent associés.[9]

Toutefois, au-delà de cette information qui vient confirmer l'existence en 1651 de ce groupe à la cour de France, ce texte nous apporte une précision d'une grande importance puisque ces instruments y sont qualifiés „de nouvelle invention".

Le fait que le terme cromorne désigne dans ce document pour la première fois un instrument et qu'il soit en même temps considéré comme une „nouvelle invention" n'est pas une simple coïncidence. La nouvelle utilisation d'un terme correspondant forcément à une réalité différente, on doit dès lors s'interroger sur la nature de l'invention qui à cette époque a pu affecter de façon suffisamment significative la facture d'un modèle de hautbois.

Il est admis qu'une des étapes déterminantes de l'évolution du hautbois se situe entre les années 1640 et 1670 aboutissant à un modèle dont la forme

[7] Bien que déjà publié par Thoinan, ce document a rarement été commenté depuis. Voir Ernest Thoinan, „Les Philidor. Généalogie biographique des musiciens de ce nom", *La France musicale*, n°52, Paris 1867, 405–407. Je tiens ici à exprimer mes plus vifs remerciements à Nicolas Dupont Danican Philidor qui m'a confirmé l'existence de ce manuscrit conservé dans sa famille et qu'il m'a été possible de voir.

[8] Michel II Danican dit Filidor (v.1610–1659). Voir Nicolas Dupont Danican Philidor, *Les Philidor: répertoire des œuvres, généalogie, bibliographie*, Paris 1997 (Le temps musical 3bis), 11.

[9] Sur la trompette marine, voir Cecil Adkins et Alis Dickinson, *A trumpet by any other name: a history of the trumpet marine*, 2 vol., Buren 1991. De nombreuses questions subsistent quant à la réalité de l'association des cromornes et trompettes marines, qui dépassant le cadre volontairement limité de cette étude, mériteraient d'être étudiées prochainement.

et les caractéristiques fondamentales ne connaîtront que peu de variations jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle.[10]

Or, la modification la plus frappante extérieurement sur ce nouveau modèle réside incontestablement dans son principe de construction en plusieurs éléments (fig. 3) alors que l'ancien instrument était dans la très grande majorité des cas percé dans une seule pièce de bois.[11] Ce changement majeur s'observe aisément entre la représentation en 1636 des „Haut-bois" de l'*Harmonie Universelle* de Mersenne[12] (fig. 4) et celle, en 1672, du *Traité de la musette* de Borjon de Scellery (fig. 5).[13] L'instrument dont joue le „berger", celui en partie caché par son dos[14] ainsi que le modèle encore plus grand placé à ses pieds parmi d'autres instruments et identifié comme étant un cromorne grâce à son clétage et son bocal recourbé, possèdent tous les trois cette caractéristique de facture signalée par des moulures en saillie situées aux jointures des différentes sections.

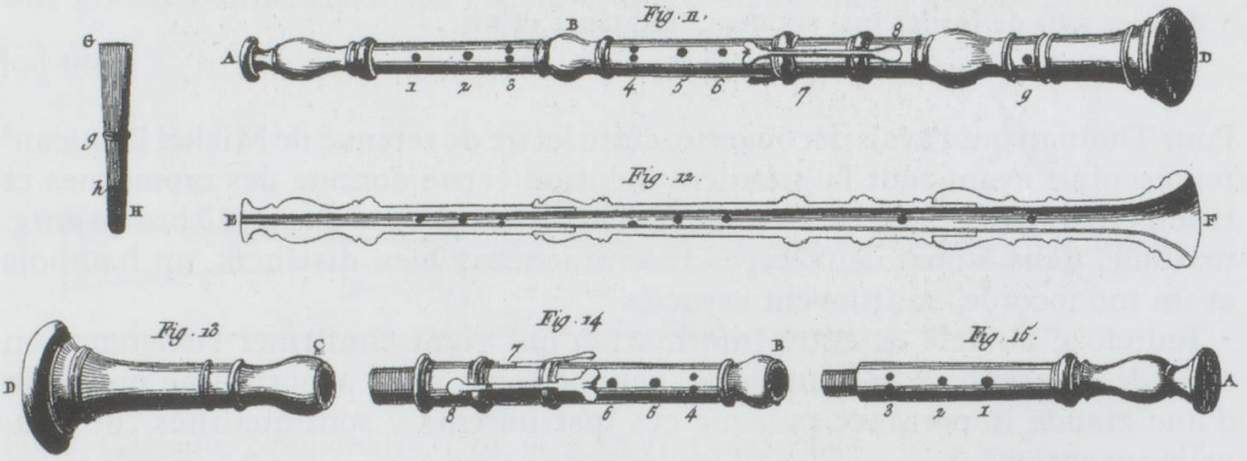


Fig. 3. Diderot et d'Alembert, *Encyclopédie*, 1751–1765, „Lutherie", pl. VIII: 11. Hautbois; 12. Coupe du hautbois; 13. Parties du hautbois.

[10] Bruce Haynes, *op. cit.*, 14.

[11] Il est entendu que ce nouveau modèle est caractérisé par un ensemble de modifications portant sur différents paramètres. C'est l'ensemble de ces changements et non pas la seule technique de construction en plusieurs sections qui va déterminer le caractère du nouvel instrument. Voir Bruce Haynes, *op. cit.*, 22.

[12] Marin Mersenne, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique* [...] Paris 1636, réédition en 3 vol. avec introduction de François Lesure, Paris 1975, troisième partie, livre cinquième, prop. XXXIII, 302. Avant Mersenne, ces instruments sont déjà décrits, appelés Shalmey et Pommer, dans: Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Wolfenbüttel 1619, Réimpression Kassel 1958 et 2001, t. II, ch. X et pl. XI.

[13] Pierre Borjon de Scellery, *Traité de la musette, avec une nouvelle methode, Pour apprendre de soy-mesme à joüer de cet Instrument facilement, & en peu de temps*. Lyon 1672, Réimpression Genève 1972, page de frontispice.

[14] Bien qu'incomplètement représenté, cet instrument est sensiblement plus grand que celui dont joue le musicien, à en juger par les dimensions de son pavillon. Il pourrait donc s'agir – sous réserve de la fiabilité de la gravure – de la première représentation d'une taille du nouveau modèle de hautbois.

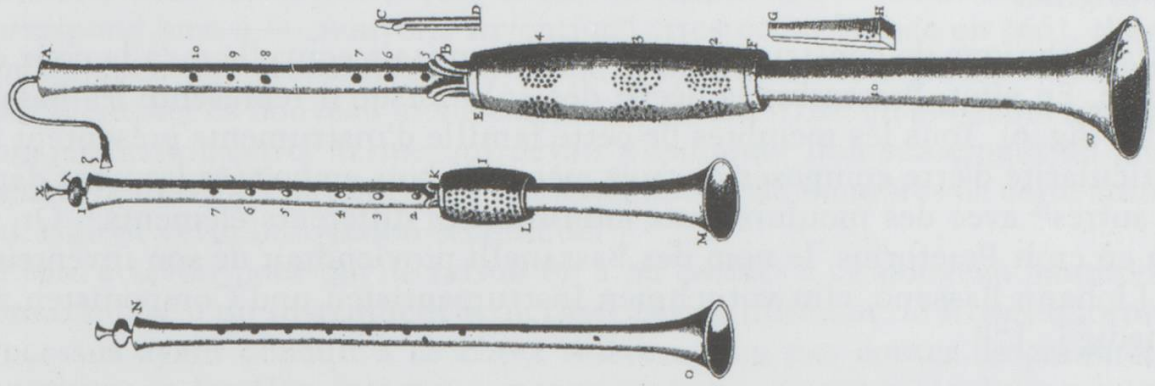


Fig. 4: Mersenne, *Harmonie Universelle*, 1636: Dessus, Taille et Basse de hautbois.



Fig. 5: Borjon de Scellery, *Traité de la Musette*, 1672, page de frontispice.

Les origines

Cette technique de construction particulière n'était nouvelle qu'à la cour de France. En effet, Praetorius la décrit dès 1619 lorsqu'il représente les Bassanelli[15] (fig. 6). Tous les membres de cette famille d'instruments présentent la particularité d'être composés de trois pièces de bois emboîtées les unes dans les autres[16] avec des moulures aux jointures des différents éléments.[17] Or, si l'on en croit Praetorius, le nom des Bassanelli proviendrait de son inventeur, „[...] Iohann Bassano, eim vornehmen Instrumentisten und Componisten zu Venedig [...]."[18]

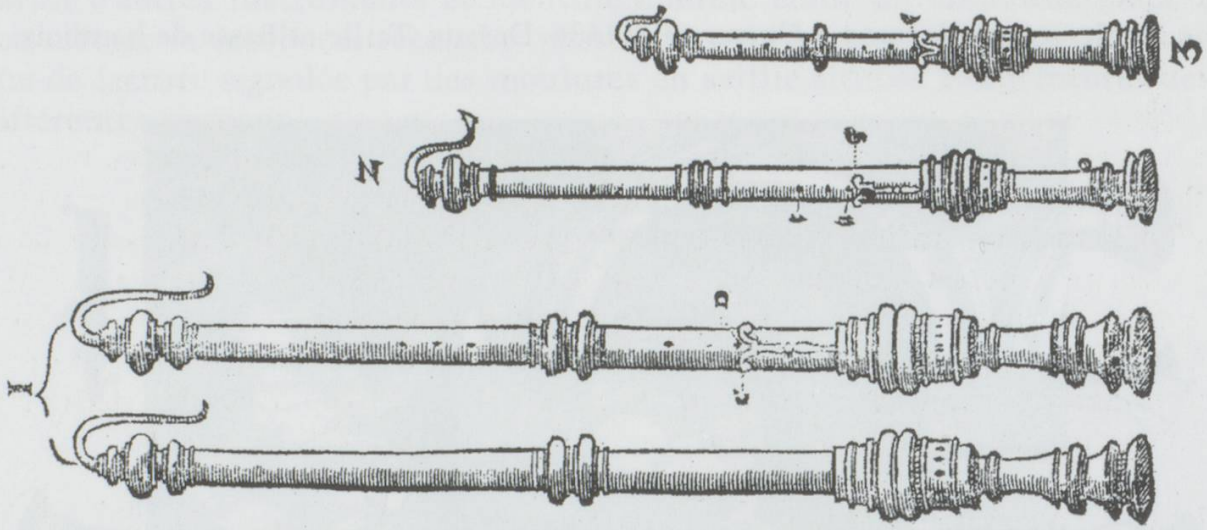


Fig. 6: Michael Praetorius, *Syntagma Musicum* II, 1619, pl. XII „Bassanelli": 1. Bass; 2. Tenor et Alt; 3. Discant.

On possède malheureusement peu d'informations sur l'activité de facteur d'instruments de ce compositeur, mais l'hypothèse d'une origine italienne d'un nouveau modèle de hautbois est tout à fait vraisemblable dans le contexte historique de la France du milieu du XVIIe siècle.[19]

[15] *Op. cit.*, pl. XIII.

[16] Cette caractéristique commune n'est cependant qu'un critère de filiation parmi d'autres et les Bassanelli ne sauraient revendiquer à eux seuls la paternité des cromornes qui sont de façon évidente directement issus de la famille des hautbois représentés chez Mersenne (fig.4).

[17] Bien que n'étant pas des critères déterminants chez les cromornes, l'esthétique de ces moulures et la forme de la fontanelle qui recouvre l'unique clé des Bassanelli, sont des traits de facture présents également sur certains hautbois de la fin du XVIIe siècle.

[18] *Op. cit.*, 41–42.

[19] On peut s'étonner du laps de temps relativement important séparant la représentation des Bassanelli en 1619 de la lettre de retenue de Michel Danican en 1651. Il convient toutefois de considérer que ce document n'est pas un „brevet d'invention" mais un acte officialisant l'introduction des cromornes et trompettes marines à La Grande Écurie. Cette longue période peut ainsi s'expliquer par le temps nécessaire pour qu'une nouveauté fasse ses preuves avant d'être admise par une cour.

Si cette innovation technique visible sur la gravure du *Traité de la Musette* correspond bien à la „nouvelle invention" attestée en France en 1651, il nous semble donc très probable que le terme cromorne a été utilisé à ce moment pour identifier ce nouveau modèle de hautbois construit en plusieurs sections. Logiquement, c'est ce terme qui devait s'appliquer non seulement au grand modèle représenté chez Borjon, mais aussi à tous les membres de cette famille qui avaient cette innovation technique.

Reste à savoir pour quelle raison on a pu donner à ce nouveau hautbois le nom francisé d'un instrument structurellement différent, le Krummhorn. Le processus ayant conduit à ce choix relève à n'en pas douter de paramètres complexes et les éléments nous manquent pour répondre précisément cette question. Toutefois, selon les informations dont nous disposons, il est possible de proposer une hypothèse sur l'origine de ce glissement sémantique.

Nous avons vu que le Krummhorn était à l'origine du jeu d'orgue du même nom, dans les traditions germaniques et flamandes tout d'abord, puis en France où sa transposition donne naissance au mot cromorne. Partant du constat qu'en France au milieu du XVIIe siècle l'instrument Krummhorn a disparu et n'est plus connu que par l'idée qu'il en reste sur les orgues, il est permis d'imaginer que l'abandon de cet objet a rendu possible l'utilisation de son nom désormais disponible pour désigner un nouvel instrument. L'acception du terme cromorne signifiant le nouveau modèle de hautbois serait ainsi postérieure à celle se rapportant au jeu d'orgue.

„*Des instruments composés de six parties*"

Dans les sources administratives concernant les différents corps de musique employés à la cour de Versailles, on trouve parfois mention des cromornes à la Chambre, chez les Violons du cabinet, voire à la Chapelle où la basse de cromorne semble avoir longtemps tenu une fonction particulière comme nous le verrons plus loin. Cependant, c'est à la Grande Écurie que les Cromornes et trompettes marines forment une famille variée où toutes les parties sont présentes.[20]

Bien que la lettre de retenue de Michel Danican ne concerne directement que la charge de quinte, elle précise bien que ces instruments sont „composés de six parties", c'est à dire six voix.[21] Il est certes difficile de déterminer avec précision quels pouvaient être les différents modèles de cromornes utilisés à l'origine, mais on remarque cependant que jusqu'à la fin de l'ancien régime les sources officielles vont mentionner régulièrement les dessus, taille, quinte et basse qui constituent ce groupe. Le nombre de charges variant selon les

[20] Voir Marcelle Benoit, *Versailles et les musiciens du roi, étude institutionnelle et sociale, 1661–1733*. Paris 1971 et eadem, *Musiques de cour. Chapelle, chambre, Écurie, recueil de documents, 1661–1733*. Paris 1971. On se reportera également à la publication récente de Yolande de Brossard et Erik Kocevar, „États de la France, 1644–1789, La musique", *RMFC* 30 (1999–2002).

[21] Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam 1690.

années entre cinq et six c'est le dessus qui dans tous les cas se trouve doublé, la basse l'étant elle lorsque l'effectif est porté à six membres.[22]

Seule partition connue pour cet ensemble, la *Suitte faitte pour Mr Le Compte Darcours* [...] *par Mr Degrignis pour les Cromornes l'an 1660*[23] est constituée de plusieurs danses dont l'écriture varie de deux à cinq parties. Partant de l'hypothèse qu'il existait au départ au moins quatre modèles de cromornes différents correspondant aux voix principales, le dessus et la basse devaient être vraisemblablement doublés pour réaliser des parties intermédiaires ou en renfort des lignes extrêmes. Ainsi, dans le cas de la suite de Grigny[24] l'effectif requis était probablement de deux dessus, une taille, une quinte et une ou deux basses.

La persistance au XVIIIe siècle du terme cromorne à Versailles a jusqu'ici été tenue pour un anachronisme qu'on expliquait par un conservatisme de rigueur à la cour, où les noms des charges officielles peuvent longtemps après leur création ne plus correspondre à la réalité.[25] Sans nier ce qui est une évidence connue pour plusieurs instruments on observe pourtant que dans le cas du cromorne, la terminologie utilisée a continué pendant longtemps de désigner le même type instrumental qu'à l'origine.

C'est ce que montre un dessin de Charles Parrocel représentant un défilé militaire en 1739 auquel participent „Les Cromornes, Fifres, Tambour, Trompettes et hautbois de la Chambre et des Ecuries du Roy".[26] Sur cette grande frise, les musiciens à cheval sont désignés avec précision par une légende manuscrite placée sous chacun des différents groupes. Or, à la mention „six cromornes marchant deux à deux" correspond un ensemble de six musiciens jouant tous du modèle de hautbois en plusieurs sections (Fig. 7), autrement dit du cromorne. On sait par ailleurs que parmi les cromornes et trompettes marines se trouvaient des musiciens connus comme de célèbres hautboïstes,[27] ce qui confirme que les cromornes correspondaient fondamentalement aux hautbois.[28]

[22] Bien que rarement mentionnée, la *haute-contre* remplace parfois le second dessus, comme en 1684. Voir Yolande de Brossard et Erik Kocevar, *op. cit.*

[23] *Recueil de plusieurs vieux airs faits aux Sacres, Couronnements, Mariages et autres Solennitez faits sous les Regnes de François 1er, Henry 3, Henry 4 et Louis 13, avec plusieurs concerts pour leurs divertissement, Recueillis par Philidor l'Aisné en 1690*, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. 83104, 39–46.

[24] Plusieurs membres de la lignée d'organistes rémois portant ce nom peuvent être à l'origine de cette suite.

[25] L'*État de la France* de 1722 précise par exemple à propos des „Joueurs de violons, hautbois, saqueboutes et cornets": „aujourd'hui, ils ne jouent que du hautbois et du basson". Voir Yolande de Brossard et Erik Kocevar, *op. cit.*

[26] Charles Parrocel (1688–1752), *Le défilé militaire du 1er juin 1739*, Paris, Musée Carnavalet, cité dans: Albert P. de Mirimonde, *L'iconographie musicale sous les rois bourbons*, Paris 1977, t. II, 123 et pl. XXXI.

[27] Bruce Haynes (*op.cit.*, 55) retient les noms de Plumet, Aubry, Ballois, Bernier, François Desjardins, Dieupart, André Philidor, Jacques Philidor, Jean Philidor et Royer.

[28] Même si l'appellation cromornes et trompettes marines persiste longtemps à la cour, les cromornes sont souvent mentionnés sans les trompettes marines dès 1660, ce qui laisse supposer que l'association des deux types d'instruments a été de courte durée.

Cet usage du terme cromorne à la cour qui perdure jusqu'à la Révolution constitue alors un archaïsme: partout ailleurs en effet, il a déjà décliné au profit de l'ancien mot hautbois.

Le déclin du mot cromorne

Si en 1660 le terme cromorne désigne encore une famille complète d'instruments, on constate qu'à partir des années 1670 sa mention dans les textes et les sources musicales est essentiellement réservée au modèle grave qui, associé aux hautbois sert de basse à ceux-ci. Cette nouvelle acception se rencontre par exemple dans le „Tu solus altissimus" de la *Messe pour les instruments au lieu des orgues* (H. 513) et *l'Offerte pour l'orgue et pour les violons, flûtes et hautbois* (H. 514) de Charpentier.[29]

Il semble donc que le terme cromorne a, à l'origine été volontairement utilisé pour différencier la particularité du nouveau hautbois en plusieurs sections de ses ancêtres en une seule pièce. Cette nouveauté lexicale n'arrivera cependant pas à s'imposer et le mot de hautbois continuera à définir toute une famille à l'exception des instruments graves.



Fig. 7. Charles Parrocel, *Le défilé militaire du 1er juin 1739*: l'un des six cromornes.

Il a été proposé que le recul du terme cromorne, constaté en particulier dans plusieurs œuvres de Lully,[30] correspondait probablement à un abandon des dessus, taille et quinte de cromornes, supplantés par les nouveaux modèles de hautbois.[31] Cette hypothèse suppose cependant que le cromorne possède suffisamment de caractéristiques propres pour qu'on puisse le distinguer nettement du hautbois. Dans l'état actuel des connaissances, la seule différence frappante entre le modèle de dessus de hautbois joué par le berger du *Traité*

[29] Pour la datation de ces deux œuvres vers 1670, voir H. Wiley Hitchcock, *Les œuvres de Marc-Antoine Charpentier. Catalogue raisonné*, Paris 1982, 385–386.

[30] Mentionné dans le livret d'*Atys* en 1676, le cromorne n'apparaît plus dans les reprises de cette œuvre données en 1678 et 1682. Voir Jérôme de La Gorce, „Some notes on Lully's orchestra", in: John Hajdu Heyer (éd.), *Jean-Baptiste Lully and the music of the French Baroque*, New York etc. 1989, 99–112.

[31] Bruce Haynes, *op.cit.*, 41–42.

de la Musette de Borjon et le cromorne placé à ses pieds (fig. 5) est l'important clétage présent sur ce dernier modèle. Or, cette solution technique qui permet le bouchage des trous les plus éloignés en réduisant l'écartement des doigts du musicien ne se justifie pas sur des instruments de petites dimensions comme le dessus ou même la taille. Elle ne saurait par conséquent constituer à elle seule un critère déterminant pour différencier le cromorne du nouveau hautbois et il est probable que l'on cherchera en vain dans l'iconographie les membres „disparus" de cette famille présentant ce trait de facture.

Ainsi, le déclin du terme cromorne traduirait bien plutôt l'emploi préférentiel du mot hautbois pour désigner la même réalité et c'est finalement sous cet ancien nom diversement décliné que le nouvel instrument va être diffusé dans l'Europe entière.[32]

Cromorne et basson

Cette évolution terminologique dans les années 1670 coïncide assez précisément avec l'apparition du nouveau modèle de basson qui bénéficie à son tour du principe de construction en plusieurs éléments et qui, devenu compatible avec le nouveau modèle de hautbois, va progressivement devenir sa nouvelle basse au détriment du cromorne.[33]
C'est ce dont témoigne plus tard Laborde quand il dit à propos du basson:

> Il est dénommé dans l'Encyclopédie, Basson de Hautbois; c'est vraisemblablement parce que cet instrument aura été formé pour faire la basse du Hautbois, lorsqu'on a cessé de faire usage du Cromorne, qui était l'ancienne basse du Hautbois.[34]

Pourtant le basson ne remplace pas immédiatement le cromorne dans sa fonction de basse de hautbois et l'on observe que les deux instruments coexistent dans les textes et plusieurs partitions musicales. Ainsi, l'*Offerte* de Charpentier spécifie l'emploi du cromorne sur la même ligne de basse que le serpent et le basson. Dans son *Traité de la musette* Borjon écrit:

> Les hautbois & cromornes font aussi un agréable effet avec les Musettes assemblées. Les concerts de Musettes sont très rares dans les Provinces. Tout ce que peuvent faire les particuliers qui y trouvent leur plaisir, c'est d'avoir des Musettes à l'octave l'une de l'autre, & d'y mesler quelques cromornes, flûtes & bassons.[35]

Plus tard le manuscrit de la *Mascarade du Roy de la Chine* d'André Danican Philidor mentionne la basse de cromorne – tenue par l'auteur lui-même – aux côtés de deux bassons.[36]

[32] *Ibid.*, ch. 3: „1670–1700: The spread of the ‚French hoboye'".
[33] *Ibid.*, 42–43.
[34] Jean-Benjamin de Laborde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris 1780, t. III, 323.
[35] *Op. cit.*, 33.
[36] André Danican Philidor (1652–1730), *Mascarade du Roy de la Chine, Mise en Musique par M Philidor le pere, ordinaire de la Musique du Roy et Garde des livres de Musique de Sa Majesté Et Représentée devant le Roy dans les Ballets a Marly l'an 1700*, Berkeley, University of California, ms. 455.

Il semble donc qu'on puisse expliquer la résistance du terme cromorne à la fin du XVIIe siècle par la nécessité de distinguer deux types d'instruments structurellement différents, le cromorne et le basson, assurant la même fonction de basse.

La „contre-basse du Hautbois"

Cette coexistence des deux types va se poursuivre jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, avec cependant l'apparition d'une acception nouvelle du terme cromorne le définissant comme étant la „contre-basse du Hautbois".

C'est le *Notionnaire* de Garsault, publié en 1761, qui constitue la source la plus importante décrivant cet usage particulier,[37] celle aussi nous ayant permis au départ d'identifier formellement le cromorne (fig. 2). Nous livrons ici le texte dans son intégralité dans la mesure où il s'agit d'un témoignage rare, bien que tardif, sur cet instrument:

> INSTRUMENS HORS D'USAGE EN FRANCE; MAIS QUI PEUVENT Y REVENIR. LE CROMORNE. Le Cromorne AA. est un instrument à vent & à anche. C'est la contre-basse du Haut-bois. Il consiste en un tuyau de bois de six pieds de haut, qui va toujours en s'élargissant comme le Haut-bois. Il est percé d'onze trous (dont il n'y en a que deux sans clefs) sçavoir, sept par-devant, un sur le côté, & trois derrière aaa. On y ajoute en haut un serpentin de cuivre de plus de deux pieds de long b. qui se recourbe en bas comme celui du Basson, et haut bout duquel on place l'anche c. On s'en servoit pour jouer les basses dans les grands chœurs où il faisoit un fort bel effet; mais comme il fatigue la poitrine, le combat a fini sans doute faute de combattans, & on se sert à sa place de la contre-basse de violon. Son étendue est la même que celle du Haut-bois; c'est-à-dire, deux octaves qui commencent par l'ut au-dessous de l'amila.

En 1780, Laborde entend le mot cromorne dans le même sens lorsqu'il écrit au sujet de François Danican Philidor (1689–1717):

> [Il] était musicien de la chapelle du Roi; & comme il était assez médiocre basson, il jouait de la basse de cromorne pour tenir lieu de contre-basse dans les chœurs; mais il mourut en peu de temps d'un crachement de sang.[38]

En réalité, seule l'utilisation du terme contrebasse est une nouveauté, en référence à l'instrument à cordes sonnant à l'octave inférieure du violoncelle et dont l'usage en France, limité au début du XVIII^e siècle, va ensuite se généraliser. Brossard, qui nomme cet instrument Violone, Basse de violon ou Double Basse, dit à son sujet: „Cela fait un effet tout charmant dans les accompagnemens & dans les grands choeurs, & je suis fort surpris que l'usage

[37] François-Alexandre-Pierre de Garsault, *Notionnaire, ou mémorial raisonné de ce qu'il y a d'utile et d'intéressant dans les connoissances acquises depuis la création du monde jusqu'à présent*, Paris 1761, 658 et 660.

[38] *Op. cit.*, t.iii, 462.

n'en soit pas plus fréquent en France".[39] Garsault confirme cet usage particulier de l'instrument qu'il appelle „Contre-Basse de Violon": „On n'emploi la Contre-Basse que dans les grands chœurs de Musique, où elle fait une baze à l'harmonie, parce qu'elle la soutient, la remplit & la nourrit par ses sons graves & moëlleux".[40] Si donc le cromorne est appelé également „contre-basse du Haut-bois", c'est par comparaison avec cet instrument à cordes qui va progressivement le remplacer dans ce rôle de soutien des „chœurs".

En revanche, le modèle de cromorne décrit en détail dans le *Notionnaire* lui n'est pas nouveau: Garsault le déclare „hors d'usage" en 1761 et l'inventaire d'atelier établi en 1734 après le décès du facteur d'instruments Antoine Delarablée répertorie „un viel model de Cromorne de six pieds de haut",[41] ce qui correspond bien aux dimensions fournies par le *Notionnaire*. Or d'après les termes employés par Laborde ce modèle correspondrait à la basse de cromorne jouée en particulier à la Chapelle et aurait donc déjà été en existence au début du XVIII[e] siècle.[42] Partant du constat que la famille des hautbois du début du XVII[e] siècle comptait déjà des instruments de grandes dimensions et en supposant que le principe de construction en plusieurs éléments a été logiquement appliqué à l'ensemble de cette famille, il est même possible d'avancer comme hypothèse très probable que c'est le modèle de „six pieds de haut" qui tenait dès le départ la partie de basse dans la famille des cromornes.

La disparition du cromorne, instrument „hors d'usage"

> M. Luce a fait aussi une Contre-Basse de Hautbois. Cet instrument fait beaucoup d'effet dans un grand orchestre. M. Le Marchand, Basson de l'Opéra, s'en est servi six mois à ce spectacle. Le prix de la Contre-Basse de Hautbois est de 100 livres.[43]

Cette annonce parue au chapitre „Découvertes" dans l'*Almanach musical* de 1781 nous montre que la contre-basse de hautbois existait encore à cette date. Cependant, présenté alors comme une „découverte", ce modèle de cromorne ne semble plus guère connu en dehors du milieu restreint des facteurs

[39] Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de Musique contenant une explication des Termes Grecs, Latins, Italiens & François, les plus usitez dans la Musique*, Amsterdam, Estienne Roger, troisième édition (vers 1708), réédition Minkoff, Genève et Paris 1992, 247.

[40] *Op.cit.*, 639.

[41] Tula Giannini, *Great flute makers of France: the Lot and Godfroy families: 1650–1900*, Londres 1993, 10–11.

[42] Bien qu'écrivant en 1780, Laborde disposait visiblement de sources d'informations fiables sur les musiciens du règne de Louis XIV. Son témoignage est en effet confirmé par *L'État de la France* qui mentionne pour l'année 1708, François Danican Philidor, Basse de Cromorne, parmi les Symphonistes de la Musique de la Chapelle. Voir, Yolande de Brossard et Erik Kocevar, *op. cit.*

[43] *Almanach Musical*, Paris 1781 (reprend 1780–81 et 1782), réédition Genève 1972, 60.

d'instruments à vent et l'entreprise de Delusse[44] peut être perçue comme une tentative de résurrection d'un instrument désormais „hors d'usage". L'abandon du terme cromorne dans ce document est à cet égard significatif: il annonce celui du dernier modèle de cromorne que ce mot désignait encore.

Les raisons pour lesquels cet instrument est tombé en désuétude sont incontestablement liées à l'évolution des goûts esthétiques au XVIII^e siècle. Elles sont aussi à rechercher parmi les concurrents directs du cromorne que sont la contre-basse de violon mais surtout le basson. Ce dernier possède entre autres avantages un registre plus étendu et une plus grande maniabilité due à sa perce repliée réduisant considérablement son encombrement. Garsault évoque quant à lui la fatigue de la „poitrine" comme cause de l'arrêt du combat „faute de combattans", sensation physique qui nous a été confirmée par deux bassonistes ayant récemment rejoué sur des copies d'instruments originaux.[45] Selon Olivier Cottet, il faut moins de pression pour jouer de ce cromorne que du basson – voire du contrebasson. En revanche, en raison d'une perce plus large et de parois de bois plus fines l'instrument exige un débit d'air beaucoup plus important.[46]

Si le cromorne possédait apparemment si peu d'avantages pratiques sur le basson, pour quelles raisons a-t-il pu coexister à ses côtés pendant plus d'un siècle? C'est à n'en pas douter grâce à ce „fort bel effet" qu'il produisait, attesté à la fois par Garsault et l'*Almanach*, effet qui peut être décrit comme une forte puissance sonore.[47] Cette particularité tient précisément à cette différence structurelle entre les deux instruments: c'est à la fois la relative finesse de ses parois, la largeur et la conicité plus accentuée de sa perce qui confèrent au cromorne cette supériorité par rapport au basson et expliquent sans doute pourquoi il a longtemps gardé ce rôle de soutien dans les „grands chœurs".

[44] On possède deux exemplaires de ce modèle de cromorne correspondant aux dimensions fournies par Garsault: l'un, signé C. Delusse (Christophe Delusse, actif à Paris *a* 1781–*p* 1789) est conservé au musée de la musique de Paris (inv. E. 150); l'autre signé I. C. Heise (Johann Conrad Heise (1703–1783), actif à Cassel 1741–1783) se trouve actuellement à la *Blasmusik-Akademie* de Kürnbach. Sur ces deux instrument voir Manfred Hermann Schmid, „Kontrabaß-Oboe und Großbaß-Pommer: Zu Traditionsüberlagerungen im 18. Jahrhundert", *Musik in Baden-Württemberg*, 1(1994) 95–121, cité dans: Bruce Haynes, *op. cit.*, 44–45. Sur Delusse et Heise, voir William Waterhouse, *The New Langwil index. A dictionary of musical wind-instrument makers and inventors*, Londres 1993.

[45] Suite aux dernières découvertes sur le cromorne, deux copies d'instruments ont été réalisées, l'une de l'instrument de Delusse, par Henri Gohin, l'autre de celui de Heise, par Olivier Cottet. Je remercie Jérémie Papasergio, bassoniste, et Olivier Cottet, facteur de hautbois et bassons, pour les explications qu'ils ont bien voulu me donner au sujet de ces instruments.

[46] Sur le basson en effet, c'est la longueur des cheminées – c'est à dire la distance séparant l'emplacement intérieur et extérieur des trous de jeu – qui crée d'avantage de résistance.

[47] Nous avons pu juger de cette puissance sonore grâce à un enregistrement de la *Messe* H. 513 de Charpentier par l'ensemble *La Fenice* (Ricercar RIC 245).

Il est encore difficile de déterminer avec précision quels étaient les modèles de cromornes correspondant aux „six parties“ mentionnées en 1651, mais il est possible d'envisager que cet ensemble comprenait au départ au moins quatre tailles distinctes d'instruments: un dessus, une taille, une quinte et une basse. Ce travail volontairement limité à une étude de la terminologie, n'a pas abordé dans le détail les questions d'ordre purement organologique et cette hypothèse devra prochainement être confrontée aux différentes données fournies par l'iconographie et les instruments conservés.

En remontant aux origines du terme cromorne en France, nous avons observé que son apparition coïncidait avec celle du nouveau modèle de hautbois dont l'adoption à la fin du XVII[e] siècle dans l'Europe entière témoigne bien du goût français qui domine alors.

Cependant, avant que ses caractéristiques ne soient encore fixées, cet instrument a incontestablement bénéficié d'apports multiples. La grande probabilité d'une influence italienne aux origines de cette famille vient ici relativiser quelque peu la responsabilité communément admise de la France dans les changements survenus dans la facture des instruments à vent à cette époque. Sans nier pour autant le rôle attesté des lignées d'artisans dont le savoir-faire et les connaissances dans ce domaine ont marqué durablement son histoire, il importe de reconsidérer aujourd'hui la paternité de certaines innovations techniques en explorant plus en amont, vers cet autre grand modèle pour l'Europe qu'est l'Italie.[48]

[48] Au moment où paraissent ces lignes nous tenons à signaler ici un article dont l'importance capitale pour notre propos nous avait tout d'abord échappé: Giulio M. Ongaro, „New documents on the Bassano family“, *Early Music* 20 (1992) 409–413 et n.6. La mise au jour par Giulio M. Ongaro d'un brevet délivré le 13 juin 1582 à Santo Bassano (mort à Venise en 1586) pour l'invention d'un nouvel instrument, désigne en effet ce facteur comme inventeur très probable du bassanello.

CONTINUITY AND INNOVATION IN MUSIC FOR THE *TROMPETTES DU ROY* AROUND 1700

by Peter Downey

The trumpet played an important rôle in many aspects of life at the French royal court and in two main areas of employment. The first was the military and ceremonial sphere of activity in which the instrument carried out its signalling function in the military affairs of the cavalry regiments and in the associated ceremonial affairs carried out by, respectively, the *trompettes des plaisirs* and the *trompettes ordinaires de la chambre*. The second was embedded in the increasingly important art musical sphere of activity of the *Grande Écurie*, initially in the trumpet ensemble and subsequently in the windband and orchestra. The trumpeters of the French royal court, and also their counterparts attached to the high nobility, cities and satellite courts, were engaged in both spheres as the result of ancient tradition. In addition, and given that the royal trumpeters formed an élite force in their country, it should not be surprising that long before 1700 their performance in the two spheres was being marked by precision and musicality, and that their participation in ceremonial and musical events was guided by discretion and *le bon goût*. The present paper examines afresh the two spheres of activity, notes the traditions within which they occurred, and highlights a number of innovations that resulted from the engagement of the trumpet in them.

The military and ceremonial remit of the trumpet embraced the *sons militaires*, that most ancient repertory which had evolved over centuries of military participation on the battlefield and high sea, at the tournament and carousel, on occasion of church and state, and as part of the daily routine of royal court and metropolitan centre. In France, the activities of the *trompettes du roy* can be traced back to the practices of the ducal court of Burgundy at the height of its power in the 15th century, practices that are indicated in contemporary court chronicles and in the chapel and house regulations of 1469 and 1474.

By 1700, half a century of almost continuous engagement in the field had seen the codification of the French cavalry signal repertory in an attempt to achieve uniformity of practice, mirroring the codification of the drum signals of the French infantry that was undertaken at the same time. Five essential, low-register cavalry trumpet signals – *Boute-selle, à Cheval, la Marche, la Retraite/le Guet* and *la Charge* – were included. Most of them were preceded by a *Prélude* or *Entreé*, although two of the signals – *Boute-selle* and *à Cheval* – were both prefaced with and also followed by a short piece variously known as the *Levée* or *Appel*. While the passing of time and frequency of employment invited gradual changes to these trumpet signals and encouraged the development of additional trumpet signals for other specific purposes, for example, *Aux Armes* and *Le Ralliement* in the code of 1766, the essential content proved to be remarkably resilient. This may be found when the various codes – including the partial code transmitted in the battle onomatopoeia by Jannequin, Andrea Gabrieli and Byrd, as well as in the cavalry trumpet

codes presented by Mersenne, Philidor, Le Coq Madeleine and others – are compared.[1] Interestingly, Philidor's code includes only three of the five essential cavalry trumpet signals for the trumpeters of the *Grande Écurie* in 1705; he may have omitted *la Retraite/le Guet* and *la Charge* simply because there was no need for these signals in the purely ceremonial activities of the royal court at Versailles.[2]

Absent from this central corpus of essential cavalry trumpet signals in France around 1700 are some trumpet signals that were set in a higher pitch range and included passages in the melodic register. These signals were of late 16th century Italian origin and they were identified in the 1630s by Mersenne as the *autre Boute-Selle* and *autre Charge*. However, the style of the rejected trumpet signals – triadic motives and short, mainly stepwise phrases in the melodic register – was adopted for another instrument and another purpose: it served the new type of *trompe de chasse*, the circular horn, and the signal repertory of the aristocratic hunt. Most of these hunting-horn signals – the *Appel, pour le Chien, pour la Voye, le Defaut* and *la Retraite* – are completely or mainly in the triadic range, while two of them – *la Sourcillade* and *la Fanfare* – have a melodic, rather than a motivic, content. The source of inspiration for the two melodic hunting-horn signals is betrayed by the title given to the last-named signal, for both of their melodies follow the style of the trumpet „*fanfare*", an innovation of the second half of the 17th century that will be examined later.

The trumpet's engagement in mainstream art music, as opposed to functional signal music, may have begun in France at an earlier time than elsewhere, if music for the trumpet ensemble is excepted. Outside of France, the trumpet ensemble *Sonata* had been developed in northern Italy by the middle of the 16th century before it was exported to the German-speaking courts of the Holy Roman Empire and to the Scandinavian royal courts during the ensuing quarter of a century, and the shorter *Aufzug* had been developed in Saxony by the 1580s before its dissemination, initially to Denmark. In both cases the engagement was founded on the homophonic idiom of the five-part trumpet ensemble and featured the measured diminution of an inner, triadic range *Principal* part above a constant drone. Both the *Sonata* and *Aufzug* were heard at the courts and in the field; the former provided a musical accompaniment to the evening meal and was employed for the dance, while the latter accompanied ceremonial entrances and exits. The two genres perfectly matched the capabilities of the natural trumpet and provided a totally idiomatic music for the ensemble of, normally, five trumpets together with timpani. Despite this,

[1] Quotations from the 16th-century codes are found in Jannequin's *La Guerre*, Andrea Gabrieli's *Aria della Battaglia* and Byrd's *The Trumpetts* and *Marche to the fighte*, as well as in pieces by other composers. The other codes are most conveniently accessed, if with errors, in Georges Kastner, *Manuel Général de Musique Militaire a l'usage des Armées Françaises*, Paris 1848/R Genève 1973, in the appendix entitled „*Batteries et Sonneries de l'Armée Française*", 1, 9, 11, and 12–13.

[2] *F: V* Ms 1163 (Côte 168), 116–119.

it proved difficult to develop the genre *per se* in the musical mainstream, the efforts of composers such as Lassus, Praetorius, Schütz, Valentini and Straus notwithstanding, since its weakness lay in the disconnection between this „Italian style", as it was termed at the time, and the more harmonically-aware developments in the musical mainstream of the polychoral idiom. The next generation of composers had more success in purely instrumental works, including Schmelzer's *Arie per il balletto a cavallo* of 1667, although even here the constraints of the ensemble proved to be a limiting factor. (Interestingly, composers in the German-speaking lands had been much more successful in including paired *Clarien* parts – high-register, melodic trumpet parts – in their motets, *Geistliche Konzerte* and polychoral concertos, a practice that began with the publication of Schein's *Allegrezza spirituale* in 1617).

The „Italian style" five-part trumpet ensemble was itself an advance on an earlier and simpler trumpet ensemble that seems to have comprised a high-register, melodic part, termed the *Claret* in the German-speaking lands, supported by an accompanying part that sounded natural harmonics 2–4, a part called the *Alter Bass* there; timpani were added following the introduction of the instrument via Hungary towards the end of the 15th century. This earlier trumpet ensemble was, of course, the brass counterpart to the shawm-bombard combination that formed the early *Alta Capella*. France seems to have been unaffected by this „Italian style" or to have rejected it, and her trumpeters continued to promote the more ancient type of trumpet ensemble music, naming the melodic, high-register part the *Cléron* and the low-register part the *Bourdon*, later *Basse de Trompette*. This was fortuitous, since the *Bourdon*, the French cognate to the trumpet part described in German as the *Alter Bass* and in Italian as the *Alto e Basso*, retained an important characteristic that had been lost with the introduction of the „Italian style" elsewhere: the ability to function as a true harmonic foundation to the other trumpet part(s). Such a function was the essential prerequisite that enabled French trumpeters to accommodate in their trumpet ensemble music the melodies and genres addressed by other musical instruments, particularly the dance music of the French royal court.

That this function was consciously understood by composers of French trumpet ensemble music, rather than forming an incidental outcome of improvisation on the restricted number of available harmonics (natural harmonics 2–4 produce the pitches *c*, *g* and *c'* for a trumpet in C) is shown in Mersenne's commentary on the trumpet ensemble *chanson* that he included in the *Harmonicorum* and in *Harmonie universelle*: he noted that „the *bourdon* part [...] employs the low-sounding pitches which produce consonances with the high-register [pitches]".[3] The successors to this isolated early 17th-century example of the genre comprise the largest single collection of trumpet ensemble music of the

[3] Marin Mersenne, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique* 5, Paris 1636/R. Paris 1965, 269: „Le Bourdon [...] se fait auec les gros sons, qui font des accords auec les gresles ou aigus."

Baroque era and they are all the product of the industry of André Danican Philidor *l'aisné*: the printed collection of *Pièces de Trompettes et Timballes* of 1685 and the manuscript collection of French court trumpet ensemble music *F: Pn-Rés* 921 of 1705, the latter including original and arranged contributions from composers other than Philidor himself.

A comment needs to be made at this point concerning the nature of the lowest trumpet part, the *bourdon* or *basse* [*de trompette*], due to the continuing influence of the erroneous suggestion made in the *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*[4] that it may have been played „soit par une trompette basse, soit par un trombone". This is the result of a misunderstanding of a change in notation practice that took place around 1650. Previously, the *basse de trompette* part was notated at sounding pitch and using the C4 clef (Mersenne followed this practice); now, however, the part was customarily written using the F4 clef but notated one octave lower than sounding pitch. This device facilitated the flexible employment of trumpeters in the ensemble without the acquisition of additional music theory since they could simply substitute an imaginary octave G1 clef for the F4 clef to perform the music. For example, if the trumpeter playing the *basse* part was required to produce the pitch *c'*, that note was notated one octave lower as the second space *c* on the F4 clef; a trumpeter playing the part substituted a mental G1 clef, read the note as *c''* and sounded one octave lower, producing the intended pitch *c'*. (The problem of comprehensive musical literacy is not unique to today's world of „strategic" learning, musical or otherwise!). This simple and effective solution soon found more universal application by coming to the daily assistance of later composers and performers as they began to manage an ever-increasing variety of transposing woodwind and brass instruments in their musical scores.

The French trumpet ensemble normally included parts for one or two, more-or-less equal, melodic *dessus* trumpets, one *basse de trompette*, and *timbales*. Its musical repertory completely assimilated the *sons animés* and *sons non-passionés* of the contemporary musical mainstream: binary dances and character pieces, as well as preludes, canons and martial *bruits*. More complex pieces were added as the *rondeau* and *chaconne* became available. Solo-tutti contrast was built into the more substantial pieces by alternating passages for full ensemble, including part-doubling, with short duets for *dessus* players; occasional solos for the timpanist were also incorporated. There was no essential difference here between music for the trumpet and for other musical instruments, except for their particular idiomatic styles and aesthetic associations. This enabled a new source of repertory for brass, and later other ensembles that would feature more strongly in later centuries: adaptations of

[4] The assertion is found in Albert Lavignac and Lionel de la Laurencie (eds.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire, Deuxime partie: Technique – Esthétique – Pédagogie*, 3, Paris 1925, 2227.

popular orchestral, and even vocal, pieces. The manuscript *F-PN: Rés 921* also contains thirty-two arrangements of pieces by Lully, many of them orchestral and choral theatre pieces with trumpets in the originals, but some of them arrangements of vocal or other instrumental pieces, including No. 205 on the air „*L'autre jour d'Annette j'entendes*" from *George Dandin* (LWV 38) of 1668, and No. 233 on the air *Dans nos bois Silvandre s'ecrit* which is better known as a string trio (LWV 35/4).[5]

Four innovations associated with the France trumpet ensemble had an impact on developments elsewhere. The first is the formal recognition in the ensemble of the subdominant degree. Previously, due to the unavailability of the pitch in the low register of the natural trumpet and to the practice of tuning of the usual pair of kettledrums on the tonic and dominant degrees, the subdominant had been represented unsatisfactorily with second inversion chords. By 1685 Philidor had introduced into some trumpet ensemble pieces a third kettledrum tuned to the subdominant degree and enabled the most important chords of the major mode to be fully recognised through the presentation of tonic, subdominant and dominant harmonies in the fundamental root position. This simple device set into motion a trend. Not only did Philidor himself compose a *Marche de timballes* for two pairs of timpani, the one pair tuned to *e* and *g*, the other to *G* and *c*,[6] but this lead resulted in the composition of concertos for multiple timpani by Graupner, Molter, Fischer and Druschetzky, not to mention the use of multiple timpani in other genres, including Mozart's *Divertimento* No 6 in C Major, KV 188, for two flutes, five trumpets and four timpani.

The second innovation was the use in single pieces of trumpets at different crookings. Another of Philidor's initiatives, this is first met in his *Pièce a double trompette et de different ton* in which two pairs of *dessus* trumpets, one pair pitched in C and the other pair crooked down into G, supported by a bassoon, negotiate effortlessly passages in the tonic and dominant keys. There is no evidence to suggest that trumpets were being manufactured at such a low pitch as G at this time. Crooking had been promoted by Praetorius in 1617 and it may have been employed by Bendinelli as early as 1587, but this very restricted lead was not followed until the closing decades of the 17th century – Biber's *Requiem* à 15 in A major of 1690 with its parts for „2 Trombe Basse", trumpets crooked into A, is an early example – and even then only rarely. Yet this advance would inform the employment of trumpets in particular, and brass instruments in general, in the course of the 18th century: the simultaneous use of trumpets in E♭ and also crooked into B♭ in the trumpet ensemble music of the Portuguese *Charamela Real*; and the simultaneous employment of natural brass instruments at different crookings in music for military ensembles before,

[5] For a more detailed account of this repertory, including a number of musical examples, see my „Trumpet style in 17th-century France and the music of les Trompettes du Roy", *Historic Brass Society Journal* 7 (1995) 67–99.

[6] F–V: Ms 1163, 106–110.

during, and after the introduction of key and valve mechanisms, and also in the orchestra, such as Beethoven's *Wellington's Victory*, Op. 91, in the major mode and, in the minor mode, Mozart's *Symphony* No 40, KV 550.

The third innovation was one that was restricted to France and was originally an expedient, but it also informed the development of French trumpet style itself. In addition to music for the trumpet ensemble, French trumpeters, like trumpeters elsewhere, began to write and perform duets for equal *dessus* trumpets during the second half of the 17th century. Such duets were probably intended for informal and pedagogic use rather than for employment in public, although the practice later gave rise to the development of a printed repertory targeted at amateur and dilettante musicians. The restriction to *dessus* parts, together with recognition of the obvious fact that the *basse de trompette* part in trumpet ensemble pieces could be omitted since it was more-or-less doubled by the timpani part, led to the strategic introduction of an *alternatim* performance practice in which suitable pieces were scored with alternative second *dessus* trumpet parts to permit performance in the absence of a *basse de trompette* part and without compromising the integrity of the music. The result was the gradual abandonment of the archaic *basse de trompette*, despite initial attempts to both expand its ambitus and also to add a fourth trumpet part between the high *dessus* and low *basse de trompette*. (The addition of a fourth trumpet part to the trumpet ensemble will be examined later and in connection with the orchestra, for it seems to have evolved there before dissemination into other ensembles.)

The gradual loss of the *basse de trompette* part also led to a fourth innovation, the creation of a new type of music called the *fanfare*, initially for the trumpet ensemble. Jean-Jacques Rousseau defined the term *fanfare* in the *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné* as „a type of military air, usually short and bright, which is performed by trumpets, and also imitated on other instruments. The *fanfare* is commonly [set] for two *dessus* trumpet parts accompanied by timpani and, when well executed, it displays martial and lively attributes, which contribute much to its employment".[7] Unfortunately modern lay understanding of the term *fanfare* in the English language extends the term to encompass the cavalry signal and ceremonial trumpet monophony, as well as older types of trumpet ensemble music, particularly *Aufzug* which is normally termed „processional fanfare". More accurate cognates were employed during the 18th century, including the German *Feld-Music* and the English *Warlike Musick*.[8] While it is unlikely that the well-established, achronological association of

[7] In Denis Diderot & Jean le Rond d'Alembert (eds.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 5, Paris 1755, 401: „[...] *Sorte d'air militaire, pour l'ordinaire court & brillant, qui s'exécute par des trompettes, & qu'on imite sur d'autres instrumens. La fanfare est communément à deux dessus de trompette, accompagnées de tymballes; & bien exécutée, elle a quelque chose de martial & de gai, qui convient fort à son usage* [...]."

[8] Johann Philipp Krieger published a collection of „*Lustige Feld-Music*" at Nuremberg in 1704, while Handel contributed to the volumes of „*Warlike Musick*" at London in 1758, for example.

dissimilar genres can be reversed, the musicologist should at least be aware of the original application of the term. An important offshoot of the trumpet ensemble *fanfare*, the orchestral *fanfare*, will be examined later.

Historically, the trumpet was militarily located as the signal instrument of the cavalry and shared that formation's association with nobility and chivalry. A clear distinction was made between it and the musical instruments associated with the infantry, the fife-and-drum of the Swiss and the *hautbois et tambour* of the French and other nations. It was against this powerful tradition, privilege and demarcation that Lully, having already engaged with these musical accessories of the military, adopted a unification strategy and combined the two musical wings of the *Grande Écurie* to form a new musical ensemble, the windband. The inspiration for him may have been the usefulness of the orchestral practice of juxtaposing and contrasting between the trumpet and the oboe, particularly in *Echo* pieces, which he then transferred to the new windband idiom. *Les Airs* [...] *pour le Carousel de Monseigneur* (LWV 72) is a four-movement dance suite set for windband that combines a four-part trumpet ensemble, with timpani, and a four-part oboe band, without the usual *tambours*. Lully's windband was the prototype for the mixed bands that soon began to appear elsewhere – the Prussian band of oboes and horns that was established by 1705, the *Harmoniemusik* of the mid-18th century and, of course, the massed windband of oboes, bassoons, horns, trumpets, timpani and side-drums that was originally included in Handel's *Music for the Royal Fireworks* (HWV 351) in 1749 – and that have continued to the present as the military or concert band.

Viewed from the modern perspective, the most important and most rewarding aspect of the trumpet's involvement in art music is, of course, the development of its relationship with the orchestra. The orchestra was the outcome of Lully's early engagement with the string band, when he added to the essential string ensemble woodwind instruments (oboes, flutes, recorders and bassoons) and brass instruments (trumpets and timpani) in appropriate affective contexts. The trumpet was a member of the Lullian orchestra, if an occasional one, almost from its inception. The first evidence of its orchestral employment in France is found in the ballet music for the performance of Cavalli's opera *Serses* at the French court in November 1660. In the second and third airs of the *Quatrième Entrée* of *Xerxes* (LWV 12), a single *dessus* trumpet part doubles the first violin melody while the *basse de trompette* and timpani parts supply a slightly more rhythmically active version of the *basse de violon* line. The *basse de trompette* part is identified in the score with the rubric „*timbales*" although the part itself reproduces the trumpet part with its characteristic three pitches *c*, *g* and *c'*, rather than the two pitches available to a pair of kettledrums; the timpani part must be realised by substituting *c* when *c'* is met in the *basse de trompette* part. The *Quatrième Entrée* is also the location of the famous rubric indicating the participation of „*Matelots joüant de la Trompette marine*", but the *trompettes marines* did not double the trumpet parts: they reinforced the *basse de violon* line in all three dances of *Entrée*.[9]

[9] See Jérôme de la Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, [Paris] 2002, 465.

Lully adopted a contrasting orchestral employment for the trumpet in the ballet *Hercule amoureux* (LWV 17) that he composed for Cavalli's opera *Ercole amante* when it was performed at the royal court in February 1662. This time he experimented with an italianate, *concertante* employment of two, equal, *dessus* trumpet parts in the appropriately-named *Concert de Trompettes*. This approach highlighted the difference between the trumpet and other instruments – a contemporary feature in sacred and, to a lesser extent, secular polychoral works in the German-speaking lands and northern Italy – and it was also an exact counterpart to – and possibly inspired by – the Viennese court operas of Cesti and others, but it was a practice that was also immediately rejected by Lully in favour of the more discrete, non-soloistic engagement he had experimented with in *Xerxes*. This rejection of soloistic engagement was generally maintained by later French composers and became a defining characteristic of French Baroque orchestral practice. After *Hercule amoureux*, the trumpet ensemble – usually with parts for 1–2 *dessus*, one *basse de trompette* and one pair of *timbales* – was employed in the French orchestra as an orchestral brass section in the modern sense. Its Baroque participation was mainly in choral music and in dramatic situations in which deities, royalty and heroes figured, and in which glory, battle, victory, celebration and rejoicing were depicted. (Similarly, the sonority of the oboe and bassoons was added to the orchestra to indicate pastoral settings and military situations due to the association of the oboe with the countryside and the oboe band with the infantry, while traverse flutes and recorders were essential components of the *sommeil*).

For a long time it was unusual to meet the sound of the trumpet in *ouvertures* to *ballets*, *tragèdies lyriques* and other large-scale secular works, although it was standard practice to feature it in introductory *préludes* to sacred works, particularly settings of the *Te deum*. Rather, in large-scale secular works, the trumpet ensemble added its colour to the orchestral mix in the short, abstract instrumental forms of the *rondeau*, *marche*, *marche-rondeau* and *chaconne*, the through-composed *prélude*, *bruit*, *concert* and *air*, and the traditional dance genres of the *menuet*, *gigue*, *bourée*, *gavotte*, *passepied* and *canaries*. Moreover, although the sonority of the trumpet was exploited in martial situations direct reference to the cavalry signals was avoided in favour of the employment of rapid, beating quaver and semiquaver rhythms, and the high tessitura associated with the *stile concitato*. Lully supplies only one exception in Act I of *Amadis* (LWV 63) of 1684, in the *Premier Air les Combatans* where the *dessus* part shared by violins and trumpets includes direct reference to the cavalry signal *la Charge*.

It has been noted that Lully tended to include the complete trumpet ensemble in the orchestra, as did his French contemporaries and followers. This is apparently even the case in works, such as *Isis* and the *Te Deum*, that were printed under the composer's supervision without any indication of the inclusion of any *basse* trumpet part. (*Isis* also lacks a timpani part.) Not many orchestral scores by other composers specify a *basse de trompette* part – Charpentier is one of the exceptions – and it is the case that composers gradually dispensed with it in favour of an orchestral brass section of 1–2 *dessus* trumpets

and timpani. However, rubrics included in the „Prin manuscript" *F-LYm: Ms 133654* permit a distinction to be made between „*Trompettes*" – meaning parts for *dessus* trumpets in unison, *basse de trompette* and timpani – and „*Trio de trompettes*" – meaning separate parts for two *dessus* trumpets, *basse de trompette*, and timpani – and show that, whether specified in the scores or not, the *basse de trompette* part continued to make a contribution to the orchestral trumpet ensemble, at least at the Royal court, until well into the 18th century. The evidence shows that it was standard performance practice at Versailles to include both *dessus* and *basse* trumpets, together with timpani, in the orchestra.

A particular feature of the Lullian orchestra was the flexible employment of the *dessus* trumpet parts. Two such parts were normally included in the orchestral scores. These might contain different music to produce a trumpet *dessus* homophony, as in *Isis* in 1677 (LWV 54), or they might supply identical music and produce a trumpet *dessus* monophony, as in *Monseigneur de Pourceugnac* in 1669 (LWV 41). That part-doubling was the norm when a single *dessus* trumpet part was included in the scores is confirmed by the common employment of the plural rubric „*Trompettes*" in manuscript and printed scores (this practice was also occasionally adopted in England) and by further evidence from the Prin manuscript. In *Monseigneur de Pourceugnac*, for example, one manuscript score includes this rubric above the violin music in the final *Bourée*; the Prin manuscript confirms the rubric and presents on facing pages two *dessus* trumpet parts containing identical music.[10] By contrast, slightly later scores by Henry Purcell, Alessandro Scarlatti and others in which some pieces have a single trumpet part and other pieces two or more trumpet parts do so in contexts from which it is more difficult to establish a clear consensus on the appropriate performance practices for them.

[10] The issue of part-doubling can be complicated by *Livrets* that generally refer to royal command performances before the king. For instance, the list in the *Livret* to the *Ballet des Ballets* (LWV 46) indicates that nine trumpeters participated in the final act in 1671. Assuming that the usual score of the music, extracted from *Psyché* (LWV 45), was used then the nine trumpeters were unequally divided among the single *dessus* and *basse de trompette* parts. The *Livrets* do not always make it clear whether instrumentalists or actor/dancers are being indicated. For example, parts for two *dessus* and one *basse de trompette* were employed for court performances of *Isis* (LWV 54) rather than the parts for two *dessus* trumpets only in the contemporary print, but there is no need to consider allocating the „*Cinq Trompettes*" indicated in the list of „*Acteurs du Prologue*" to them. The „*Cinq Trompettes*" are further specified as the „*Rumeurs*" and „*Bruits*" who are included in the entourage of „*La Renommée*", or Fame. A further rubric in the *Livret* notes that Fame was accompanied by her entourage of „[...] *Les Rumeurs & les Bruits qui portent comme elle [ie La Renommée], chacun une Trompette à la main* [...]", showing that there were at least six trumpet – carrying people on the stage – 32, if the „*Suivants de la Renommée chantants*" are included. Unless the person playing the singing rôle of Fame was both a soprano singer and a trumpeter, there is no need to equate the „*Rumeurs*" and „*Bruits*" who were also required to sing during the scene with actual trumpeters. The situation with the entourages of Neptune and Apollo is different, and this is clearly indicated by the rubrics and the music.

A feature of the French trumpet ensemble that had produced its brilliant, versatile texture and facilitated its transition from functional music to art music – the gap between the high-sounding *dessus* trumpets and harmonically-active, low-register *basse de trompette* and/or timpani – was now perceived as a defect. Lully sought to overcome the apparent weakness. His first attempt at a solution is found in the *Intermède* „Les jeux pythiens" from *Les Amants Magnifiques* (LWV 42) of 1670. The printed *Livret* notes that six trumpeters and one timpanist took part in the original production, that is, two trumpeters on each of the three orchestral trumpet parts. However, the Prin manuscript supplies an additional part for trombone for later performances of the work whose range is such that it helps to fill the gap. Indeed, the Prin manuscript also provides material that is crucial to the development of a truly „critical" edition of this *Intermède* for the *second dessus* trumpet part includes an important musical line at the final cadence, albeit with errors, that is only incompletely and unsatisfactorily presented in the contemporary orchestral score – and also unsatisfactorily reproduced in modern performances.[11] This scoring device supplies a template for reconstructing the similar trombone part that was added for performances of *Psyché* (LWV 45) and the *Ballet des Ballets* (LWV 46) in 1671. (The trombonist who played in the *Ballet des Ballets* is identified with the surname „Ferrier" in the *Livret*. Like many other musicians at royal and noble courts he may have belonged to a musical dynasty, in which case he may have been related to the brothers Jehan and Estienne Ferrier who served as trumpeters and minstrels at Geneva towards the end of the 15th century).

Lully revisited the problem of the gap in *Proserpine* (LWV 58) in 1680 and in *Les Airs* [...] *pour le Carousel de Monseigneur* (LWV 72) in 1686. In both works he inserted between the two *dessus* parts and the *basse de trompette* part a fourth trumpet part sounding the pitches *e'* and *g'* and written using the C' clef.[12] The added part helped to consolidate the contribution of the trumpet ensemble in the Lullian orchestra and windband, but as the *basse de trompette* began to be considered as optional, interest in filling the gap also waned and the fourth trumpet part was also abandoned: those that Lully had included in *Proserpine* and *Les Airs* [...] *pour le Carousel de Monseigneur* are missing from the Prin manuscript, for example.

The variety of genres performed by trumpets in the orchestra also increased, initially by adding the short, martial *préludes* and *bruits*. These were then supplemented with two important orchestral trumpet pieces. The first is the orchestral version of the trumpet ensemble *fanfare* which was introduced in *Bellérophon* (LWV 57) in 1679 to frame the concluding chorus „Les plaisirs

[11] For a transcription and comparison of the two versions of this *Menuet des Trompettes*, see my „Trumpet style in 17th-century France", 91.

[12] It is interesting to note that the printed score of *Proserpine* includes the *basse de trompette* part at sounding pitch on the F4 stave; the manuscript score of *Les Airs* [...] *pour le Carousel de Monseigneur* employs the more usual octave transposition notation system on the F4 stave.

nous preparent leurs charmes".[13] While Charpentier was of necessity reduced to writing *fanfares* for two *dessus* trumpets only in *l'Inconnu* (H 499) in 1679 and *Extremum dei judicum* (H 401) around 1680,[14] later composers were able to expand on Lully's short orchestral *fanfare*. This gave rise to the orchestral suite of the same name in France, such as Montéclair's *Airs de Fanfares* of 1697[15] and Mouret's *Fanfares pour des Trompettes, Timbales, Violons et Hautbois* of around 1729.[16] Associated with these orchestral borrowings from the trumpet repertory was the general adoption in France of the melodic style of the trumpet in the orchestral writing itself. Initially this was the logical result of the dramatic and affective contexts of the music and it caused melodic shapes, harmonic underpinnings and musical genres to become infused with the French trumpet idiom. Well-known are the sequence *Bruit de Trompettes – Rondeau – Menuet* that accompanies the descent of Glory in Act I of Lully's *Alceste* (LWV 50) and the *Prélude* in trumpet rondeau form with which Charpentier's *Te Deum* in D Major (H 146) commences; less well-known is Freillon-Poncein's orchestral *bruit de guerre* of 1700 with its four „*reprises*" for two *dessus* trumpets and unison trumpet reinforcement of the orchestral *dessus* part in the recurring tutti section.[17]

This permeation of orchestral genres by the French trumpet idiom was exported to other parts of Europe. Johann Caspar Ferdinand Fischer employed it in *Le Journal de Printems* in 1695 in Germany, while Henry Purcell, John Blow, Jeremiah Clarke and others took advantage of it in their semi-operas, odes and other pieces in late Stuart and early Williamite England.[18] This imitation of what had been originally a French trumpet idiom was found equally in orchestral guises – for example, in Clarke's *Suite* for trumpet and strings, Bach's third and fourth *Ouverturen* (BWV 1068–9), and Handel's second suite

[13] *Bellerophon, Tragedie*, Paris 1679, fol. 152r–v.

[14] Two mainly canonic *fanfares* for two trumpets, the one „*pour les trompettes*" and the other „*à deux trompettes*", are included in *l'Inconnu*; the first of them is also found as a „*Bruit de trompette*" in *Extremum dei judicum*.

[15] In the *Serenade ou Concert, divisé en trois suites de Pieces* [...] *composées d'Airs de Fanfares, d'Airs Tendres, & d'Airs Champestres*, Paris 1697. The „*Airs de Fanfares*" in C major comprises the first of three orchestral suites, all of which are printed with reduced, three-part scoring. Unison *dessus* trumpets are indicated for the second movement, a trumpet *rondeau*, where their participation is restricted to the recurring „A" section.

[16] *Fanfares pour des Trompettes, Timbales, Violons et Hautbois avec une Suitte de Simphonies melées de Cors de Chasse* [...] *Livre Second*, Paris ca. 1729.

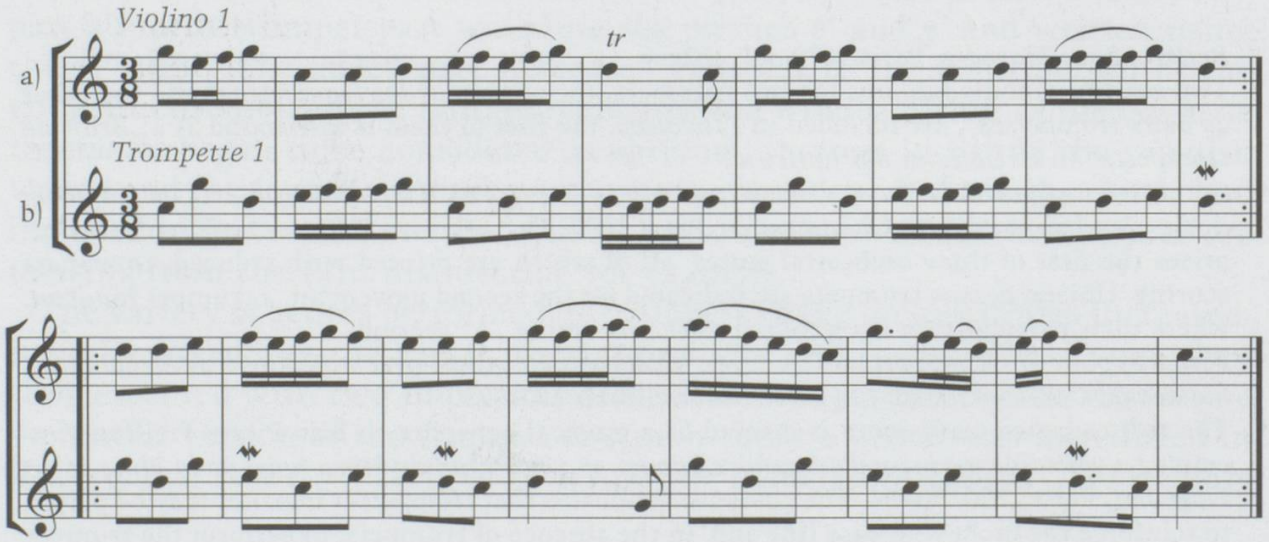
[17] The reduced, two-stave score is printed as a musical appendix to Jean-Pierre Freillon-Poncein's *La veritable manière d'apprendre à jouer en perfection du Haut-bois, de la Flute et du Flageolet*, Paris 1720, 90–94. The composer indicates that *trompettes marines* may be played to reinforce the orchestral bass line and, in the absence of trumpets, to perform the trumpet *reprises*.

[18] On the indebtedness of English composers to the French trumpet idiom, particularly in during the second half of the 17th century, see my „What Samuel Pepys heard on 3 february 1661: English trumpet style under the later Stuart monarchs", *Early Music* 18 (1990) 417–428, „On sounding the trumpet and beating the drum in 17th-century England", *Early Music* 24 (1996) 263–277, and „Performing Mr Purcell's ‚Exotick' trumpet notes", in: Michael Burden (ed.), *Performing the music of Henry Purcell*, Oxford 1996, 49–60.

from *The Water Music* (HWV 349) – and in works variously written for harpsichord and organ – including the well-known trumpet tunes and trumpet minuets of Purcell and Clarke, and the *Trumpet Voluntaries* of Stanley and Handel. Handel was also particularly fond of including it in oratorios and odes in the guise of the dramatic trumpet marches and battle pieces, for example, in *Jephtha* (HWV 70) and in the *Ode for St Cecilia's Day* (HWV 76).

The French trumpet idiom also made its way to Italy, where it was adopted by, among others, Arcangelo Corelli. The presence of trumpet-like motifs and melodic shapes in the violin parts in three of the *Concerti Grossi*, Op. 6 – No. 2 in F major, and Nos. 4 and 7 in D major – is often commented upon.[19] Yet the more direct example of No. 10 in C major has been overlooked in the process. Its final movement is a „*Minuetto Vivace*" and it is set in a ternary form in which the framing „A" section in C major contrasts stylistically with the central „B" section in E minor. Interest in the „B" section is invested in solo violin I arpeggio figuration. However, the C major „A" section is rather different. It lacks any virtuosic material and is complete in itself. It also supplies a binary-form trumpet minuet in melodic shape, rhythmical content, harmonic outline and design. Indeed, its first violin line presents a part that is totally idiomatic for a trumpet *dessus* in the French idiom; this may be noted by comparison with the trumpet *dessus* melody of the second movement of *Les Airs* [...] *pour le Carousel de Monseigneur*, an authentic trumpet minuet.

Ex. 1: The Trumpet Minuets of Arcangelo Corelli and Jean-Baptiste Lully compared
a) A. Corelli: Concerto Grosso, Op. 6 No. 10, Movement 5 „Minuetto Vivace" (bars 1–16 only).
b) J.-B. Lully: Les Airs du Carousel de Monseigneur (LWV 72), Movement 2 „Menuet" (note values halved)



Corelli may have composed a piece for strings that included imitation of the French trumpet minuet within a larger structure. However, it is possible that

[19] See Peter Allsop, *Arcangelo Corelli: New Orpheus of our times*, Oxford 1999, 151.

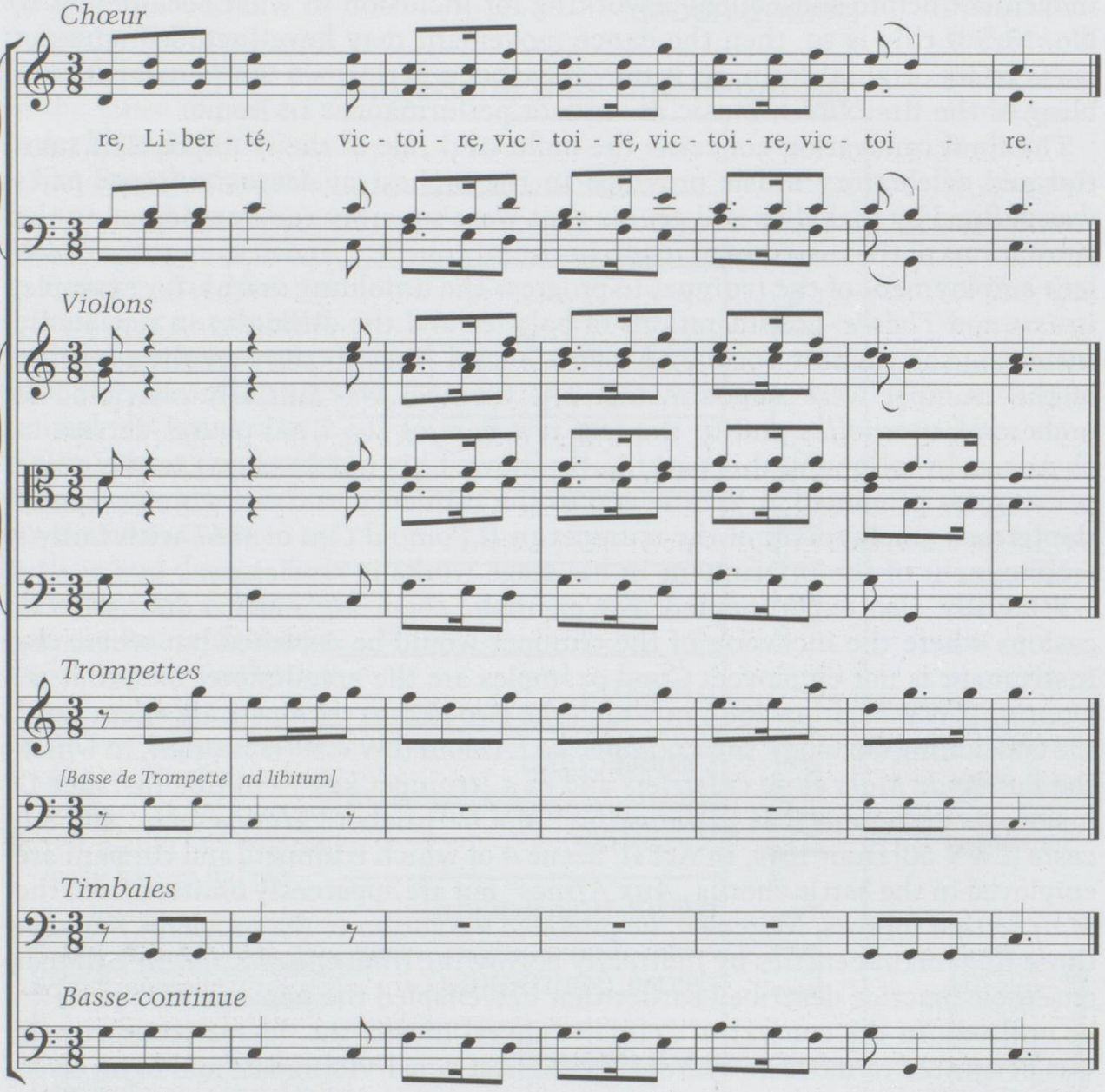
the „A" section may have originated as a separate and free-standing dance movement before subsequent reworking for inclusion in what became Op. 6, No. 10.[20] If this is so, then the dance movement may have included trumpet parts in its original form, or it may have been performed with trumpet doubling of the first violin music at outdoor performances in Rome.

The final innovation concerns the orchestral rôle of the trumpet. The martial and celebratory music provided in the orchestral *dessus* trumpet parts was defined by melodies and genres that were superbly accommodated to the limitations of the instrument itself. In choral contexts, and despite some excellent employment of the trumpet to progress the unfolding drama, for example, in *Isis* and *Thésée*, considerations of balance and the difficulty in repeatedly matching the highest vocal and instrumental lines to the melodic *tessitura* of the trumpet were impediments. The trumpet was initially restricted to orchestral *ritornelles* and to the last few bars of the final choral entries in choruses. In following this path, Lully showed his indebtedness to the grand court opera promoted at Vienna and to the influence of Cesti: comparison of the latter's employment of the trumpet in *Il Pomo d'Oro* of 1667 with Lully's employment of the instrument in his stage works is revelatory.

Yet Lully also experimented. For example, there are musico-dramatic occasions where the inclusion of the trumpet would be expected but where the instrument is not employed. Good examples are the grand motet *Exaudiat te, Domine* (LWV 77) from 1687, in which the two *dessus* trumpets are silent until the concluding doxology, the *Triomphe de l'Amour* (LWV 59) from 1681, in which the *Entrée de Mars et de Guerriers* and in a „trumpet key" – in this instance D major – is even named as „*Trompettes*" in a harpsichord arrangement, and *Alceste* (LWV 50) from 1674, in Act II, Scene 4 of which trumpets and timpani are employed in the battle chorus „*Aux Armes*" but are apparently omitted from the *Marche* that follows. Moreover, he provided a solution to the problems found at those final choral entries by indirectly borrowing from the *alternatim* trumpet ensemble practice described earlier that had enabled the *basse de trompette* to be omitted. In the context of dramatic choral music, the *dessus* trumpet part was permitted to move away from the highest vocal/violin part and to be given an independent part above it, thus maintaining the individual integrities of the different parts. The practice also permitted the independent *dessus* trumpet line to be included in the absence of the other trumpet(s), reversing the occasional practice of preceding entries of the *dessus* trumpet with a short solo for *basse de trompette* and/or *timbales*. A very early example of this orchestral employment of the *dessus* trumpet in a manner that permitted short-term focus on the instrument without engaging in any soloistic or concerto-like contrast with the rest is found at the end of the chorus „Liberté, Victoire" in Act I, Scene 6 of *Thésée* (LWV 51) from 1675.

[20] Evidence in support of an earlier, unassociated existence is already present in the same concerto: the third movement, a *Corrente*, is also found separately and in a different key, D major: see *ibid.*, 114.

Ex. 2: *Thésée* (LWV 51), Act I, Scene 6, Chœr „Liberté, victoire" (conclusion)



As trumpets came to be used more generally in the choruses – in Charpentier's *Medée* (H 491) of 1693 and Colasse's *Achille et Polixene* of 1687 for example – this concern for instrumental and vocal integrity resulted in the deviation of the *dessus* trumpet part from the others for many bars at a time and the production of the „trumpet descant" above the rest: Charpentier's *Te Deum* includes a well-known example towards the end of the final chorus „In te, domine, speravi". This immediately recognisable, yet purely orchestral, non-soloistic employment of the trumpet provided both the final freedom for the instrument and also arguably the major innovation of the French trumpet style, whether as a minor contributor to the development of the *Cantate françoise* in France in the early 1700s or in its more profound application by Johann Sebastian Bach, for example, in the contribution of the instrument at the „Patrem omnipotentem" section of the *Symbolum Nicenum* in the great *Mass in B minor* (BWV 232).

LE CHANT FRANÇAIS AUTOUR DE 1700

par Catherine Massip

L'état des lieux que l'on peut dresser du chant français autour de 1700 s'appuie sur un corpus de textes et de sources peu nombreux et de nature très diverse.[1] J'essaierai de montrer ce dont nous disposons du point de vue français et de donner quelques éléments sur la connaissance, la perception que l'on peut avoir de cet aspect de la musique française au-delà des frontières. Pour ce faire, j'utiliserai des catégories arbitraires et rappellerai des faits connus qui concernent à la fois l'histoire des institutions porteuses de ces genres et formes de la production des sources musicales par l'édition ou par les circuits de production de manuscrits. Je reviendrai ensuite sur des points particuliers.

L'art vocal français se décline dans des œuvres à grand effectif, religieuses ou profanes, et dans des œuvres à petit effectif pour solistes et accompagnement. Parmi les œuvres à grand effectif, je situerai:

- les formes et genres scéniques portés par l'Académie royale de musique l'Opéra de Paris –, comme la tragédie en musique, l'opéra-ballet (*L'Europe galante* de Campra date de 1697) ou la pastorale héroïque (*Issé* de Destouches date aussi de 1697), toutes grandes formes dramatiques qui font un usage important mais pas unique du chant;
- le grand motet exécuté à la Chapelle royale, à Versailles depuis 1683, et non encore diffusé à Paris, phénomène qui ne se développera vraiment qu'à partir de 1725 et la création du Concert spirituel par Anne Danican Philidor.

La diffusion d'une partie de ce répertoire a été encouragée par l'initiative d'éditer un corpus de grands motets dans les années 1684–1686, écrits par Jean-Baptiste Lully, Henry Du Mont et Pierre Robert. Pourtant, du point de vue éditorial, cette initiative demeure sans suite, si l'on excepte la publication du grand motet *In convertendo* de Campra dans son troisième livre de motets en 1703. Si l'on s'en tient aux résultats donnés par le recensement des sources du grand motet français,[2] ce genre est peu connu hors de nos frontières car il a été créé et s'est développé en accord profond avec les usages qui régissent le fonctionnement de la Chapelle royale.[3] Michel-Richard Delalande, qui dans les années 1700 achève de conquérir la quasi totalité du pouvoir musical à la cour, est contraint d'écrire des grands motets dont la durée s'inscrit dans le

[1] Le numéro fort documenté de *RMFC* 29 (1996–98) intitulé *L'Art vocal en France aux XVIIe et XVIIIe siècles* contient peu d'articles sur la période de 1700 à l'exception de l'article de Denis Herlin „Fossard et la musique italienne en France au XVII[e] siècle" (27–52).

[2] Jean R. Mongrédien, *Inventaire des sources du grand motet français*, Paris etc. 1986.

[3] Marcelle Benoit, *Versailles et les musiciens du roi*, Paris 1971 (=La vie musicale en France sous les rois Bourbons 19); Alexandre Maral, *La Chapelle royale de Versailles sous Louis XIV*, Sprimont 2002.

temps de déroulement de la messe basse du roi, soit environ trente minutes. Il arrive parfois que le grand motet soit traité par un compositeur étranger: c'est le cas bien connu de la vénitienne Antonia Bembo[4] dont on sait, grâce aux dédicaces qu'elle a placées en tête des partitions de présentation aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de France, qu'elle a mis en musique divers textes pour s'attirer les faveurs et la protection de Louis XIV. En marge de ses *Produzioni armoniche*, ou de ses psaumes pour voix solistes et instruments, elle choisit aussi la formule d'un vrai grand motet „à la française" – solistes, chœur à 5 voix, orchestre – pour l'un de ses deux *Te Deum* écrit en 1704 à l'occasion de la naissance du duc de Bretagne, arrière-petit-fils de Louis XIV et fils de la duchesse de Bourgogne.

Inversement, il arrive aussi qu'un compositeur français écrive des grands motets hors du cercle de la cour de France: quand Henri Desmarest s'exile pour la cour de Lorraine, il continue de composer dans un style conforme à celui requis pour demeurer dans l'espace musical de la Chapelle royale, ainsi que l'a démontré Jean Duron.[5] Cependant ces „motets lorrains" *Domine ne in furore*, *Usquequo Domine*, *Dominus regnavit*, *Confitebor tibi Domine*, *Lauda Jerusalem*, sont conservés dans des sources dues au copiste de la bibliothèque du roi Louis XIV, André Danican Philidor, ce qui laisse planer quelques doutes sur leur possible diffusion hors les enceintes des cours française et lorraine. Une des caractéristiques des ces grands motets est l'anormale présence de fugues (trois pour *Usquequo Domine* par exemple) et de vraies concessions à une écriture de soliste développée, analogue à celle du petit motet (par exemple, les airs pour dessus „Qui dat nivem sicut lanam" du *Lauda Jerusalem* et le verset „Exaudivit Dominus" pour dessus, deux flûtes, dessus de violon et basse continue dans le motet *Domine ne in furore*).

Les œuvres à petit effectif ressortissent aussi du sacré et du profane. Les petits motets à un ou plusieurs solistes dont la conception vient tout droit d'Italie commencent à s'imposer dans les concerts de la cour et ce n'est pas un hasard si François Couperin, organiste de la Chapelle, publie en 1703 *Quatre versets d'un motet* (ps. 118 Mirabilia testimonia)[6] auxquels il a ajouté le verset „Qui dat nivem retribuam".

Pourtant qu'il s'agisse du grand motet ou du petit motet, l'un des moyens essentiel de diffusion de ces œuvres hors du cercle restreint de leurs producteurs, fait défaut, je veux parler de l'édition musicale. Inutile de rappeler en cette année de célébration de Marc-Antoine Charpentier, mort en 1704, que

[4] Claire Fontijn, *Desperate measures: The life and music of Antonia Padoani Bembo* (sous presse). Et Cécile Grand et Catherine Massip (éd.), *Catalogue des manuscrits musicaux antérieurs à 1800 conservés au département de la musique*, Paris 1999, notices 830–836.

[5] Henry Desmarest, *Grands Motets lorrains pour Louis XIV*, éd. Jean Duron, Versailles 2000.

[6] Le psaume 118 commence par le verset *Beati immaculati* qui lui sert habituellement d'intitulé. Le titre indiqué par Couperin dans la table de l'édition *Mirabilia testimonia* correspond au début de la lettre Phé (verset 129 du psaume). Au sein de la lettre suivante Tsadé il a choisi de mettre en musique les quatre versets 139–142. Ce cas semble unique. A titre de comparaison, Brossard a choisi de mettre en musique les deux premières parties du psaume (lettres Aleph et Beth).

l'œuvre de ce compositeur demeura longtemps parfaitement inconnu, probablement par absence quasi totale de diffusion par le moyen de l'édition. A quelques exceptions près – motets de Campra, de Bernier ou de Clérambault – la musique religieuse française du XVIII[e] siècle souffre du même manque de diffusion.

La situation est totalement différente pour les petits airs profanes, airs à une ou plusieurs voix et basse continue qui font depuis longtemps partie du paysage éditorial français. Ils ouvriront la voie à un nouveau genre, celui de la cantate qui s'imposera progressivement sans les supplanter.[7] Contrairement aux œuvres à grand effectif (à l'exception de l'opéra), ces pièces représentent l'essentiel de la production éditoriale, notamment celle de la firme Ballard. Dans cette production, apparaissent des airs italiens écrits par des compositeurs italiens et des airs italiens écrits par des compositeurs français, témoignage concret de l'influence ou interpénétration progressive des deux styles, renforcée par le vecteur de l'édition qui apporte aux amateurs français la musique vocale italienne.[8]

Pour l'instant, je ne vois guère d'airs français écrits par des compositeurs italiens, alors que l'on peut retrouver assez facilement des exemples de musique instrumentale „à la française" écrits par des compositeurs étrangers comme les suites de danses de ballets de Johann Caspar Fischer, les suites de Muffat ou les ouvertures à la française de Steffani.

Dans le débat franco-italien, lancé dès les années 1660 avec le „Dialogue de la musique française et de la musique italienne" inséré dans le *Ballet de la Raillerie*, la voix bien connue de Lecerf de La Viéville mérite toujours d'être écoutée et elle s'exprime avec force précisément dans les années 1700. Que dit en effet la *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise*[9] du chant français envisagé non pas pour lui-même mais comparativement aux idiomes non français? Ce texte touffu, souvent contradictoire, a le mérite de mettre en évidence les caractéristiques du chant français qui font l'objet de critiques de la part des partisans de la musique italienne.

En voici quelques points significatifs:

Sur l'expressivité comparée des airs français et italiens:

> [...] nous ne pouvons pas nous vanter d'unir la vivacité et la tendresse, deux passions differentes, dans le même air. Nous faisons de beaux airs vifs et de beaux airs tendres séparément, et nous nous en contentons. Les Italiens ont une commodité, que nous n'avons pas de mettre ces deux passions dans le même air. C'est qu'ils répétent les mêmes paroles beaucoup plus que nous, et ainsi ils peuvent y attacher differens caracteres à differentes reprises. Mais nous ne devons point leur envier un avantage si dangereux. Pour faire un bel air de cette sorte, ils en gâtent cinq cens [...].[10]

[7] David Tunley, *The eighteenth-century French cantata*, London 1974.

[8] Catherine Massip, „Airs français et italiens dans l'édition française 1643–1710", *RMI* 77 (1994) 179–185.

[9] Fac-similé Genève 1972. Reproduction de la 2e édition, Bruxelles, François Foppens, 1705–1706.

[10] Lecerf de La Viéville, op. cit., Première Partie, 62.

A propos des trios vocaux présents dans les opéras:

> Contrairement à Lully à qui la nature dicte des chants „toûjours liés et suivis", l'un des interlocuteurs oppose „Les interruptions que les Maîtres d'Italie mettent à toute heure dans leur Musique [...] Toutes les parties en sont coupées de pauses, demi-pauses, de soupirs, demi-soupirs. Il n'y a point de fin. C'est un chant rompu, estropié, et qui *cahotte* incessamment [...] On ne fait pas trois pas, sans s'arrêter".[11]

A propos du récitatif, le Chevalier, partisan de la musique française, s'exprime ainsi:

> J'ajoûterai donc [...] que rien n'est si agréable que nôtre récitatif, et qu'il est presque parfait. C'est un juste milieu entre le parler ordinaire, et l'art de la Musique, et *Lulli* a sçû donner au sien un caractere harmonieux et naturel qui sera toûjours admiré et toûjours imité imparfaitement.[12]

Ces considérations s'accompagnent de reproches aux auteurs modernes (non cités) qui

> connoissent bien eux-mêmes leur foiblesse et leur manque de génie à cet égard: car ils accourcissent le *Recitatif* tant qu'ils peuvent, et ils mettroient volontiers tout en airs [...] c'est le recitatif qui represente ces discours naturels et simples, il en faut de nécessité, si l'on ne veut choquer toute vrai-semblance. Outre que la beauté des grands airs et des airs de mouvement s'avilit, quand ils sont trop prés à prés.[13]

A propos des élisions et du e muet impropres au chant:

> On prétend que la quantité d'*e* muets, que nous avons en nôtre Langue: (vous entendez, Monsieur, hont*e*, descendr*e*, adorabl*e*.) Cette quantité d'*e* muets, qui n'ont point de son, défigurent toutes nos Piéces, et sont d'une imperfection terrible pour le chant. [...] Un bel esprit [...] pense qu'ils donnent seuls à la Poësie Italienne une victoire complette sur la nôtre, en fait de Musique.[14]

Remarque qui trouve immédiatement sa réponse:

> vous sçaurez [...] que la Langue Espagnole est sujette aussi à ces voyelles sans son, elle en a plusieurs, souvent muettes. [...] le mérite de la réparer [NB le défaut] nous est particulier. Il n'y a que nous à qui un goût de clarté ait enseigné à appuyer fort sur les finales, de peur que l'Auditeur ne perde la moindre syllabe.[15]

A propos de la versification:

> [Notre poésie n'est pas] susceptible des mêmes beautez que l'Italienne, et cela parce que nous n'avons que de grands Vers [...] jamais de ces petits Vers coupez, necessaires aux mouvemens tres-vifs,[16]

[11] Lecerf de La Viéville, op. cit., Première Partie, 67.
[12] Lecerf de La Viéville, op. cit., Première Partie, 101.
[13] Lecerf de La Viéville, op. cit., Première Partie, 103.
[14] Lecerf de La Viéville, op. cit., Seconde Partie, 70.
[15] Lecerf de La Viéville, op. cit., Seconde Partie, 75.
[16] Lecerf de La Viéville, op. cit., Seconde Partie, 82.

assertion contredite par des exemples extraits de Lully (*Cadmus et Hermione*, *Alceste*).

Toutefois, les acteurs du débat s'accordent sur ce point en utilisant une jolie métaphore:

Le recitatif est un fleuve qui doit rouler doucement, également, hormis aux endroits où il est poussé ou ralenti, où il est excité par quelque détour ou par quelque rencontre extraordinaire, et les petits Vers d'une mesure courte et reglée forment des cascades impetueuses et bruyantes, ou des ruisseaux d'un gazoüillement perpetuel.[17]

Enfin, le débat prend en compte, mais de façon brève, la question des formes:

> Entre les choses en quoi nôtre Musique l'emporte sur l'Italienne, il a oublié les petits Airs en Vaudeville, et les Airs à boire. [Les Vaudevilles] dans lesquels [...] nous mettons souvent beaucoup de Musique : et qui, comme les Airs à boire, sont des biens propres à la France, et que les Italiens ne connoissent point. [...] cette briéveté raisonnable, qui est la perfection des Vaudevilles, et cette naïveté qui en est le sel. [...] ces Vaudevilles, les airs à boire et les brunettes, les airs champêtres, sont trois articles considérables et singuliers pour nous.[18]

Ainsi, les reproches ou difficultés de compréhension entre partisans de la musique française et de la musique italienne concernent d'une part les questions de versification et d'autre part les façons de mettre en musique les textes proposés.

Chez un autre commentateur, François Raguenet dans le *Parallèle des Italiens et des François* (1702), on retrouve les mêmes arguments,[19] les commentateurs français étant les plus fervents critiques de leur propre musique mais s'y ajoutent des considérations d'ordre plus musical:

> On ne s'étonnera point que les Italiens trouvent que notre Musique berce et qu'elle endort, qu'elle est même, à leur goût, tres-plate et tres-insipide [...]. Les François, dans les Airs qu'ils font, cherchent par-tout le doux, le facile, ce qui coule, ce qui se lie [...] il n'y a rien de fier ny de hazardé [...]. Les Italiens, au contraire, passent à tout moment du b carre au b mol, et du b mol au b carre; ils hazardent les cadences les plus forcées et les dissonances les plus irrégulières; et leurs Airs sont d'un chant si détourné, qu'ils ne ressemblent en rien à ceux que composent toutes les autres Nations du monde.

La perception un peu caricaturale de la musique française comparée à la musique italienne nous semble l'une des clés de la perception négative et surtout limitée du chant français en Europe. Les recueils manuscrits que l'on peut retrouver dans des bibliothèques hors de France répondent à ce réflexe de l'anthologie

[17] Lecerf de La Viéville, op. cit., Seconde Partie, 84.
[18] Lecerf de La Viéville, op. cit., Seconde Partie, 119–121.
[19] Cité dans Marcelle Benoit, *Les événements musicaux sous le règne de Louis XIV. Chronologie*, Paris 2004, 300–303 (=RMFC 33).

que nous avons déjà souligné, anthologie dont les critères de choix reposent autant sur les poèmes mis en musique que sur la musique elle-même. C'est ce que l'on peut induire d'un petit corpus de manuscrits que Frédéric Michel, professeur aux Conservatoires nationaux de région de Boulogne et de Paris, a découverts à la Bibliothèque de Modène et qu'il m'a communiqués.

Ces recueils sont au nombre de quatre. Si l'on exclut un recueil d'airs et chansons français de Louis d'Este (mort en 1664), airs à une voix sans basse rassemblés dans un grand volume richement relié avec une belle reliure en maroquin bleu portant un riche décor,[20] ces petits livres semblent résulter de l'initiative d'amateurs.

La couverture du recueil G 252 *Ariette Francese con Basso e Senza* annonce comme auteurs: Dubousset, Desfontaines, Le Camus, Lambert, Cochereau, Bernier, Duplessis et Delacroix.

Le Recueil d'*Ariette francese* (F 1726) privilégie les airs à boire pour deux voix dessus et basse ou deux basses. Le nom de Le Camus est mentionné dans la table.

Un autre recueil (F 1559) a des allures de prise de guerre puisqu'il porte la mention *Petit Recueil D'airs Ramassé par Monsieur Marcelot pendant la Campagne Doudenarde en 1708*. Les airs à une, deux et trois voix viennent de Lully (extrait de *Cadmus et Hermione* à trois voix) ou Lambert, avec le célèbre récit pour dessus et basse continue „Ombre de mon amant, ombre toujours plaintive".

Le *Recueil d'Airs N° 52* privilégie chansons bachiques et chansons amoureuses, que le copiste a laissé anonymes.[21]

Il est vraisemblable que l'on retrouvera de tels recueils dans les bibliothèques européennes au fur et à mesure de l'avancée des travaux du Répertoire international des sources musicales dans le domaine des manuscrits antérieurs à 1800.

En revanche, il est d'ores et déjà possible d'utiliser quelques indications relevées d'après les recueils collectifs de musique publiés autour de 1700.[22]

Sans prétendre à l'exhaustivité, on peut ordonner ces observations en trois catégories:

(a) présence d'auteurs français dans des recueils publiés à l'étranger
(b) reprise par des éditeurs étrangers d'airs publiés en France
(c) diffusion des recueils publiés en France à l'étranger d'après la localisation actuelle, indice très relatif.

(a) Présence d'auteurs français dans des recueils publiés à l'étranger:

Dans les années 1695–1700, l'édition anglaise semble prospère et multiplie, à l'instar de l'édition parisienne les collections dédiées aux auteurs anglais,

[20] Modène, Biblioteca Estense D 614.

[21] A titre d'exemple, nous donnons en annexe la transcription de la table de ce recueil.

[22] François Lesure (éd.), *Recueils imprimés XVI^e–XVII^e siècles*, München etc. 1960 (=RISM B I) et François Lesure (éd.), *Recueils imprimés XVIII^e siècle*, München etc. 1964 (=RISM B II).

en particulier Henry Purcell et John Eccles. Au titre de petite exception, on retrouve le nom de Gillier auprès de celui de Purcell dans *Joyful Cuckoldom, or the love of gentlemen and gentlewomen. A collection of new songs with music for lute, violin, flute or harpsichord*, publié par J. Heptinstall pour Henry Playford.[23] Pour Jean-Claude Gillier, joueur de contrebasse à la Comédie-Française et frère de Pierre Gillier, qui effectue plusieurs voyages à Londres en ces années, cette insertion prépare peut-être la publication de 1698 chez les mêmes éditeurs intitulée *A collection of new songs with a thorow bass to each song, for the harpsichord, theorbo, lute, or spinett*. Jean-Claude Gillier devient ainsi l'un des rares exemples de compositeur français publié à l'étranger „pour lui-même". Le nom de Lully ne figure bien dans ce recensement que pour ses pièces instrumentales dans un recueil pour hautbois *The sprightly companion: being a collection of the best foreign marches, now play'd in all camps... Design'd chiefly for the hautboy yet proper for the flute, violin, and other instruments*, encore publié par Henry Playford en 1695.[24]

(b) Reprise par des éditeurs étrangers d'airs publiés en France:

A Amsterdam, les éditeurs Etienne Roger et J. L. de Lorme lancent en 1696 une série intitulée *Recueil d'airs serieux et a boire. Tiré des livres de messieurs du Bousset, la Barre, Piroye, du Buisson, et autres habiles maîtres de Paris.* Elle connaîtra cinq parutions et semble s'interrompre dès 1697.[25] Aux noms cités dans le titre, il faut ajouter, selon le fascicule de 1697, d'Ambruis, de Bousset, Clérambault, Desfontaines, Du Breuil, Regnault. Ces éditions rares sont conservées à Wolfenbüttel.

La diffusion du chant français par l'intermédiaire des contrefaçons publiées à Amsterdam chez Michel Charles Le Cène peut prendre une forme inattendue comme le montre l'exemple des airs de Lambert de 1689 dont seule la ritournelle initiale est publiée en oubliant toute la partie vocale: est-ce pour supprimer l'obstacle que constitue le texte français? Cette contrefaçon n'étant conservée qu'en un exemplaire à Wolfenbüttel, on peut difficilement en tirer des conclusions sur cet usage et son influence éventuelle.

(c) Diffusion des recueils publiés en France à l'étranger d'après la localisation actuelle:

Une mention spéciale doit être attribuée aux *Brunettes ou petits airs tendres, avec les doubles et la basse continue, mélées de chansons à danser; recueillies et mises en ordre par Christophe Ballard*, trois volumes de 1703, 1704 et 1711. C'est, à notre connaissance, le seul recueil que l'on puisse actuellement retrouver dans un certain nombre de bibliothèques en Europe, notamment en Allemagne (huit localisations). Contenant respectivement 91, 95 et 110 pièces

[23] RISM B I, 1695^{10}.
[24] RISM B I, 1695^{14}.
[25] RISM B I, $1696^{3,4}$ et $1697^{3,4,5}$.

à une, deux et trois voix sans basse continue mais dont un certain nombre sont pourvues de doubles, ils semblent avoir rencontré la faveur du public. On retrouvera quelques années plus tard certaines de ces pièces arrangées pour flûte seule. Ce succès s'explique peut-être par un habile mélange entre quelques auteurs confirmés mais de la génération précédente comme Lully (un air extrait du *Ballet de l'Impatience*) et son beau-père Lambert („ Que je vous aime, objet dont mon cœur est charmé", „Petits oyseaux dans la saison nouvelle", „Passer près du hameau de sa jeune bergere"), et des auteurs „contemporains" comme Sébastien de Brossard, d'Ambruis, et Jean-Baptiste Drouard de Bousset qui a donné son premier recueil d'airs sérieux et à boire en 1695. La plupart des airs restent toutefois anonymes. L'éditeur Christophe Ballard vient de prendre les rênes de la maison. Ces recueils représentent parfaitement le phénomène de l'anthologie qui fait revivre des airs déjà publiés. Comme l'indique le titre du recueil, le choix tient moins au style musical qu'à la thématique: celle-ci se nourrit d'airs de ton léger et galant sur des motifs de caractère pastoral; il est ici beaucoup question de bergers, de bergères, d'herbette ou de bocage. La présence de doubles passablement ornés, donc d'une ornementation riche suppose une bonne technique de chant et surtout nous confirme que cette tradition très française se maintient au début du XVIIIe siècle.

Le chant français n'est soutenu ni par l'historiographie musicale en français, faible avant l'*Histoire de la musique* de Bonnet et Bourdelot (1715), ni par les écrits théoriques. Peu de traités de chant circulent, le grand texte de Bacilly, *L'Art de bien chanter* (1678) dont on soupçonne qu'il n'eut qu'une diffusion limitée, étant davantage un traité de prosodie qui aborde fort peu la technique vocale. Il est frappant qu'en 1732, Johann Walther dans son dictionnaire confonde le chanteur et compositeur Michel Lambert, mort en 1696, avec Saint-Lambert, l'auteur d'un traité d'accompagnement au clavecin qui, lui, a eu, une réelle notoriété au-delà de l'aire française. La production théorique française est très engagée dans les traités de plain-chant qui intéressent la pratique religieuse et musicale catholique[26] et n'ont, par définition, qu'une influence limitée dans des pays de culture protestante. On constate donc une quasi absence de corpus théorique sur le chant français, pas de méthode, pas de traité, alors que les Italiens, on le sait, ont inondé l'Europe de modèles d'ornementation vocale avec leurs recueils de *Passagi* et plus tard de *Solfeggi*.

Dans ce relatif désert, deux textes doivent être distingués, le traité de Jean Rousseau et les *Principes de musique* de L'Affilard. Le traité de Jean Rousseau est dédié à une personnalité de référence du chant français, Michel Lambert. Cette *Methode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique sur les tons naturels et sur les tons transposez* paraît en 1710 chez Pierre Mortier à Amsterdam. Maître de musique et de viole, Jean Rousseau place son traité sous le patronage de Michel Lambert, maître de la Musique de la Chambre du Roi, décédé en 1696, en l'inscrivant dans une perspective plus

[26] Voir Cécile Davy-Rigaux, *Guillaume-Gabriel Nivers. Un art du chant grégorien sous le règne de Louis XIV*, Paris 2004 (=Sciences de la musique. Série études).

large que le domaine français: „Toute la Terre sçait les avantages que vous avez procuré à la France par vostre Methode charmante, et qu'elle est devenue l'objet de l'admiration de tout le monde, particulierement de l'Italie qui avoue ingénuement qu'elle ne peut rien opposer aux charmes, à la tendresse, et à la delicatesse de vostre Chant."[27] Plus qu'un traité de chant, ce texte est avant tout un guide pour apprendre l'intonation juste et pour transposer. Il aborde toutefois la question de la mesure en se référant aussi à la musique italienne et développe avec une certaine précision le mode d'emploi du port de voix et celui des cadences ou tremblements.

Un autre traité, celui de Charles Masson, maître de musique de la cathédrale de Chalons (Paris, Christophe Ballard, 1705) bien qu'il soit essentiellement consacré au style d'église et aux techniques d'écriture à plusieurs voix, aborde un point crucial de l'écriture du chant français, les interdits. Dans le chapitre V „Ce qu'il faut observer pour faire un Air ou de Basse ou de Dessus", après avoir présenté les différentes façons d'écrire les premières mesures d'un chant, il affirme: „il faut en produisant un Chant de son genie, parcourir tous les intervalles naturels; On peut encore se servir de ceux qui sont formez par le moyen des dièses, b quarres et bémols, tant en montant qu'en descendant, excepté ceux qui sont cy après declarez. On ne pratique guères les intervalles de seconde superflue [i.e. augmentée], ni de tierce diminuée, tant en montant qu'en descendant.

On ne pratique jamais les intervalles de tierce superflue, de triton, de quinte, de sixième superflue, non plus que de sixième diminuée. Sont autorisées les quintes diminuées (dans la basse en descendant), rarement la sixte majeure pour sa difficulté d'intonation, toutes les septièmes sont autorisées dans les parties supérieures mais en descendant, l'octave diminuée et l'octave superflue sont defendues." Et l'auteur de conclure: „Les Italiens pratiquent presque tous les intervalles, tant dans leur Musique Vocale, qu'Instrumentale; je croy qu'on peut les imiter dans l'instrumentale et non dans la vocale."[28] Cette remarque va tout à fait dans le sens de celles que nous avons relevées chez Lecerf de La Viéville.

Le traité de Michel L'Affilard *Principes trés faciles pour bien apprendre la musique, Qui conduiront promptement ceux qui ont du naturel pour le Chant jusqu'au point de chanter toute sorte de Musique proprement, et à livre ouvert* représente un véritable phénomène éditorial. La première édition parue chez Christophe Ballard en 1694 est suivie d'une seconde en 1697, une troisième en 1700, une troisième bis revue, corrigée, augmentée en 1701, une quatrième en 1702, cinquième et sixième en 1705. Ce succès attire l'attention des éditeurs étrangers puisque la septième édition paraît à Amsterdam en 1710. La série n'est pas close puisque l'on compte encore cinq autres éditions pa-

[27] Jean Rousseau, *Methode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique sur les tons naturels et sur les tons transposez*, Amsterdam s.d. [ca 1710], réédition Genève 1976, [p. 3].

[28] Charles Masson, *Nouveau traité des règles de composition pour la musique*, Paris 1705, réédition Genève 1971, 20–21.

rues entre 1716 et 1742. L'habileté de l'éditeur est aussi d'avoir introduit des paroles de caractère non profane, puisque l'édition de 1717 est „à l'usage des dames religieuses". Ce véritable manuel de chant s'adresse donc à des types de publics ou de musiciens aussi divers qu'on peut le souhaiter. Une autre caractéristique est le modèle suivi pour les nombreux exemples, celui de différents types de danses, qui manifestement permet aux apprentis chanteurs de mémoriser facilement le rythme.

Outre l'appareil théorique que nous venons d'évoquer, un ilôt émerge ou plutôt un continent, celui de l'opéra. Il semble avéré que les éditions réduites d'opéras de l'Académie royale de musique ont connu une bonne diffusion et elles offrent, pour chaque titre publié, un ensemble de petits airs, récits, duos susceptibles de nourrir des concerts domestiques ou des „académies" privées. Parmi les compositeurs d'opéras, Lully est le pourvoyeur bien involontaire de recueils qui continuent de consolider sa gloire. Herbert Schneider a mis en évidence dans sa thèse *Die Rezeption der Opern Lullys*[29] l'ampleur du phénomène éditorial construit autour d'extraits de ses opéras. Les *Nouvelles parodies bachiques mêlées de Vaudevilles ou Rondes de table recueillies et mises en ordre par Christophe Ballard*, Paris 1700, présentent en deux volumes, plus de quatre vingt pièces correspondant systématiquement à des extraits de tous les opéras de Lully, en général à une voix, quelques-unes à 2 et 3 voix.[30]

Conclusion:

Beaucoup reste à faire pour évaluer la place du chant français en Europe autour de 1700. Si d'importantes avancées sont désormais acquises quant à la définition même de ce que peut recouvrer cette notion très vaste – citons les travaux d'Anne-Madeleine Goulet sur les *Livres d'airs de différents auteurs* publiés chez Ballard de 1658 à 1694[31] ou le catalogue de Drouard de Bousset réalisé par Greer Garden avec le soutien du Centre de musique baroque de Versailles –, un vrai travail d'investigation demeure nécessaire dans les sources manuscrites conservées hors de France, notamment toutes celles qui accumulent, sous le couvert de l'anonymat, des types d'airs aussi différents et protéiformes que des airs sérieux, des airs à boire ou des extraits d'opéras, sous une forme souvent succincte. Ces anthologies à l'usage d'amateurs nous montrent le caractère familier que peuvent prendre les modes de circulation du chant français; reste à mesurer s'il s'agit d'un aspect marginal ou significatif des échanges interculturels.

[29] Herbert Schneider, *Die Rezeption der Opern Lullys im Frankreich des Ancien régime*, Tutzing 1982 (=Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 16).

[30] Le RISM *Recueils collectifs XVIII^e siècle* indique 3 volumes avec les noms de Charpentier, Colasse, Desmarets, Gatti, J.-B. Lully, J.-L. Lully, M. Marais .

[31] Anne-Madeleine Goulet, *Poésie, musique et sociabilité au XVIIe siècle. Les Livres d'airs de différents auteurs publiés chez Ballard de 1658 à 1694*, Paris 2004 (=Lumière classique 55).

Annexe

Recueil de Modène G 283
Page de titre: „Autore incerto/Recueil d'Airs N° 52/Ve la tavola in fine"

Table
Amour dans la jeune saison
Amis ne parlons plus d'amour
Amour oubliez ma fierté
A nos voix buissons
Au milieu mesme
Au chant de rossignol

Beaux lieux soyez toujours exempts

Cher amy je te réveille

Déesse dont le sombre empire
Du dieu d'amour

Enfin je ne crains plus

Helas fut-il jamais un amant

Je romps mes neufs
Iris songer à profitter
Il est temps que ce champagne
Inspirons nos transports
Jugez de mon malheur
Iris pour s'assurer

L'autre jour ma Cloris
Les vendangeuses en automne
L'amour d'un air doux
Le charmant dieu de Cythère
L'amour jaloux
L'amour que j'ay par

Nous aimons mon cher Gregoire

O charmante bouteille

Papillon trop heureux
Pompeux apprêts
Pres d'Iris toujours

Que n'adressez vous mieux
Quand on boit à sa maitresse
Quand je fixe
Quand je revoy
Que mon ardeur

Recevez cet encens
Rossignol ton ramage
Revenez liberté

Scavez vous pourquoy
Soupirez jeune cœur
Si tu veux que je boive

Tous mes travaux
Tircis sous un epais feuillage
Tandis que l'onde errante
Tonnez dieux immortels
Tout Cythère est dans ce beau séjour
Ton vin champagne
Triste séjour

Volage comme un papillon
Vaste mer
Une jeune bergere
Viens dans mon coeur

LES GOÛTS RÉUNIS AND THE MUSIC OF J.S.BACH

by David Ledbetter

The issue of national style was a matter of burning interest to German musicians throughout Bach's lifetime. As Peter Benary has put it: „Nie zuvor und hernach spielte eine ‚musikalische Geographie' in der Musikgeschichte eine so entscheidende Rolle wie in Deutschland in den Jahrzehnten um 1750".[1] In fact the „decisive role" can be traced back long before 1750. According to Mattheson it was Froberger a century earlier who not only cultivated Italian and French styles but also „brachte [...] einen dritten und vermischten angenehmen Styl hervor".[2] Many writers, after listing the characteristics of Italian, French, and German music, concluded that the best style would be one that could combine the advantages of all.

The main seedbeds for such a mixed style were the courts that supported a high level of music in both French and Italian styles, such as the Savoy court at Turin and the Saxon court at Dresden. Quantz tells us that the Dresden orchestra had been brought to a high level of performance in the disciplined French style by the Concertmeister Volumier but that this was excelled by Volumier's successor, the violinist Pisendel, „durch Einführung eines vermischten Geschmacks". Pisendel succeeded Volumier in 1728, but Quantz goes on to say that Pisendel's style had already been „eine Vermischung" when Quantz studied with him in 1719.[3] Pisendel was clearly an important contributor to this process. Another was Telemann, who tells us that a mixed style was already being cultivated in 1710 by the Dresden virtuosos, „bey denen die *Delicatesse* Welschlands und Franckreichs Lebhafftigkeit als in einem Mittel-Puncte zusammen kommt".[4]

A particular type of mixed style developed in Saxony in the first decades of the 18th century, led by composers such as Telemann and Pisendel. This was the context in which Bach's style developed in the crucial period from around 1710 – when he made a study of such French things as the *Livre d'orgue* of Grigny, the ornamental language of D'Anglebert, and the harpsichord suites of Dieupart – to around 1720, when he put together the violin Solos, the cello Suites, the so-called French Suites for clavier, and probably the English Suites as well. Bach's is the most complex and challenging version of the mixed style, and the purpose of this article is to disentangle the main elements: to see how he drew on prototypes of genre, style, and composition technique; and thereby to reach some principles that may be applied in performance.

[1] Peter Benary, *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1961, 110.
[2] Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, Hamburg 1740; ed. M. Schneider, Berlin 1910, 88.
[3] Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* 1/5, Berlin 1755, 206.
[4] Johann Mattheson, *Grosse General-Baß-Schule*, Hamburg 1731, 173.

Italian Background

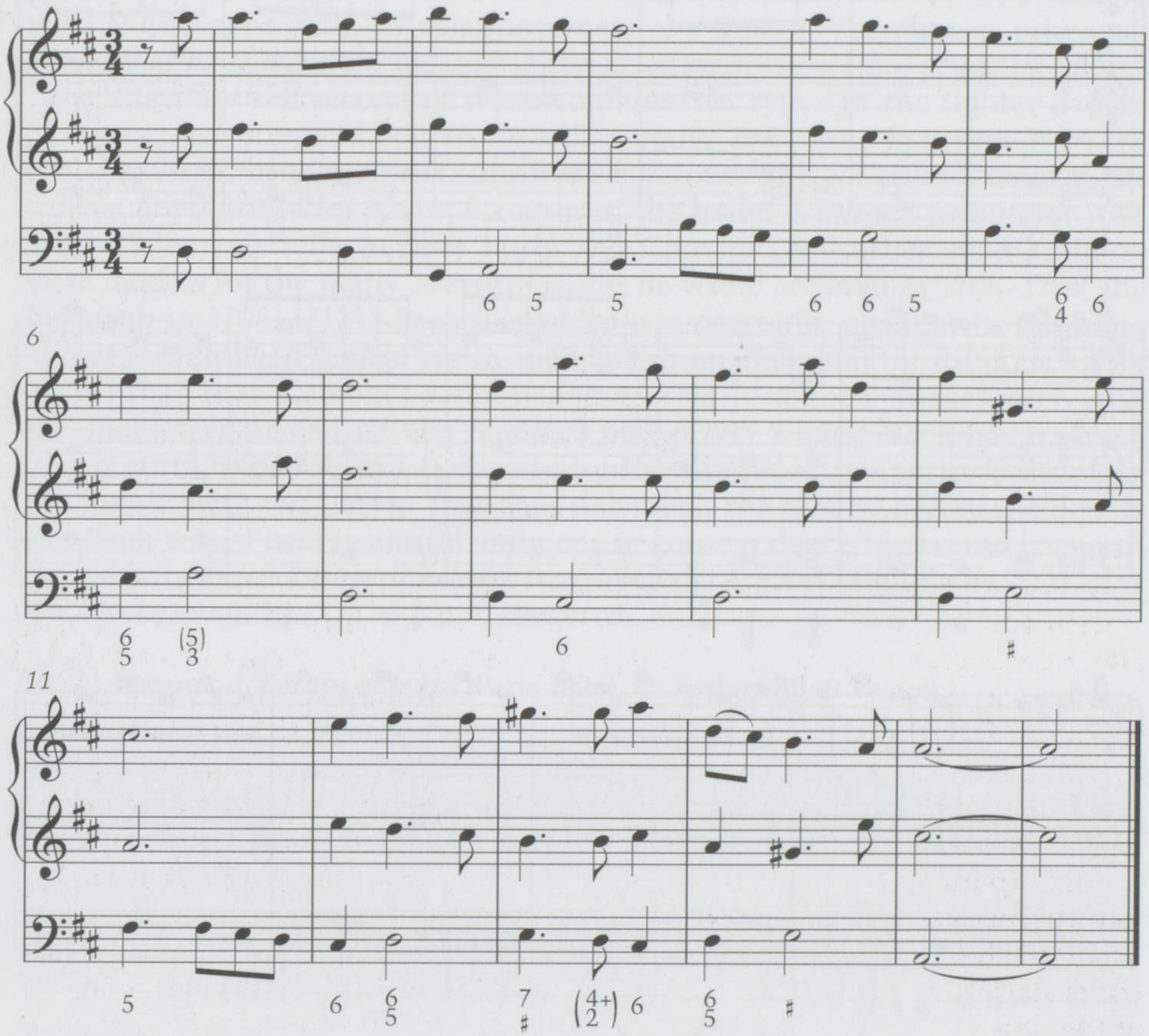
There was nothing new in 1700 about mixing French dance and Italian sonata styles. In Italy the combination can be traced back to the mid-17th century. By the end of the century the two styles had achieved uniquely focused expression in the tightly organized works of Lully and Corelli, whose productions soon became classic models of their type and were disseminated throughout Europe in publications. It was Corelli who was the prime exemplar of this mid-Baroque phase of mixing styles. As Georg Muffat explains in 1701, Corelli's concerto style mixed the „liveliness and grace" of Lully's orchestral French dance music with the dramatic and capricious style, full of strong contrasts, of the Italians.[5] From his first collection of chamber sonatas, published in Rome in 1685, Corelli's works exemplified a process of development from the French binary dance to the binary sonata, which by the 1720s had more or less completely supplanted the traditional dance genres. An understanding of this process is vital for performing the music of Bach, who continued to call movements by their dance titles when in fact they were sonata movements with little to do with the original dances apart from their time signature and binary structure.

The fundamental differences between the two styles are clearly visible in Corelli's chamber sonatas. The Corrente of Op. 2 No. 1 (1685, Ex. 1 a) is a French dance with characteristic clearly defined phrases, a melody moving mainly by step in phrases of narrow pitch range, the second violin supporting the first in swaying rhythms that constantly shift the accent from the first beat to the second and back, and with a chord of two bars' duration at strain ends, as a functional *ballo* would do. There is no reason why this should not be played in every respect like a French courante, with unequal eighths and suitable essential ornaments.[6] The Corrente of Op. 4 No. 3 (1694, Ex. 1b), by contrast, is a moto perpetuo for solo violin, with the second violin providing no more than a harmonic filler part. This is not just an Italian corrente equivalent to a French courante; it is fundamentally not a dance structure. The balanced phraseology of the dance is entirely gone, replaced by spun-out phrases of indeterminate length based on harmonic sequences, patterned out mainly in broken-chord instrumental figurations. It is a sonata movement in the metre of a corrente, sometimes expressed by Corelli in the phrase „tempo di". In the dance type the eighth-notes are incidental to the rhythmic movement of the dance and relatively unimportant; in the sonata type they constitute the entire surface of the music. This is projective, solo instrumental music in which the player can mould the constant stream of equal notes around the variety of phrase lengths possible in the sonata style. The rhythmic inequality of dance music, which breaks notes up into pairs, would be quite unsuitable.

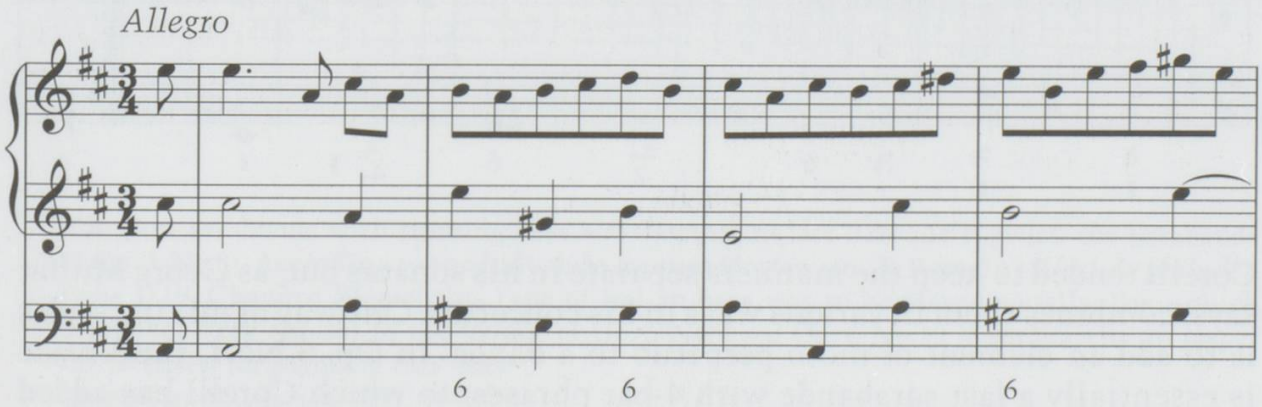
[5] Georg Muffat, *Außerlesener* [...] *Instrumental-Music Erste Versamblung*, Passau 1701, „Vorred".

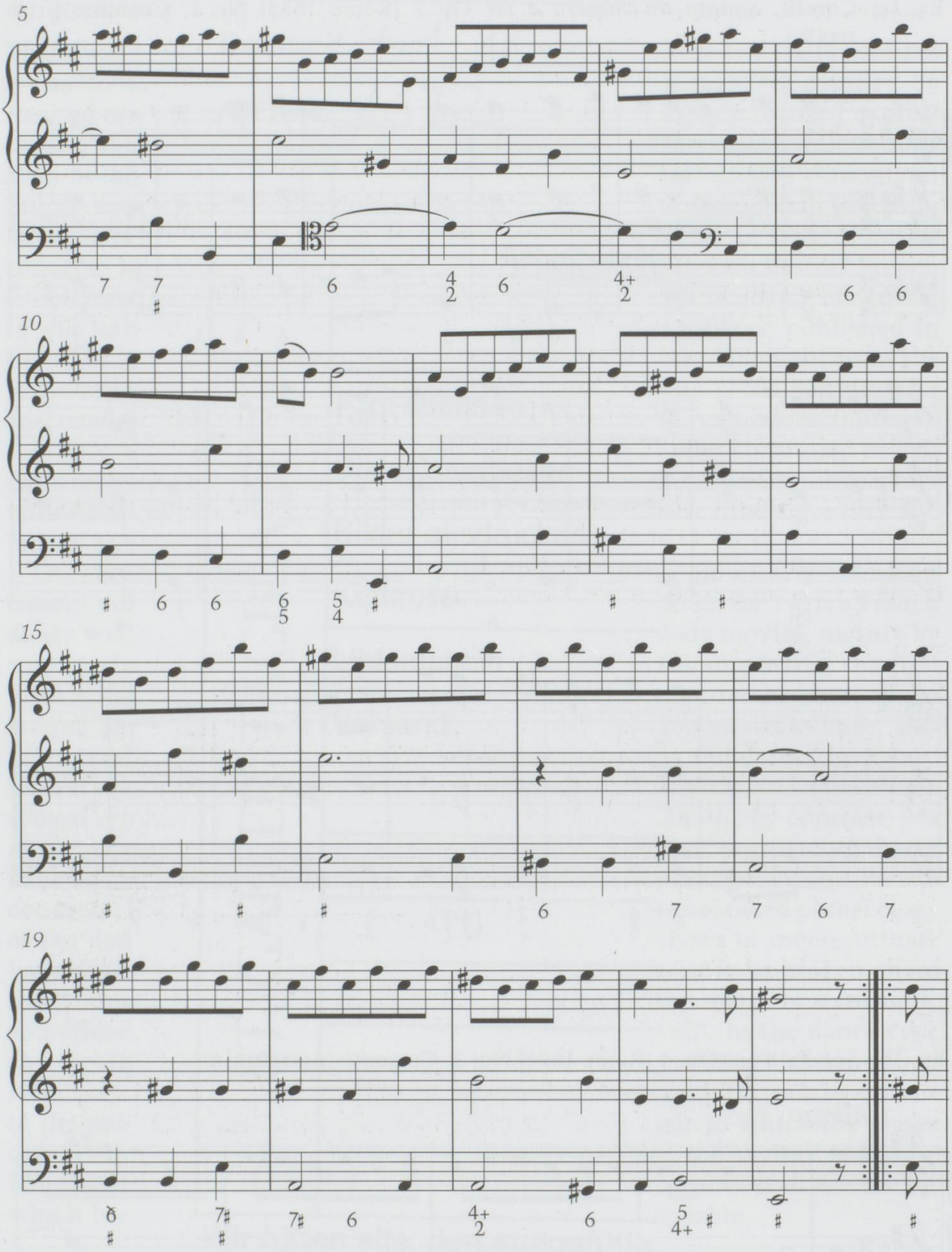
[6] For Corelli's familiarity with French style, particularly in *correnti*, and for the distinction between *da ballo* and *da camera* dances, see Peter Allsop, *Arcangelo Corelli*, Oxford 1999, 110–111.

Ex. 1a: Corelli, *Sonate da camera a tre* Op. 2 (Rome 1685) No. 1, Corrente (first strain).



Ex. 1b: *Sonate a tre* Op. 4 (Rome 1694) No. 3, Corrente (first strain).



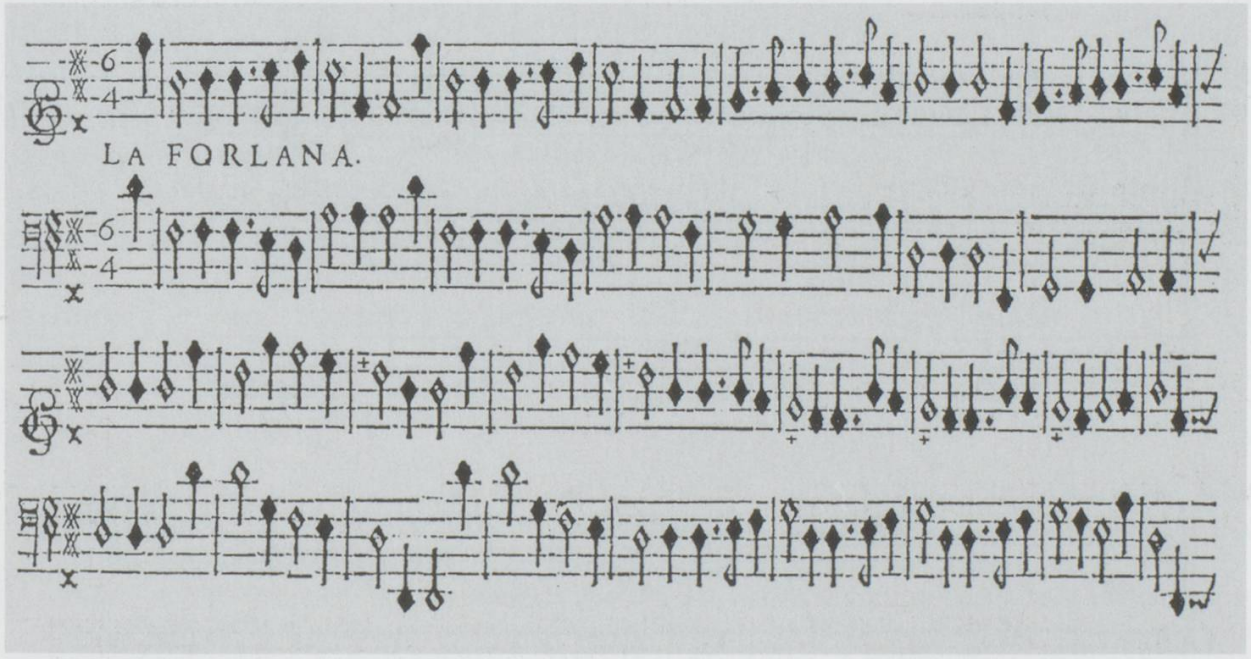


Corelli tended to keep the manners separate in his sonatas but, as Georg Muffat says, combines them in various ways in his concertos. One way of mixing styles is to add an element of moto perpetuo to a dance. In Op. 6 No.4, the Vivace is essentially a fast sarabande with 4-bar phrases, to which Corelli has added

a sonata/concertante element in the moto perpetuo cello part.[7] The following Allegro is in the metre of a gavotte (it seems to be a concertante reworking of the Gavotta of Op. 2 No.1), and here Corelli alternates dance-type phrases with sonata-type ones. In this movement the sonata-type phrases take over entirely after the double bar.

Bach favours the second of these combination types in the lighter dances of minuet, gavotte, and bourrée. An instructive use of the first type is in the Forlane of the C major Overture-suite BWV 1066. The Forlane was one of the dances popularised by André Campra in the ballet *L'Europe galante* of 1696 (Ex 2; Telemann tells us that Lully and Campra „and other good authors" were models for the many overture-suites he wrote at Sorau in 1705–1708 and Eisenach in 1708–1712).[8] Bach has added a concertante element in the moto perpetuo eighths in second violin and viola throughout, but the difference goes deeper than that. Campra's dance has short, clearly defined phrases, each with the characteristic ending of a repeated note (every 2 bars). Bach has reserved this gesture until the end of the strain, meaning that the entire first strain is a single spun-out phrase that does not touch the ground before the double bar. Bach was of course not the only one to convert dance types into concerto movements by avoiding intermediate cadences. A good example by Handel is the Hornpipe of his Op. 6 No. 7 concerto.

Ex. 2 : Campra, *L'Europe galante* (Paris 1696), La Forlana (first section).



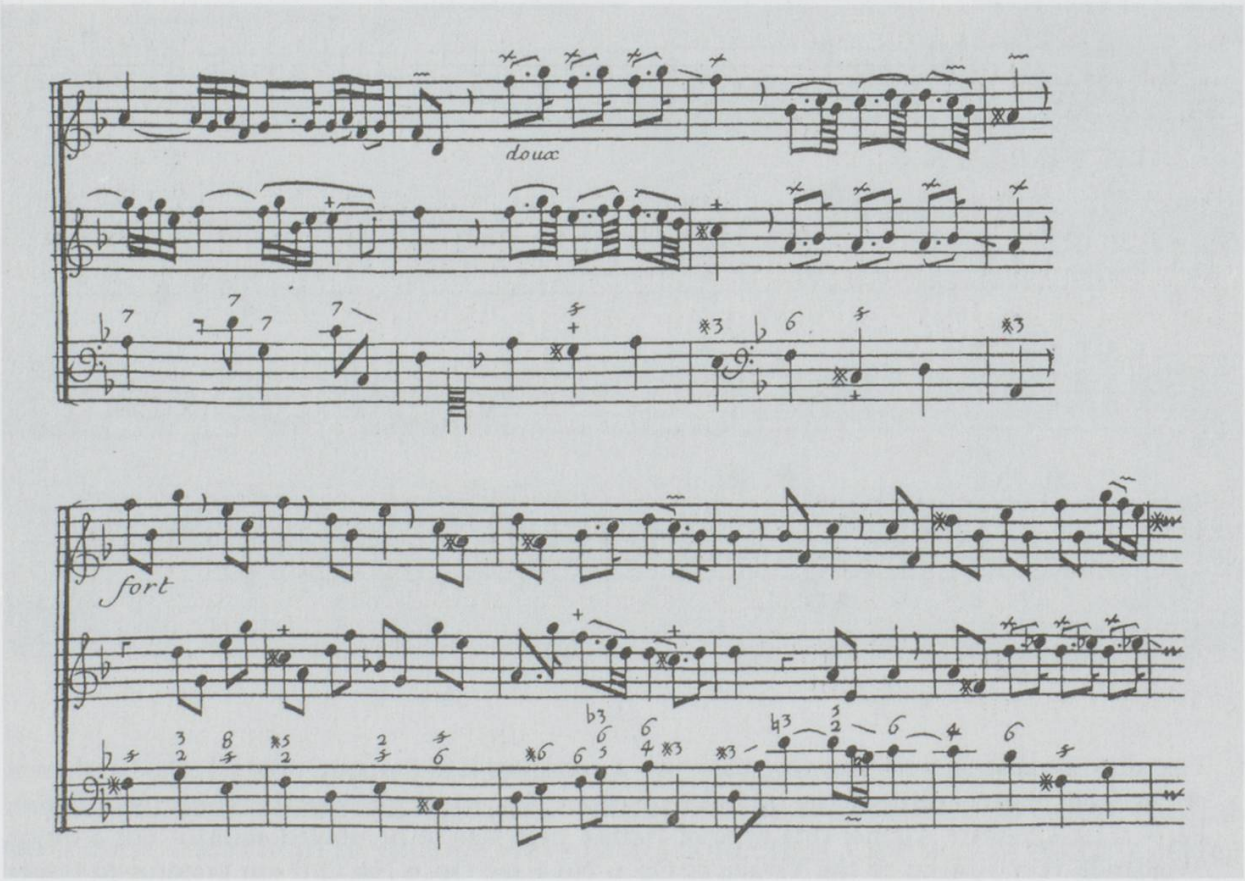
[7] The slow sarabande with running bass was a common late-Baroque type (cf. the Sarabanda of Op. 5 No.8). According to the Italophile Jacques Hotteterre „le Romain" (*L'art de preluder*, Paris 1719, Chapitre XIéme) this type of Italian bass was to be played equally. For a quick Sarabanda very similar to the Vivace of Op. 6 No.4 see Op. 6 No.12 (I am grateful to Jesper Christensen for pointing this out).

[8] Quoted in Mattheson 1731, 174.

François Couperin

In order to get a perspective on Bach's mixed style it is well worth looking at that of Couperin, who made a point of combining the two styles. At the beginning of his career Couperin tended to keep them separate. In, for example, the first movement of the sonata *La Piémontoise* (originally *L'Astrée*, written in the early 1690s) the first section is based on a well-known Lully scene („sommeil") from *Les amants magnifiques* (*comédie-ballet*, 1670), while the second is an Italian-style Allegro with motoric sixteenth-note impetus, invertible counterpoint and motivic development. Later, Couperin attempted to combine the two, as in the trio sonata *La paix du Parnasse* from the *Apothéose de Lully* (1725). Here the opening movement introduces a characteristic ballet figure involving the *accent* ornament, found for example in the character piece known as *Les sourdines d'Armide* from Lully's last opera (second bar of Ex. 3, *premier dessus*, beats 2–4) which Couperin subsequently combines with an Italianate motif of leaping eighth (last bar of Ex. 3). A comparison with the Allemanda of Corelli's Op. 2 No.1 shows Couperin's movement to be an amalgam of French Allemande and Italian Adagio (in the generic sense of a slow movement in **c** time). Couperin here combines not only opposing styles, but also opposite expressions. Montéclair describes the *accent* as an „elevation douloureuse de la voix, qui se pratique plus souvent dans les airs plaintifs".[9] The Corelli figure is positive and extrovert.

Ex. 3 : François Couperin, *La paix du Parnasse* (Paris 1725), (bars 7–14).



[9] Michel-Pignolet de Montéclair, *Principes de musique*, Paris 1736, 80.

In his harpsichord pieces Couperin experimented endlessly with mixing styles. A telling example is the allemande „La Laborieuse" from the *Premier livre* (1713). According to Jane Clark, the title refers to Louis Le Laboureur, who published a book comparing the French and Latin languages, so relating things French to things Italian.[10] Be that as it may, „La Laborieuse" is clearly intended by Couperin as a model for how French and Italian styles may be mixed both in composition and performance. French are the purely melodic moments (such as bar 3), and characteristic ornamentation; Italian are the consistent working of motifs and the moto perpetuo of sixteenths. Thematic working of this sort was disliked by out-and-out Francophiles as „laborious" – „travaillé", „où le dessus et la basse travaillent toujours" as Couperin says of the little Italian-style demonstration Allemande in *L'art de toucher le clavecin*.[11] The equivalent word in German ("arbeitsam") was used by C.P.E. Bach to describe his father's style.[12]

The most significant aspect of this piece is Couperin's often quoted and often misunderstood performance instruction „sans lenteur; et les doubles croches un tant-soit-peu pointées". This is not an instruction for *notes inégales* as such. It tells us that the concept of *goûts réunis* extends also to the *exécution*: that this is not quite the binary allegro sonata allemanda typical of Corelli's Op. 5, but a mixture which must keep something of the *allure* of the French allemande. The movement is therefore not *légèrement* (i.e. allegro, with equal sixteenths, as the Allemande in *L'art de toucher le clavecin*) but *sans lenteur* with just a hint of *inégalité*, perhaps more in the French phrases than the Italian ones. The most remarkable example of a *sans lenteur* allemande is „La Superbe ou la Forqueray" from the *Troisiéme livre* (1722). Here Couperin exploits the typical allemande two-bar phrase with a caesura in the middle, by having in the first strain (after the opening phrase) phrases that are Italian in one half and French in the other, and in the second strain spinning out long, sonata-style phrases from the Italian elements. It is a brilliant demonstration of the possibilities offered by the Italian style to build up grand climaxes beyond the reach of French dance phrases of set length.

[10] Louis Le Laboureur, *Avantages de la langue françoise sur la langue latine*, Paris 1669; Jane Clark, *The mirror of human life*, Huntingdon 2002, 52. Le Laboureur's book is a presentation of a learned correspondence between himself and René François de Sluse, canon of the cathedral of Liège, in which Sluse defends the „Muses Latines, qu'il dit estre bien plus grandes Dames que les Muses Françoises", and Le Laboureur the French, „combien voyons-nous de filles autant & plus belles que leurs meres", in a tradition of „deffense et illustration de la langue françoise" going back to Du Bellay. From what we know of François Couperin's literary attainments it is unlikely that he would have been interested in such *belles lettres* (see Davitt Moroney in: *François Couperin: nouveaux regards*, ed. O. Mehmed, Paris 1998, 163–186). In any case the comparison is with classical Latin, not Italian.

[11] François Couperin, *L'art de toucher le clavecin*, Paris 1717, 36–37.

[12] Hans-Joachim Schulze (ed.), *Bach-Dokumente Band III*, Kassel 1984, 87; for further applications of the terms „arbeitsam" and „laborieux" to the Italian style, see Telemann's autobiography in Mattheson 1731, 171–172.

Bach

Allemandes

An analogous treatment is in the Allemanda of the B minor violin Partita BWV 1002. This shares with „La Superbe" the French two-bar, balanced opening phrase, but continues as „La Laborieuse", avoiding any definite phrase ending or perfect cadence until the double bar. The structure of Bach's Allemanda is therefore a sonata, not a dance, structure. He has nonetheless decorated the surface with characteristic features of a French allemande, writing out the *inégalité*, including a lombardic version of the *tierce coulée* at the beginning of bar 5. As far as surface decoration goes, what distinguishes this from any French allemande before 1720 are the triplets. Peter Williams has suggested that Bach's use of triplets in an allemande, as in the G major clavier Partita BWV 829 (published in 1730), may have been influenced by the A minor Allemande of Rameau's *Nouvelles Suites* (*c.*1729–30).[13] The B minor Allemanda (autograph fair copy dated 1720) is nonetheless a fully developed example of the rhythmically sophisticated decoration, expressed in a rich variety of note values, typical of the *galant* style that was to become dominant in the 1720s.[14] The Allemande of the third suite of Mattheson's *Harmonisches Denckmahl* for clavier (London 1714) has triplet and 32nd flourishes towards the ends of strains, but not integrated into a general scheme. Otherwise triplets seem more characteristic of the corrente, as in Corelli's Op. 5 No.7. A type of corrente based on a characteristic motif, and developed using a variety of rhythmic effects, including triplets, is represented in the second of Telemann's *Six Sonates* for violin (Frankfurt 1715) and subsequently in the Courante of Bach's E flat cello Suite BWV 1010. As one might expect, Bach's rhythmic scheme is more tightly integrated than Telemann's.

The Allemanda and Double of the B minor Partita seem, as the first suite movements of this collection, to be intended as a pair, the Allemanda representing the French dance style and the Double the Italian sonata style. The moto perpetuo of sixteenths is in the spirit of similar movements in Corelli's Opus 5. Bach also seems to be playing on terminology and genre concepts here in that the Double looks like a sixteenth-note division on a dance. But it cannot be that since the Allemanda has a sonata, not a dance, phrase structure, so it is in fact a reworking of a sonata structure in another manner. A notable

[13] Peter Williams, „Is there an anxiety of influence discernible in J.S.Bach's *Clavier-Übung I*?" in: *The keyboard in Baroque Europe*, ed. Ch. Hogwood, Cambridge 2003, 148; for the dating of the *Nouvelles Suites* see Bruce Gustafson and David Fuller, *A catalogue of French harpsichord music 1699–1780*, Oxford 1990, 204.

[14] There is an Allemande with triplets in the F major English Suite BWV 809, which may date from as early as 1720. This style of decoration may originally have developed in the elaborate ornamentation of Adagios. A demonstration example is the Adagio of the first of Michel Blavet's instructional Op. 2 flute sonatas, Paris 1732.

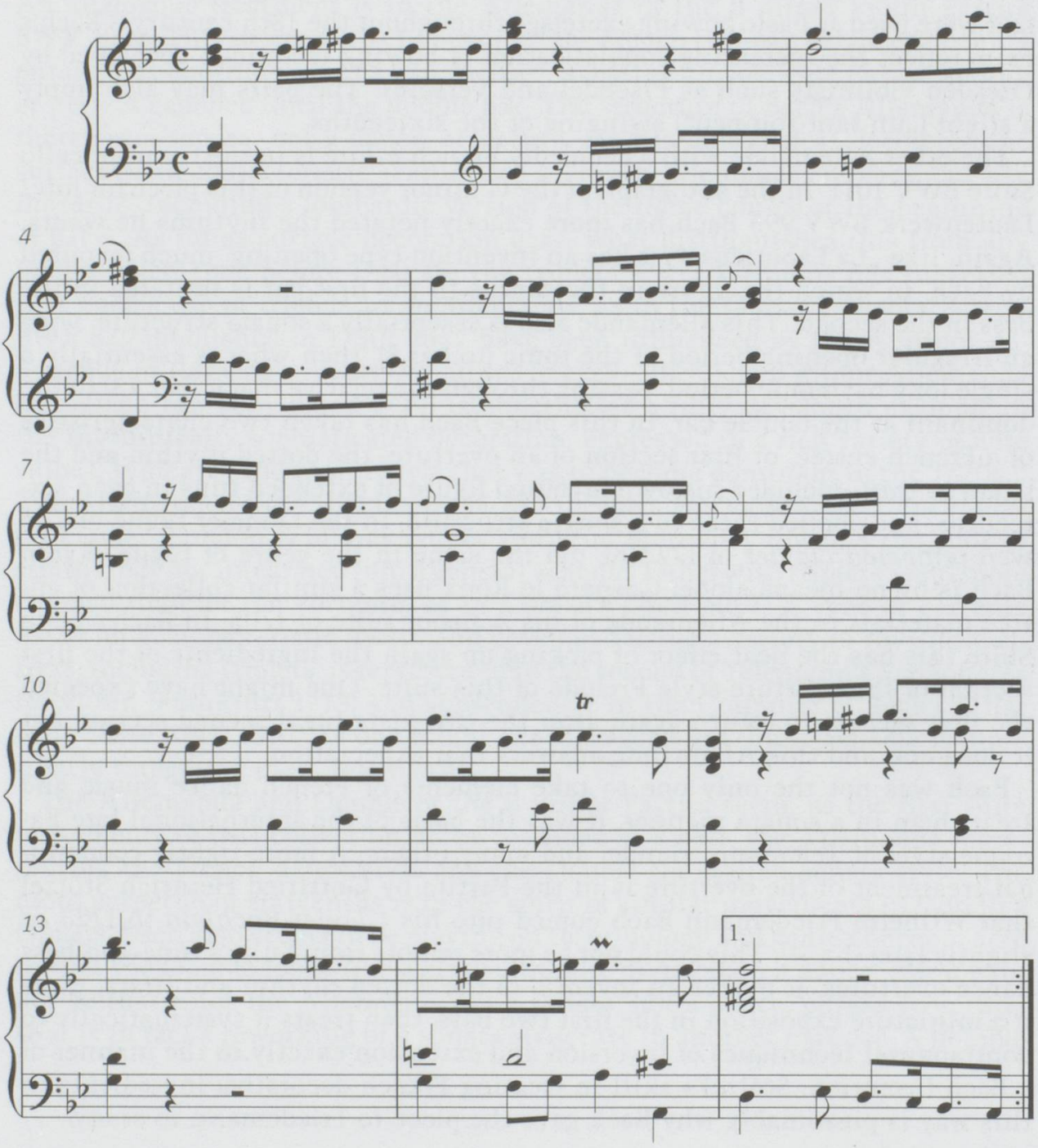
performance feature is that the entire Double is to be bowed in pairs, as are the concertante eighths in the Forlane of BWV 1066. If we can believe Tartini, Corelli's movements of this sort were to be bowed out in separate bows and in fact were used as basic bowing exercises throughout the 18th century.[15] Bach's pairs reflect the increasing sophistication of bowing technique developed by Dresden violinists such as Pisendel and Veracini. The pairs may also imply a slight („un tant-soit-peu") swinging of the sixteenths.

The other Allemande with a decidedly French *allure* is in the C minor cello Suite BWV 1011. In the autograph of the G minor version of this piece for lute/Lautenwerk BWV 995 Bach has more exactly notated the rhythms he wants. Again, like „La Laborieuse", it has an invention-type opening, much favoured by Bach, in which the figure in the cantus in the first bar is imitated in the bass in the second. This allemande also is essentially a sonata structure, with an irregular opening period in the tonic (to bar 5), then what is essentially a single long harmonic period, passing through the relative major (bar 13) to the dominant at the double bar. In this piece Bach has taken two characteristics of a French entrée, or first section of an overture, the dotted rhythm and the tirata or *trait*; included his own favoured figure of extended runs in even sixteenths; and applied these to a sonata structure. In the D major fugue of *The well-tempered clavier* of 1722 he did the same in the genre of fugue. Again Bach is by no means alone: Gaspard le Roux uses a similar collection of entrée materials in the Allemande of his A major suite of 1705. In Bach's cello Suite this has the neat effect of picking up again the ingredients of the first section of the overture-style Prelude of this suite. One might have expected the first section to return again after the *tres viste* fugal second section but it does not, and this Allemande answers that expectation.

Bach was not the only one to take elements of French dance music and treat them in a sonata manner. It was the basis of the international late Baroque style of Telemann, Handel and many others. A more tightly economical treatment of the overture is in the Partita by Gottfried Heinrich Stölzel that Wilhelm Friedemann Bach copied into his *Clavier-Büchlein* in 1723 or slightly later (Ex. 4). This could not be more remote from Lully's tune-and-bass dance overtures. It makes an *inventio* of the dotted rhythm and tirata, gives it a miniature exposition in the first two bars, then treats it systematically to contrapuntal techniques of inversion and extension exactly in the manner of a Bach Invention. Stölzel's skill in treating French decorative ingredients in this way is presumably why Bach gave the piece to Friedemann to study.

[15] Giuseppe Tartini, *A letter from the late Signor Tartini* [...] *to performers on the violin*, London 1771.

Ex. 4: Gottfried Heinrich Stölzel, *Partita* (copied by W.F. Bach 1723 or slightly later), Overture (first section).



I suppose one might criticise these composers for taking decorative features from a melodic, dance style and treating them as contrapuntal elements in their own right without the melodic lines that were their original justification. In the same way one might criticise Stravinsky for taking in his Violin Concerto the gestures of the slow movement of a Bach concerto and applying them in circumstances foreign to the harmonic world from which they originally grew.

Courantes

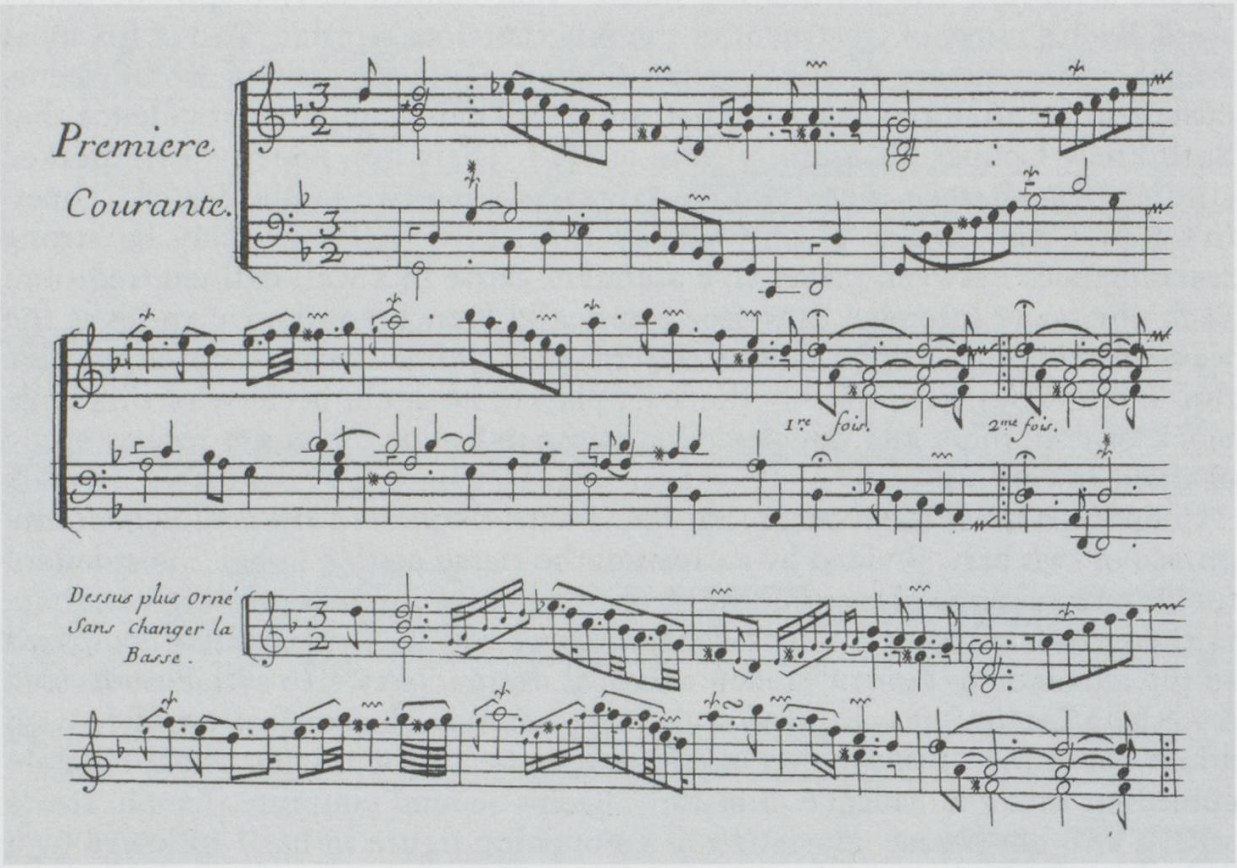
The allemande and courante are a pair of high-style dances with similar phrase structure and contrasting metres that traditionally begin the dance suite. Bach's range of treatment of them is therefore similar. Two of his most French courantes are in the A major English Suite for clavier, which seems rather earlier than the other English suites.[16] There is no direct evidence that Bach knew Couperin's *Premier livre* of 1713. There are, nonetheless, marked similarities between these two courantes and the two courantes of Couperin's first *Ordre*, which is only to say that there will inevitably be strong resemblances between pieces in a standard genre in a well-defined tradition. Bach obviously intended to write specifically French courantes, and it is the ways in which he differs from Couperin that define his personal style. The first English Suite is probably the least played, no doubt because of this large block of courantes and doubles. Connoisseurship of the genre makes study of them rewarding.

Couperin's first courante (Ex. 5a) opens with a standard allemande/courante phrase of two bars, divided by a caesura (the *tierce coulée* in bar 2 is standard for an intermediate phrase ending so the caesura is immediately after it, there is therefore an accent on the second beat of bar 2). This is often compared to the alexandrine line of French classical drama, of twelve syllables divided 6 + 6 by a caesura; it is a „high-style" verse metre. The strain continues with a four-bar phrase, building up to a climactic b♭" in the middle of bar 5 before subsiding into the cadence. Similarly Bach's second courante (Ex. 5b) starts with a two-bar phrase consisting of an opening figure in bar 1 followed by a cadence formula in bar 2. In this case he has not used the *tierce coulée* so the caesura and second-beat accent in bar 2 are less obvious, but nonetheless there. Both Bach and Couperin shift the metre from $\frac{6}{4}$ (bar 1) to $\frac{3}{2}$ (bar 2) and back to $\frac{6}{4}$ (bar 3). Bach then has a longer (five-bar) phrase building up to a climactic b" before subsiding into the cadence. It is remarkable how similar the decorative figurations of Bach's courante and its first Double are to those of Couperin's double.[17] What distinguishes Bach in this case is his use of the sonata device of a sequence to build up his climax, a device foreign to pure French style. Otherwise his courante could, and one is tempted to say should, be played in all respects as one would play Couperin's. Traditional piano performance with absolutely even eighths and sixteenths (note that the left-hand figure in bar 1 of Bach's courante is dotted in Couperin's double), and therefore lacking the magnetic rhythmic *allure* of the dance, may well account for the comparative neglect of this English Suite.

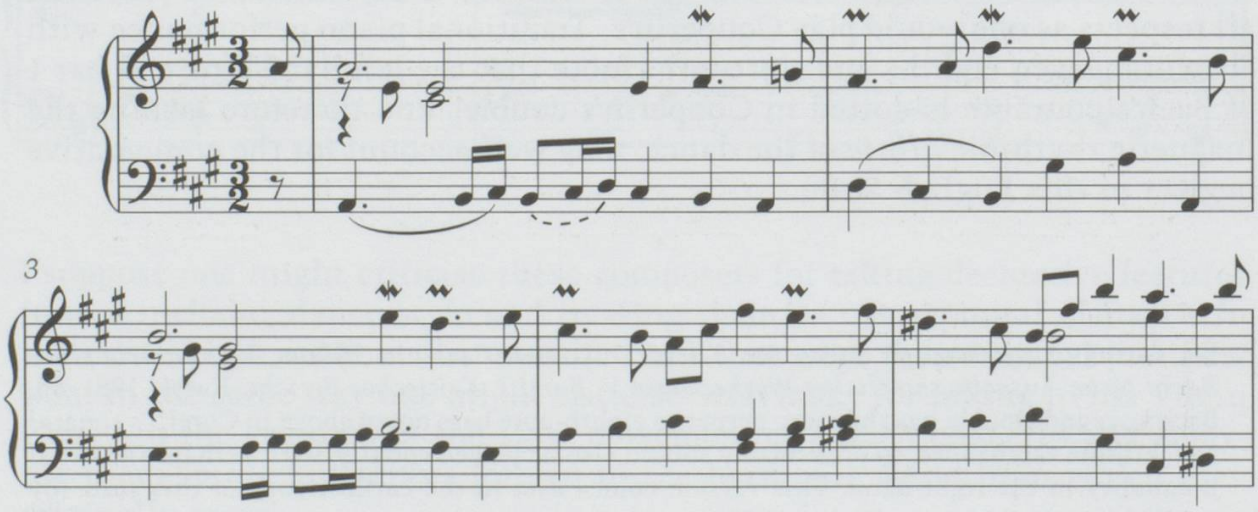
[16] For dating of the English Suites see Alfred Dürr and Marianne Helms, *Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie V, Band 7, Kritischer Bericht*, Kassel 1981, 86.

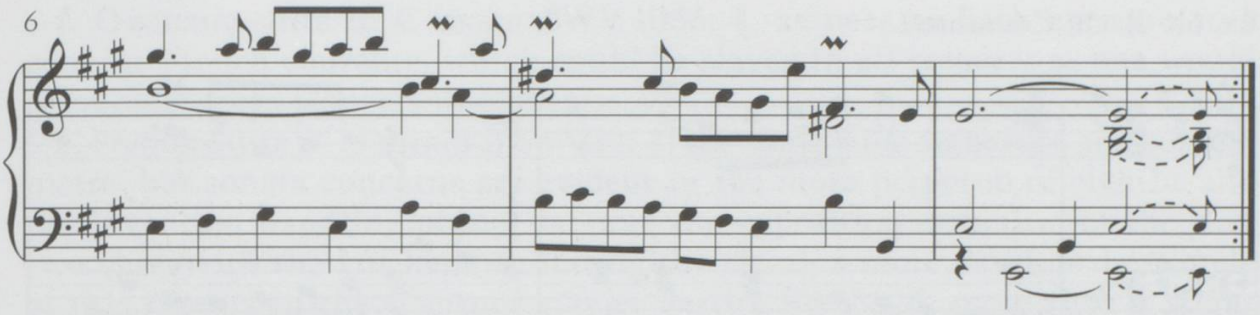
[17] Bach's second Double has the moto perpetuo eighth-note bass noted above in Corelli's sonata/concertante sarabandes, so presumably should also be played equally, with perhaps the usual inequality in the right hand. This version comes first in the earliest copy of this suite (by J.G.Walther, *D-B* Mus.ms.Bach P 803).

Ex. 5a: Couperin, *Pièces de clavecin* [...] *Premier Livre* (Paris 1713), *Premier Ordre*, Première Courante.



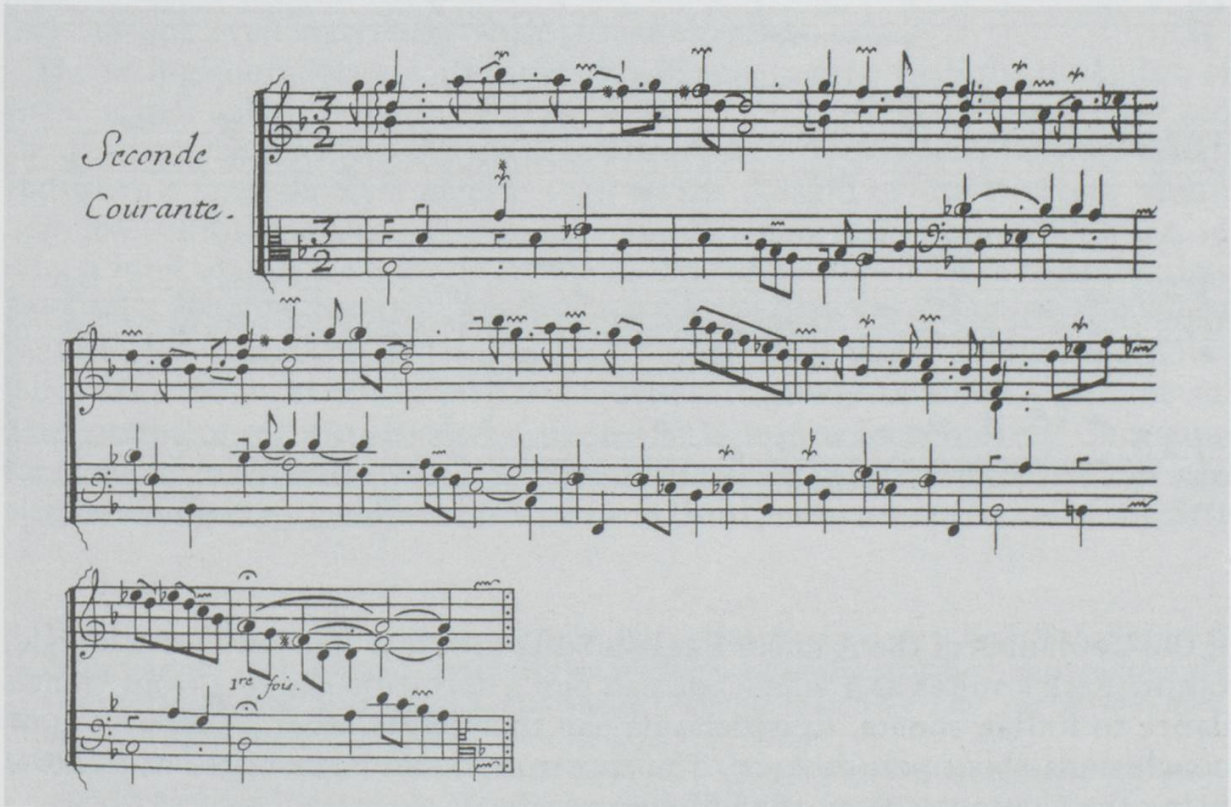
Ex. 5b: Bach, English Suite in A major BWV 806 (*c.*1720?), Courante II.



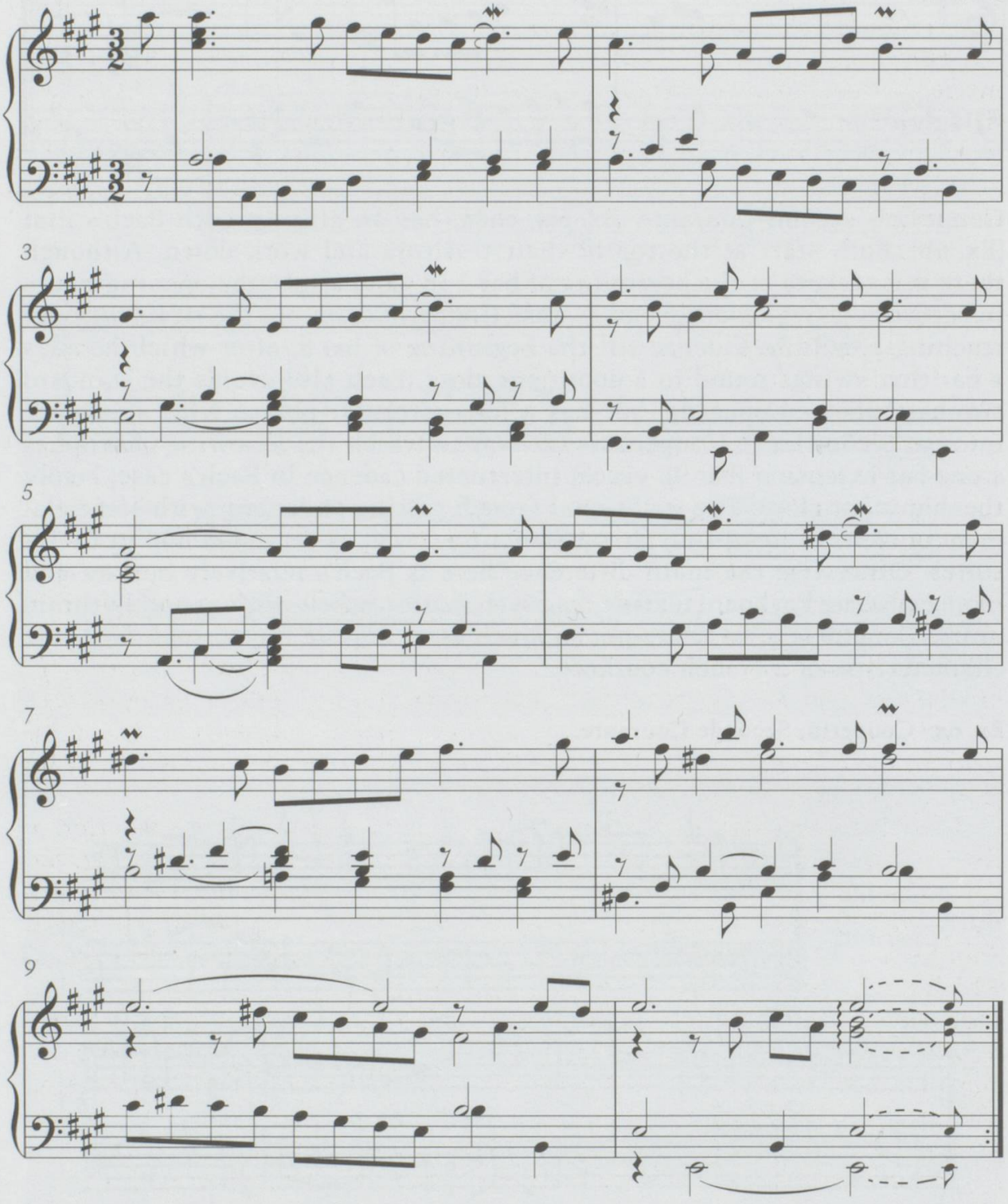


Couperin's second Courante (Ex. 6a), then, has an affinity with Bach's first (Ex. 6b). Both start at the top of their tessitura and work down. Although there is a caesura at the beginning of bar 2 in Couperin's, the opening figure in bar 1 has no real consequent. Instead Couperin spins out the strain without reaching a definite cadence till the beginning of bar 8, after which he adds a bar that swings round to a dominant close. Bach also avoids the standard two-bar balanced opening, but has a long irregular phrase with a cadence into bar 5. Similar to Couperin is the way in which the following phrase has a one-bar extension (bar 9), via an interrupted cadence in Bach's case, before the dominant close. The traditional French pairing of dances, with some element of contrast (tessitura, phrase structure, style), is very common in Bach's suites. Otherwise the main difference here is Bach's relatively heavier and more elaborate keyboard texture, and systematic („arbeitsam") use of rhythmic units. Nonetheless these are not so much as to impede the normal rhythmic characteristic of a French courante.

Ex. 6a: Couperin, Seconde Courante.



Ex. 6b: Bach, Courante I.



If the Courantes of the A major English Suite are close to a pure French style, taking Bach's suites as a whole one can plot a spectrum ranging from French dance to Italian sonata, to which one can then relate other pieces and draw conclusions about performance. The spectrum could be arranged as follows, using the Courantes from the following suites:

1. Overture-suite in C major BWV 1066: $\frac{3}{2}$, as near as Bach ever got to a genuine French courante, which could be played in all respects as one would a courante from Couperin's *Concerts*.

2. French Suite in D minor BWV 812: $\frac{3}{2}$, the same time signature and general metre, but sonata concerns are evident in the moto perpetuo of eighths and the Invention handling of motifs (note the exposition structure of the first two bars, with the left hand imitating the right); a more developed example of this type is in the C minor clavier Partita BWV 826; more than a slight inequality would impede the projection of larger eighth-note shapes.

3. French Suite in B minor BWV 814: $\frac{6}{4}$, the time signature and general movement imply a fleeter tempo; much systematic motivic working, such as would normally be more common in a gigue; with these long runs of eighths we are approaching Corelli's corrente „da camera" and only a slight inequality of stress, as recommended by Quantz, with flexible shaping of groups, seems in order.

4. French Suite in C minor BWV 813: $\frac{3}{4}$, a sonata allegro; note the complete rising scale from bars 9–14, such a systematic shape is quite un-French. In this piece Bach uses a favourite sonata structure for a minor key (also noted in the C minor cello/G minor lute Allemande) of a square 4-bar opening phrase, then a sequential modulation that passes through the relative major (bars 5–16) to the dominant at the double bar; basically even performance, though with shaping of the very varied sub-phrases.

5. French Suite in E major BWV 817: $\frac{3}{4}$, another sonata allegro, this time with brilliant concertante sixteenths; this courante uses Bach's favoured sonata structure for a major key of a square opening phrase (bars 1–4), a sequential modulation to the dominant (bars 5–13), and a closing theme featuring a pedal (bars 13–16); even sixteenths with phrase shaping.

The string courantes are all ostensibly of sonata type with the exception of the C minor cello Courante from BWV 1011.[18] On closer inspection, however, the Frenchness of this hardly reaches beneath the surface. It belongs essentially with fantasia-style pieces, such as the Adagio of the G minor violin Solo BWV 1001 and the Allemande of the D major cello Suite BWV 1012, in which large chords on main beats are separated by flourishes, a type that has been seen as related to the „Agréments" for Corelli's Op. 5 Sonatas published by Étienne Roger (Amsterdam) in 1710.[19] In the C minor Courante the flourishes take the form of typical French courante groups of eighths in $\frac{3}{2}$ metre. The groups of eighths, however, as in the D minor French Suite Courante, are worked motivically in a way foreign to the French prototype. Of the two shapes of four eighths in bar 1 (second and third beats) the inversion of the first

[18] Though see Meredith Little and Natalie Jenne, *Dance and the music of J. S. Bach*, Bloomington 2/2001, Chapter 9 for rhythmic types. For Bach's favoured sonata structure, derived from the aria ritornello, in relation to the G major cello Courante from BWV 1007, see David Ledbetter, *Bach's Well-tempered Clavier*, New Haven 2002, 59–64.

[19] Dominik Sackmann, *Bach und Corelli*, Munich 2000, 135; Peter Walls, *History, imagination and the performance of music*, Woodbridge 2003, 23–25.

can serve as a version of the *tierce coulée* indeterminate phrase ending (first beats of bars 7 and 9), where they relieve the pattern of a downbeat chord at the beginning of each bar, and are the nearest Bach gets to a cadence between the end of the opening period (bar 5) and the double bar.

Sarabandes

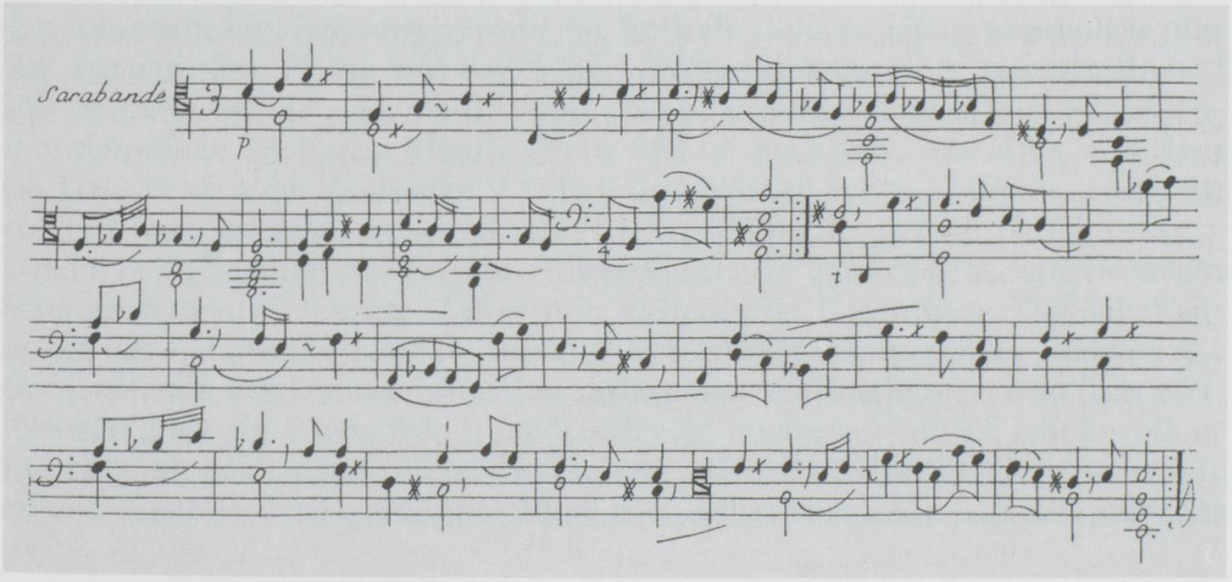
The sarabande as a genre is the most standardised in its phrase structure. The normal pattern is to have two four-bar phrases in the first strain, the first generally divided 2 + 2, or 1 + 1 + 2; the second going straight through as a 4, with a hemiola. Within this, the first phrase generally ends on a weak beat (third beat of the bar) and the second on a strong beat (first beat of the bar). When the first strain is repeated the similarity to a four-line verse form with a rhyme scheme ABAB is very noticeable. Second strains continue the four-bar phraseology. Deviations from this, such as some of Lully's sarabandes with five-bar phrases, make a strong effect since the genre structure is so set. Composers nonetheless treated it in a great variety of ways. In his keyboard works of around 1720 Bach again covers a wide stylistic spectrum, from fairly French (E major French Suite, often compared to the Sarabande „L'Unique" from Couperin's *Second livre* of 1717, a book that Bach seems to have known); an aria type (G major French Suite); a three-part Sinfonia (B minor French Suite); a slow movement for four-part strings (D minor French Suite); to a mixture of sarabande and polonaise (E minor English Suite BWV 810). The clavier Partitas later add further types, even including an appoggiatura-laden galant-style trio (G major, BWV 829).

It is never healthy to look at any branch of Bach's works in isolation. A comparison of the Sarabande of the B minor violin Partita with that of the D minor French Suite is useful in defining the type and performance feel. The D minor French Suite Sarabande is fundamentally a sonata type with a moto perpetuo of eighths and stretches with the theme in the bass. The similarity to the final chorus of the Saint Matthew Passion is striking. The B minor violin Sarabande is inevitably lighter in texture, but shares the fact that Bach in these pieces has reduced the normal rhythmic variety of the genre to two rhythms only: the steady tread of three quarters to a bar (with various decorations), and the rhythm ♩. ♪♩ , which gives a downbeat feel to the even-numbered bars and enhances the processional tread of the pieces. This limitation of ingredients concentrates the sombre mood. Given the sonata orientation, a marked French inequality for eighths, as proposed by Arnold Dolmetsch for the French Suite, would be quite inappropriate.[20] Nonetheless, in order for this highly expressive processional metre to tell, quarters should not be too heavy, the downbeat feel of the even-numbered bars is needed, and Quantz's distinction of onbeat and offbeat eighths is appropriate.

[20] Arnold Dolmetsch, *The interpretation of music in the seventeenth and eighteenth centuries*, London ²1946, 86–67.

The Sarabanda of the D minor violin Partita BWV 1004, on the other hand, a somewhat more tragic piece, still uses the three quarters, but now with the more typical sarabande rhythm ♩ ♩. ♩ , In this, and its variety of note values, it resembles the Sarabande of the D minor cello Suite BWV 1008. Here a look at a similar piece in the background tradition is useful in defining performance issues. The Sarabande from Demachy's D minor suite for unaccompanied bass viol (Paris 1685, the first such viol publication; Ex. 7) is a good example of the sophistication of style in French lute and viol repertory of the later 17th century. As in the old species counterpoint, each note value has its own relative weight: generally in a French dance genre there are two fundamental note values and one decorative one. In the $\frac{3}{4}$ sarabande, fundamental note values are half-notes and quarter-notes, with eighths as decorative, therefore susceptible to rhythmic inequality. In a sophisticated solo piece such as this the inequality is clearly meant to be varied expressively. The group of four from bars 4–5, for example, has a special weight since it elides the end of the first four-bar phrase very expressively, and leads to the chord on the second beat of bar 5. Standard triplet inequality would quite undermine the subtlety and expressiveness of this so the group needs to be treated as a whole, perhaps with a lingering on the first note, part of the meaning of the bowing slur. A further sophistication is the use of sixteenths, an extra level of decorative notes; more decorative, therefore meant to be played yet more freely than eighths.

Ex. 7 : Demachy, *Pièces de Violle* (Paris 1685) [pieces in D minor], Sarabande.



An example of this lightness and freedom of sixteenths is in the flourishes in even-numbered bars of Bach's E major French Suite Sarabande. Sixteenths in the D minor cello Suite Sarabande have yet further subtlety in variety of bowings: as a group in bar 3, in pairs in bar 7 and so on, a variety of bowing

patterns typical of the oncoming galant style with its many levels of decorative note values. The type of modern performance that does not differentiate between the relative weight of different note values loses the rhythm and also the true expressive nature of these pieces. In view of its closer relation to a French sarabande, the eighths here could perhaps be „un tant-soit-peu" more unequal than those in the B minor violin Sarabande, the main consideration being that they do not lose a feeling of a sense of direction. Similarly in the D minor violin Sarabanda, which has upbeats further intensified by 32nds, and stretches of sonata-style sixteenths as well as bars of typical French dance rhythms: a range of stylistic types taken up and greatly extended in the final Ciaccona of this Partita.

An examination of their stylistic background reveals the high level of sophistication of Bach's treatment of dance genres. Expression and rhetoric are undoubtedly leading objectives in these pieces. No less, though, is connoisseurship of musical materials. In this no other composer of his time excelled Bach, who provided rich examples for the instruction of the young and the delight of connoisseurs. A performance approach that ignores this connoisseurship is missing a large part of these riches.

„FRANZÖSISCHER SCHAUM UND DEUTSCHES GRUNDELEMENT" – FRANZÖSISCHES IN BACHS MUSIK

von Dominik Sackmann

Die Rede vom „französischen Schaum" und vom „deutschen Grundelement" stammt aus dem Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter.

Am 8. April 1827 äußerte Zelter in seinem Brief an Goethe: „Der alte Bach ist mit aller Originalität ein Sohn seines Landes und seiner Zeit und hat dem Einflusse der Franzosen, namentlich des Couperin, nicht entgehn können [...]. Dies Fremde kann man ihm aber abnehmen wie einen dünnen Schaum, und der lichte Gehalt liegt unmittelbar darunter."[1] Goethe antwortete am 22. April unmittelbar: „Dein gewichtiges Wort, dass der grundoriginale Bach doch auch einen fremden Einfluß auf sich wirken lassen, war mir höchst merkwürdig; ich suchte gleich Franz Couperin in dem biographischen Lexikon auf und begreife, wie bei damaliger großer Bewegung in Künsten und Wissenschaften etwas Gallikanisches herüberwehen konnte. [...] Um wieder zu Couperin und Bach zurückzukehren, ersuche ich Dich schönstens: Du mögest demjenigen, was Du den französischen Schaum nennst und den Du Dir von dem deutschen Grundelement abzusondern getraust, einige gewichtige Worte gönnen und auf irgendeine Weise mir dieses belehrende Verhältnis vor den äußern und innern Sinn bringen."[2] Zum Schluss dieses Briefes wiederholte Goethe sogar seine Bitte, „nächstens mit mir über Couperin und Bach freundbrieflich [zu] konversieren."[3] Erst im übernächsten Brief vom 8. Juni 1827 kam Zelter Goethes Bitte nach und krebste merklich zurück: „Was ich an Sebastian Bach den französischen Schaum nannte, ist freilich nicht so leicht abgehoben, um nur zuzugreifen. Er ist wie der Äther, allgegenwärtig, aber unergreiflich."[4] Der Schaum ist also der Äther, und ebenso erhaben über alle Gattungszusammenhänge ist Bachs Musik: „Sein Stil ist bachisch, wie alles, was sein ist. Dass er sich der gemeinen Zeichen und Namen toccata, sonate, concerto etc. bedienen müssen, ist soviel, als ob jemand Joseph oder Christoph heisst." Das ist doch bemerkenswert: Im selben Absatz, in dem er vom französischen Schaum handelte, nannte Zelter nur italienische Gattungen. Danach kam Zelter auf Couperins *L'art de toucher le Clavecin* zu sprechen, speziell auf den Gebrauch des Daumens bei den „allerneuesten toucheurs", und fuhr fort: „Da nun doch alle Menschen französisch sein müssen, wenn sie leben wollen, so ließ auch Bach seine Söhne die kleinen, feinen, niedlichen Couperins mit all den Frisuren der Notenköpfe üben, ja er selber versuchte sich mit größtem

[1] Karl Friedrich Zelter/Johann Wolfgang von Goethe, *Briefwechsel. Eine Auswahl*, hg. von Hans-Günther Ottenberg, Leipzig, 1987, 322.
[2] A.a.O., 323f.
[3] A.a.O., 324.
[4] A.a.O., 327.

Glücke als Komponist in dieser Manier, und so schlich sich das französische Gekräusel bei ihm ein."[5] Danach erörterte er Bachs Textbehandlung in den Vokalwerken und machte einige Bemerkungen zu Orgelwerken.

Dass im weiteren Verlauf dieses Briefes wohl noch ausführlich über Bachs Bedeutung gehandelt wird, dabei die Frage, was eigentlich „der französische Schaum" in Bachs Werk sei, nicht weiter erörtert wird, legt nahe, dass wir es hier mit einem nicht weiter reflektierten Nationalklischee zu tun haben, über das so weit Einigkeit herrschte, dass darob die Sache selbst in den Hintergrund treten durfte.

Noch heute sind in Bach-Pflege und Bach-Biografik nationale Stereotypen nicht überwunden. Ich möchte mich im ersten Teil meines Aufsatzes mit dem Nekrolog von 1754 beschäftigen, auf dem seit der frühen Bach-Biografik alle Erwägungen zur Rezeption französischer Musik in Bachs Werk basieren; im zweiten möchte ich zu zeigen versuchen, dass die Themenstellung „Bach und Frankreich" nach wie vor von einer einseitigen Quellenbewertung und stereotypen Konzentration auf immer dieselben Fakten ausgeht.

I.

Bachs Kenntnis der französischen Musik wird seit dem Nekrolog von 1754 mit den ansonsten unbelegten Aufenthalten in Celle während der Lüneburger Zeit (1700–1702) begründet: „Auch hatte er von hier [Lüneburg] aus Gelegenheit, sich durch öftere Anhörung einer damals berühmten Capelle, welche der Hertzog von Zelle unterhielt, und die mehrentheils aus Frantzosen bestand, im Frantzösischen Geschmacke, welcher, in dasigen Landen, zu der Zeit was ganz Neues war, fest zu setzen."[6]

Ein paar Zeilen weiter heisst es: „In der Orgelkunst nahm er sich Bruhnsens, Reinkens, Buxtehudens und einiger guter französischer Organisten ihre Werke zu Mustern."[7] Die umfangreichste Einzelszene im gesamten Nekrolog überhaupt gilt dem Wettstreit mit Louis Marchand in Dresden. Sie wird eingeleitet durch den Satz: „Das 1717. Jahr gab unserm schon so berühmten Bach eine neue Gelegenheit, noch mehr Ehre einzulegen. Der in Frankreich berühmte Clavierspieler und Organist *Marchand* war nach Dreßden gekommen [...]."[8] Am Schluss dieser Erzählung werden in kaum kaschierter Tendenz zu einseitiger Qualifizierung „*Marchands* Müsetten für die Christnacht, deren Erfindung und Ausführung ihm in Paris den meisten Ruhm zu Wege gebracht haben soll", „Bachs vielfache Fugen" gegenübergestellt.[9]

Zunächst ist festzustellen, dass der Nekrolog erstaunlicherweise weder einen entsprechenden Ort noch einen Zeitraum für die Begegnung Bachs mit der

[5] A. a. O., 327 f.
[6] Dok. III (*Bach-Dokumente III, Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, hg. von Hans Joachim Schulze, Kassel 1984) Nr. 666, 82.
[7] Dok. III Nr. 666, 82.
[8] Dok. III Nr. 666, 83.
[9] Dok. III Nr. 666, 84.

italienischen Musik nennt, die in seinem Werk zweifellos weit stärker und unmittelbarer nachgewirkt hat. Die dreimalige Nennung der französischen Musik im Verlauf der Lebensbeschreibung, besonders die einmalig ausführliche Schilderung des Marchand-Wettstreites, lassen die Vermutung aufkommen, solche Einseitigkeiten seien eher der politischen Perspektive des Jahres 1754 geschuldet als den historischen Fakten zu Bachs Lebzeiten. Ganz offensichtlich sind die Autoren des Nekrologs, Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Friedrich Agricola und Lorenz Christoph Mizler, bemüht, das Deutschtum ihres Helden positiv herauszustellen. Wofür Bach 1717 die Gelegenheit erhielt, Ehre einzulegen, ergibt sich aus der Herleitung von Bachs Biografie aus seinen thüringischen Wurzeln. Über seine Vorfahren wird zu Beginn des Nekrologtextes gesagt: „Es würde zu verwundern seyn, daß so brafe Männer, ausser ihrem Vaterlande so wenig bekannt worden; wenn man nicht bedächte, daß diese ehrlichen Thüringer mit ihrem Vaterlande, und ihrem Stand so zufrieden waren [...].“[10] Michele Calella hat vor kurzem auf die jahrhundertealte Tradition dieser und ähnlicher Stereotype in der Beschreibung der Musikausübung durch Deutsche hingewiesen.[11] Was sich zunächst als bieder-moralisierend ausnimmt, hat also wohl eher einen chauvinistisch-patriotischen Hintergrund.

Um zu erahnen, welche Rolle die französische Musik im Bewusstsein der Nekrologschreiber spielte und wie sich Bachs eigene Anschauung über die Rolle des französischen Stils davon unterschieden hatte, lohnt es sich, einen Blick auf die Fakten, soweit diese bekannt sind, zu werfen.

Die Hofkapelle Herzog Georg Wilhelms von Celle hatte zu Bachs Lüneburger Zeit die Epoche ihrer Berühmtheit bereits überschritten. Die Hofoper war 1699 geschlossen worden. Nur noch wenige Musiker waren im herzoglichen Haushalt verblieben, darunter auch einige französische Musiker. In den verbleibenden sieben Jahren bis zum Tod des Herzogs und zur Auflösung der Hofkapelle verlegten sich die Musiker auf – im heutigen Sprachgebrauch – konzertantere Werke. Philipe la Vigne, der langjährige Leiter der Kapelle (1666–1706 in Celle nachgewiesen), unterhielt angeblich enge Kontakte zu seiner Heimat,[12] und es ist nicht ausgeschlossen, dass die Ouvertürensuite dabei im Zentrum der Arbeit der Celler Kapelle stand. Dazu hatte man schon 1681, im Zuge des Ausbaus der Hofkapelle, vier französische Oboisten engagiert, die dem Orchester zu großer frankophoner Klangwirkung verhelfen sollten.[13] Dies bedeutet aber nicht, dass in Celle lediglich französische Musik gemacht wurde. Es ist trotz aller Begeisterung für Musik aus Frankreich nicht einmal nachgewiesen, dass in Celle jemals eine Oper von Jean-Baptiste Lully zur Aufführung kam.[14] Der Hof unterhielt außerdem ein rein deutsches Trompeterkorps[15] und seit

[10] Dok. III Nr. 666, 81.
[11] In seiner Zürcher Antrittsvorlesung vom 27. November 2004 (Druck in Vorbereitung).
[12] Georg Linnemann, *Celler Musikgeschichte bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*, Celle 1935, 74.
[13] A.a.O., 59.
[14] A.a.O., 69.
[15] A.a.O., 55f.

1671 eine italienische Komödiantentruppe,[16] und auch die Sänger stammten seit 1690 wohl ausschließlich aus Italien.[17] Über die Auswahl der tatsächlich aufgeführten Werke lässt sich nichts Genaueres sagen, da Angaben über das Repertoire der Celler Hofmusik fast vollständig fehlen.[18]

Eine zentrale Voraussetzung zum Verständnis des Musiklebens am Celler Hof ist die Feststellung, dass die Kapelle nicht als isolierte Institution, sondern im Zusammenspiel mit den Ensembles der beiden anderen welfischen Höfen in Hannover bzw. Braunschweig zu betrachten ist. Die Kontakte und Austauschbeziehungen zwischen den Höfen der herzoglichen Brüder waren sehr eng:[19] Sowohl die französischen wie die italienischen Schauspieltruppen wurden gegenseitig ausgeliehen, und miteinander unterhielten die drei Höfe Streicherensembles, die zusammen nach Lullyschem Vorbild eine Truppe von „vingt-quatre violons" bildeten.[20] Dafür, dass auch das herzogliche Publikum sich an den benachbarten Bühnen auskannte, spricht die Tatsache, dass der Celler Herzog Georg Wilhelm 1687/88, vor der Fertigstellung des Schlosstheaters, zwölf Logen im Braunschweiger Opernhaus für 800 Reichstaler gemietet hatte.[21] Das 1689 eingeweihte Opernhaus in Hannover war mit seinen 1300 Sitzplätzen weit größer als das kleinere Haus in Celle mit seinen 456 Sitzplätzen.[22] Barthold Feind, der 1708 die Theater in Norddeutschland verglich, meinte, dass „das Leipziger wol das pouvreste, das Hamburgische das weitläuffigste, das Braunschweigische das vollkommenste, und das Hannoversche das schöneste" sei.[23]

Daraus lässt sich vermuten, dass das Celler Musikleben zu Beginn des 18. Jahrhunderts von demjenigen in Hannover deutlich überstrahlt wurde und dass sich die französische Schreib- und Spielart an beiden Höfen besonderer Beliebtheit erfreuten.

Georg Philipp Telemann berichtete in seinen Autobiografien von 1718 und 1740 von anregenden Besuchen in Hannover, nicht ohne auf die dort gepflegte „französische Schreibart" hinzuweisen.[24] Diese Erwähnung der besonderen Pflege des französischen Stils steht in merkwürdigem Gegensatz zu einem Bericht der Hannoverschen Prinzessin Sophie Charlotte, der bezeugt, dass sie keinen rechten Begriff von der Aufführungsweise einer Tragédie-lyrique hatte, die den Gepflogenheiten des französischen Hofes nahe kam. Als sie in Brüssel im Oktober 1700 Jean-Baptiste Lullys *Atys* wohl unter wirklich französischen

[16] A. a. O., 62.
[17] A. a. O., 65 ff.
[18] A. a. O., 67 ff.
[19] A. a. O., 62, 64, 66.
[20] Gerhard Croll, *Agostino Steffani (1654–1728) Sein Leben und seine Opern*, Münster 1961, 77.
[21] Linnemann (siehe Anm. 12) 65 sowie 69.
[22] A. a. O., 63.
[23] Barthold Feind, „Gedancken von der Opera", in: *Deutsche Gedichte*, Stade 1708, zit. nach Croll (siehe Anm. 20) 90.
[24] Georg Philipp Telemann, *Singen ist das Fundament zur Musik in allen Dingen*, Wilhelmshaven 1981, 97 bzw. 198 (=Taschenbücher zur Musikwissenschaft 80).

Aufführungsbedingungen hörte, schrieb sie ihrer Oberhofmeisterin nach Hause: „Das theatre ist bey weittem nicht so schön als zu Hanover, noch singen die leitte so wol, aber ihre actionen undt kleider sein schön undt das tantzen ser vil besser undt recht wol anzusehen, habe also nicht tharin geschlafen.“[25]

Dabei werden beide Berichte in ihrer Art zugetroffen haben: Telemann hatte wohl eher den Kompositionsstil im Auge, während Sophie Charlotte feststellen musste, dass in Hannover die Aufführungspraxis auf der Bühne wie im Graben, gemessen an ihrem Brüsseler Opern-Erlebnis, nicht gerade idiomatisch war. Eine ähnliche Stilmischung mit deutlicher Tendenz zu stärkerer Gewichtung des italienischen Anteils repräsentieren auch die für Hannover komponierten Opern des Hofkapellmeisters Agostino Steffani. Ab *Enrico Leone* (1689) kombinierte er in seinen durchweg italienischsprachigen Bühnenwerken eine Ouvertüre à la Lully mit durchweg venezianischen Arien und Secco-Rezitativen. In den für Hannover geschriebenen Aufführungsmaterialien von Steffanis Opern fällt auf, dass trotz des weitestgehend italienischen Gehalts die Instrumentations- und Aufführungs-Anweisungen in französischer Sprache notiert sind, da die meisten Kapellmitglieder aus dem französischsprachigen Raum stammten. Ob allerdings die Herkunft der Instrumentalisten schon per se dazu führte, dass in Hannover, Braunschweig oder Celle eine dezidiert französische Spielweise gepflegt wurde, muss angesichts von Sophie Charlottes Bericht bezweifelt werden.

Das kann nur heißen, dass trotz aller politischer und militärischer Gegengründe seit dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts die französische Kultur in Mitteleuropa aufgesogen und imitiert wurde, dass dabei aber die Details und Finessen des musikalischen Stils und der konkreten Aufführungspraxis zu gewichtigen Teilen unberücksichtigt blieben bzw. gegenüber dem dominanteren Einfluss der italienischen Musik zurückzutreten hatten.

Aufgrund des eben Dargestellten liegt die Vermutung nahe, dass der junge Bach nicht nur in Celle, sondern wohl ebenso sehr in Hannover das Französische bereits in enger Verknüpfung mit dem Italienischen als „vermischten Geschmack“ kennen lernte. Wahrscheinlich würde es sich lohnen, in Bachs frühem Kantatenwerk nach möglichen Anleihen bei Steffanis Vokalwerken zu suchen.

Leider gibt es keine Belege für die nahe liegende Vermutung, dass sich Bach auch jenseits seiner Lüneburger Jahre für die Opernvorstellungen in Hannover interessierte. Immerhin konnten ihn seine Wege nach Hamburg und Lübeck direkt durch Hannover nach Norden führen. Zumindest sollte das Fehlen einer Bemerkung zu Bachs Beziehungen zu Hannover im Nekrolog einen Besuch in der Stadt an der Leine nicht ausschließen.

Wie soll man aber die aufs Ganze gesehen doch recht einseitige Erwähnung von Bachs Begegnung mit der französischen Musik am Celler Hof im Nekrolog von 1754 deuten?

[25] Heinrich Sievers, *Hannoversche Musikgeschichte. Dokumente, Kritiken und Meinungen. Band I: Von den Anfängen bis zu den Befreiungskriegen*, Tutzing 1979, 145.

- Wie so vieles in diesem Text, zumal die nachfolgende Marchand-Episode, scheint auch sie sich zum ersten den Zufällen der biografischen Familienkommunikation im Hause Bach zu verdanken.
- Zum Zweiten scheint sie aber auch auf das Konto der Perspektive der Zeit um 1750 zu gehen, denn offensichtlich entsprach es einer längerfristigen, bereits aus den späten 1740er Jahren bekannten Tendenz Carl Philipp Emanuel Bachs, den Vater in erster Linie als Kontrapunktiker darzustellen[26] und dessen Leistungen vor allem in denjenigen Gattungen hervorzuheben, in denen der Sohn nicht (mehr) zu brillieren gedachte. Deshalb stand die Betonung der organistischen Ausbildung des unterstützungsbedürftigen Thüringer Genies für die Autoren des Nekrologs im Vordergrund, während Bachs Interesse für die Oper im Text gänzlich unterdrückt wurde, was auch eine Erwähnung wahrscheinlicher Besuche in den Opernhäusern von Hannover, Braunschweig oder Hamburg ausschloss.
- Die Erwähnung der französischen Praxis am Celler Hof könnte zum Dritten einen textimmanenten Grund haben. Vielleicht sollte durch die beiden vorgängigen Frankreich-Erwähnungen die Prominenz der Marchand-Episode besser legitimiert erscheinen, denn um den französischen Konkurrenten auf seinem eigenen Feld schlagen zu können, musste Bach über plausible Vorkenntnisse im französischen Stil verfügen, und diese ließen sich mit der Erwähnung der Celler Hofmusik geografisch und biografisch plausibel begründen.

Andererseits gehörte der „vermischte Geschmack" so zentral zu den Modebegriffen im deutschsprachigen Musikschrifttum und nahm gerade auch in den Traktaten der Jahrhundertmitte einen so prominenten Platz ein, dass die Nekrologschreiber nicht umhin konnten, einen unmittelbaren Bezug zwischen Bach und der französischen Orchesterpraxis herzustellen. Da überdies schon aus den Titeln von Bachs Werken der Einfluss aus Italien nicht zu übersehen war – was implizit schon Zelter bemerkte[27] –, musste der weniger offenkundige Beitrag des Französischen durch eine nachträgliche Herleitung beglaubigt werden. In den Augen der Nekrologautoren erhöhte sich womöglich der Rang von Bachs Stilsynthese zusätzlich dadurch, dass das ihnen kaum noch nahe stehende Französische gleichsam als etwas Exotisches in der Musik des Vaters bzw. Lehrers bewahrt zu sein schien.

Bemerkenswert ist auch die Tatsache, dass sich der einzige durch Quellen einigermaßen erschließbare Bezug Bachs zum Celler Musikleben auf die Tastenmusik bezieht: In einer in Köthen offensichtlich in Bachs Umkreis entstandenen Sammelquelle (D-SBB, Mus. ms. Bach P 410) befindet sich die

[26] Christian Ahrens, „Johann Sebastian Bach und der ‚neue Gusto' in der Musik um 1740", *Bach-Jahrbuch* 72 (1986) 69–79.

[27] Siehe oben 81 sowie Anm. 4.

Abschrift einer Sonate in A-Dur von Anton Melchior Brunckhorst.[28] Bereits 1910 vermutete Werner Wolffheim, die Vorlage dazu müsse sich in Bachs Bibliothek befunden haben, wobei sie bei einer früheren persönlichen Begegnung in seinen Besitz übergegangen sei. Da diese „Sonata in poco presto“ in A-Dur einem Satztyp entspricht, wie er sich in Perpetuum-mobile-Sätzen in Corellis Violinsonaten op. 5 findet, ist nicht zwingend anzunehmen, dass Bach das Werk bereits 1700 bis 1702 erhalten hat.[29] Aufschlussreich ist auch die Tatsache, dass die zwei erhaltenen Kantaten von Brunckhorst zusammen mit fünf Vokalwerken von Georg Böhm überliefert sind (D-SBB, Ms. 2500 und 2120). Die Annahme liegt angesichts dieser Bezüge also nahe, dass Bachs Kontakte zu Celle vor allem aufgrund der Beziehung des in Lüneburg wirkenden Georg Böhm zu dem Celler Stadtorganisten Brunckhorst zu Stande gekommen sind und schon allein deswegen gar nicht so sehr der aus Frankreich importierten Orchesterkultur und Aufführungspraxis galten. So konnte gegenüber dem Blick auf Hamburg und den fast achtzigährigen Johann Adam Reinken, „der in den Augen des jungen Bach wahrhaft Geschichte personifizierte“,[30] die Erwähnung des Celler Stadtorganisten Brunckhorst im Nekrolog ebenfalls als entbehrlich erscheinen.

II.

Neben dem Hinweis auf die Angaben des Nekrologs zu Bachs Auseinandersetzung mit französischer Musik wird in der Bach-Literatur stets auf die Gattungsgeschichten von Claviersuite und Ensembleouvertüre verwiesen. Im 20. Jahrhundert wurde vor allem von jenen französischsprachigen Cembalistinnen, welche die Abhängigkeit von Bachs Cembalomusik von Vorbildern aus Frankreich zu beweisen versuchten, die Klaviersuite des 17. Jahrhunderts ausschließlich als französische Gattung betrachtet.[31]

Diese Einschätzungen beriefen sich auf Quellen, die zumindest teilweise aus Bachs Feder stammen. Immerhin kopierte Bach den *Premier livre d'Orgue* von Nicolas de Grigny und Claviersuiten von Charles Dieupart sowie eine ganze

[28] Werner Wolffheim, „Mitteilungen zur Geschichte der Hofmusik in Celle (1685 – 1706) und über Arnold M. Brunckhorst“, in: *Festschrift zum 90. Geburtstage Sr. Excellenz des Wirklichen Geheimrats Rochus Freiherrn von Liliencron. Dr. theol. et phil. überreicht von Vertretern deutscher Musikwissenschaft*, Leipzig 1910, 433.

[29] Wolffheim vermutete als Vorbild eine Klaviersonate von Domenico Scarlatti. Dafür sprechen Besetzung und Taktart (2/4). Siehe a. a. O., 434.

[30] Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt 2000, 70.

[31] Wanda Landowska, „Bach und die französische Klaviermusik“, *Bach-Jahrbuch* 7 (1910) 33–44; Christiane Jaccottet, „L'influence de la musique française pour clavecin dans les Suites Anglaises de Johann Sebastian Bach et, plus spécialement, la première en La majeur BWV 806“, in: Wolfgang Birtel und Christoph-Hellmut Mahling (Hg.), *Aufklärungen. Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert – Einflüsse und Wirkungen*, Band 2, Heidelberg 1986, 195–199.

Reihe von Suitenwerken und Ouvertüren für Clavier in den beiden frühen Anthologien, der Möllerschen Handschrift und dem Andreas Bach-Buch.[32]

Allerdings verrät ein genauerer Blick, dass in den beiden zuletzt genannten Sammlungen der Anteil an Claviersuiten tatsächlich französischer Komponisten erstaunlich gering ist. Davon sind – neben Clavierbearbeitungen französischer Ensemblemusik von Marin Marais und Jean-Baptiste Lully – nur Werke von Nicolas-Antoine Lebègue und Louis Marchand zu nennen. Dagegen häufen sich Suiten und Ouvertüren aus der Feder deutschsprachiger oder in Deutschland wirkender Komponisten: Georg Böhm, Johann Anton Coberg, Christian Flor, Gottfried Ernst Pestel, Johann Christoph Pez, Johann Adam Reinken, Christian Ritter, Agostino Steffani und Georg Philipp Telemann. Bachs eigene – in ihrer Echtheit umstrittenen – Suiten BWV 820–823 sowie BWV 832–833, die in den beiden erwähnten Sammlungen überliefert sind, haben überdies eher das Gepräge von deutschen Ensemblesuiten als von genuinen französischen Claviersuiten.

Ein Blick in die Geschichte der Claviersuite des 17. Jahrhunderts zeigt, dass diese Gattung nur bedingt als (typisch) französisches Phänomen betrachtet werden kann.[33] Wohl geht die Tradition von instrumentalen Tanzsätzen auf die französische Musik- und Tanzkultur zurück. Die frühesten Quellen der Claviersuiten wohl ausschließlich französischer Herkunft stammen hingegen aus Skandinavien und Deutschland. Zu den Stammsätzen gehörten damals lediglich Allemande, Courante und Sarabande. Die älteste datierbare Suite mit einer zusätzlichen Gigue stammt aus Johann Jacob Frobergers *Libro secondo* (1649). Danach lernte Froberger im Rahmen einer Reise durch Westeuropa den französischen Vortragsstil vor Ort in Paris kennen. Zu Frobergers Schülern gehörte in jenen Jahren wohl auch Louis Couperin, der selbst zu einer Leitfigur der nachfolgenden französischen Komponisten von Suiten wurde. Zu ihnen zählten Nicolas-André Lebègue und Gaspard Le Roux, deren Werke auch in Handschriften aus Bachs Arnstädter und Weimarer Umkreis begegnen. Daneben vermischten sich die Errungenschaften der französischen Clavecinisten mit den Weiterentwicklungen in den Suiten aus der Feder von norddeutschen (z.B. Buxtehude und Reinken) und mitteldeutschen Komponisten (u.a. A. Krieger, J. Kuhnau, J. C. Fischer).

Bereits aus dieser stark verkürzten Übersicht wird deutlich, dass zu Bachs Zeit die Claviersuite schon längst nicht mehr als ausschließlich französisches Phänomen, sondern als Produkt eines komplexen europäischen Stilgemischs zu betrachten ist. Die Gründe für die noch immer einseitige Herleitung der deutschen Claviersuite aus der französischen Clavecinmusik mögen damit zusammenhängen, dass beiden Traditionen der Tanz zu Grunde lag. In der Tat scheinen die von Lully und den Tanzmeistern seiner Generation etablierten

[32] Robert St. Hill, *The Möller manuscript and the Andreas Bach book: Two keyboard anthologies from the circle of the young Johann Sebastian Bach*, Diss. Harvard University 1987, XIVf.

[33] Die folgende Zusammenfassung basiert auf der gattungsgeschichtlichen Einführung zu Bachs Klaviersuiten von Siegbert Rampe: „Suiten und Klavierübung", in: Konrad Küster (Hg.), *Bach Handbuch*, Kassel 1999, 748ff.

Normen des höfischen wie des Bühnentanzes in ganz Europa dankbar aufgenommen worden zu sein. Im Zuge dieser Rezeption wurden erst nach Lullys Tod seine Choreografien, oder was man dafür hielt, schriftlich fixiert.[34]

Gegenüber diesen eindeutigen und vielfach bezeugten Vorgängen stellen sich bei der Claviersuite eine Reihe von Problemen. Die Claviersuite diente wohl seit jeher als Gefäß für die stilisierte, in ausschließlich Klingendes übergegangene Form tänzerischer Bewegung. Deswegen konnte dazu in den allermeisten Fällen auch nicht mehr getanzt werden. Zudem stützte sich die deutsche Claviersuite auch auf eine eigene, ältere Tradition, die trotz und neben den Einflüssen durch die französische Tanzbegeisterung weiter bestehen konnte. Dabei ist nicht immer klar zu unterscheiden, ob die in Claviersuiten der Bach-Zeit auftretenden „Verstöße“ gegen die in Frankreich etablierten Normen tatsächlich als schöpferische Freiheiten oder als Rückgriffe auf ältere Konventionen der Choreografie zu betrachten sind.

Etwas klarer, d.h. nach aufeinander folgenden Generationen geordnet, stellen sich die Verhältnisse im Hinblick auf die Ensembleouvertüre dar. Bereits zu Lullys Lebzeiten komponierten Georg Bleyer und Johann Caspar Horn, zwei deutsche Komponisten, Sammlungen von Tänzen nach dem Vorbild des französischen Hof- bzw. Bühnentanzes. Die Tatsache, dass die Bearbeitungen der instrumentalen Stücke aus Lullys Bühnenwerken ab 1682 in Amsterdam erfolgten,[35] deutet bereits an, dass die Ouvertürensuite sehr rasch zu einer Modegattung wurde, die im gesamten mitteleuropäischen Raum Verbreitung fand. Orchestersuiten in der Art dieser Amsterdamer „Ouvertures avec tous les Airs“ wurden zunächst ausschließlich von nicht-französischen Musikern komponiert, die diese Form noch aus eigener Anschauung in deren Ursprungsland kannten (Johann Sigismund Kusser und Georg Muffat). Darauf folgten diejenigen Komponisten, denen die Ouvertüre nur aus Produkten der vorigen Rezipientengenerationen bekannt war, die sich selbst aber niemals in Frankreich aufgehalten hatten (Philipp Heinrich Erlebach und Johann Caspar Ferdinand Fischer). Bei Komponisten wie Erlebach und Muffat scheint die Auseinandersetzung sowohl mit der Ensembleouvertüre französischer Herkunft als auch mit dem Concerto italienischer Machart ihrem grundsätzlichen Interesse an orchestraler Musik überhaupt entsprungen zu sein.[36] Letztlich ist aber festzustellen, dass die Ouvertürensuite bis zu Bachs Zeit so einschneidende Veränderungen und Öffnungen gegenüber dem italienischen Instrumentalstil erfahren hat, dass man sie kaum noch als französische Gattung bezeichnen kann.

[34] Betty Bang Mather, *Dance rhythms of the French Baroque*, Bloomington 1987, 93ff.

[35] Herbert Schneider, „The Amsterdam editions of Lully's orchestral suites“, in: John Hajdu Heyer, *Lully and the music of the French Baroque. Essays in honor of James R. Anthony*, Cambridge 1989, 113–130.

[36] Bernd Baselt, „Philipp Heinrich Erlebach und seine VI Ouvertures, begleitet mit ihren darzu schicklichen Airs, nach französischer Art und Manier (Nürnberg 1693)“, in: Günther Fleischhauer et alii (Hg.), *Die Entwicklung der Ouvertüren-Suite im 17. und 18. Jahrhundert. Gedenkschrift für Eitelfriedrich Thom (1933–1993)*, Michaelstein 1996, 10 (=Michaelsteiner Konferenzberichte 49).

Besonders Georg Philipp Telemann trug im Zuge seiner reichen Produktion an Ouvertüren ab 1705 wesentlich zum Stilwandel der Gattung bei. Der Schwerpunkt von Telemanns Konzeption der Orchestersuite lag ganz auf dem Eingangssatz, der mehrteiligen Ouvertüre im Geiste Lullys. Im weiteren Verlauf der Entwicklung nahmen jedoch die so genannten Airs – Stücke, deren Herkunft nur zum Teil auf Tanzsätze zurückzuführen ist – an Bedeutung zu, und Lullys Holzbläsertrio verlor seine angestammte Spezialfunktion. Dafür übernahmen in erster Linie Oboen und Violinen in zunehmendem Umfang solistische Funktionen. Telemanns zentrale Rolle als Komponist deutscher Ensembleouvertüren wird zudem deutlich angesichts seines Einflusses auf Komponisten wie Johann Bernhard Bach, Christoph Graupner und Johann Friedrich Fasch.[37] Somit standen Bachs Ouvertüren BWV 1066–1069 ganz in der Tradition der deutschen, mit Telemanns Namen fest verbundenen Gattung. Folgerichtig sprach schon die Einleitung zum Nekrologh von „nach dem Telemannischen Geschmacke eingerichtete[n] Ouvertüren."[38] Diesem Typus sind auch die Eingangssätze der Kantaten 61, 119 und 194 zuzurechnen. Hier wurde der mittelbare Hinweis auf die Herkunft des Ouvertürenstils als semantische Komponente einbezogen.[39] Auch die Tatsache, dass solche rhythmischen Fakturen, die auch die in Frankreich entstandene Ouvertüren aufweisen, in den „Mitten" der *Clavierübungen* I bis IV vorkommen, scheint weniger stilistisch als inhaltlich begründet zu sein.

Ähnliche Stil- und Gattungsmischungen scheinen auch in den beiden Orgelfantasien in c-Moll BWV 562 bzw. 537 vorzuliegen, deren auf die Beeinflussung etwa der Musik Nicolas de Grignys hinweisende Merkmale (Fünfstimmigkeit bzw. $\frac{6}{4}$-Takt) indessen derart sekundär sind, dass von einer demonstrativen Auseinandersetzung mit der französischen Musik keine Rede sein kann. Angesichts der vielfältigen Bezugspunkte zwischen der *Pièce d'Orgue* BWV 572 und Stilmerkmalen der Pachelbel-Schule drängt sich die Frage auf, ob der in französischer Sprache gehaltene Titel mehr andeutet als eine bloß typologische Bezugnahme auf ein dreiteiliges Formmodell mit kontrastierendem Mittel-Abschnitt.[40]

So verwundert es nicht, dass auch Bachs Suitenwerke bis in die späten 1710er Jahre kaum direkt aus Frankreich vermittelte Züge aufweisen. Diese Sachlage änderte sich wohl erst um 1720, als Bach die Clavecinmusik François Couperins kennen lernte. Das früheste Zeugnis dieser Begegnung in Bachs Werk

[37] Siegbert Rampe und Dominik Sackmann: *Bachs Orchestermusik. Entstehung – Klangwelt – Interpretation*, Kassel 2000, 254f.

[38] Dok. III (siehe Anm. 6), Nr. 666, 81.

[39] Friedhelm Krummacher: „Französische Ouvertüre und Choralbearbeitung: Stationen in Bachs kompositorischer Biographie", in: *Möglichkeit und Grenzen der musikalischen Werkanalyse. Gedenkschrift Stefan Kunze (1933–1992)*, Bern 1996, 71ff. (= Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Neue Folge, 15)

[40] Vgl. Siegbert Rampe, „Bachs Pièce d'Orgue G-Dur BWV 572. Gedanken zu ihrer Konzeption", in: Martin Geck (Hg.), *Bachs Musik für Tasteninstrumente. Bericht über das 4. Dortmunder Bach-Symposion 2002* Witten 2003, 333–363, besonders 338–342.

stellt wohl die reinschriftliche Frühfassung von fünf „Französischen Suiten“ BWV 812–816 im ersten Klavierbüchlein von Anna Magdalena Bach von 1722 dar. Solche Verkürzungen kleiner und Ausdehnung größerer Notenwerte, wie sie in der Gigue der Suite in d-Moll BWV 812 anzutreffen sind, verdanken ihre Existenz wohl Bachs Bekanntschaft mit Stücken wie „La Raphaèle“ aus Couperins *Huitième Ordre* und anderen.[41]

Dasselbe ließe sich in gewisser Weise auch über die „Ouvertüre nach französischer Art“ BWV 831 aus dem *Zweyten Theil der Clavier Ubung* sagen: darin vermischte Bach nicht nur Wesenszüge der Ensembleouvertüre mit der Tradition der Claviersuite, sondern er lehnte sich an gewisse Eigenheiten der Musik François Couperins, darunter auch die eben erwähnte Vorliebe für „Überpunktierungen“,[42] an. Viel wichtiger als Rückgriffe auf unterschiedliche, in Frankreich beliebte Gattungen ist Bachs Versuch, in diesem Werk die Quintessenz aus seinem eigenen Suitenschaffen zu ziehen, das in zunehmendem Maße zur Stilisierung mittels Abstraktion von choreografischen Bedingungen wie auch zur Vermischung mit der Tradition polyphoner Techniken aus der eigenen Organistenpraxis tendierte.[43] Geradezu in Verkehrung des Werktitels ist der Mittelteil des Eröffnungssatzes unverkennbar als Konzertsatz mit Ritornellen und Episoden angelegt und verweist demnach auf die italienischen Musik.

Unbestritten ist dagegen Bachs Interesse an spezifischen Fragen der französischen Aufführungspraxis. So waren die insgesamt vier Abschriften von Verzierungstabellen französischer Clavecinisten im Andreas-Bach-Buch (f. 78 nach unbekannten, wohl französischer Vorlage) in der Möllerschen Handschrift (nach Dieupart [f. 43v] und Lebègue [f. 96v]) sowie in der Handschrift Frankfurt Mus. Hs. 1538 (nach d'Anglebert) für Bachs Unterrichtstätigkeit von einigem Nutzen, denn gerade die letztgenannte Verzierungstabelle nach d'Anglebert bearbeitete er für seine „Explication unterschiedlicher Zeichen“ im *Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach* von 1720.

Dass demgegenüber Bach als Clavierspieler die spezifischen Darstellungsmittel französischer Cembalomusik nicht beherrschte, verdeutlichen zwei Beobachtungen: zum einen die unidiomatisch aufgelösten Verzierungen in der Abschrift von François Couperins „Les Bergeries“ (aus dem *Sixieme Ordre* B-Dur von 1716/17) im zweiten Clavierbuch für Anna Magdalena Bach von 1725 (BWV Anh. 83) sowie der Bericht Jacob Adlungs, der 1758 über eine Begegnung mit Bach im Anschluss an den Dresdener Wettstreit mit Louis Marchand von

[41] Kai Köpp vermutete ähnliche Gepflogenheiten in der französischen Ensemblemusik der 1710er Jahre, die Bach durch die Vermittlung Johann Georg Pisendels und einiger anderer Musiker des Dresdener Hofes, die damals in Paris weilten, zur Kenntnis genommen haben könnte. (Vortrag im Rahmen der *Jours fixes* der Schola Cantorum Basiliensis am 29. November 2004)

[42] Rampe (siehe Anm. 33), 778.

[43] Dominik Sackmann, *Bach und der Tanz*, Stuttgart 2005 (=Jahresgabe 2005 der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen).

1717 berichtete: „[...] als ich ihm sagte, daß ich diese Sviten [gemeint sind die beiden Cembalosuiten von Marchand] hätte, so spielte er sie mir vor nach seiner Art, das ist, sehr flüchtig und künstlich."[44]

Die Tatsache, dass Aufzeichnungen von Musik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts für Tasteninstrumente zuweilen reich mit Ornamentsymbolen, Wellenlinien, senkrechten Doppelstrichen oder anderen Triller- und Mordentzeichen übersäht sind, wurde schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts als die „Franzosche Art" aufgefasst.[45] Die Geschichte der Musik für Tasteninstrumente erweist indessen, dass seit ihren Anfängen, besonders in für Laien und Anfänger bestimmten Aufzeichnungen, häufig solche „Spielmanieren" gehäuft auftreten. Erinnert sei hier nur – um im engeren Umkreis des zur Diskussion stehenden Betrachtungsgegenstandes zu bleiben – an einige Stücke aus der Möllerschen Handschrift (die Fuge von Buttstedt und das Capriccio von Witt) sowie dem Andreas-Bach-Buch (Präludium A-Dur von Buxtehude), an die Bach-Abschriften aus dem Kellner-Kreis und aus Bachs Thüringer Schüler- und Verehrerkreis bis hin zu Johann Gottlieb Preller.[46] Selbst wenn Bach sich wiederholt mit den Aufzeichnungsgepflogenheiten französischer Cembalisten auseinandersetzte, so lässt deshalb das bloße Vorhandensein zahlreicher Ornamentsymbole in einem seiner Werke nicht ohne weiteres auf eine Beeinflussung durch die französische Musikpraxis schließen. Möglicherweise hatte Zelter auch solche Quellen im Sinn, als er, den „französischen Schaum" umschreibend, Goethe gegenüber „die kleinen, feinen, niedlichen Couperins mit all den Frisuren der Notenköpfe" erwähnte und „diese Manier" mit dem „französische[n] Gekräusel" gleichsetzte. Auch hier wurde etwas als französisch erklärt, was von so allgemeiner Tragweite war, dass es in Frankreich womöglich besonders beliebt und eingebürgert, im übrigen Europa zu Bachszeit aber längst ebenso verbreitet war.

Die bisherigen Darlegungen mögen die Frage aufgeworfen haben, warum der Titel dieses Beitrags, „‚Französischer Schaum' und ‚deutsches Grundelement' – Französisches in Bachs Musik", nicht mit einem Fragezeichen versehen ist. Obwohl ich den positiven Beweis noch nicht angetreten habe, hege ich die Vermutung, dass sich in Bachs Musik tatsächlich Einflüsse aus Frankreich bemerkbar machen, und dies so ubiquitär, dass sie uns als Konstante der

[44] Jacob Adlung, *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, 716 (Reprint hg. von Hans-Joachim Moser (=Documenta Musicologica 1/IV), Kassel 1953).

[45] Siegbert Rampe, „Das ‚Hintze-Manuskript' – Ein Dokument zu Biographie und Werk von Matthias Weckmann und Johann Jacob Froberger", Schütz-Jahrbuch 1997, Kassel 1997, 78: „Die verschiedenen Symbole [...] für ein und dasselbe Ornament und Werke von Komponisten unterschiedlicher Nationalität untermauern die oben angedeutete Schlussfolgerung, Weckmann habe den Titel *Franzosche Art* weniger mit der Provenienz der von ihm ausgewählten Musik als mit Charakter und Aufführungspraxis (Tanzsätze in punktierten Rhythmen, Ausführung von Ornamentik) in Verbindung gebracht."

[46] Thomas Synofzik, „Avec des Agréments. Beobachtungen zur Verzierungspraxis des Bach-Kreises", in: Martin Geck (Hrsg.), *Bachs Musik für Tasteninstrumente* (wie Anm. 41) 51–71.

Personalstilistik erscheinen, obwohl sich deren Herkunft aus Bachs Kenntnis französischer Musik durchaus feststellen ließe. In diese Richtung weisen die unablässigen Dur-Moll-Wechsel und das komplexe Ineinandergreifen harmonischer Verknüpfungen auf unterschiedlichen Ebenen des Tonsatzes. Diese Einflüsse wären aber, um sie eindeutig als aus Frankreich stammend zu qualifizieren, in einem größeren Kontext zu untersuchen. Deshalb verbinde ich den Schluss meiner Ausführungen mit dem eindringlichen Plädoyer für eine ebenso eingehende wie umfassende Untersuchung von Bachs Harmonik. Ich könnte mir vorstellen, dass sich Grundphänomene der Bachschen Stimmführung im Zusammenspiel von horizontalen und vertikalen Komponenten auf die Begegnung mit der Cembalomusik, beispielsweise von Lebègue oder LeRoux, zurückführen lassen.

Dass der Harmonik in Bachs Musik vor dem Hintergrund des Frankreich-Bezugs bislang noch nicht nachgegangen wurde, hat seinen Grund wohl ebenfalls in der Vorprägungen der Bach-Forschung durch die bezüglich Bachs Abhängigkeit von Rameaus Harmonielehre widersprüchlichen Aussagen der ersten Generationen der Bach-Erben (Kirnberger[47] und Forkel[48] contra Marpurg[49] und Reichardt[50]).

Würde eine Beschäftigung mit Bachs Harmonik tatsächlich Anleihen bei der Musik französischer Komponisten um 1700 zu Tage fördern, hätte Zelter nicht unrecht gehabt, wenn er mutmaßte, der „französische Schaum“ sei „ein Äther, allgegenwärtig, aber unergreiflich“[51], mithin eine Komponente des „deutschen Grundelement[s]“.[52]

[47] Dok III (siehe Anm. 6) Nr. 767, 216–237 sowie Dok III, Nr. 781, 259.
[48] Dok III Nr. 842, 335.
[49] Dok III Nr. 815, 305.
[50] Dok III Nr. 863, 356.
[51] Vgl. Anm. 4.
[52] Vgl. Anm. 2.

GRAUN, TELEMANN UND DIE REZEPTION DES FRANZÖSISCHEN REZITATIVS

von Michele Calella

Der Briefwechsel zwischen Carl Heinrich Graun und Georg Philipp Telemann, heute in der Staatsbibliothek Tartu (Estland) aufbewahrt, hat seit seiner ersten, jedoch unvollständigen Veröffentlichung im Jahre 1907 immer wieder die Aufmerksamkeit der Musikhistoriker auf sich gezogen.[1] Dies gilt besonders für jene vier Briefe – drei von Graun, einer von Telemann –, in denen sich beide Komponisten in den Jahren 1751 und 1752 mit gegensätzlichen Meinungen u. a. zum Rezitativ Rameaus äußern. Das Interessante dieses leider lückenhaften Briefwechsels – mindestens zwei Briefe Telemanns fehlen – besteht prinzipiell darin, dass sich beide Briefpartner nicht darauf beschränken, allgemeine Urteile über die verschiedenen nationalen Stile zu fällen, sondern konkret anhand von Notenbeispielen argumentieren.

Der Verlauf dieser Auseinandersetzung kann chronologisch wie folgt zusammengefasst werden: Am 1. Mai 1751 antwortet der preußische Hofkapellmeister Graun auf einen heute verschollenen Brief des Hamburger Musikdirektors und Kantors Telemann und versichert ihm, dass er generell keine negative Meinung über die französische Musik habe. Er fände lediglich das französische Rezitativ nicht natürlich, und deswegen habe er geschrieben, dass er

> noch kein vernüfftiges gesehen hätte, weil selbige nebst ihrem zur Unzeit angebrachten *Ariösen* Gesange auch gar zu sehr und öffters wieder die *Musicalische Rhetoric* gesetzt wären: Die *Opern* von *Rameau* sind Beweises genug.[2]

Telemann fordert in einem ebenfalls verschollenen Brief Beweise und Graun sendet ihm am 9. November 1751 einen langen Kommentar zu sechs Stellen aus Rameaus Oper *Castor et Pollux*, wobei er für zwei von ihnen seiner Auffassung nach „korrekte" Alternativen liefert.[3] Punkt für Punkt widerlegt Telemann in seinem glücklicherweise erhaltenen Brief vom 15. Dezember 1751 die Einwände Grauns, wobei er die allgemeine Beliebtheit der französischen Rezitative in Deutschland bekräftigt und ein Rezitativ in der französischen Art aus einer seiner Passionen beilegt.[4] In dem letzen erhaltenen Brief dieses Streits vom 14. Januar 1752 schlägt Graun vor

[1] Georg Philipp Telemann: *Der Tag des Gerichts – Ino*, hg. von Max Schneider, Leipzig 1907 (=Denkmäler Deutscher Tonkunst 28), LXV–LXXII; vollständig veröffentlicht ist der bisher bekannten Briefwechsel in: Georg Philipp Telemann, *Briefwechsel. Sämtliche erreichbaren Briefe von und an Telemann*, hg. von Hans Grosse und Hans Rudolf Jung, Leipzig 1972, 264–306.

[2] Brief von Graun an Telemann, 1. Mai 1751, in: Telemann, *Briefwechsel*, 274.

[3] Brief von Graun an Telemann, 9. November 1751, in: Telemann, *Briefwechsel*, 276.

[4] Brief von Telemann an Graun, 15. Dezember 1751, in: Telemann, *Briefwechsel*, 280–283.

die völlige *Decision* unseres *Recit*: Streits aus[zu]setzen, biß wir beyde Nachricht bekommen, ob vielleicht in der Türckey eine beßere *Recita*tif Art gebraucht wird, als die Französche und *Italieni*sche.[5]

Dabei lehnt Graun jedoch Telemanns Verteidigung des französischen Rezitativs kategorisch ab und die Diskussion findet damit – soweit sich das aus den erhaltenen Briefen ersehen lässt – ihr Ende.

Seit der 1941 veröffentlichten Monographie *Les jugements allemands sur la musique francaise au 18eme siècle* von J. Gaudefroy-Demombynes,[6] einer Studie, die an einer ausgeprägten Germanophobie krankt, etliche Fehler enthält und in der Graun ständig „Ungerechtigkeit" gegenüber der französischen Musik vorgeworfen wird, ist diesem Briefwechsel keine systematische Interpretation gewidmet worden, abgesehen von Wolfgang Hirschmanns erkenntnisreichen Kommentaren zur Praxis des französischen Rezitativs bei Telemann.[7] Die Schwierigkeiten, die diese Texte dem Forscher bereiten, sind nicht gering, da die oft zerstreut wirkenden Bemerkungen beider Autoren auf den ersten Blick den Eindruck der ästhetischen Willkür erwecken könnten. Man ist schnell geneigt, bestimmte Urteile als Spiegel eines persönlichen Geschmacks zu sehen, der keines weiteren Kommentars bedürfe, aber hinter ästhetischen Bewertungen wie etwa „natürlich", „trocken", „prächtig", „ermüdend" verbirgt sich meist eine Musikauffassung, die an konkreten kompositorischen Details bestätigt oder erprobt wird. Die Argumente beider Komponisten sind im Grunde genommen alles anders als diffus – selbst wenn man ihnen (besonders Graun) nicht durchweg eine profunde Kenntnis der französischen Musik zuschreiben kann. Aber die direkte Beschreibung und Beurteilung der dort genannten musikalischen Phänomene macht diesen Briefwechsel zu einem der bedeutendsten Dokumente die deutschsprachige Musikästhetik des 18. Jahrhunderts betreffend, zumal hier auch die Problematik der Rezeption französischer Vokalmusik in Deutschland sichtbar wird.

Um die verschiedenen, teilweise auf komplizierte Weise miteinander verbundenen Stränge der Diskussion besser beschreiben zu können, soll diese Debatte in drei Punkten erläutert werden:

1. Komposition
2. Aufführungspraxis
3. Musikalische Rhetorik

[5] Brief von Graun an Telemann, 14. Januar 1752, in: Telemann, *Briefwechsel*, 288.

[6] Jean Gaudefroy-Demombynes, *Les jugements allemands sur la musique française au XVIII siècle*, Paris 1941, 79ff.

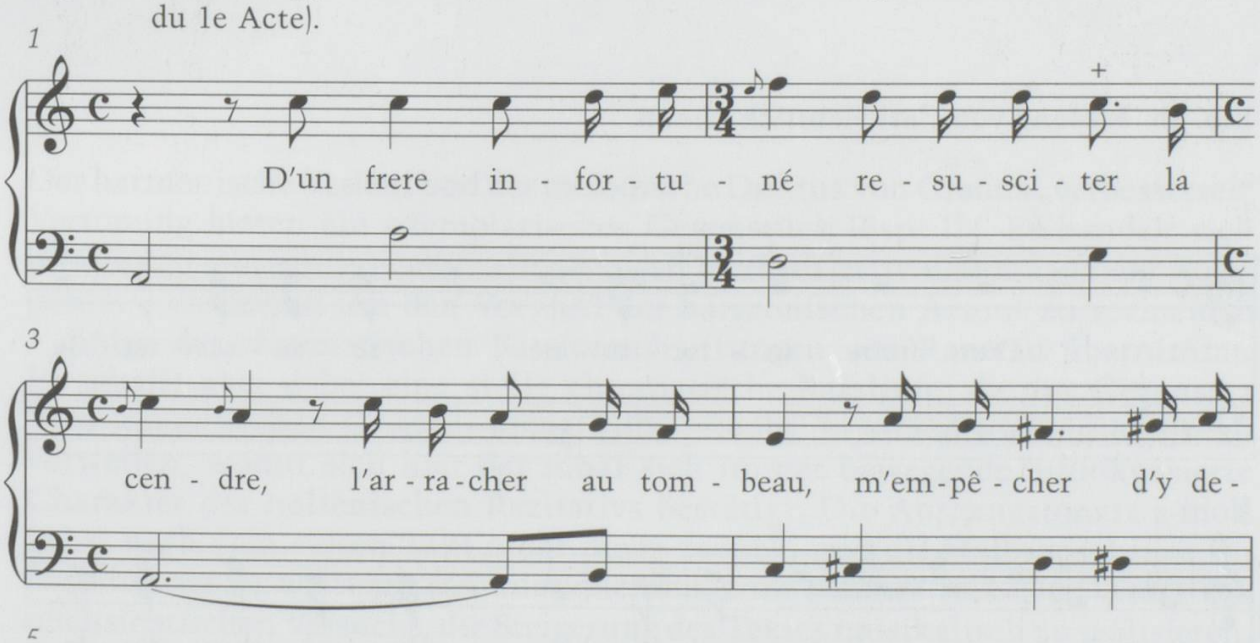
[7] Wolfgang Hirschmann, „Französische Elemente in Telemanns Passionsrezitativ", in: *Französische Einflüsse auf deutsche Musiker im 18. Jahrhundert*, hg. von Friedhelm Brusniak und Annemarie Clostermann, Köln 1996 (=Arolser Beiträge zur Musikforschung 4) 149–168.

Komposition

Grauns Annahme, dass das französische Rezitativ sich vom italienischen durch „arienmäßige" Stellen unterscheide, war im deutschsprachigen Musikschrifttum eine weit verbreitete Auffassung.[8] Wie sich dieser Unterschied im kompositorischen Detail konkretisierte, wurde meist lediglich mit einem Hinweis auf den Aspekt des Rhythmus – besonders des Taktwechsels – angedeutet. Die eigene Version, die Graun gleichsam als „Verbesserung" eines Rezitativs Rameaus anfertigte, spricht aber für sich.[9] Diese sozusagen „in Tönen ausgedrückte Meinung" bietet die Möglichkeit einer vergleichenden Analyse, die die satztechnischen Voraussetzungen des französischen Rezitativs aus einer italienisierten deutschen Perspektive am besten veranschaulichen kann.

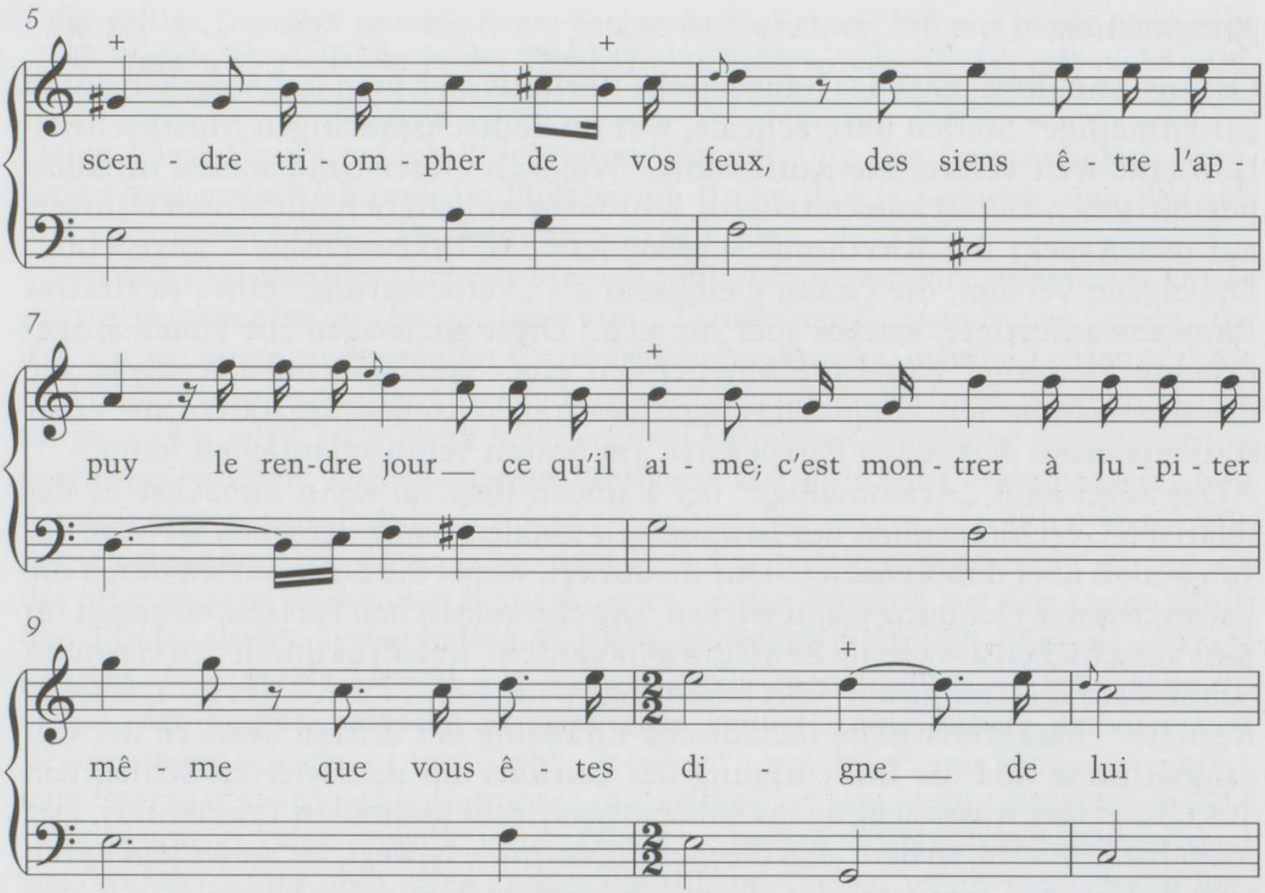
Das sogenannt „Arienmäßige" bei Rameau (Bsp. 1a) kann zunächst in der relativen Geschlossenheit des harmonisch-tonalen Raums gesehen werden, der von a-moll über d-moll nach C-Dur moduliert, wobei die Ecktonarten durch die kadenzierende Dehnung stabil wirken. Die chromatischen Fortschreitungen im Bass verschieben das tonale Zentrum a-moll nicht, indem es durch den erneuten Schluss auf die Tonika auf Takt 5 bestätigt wird, bevor die für das französische Rezitativ charakteristische melodische Erhöhung der dritten Stufe in der Gesangsstimme und die Erniedrigung des Leittons auf dem vierten Schlag von Takt 5 zu einer Ausweichung ins Subdominantische (d-moll) in Takt 6 führt. Der melodische Raum, in dem sich die Gesangsstimme bewegt, ist außerdem durch eine vielfältige Gestaltung der Motivik gekennzeichnet: man betrachte z. B. den melodischen Kontrast zwischen ab- und aufsteigender Stimmführung.

Bsp. 1 a: Jean-Philippe Rameau, *Castor et Pollux*, Récitatif „D'un frère infortuné" (Fin du 1e Acte).

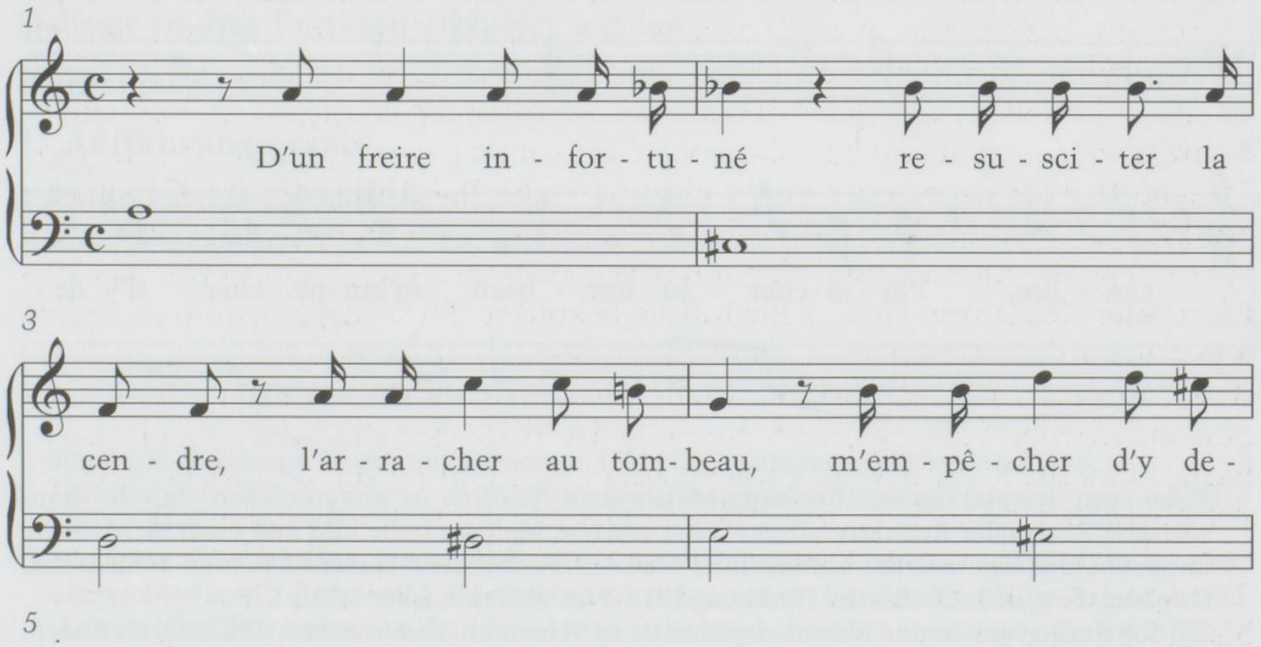


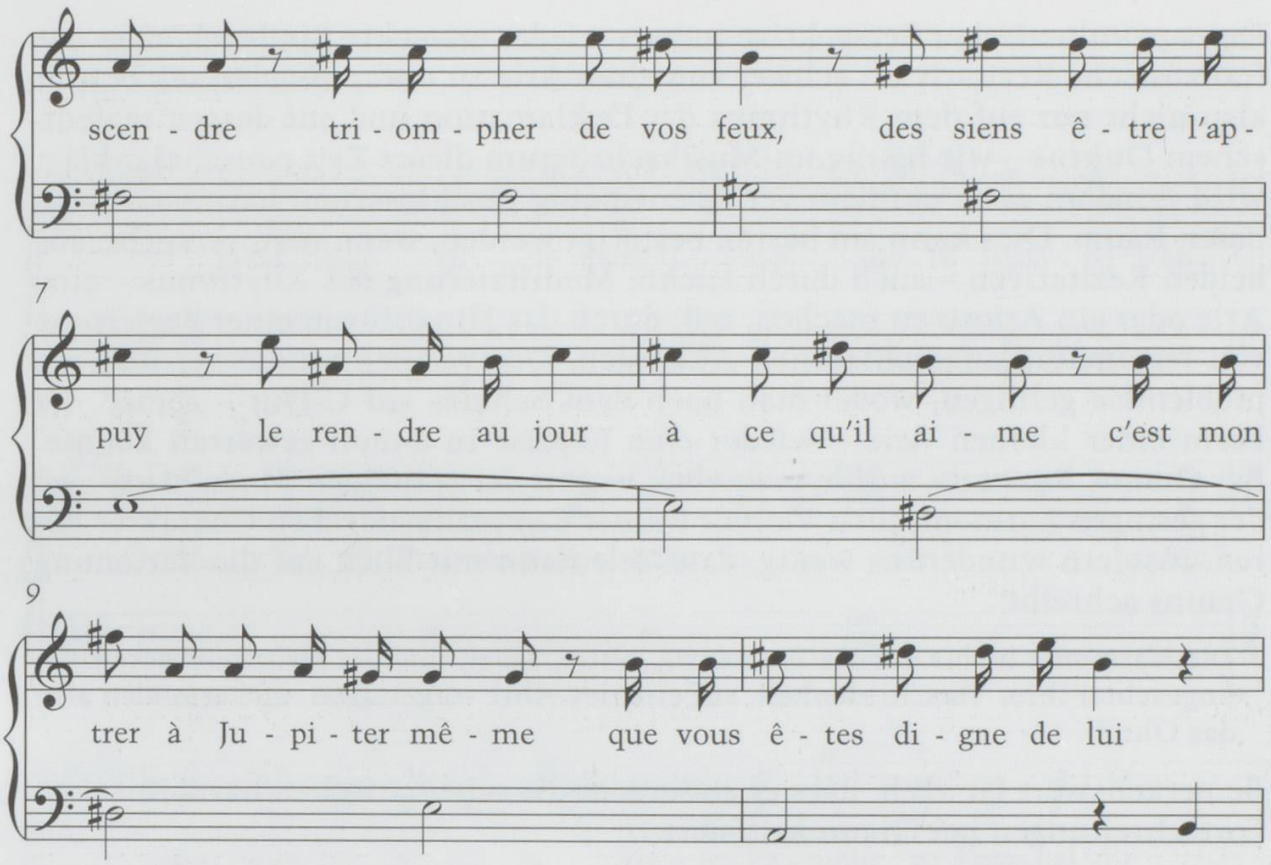
[8] Siehe zum Beispiel die Beschreibung Matthesons „Endlich ist anzumercken, daß der französische Recit oder Recitativ allezeit eine gewisse Melodie habe und von einer Aria wenig unterschieden sey welcher Unterschied bloß im Mouvement besteht". Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, Nachdruck Laaber 2002, 228.

[9] Ein Faksimile von Grauns Notenbeispielen ist in Telemann, *Briefwechsel*, 286–288, zu finden.



Bsp. 1b: Fassung von Carl Heinrich Graun.





Der harmonische Verlauf und der melodische Duktus von Grauns „verbesserter" Vertonung bieten ein exemplarisches Gegenstück (Bsp. 1b). Es handelt sich zwar nicht um ein typisch italienisches Opernrezitativ Grauns, da der Komponist – vielleicht, um den Vorwurf der harmonischen Armut zu vermeiden – einige der chromatischen Bassfortschreitungen von Rameau übernimmt. Er schafft aber dabei eine steile chromatische Basslinie, die im Gegensatz zum französischen Original keine Ruhe erlaubt, in einem tonalen Raum zu verweilen, womit sich hier der tonal sich immer bewegende, unfokussierte Charakter des italienischen Rezitativs bestätigt: Die Ausgangstonart a-moll kehrt nach dem ersten Takt nicht mehr zurück, und die Halbtonschritte im Bass führen zu weiteren Modulationen bis zum Schluss in E-Dur. Trotz des offensichtlichen Versuchs, die Steigerung des Textes musikalisch zu realisieren, basiert Grauns Rezitativ vorwiegend auf einer Reihung von Schlüssen auf sich verschiebenden Toniken, wobei der Eindruck des bewusst spröden Sprechgesangs bereits am Anfang besteht und durch die fast mechanisch wirkende Transposition der verminderten Septime zwischen Bass und Gesangsstimme bis Takt 6 bestätigt wird.

Der aus italienischer Perspektive immer wieder erweckte Eindruck, dass das französische Rezitativ oft schwer von einer Arie zu unterscheiden sei, beruht also nicht nur auf dem Rhythmus der Deklamation und auf dessen melodischem Duktus – wie häufig im Musikschrifttum dieser Zeit pauschal erklärt wird, sondern auch auf dem verhältnismäßig geschlossenen harmonisch-tonalen Raum. Dies kann am besten bestätigt werden, wenn man versucht, aus beiden Rezitativen – auch durch leichte Modifizierung des Rhythmus – eine Arie oder ein Arioso zu machen, z. B. durch das Hinzufügen einer Begleitung von regelmäßig angeschlagenen Akkorden. Der Versuch würde bei Rameau problemlos gelingen, wobei man nach dem Schluss auf C-Dur – gemäß der Form einer kleinen Arie – wieder eine Reprise in a-moll erwarten könnte. Bei Grauns Rezitativ würde man eben wegen der ständigen Modulation und der geringen harmonischen Vielfalt immer den rezitativischen Charakter hören. Insofern wundert es wenig, dass Telemann mit Blick auf die Vertonung Grauns schreibt:

> Die Harmonie ist bis zur Hälfte traurig, bitter, sauer, und die Neben=objecte sind, ungeachtet ihrer Verschiedenheit, auf einerley Ahrt vorgetragen, und ermüden also das Ohr.[10]

Bemerkenswert ist auch, dass er außerdem die schematischen harmonischen Fortschreitungen bei Graun kritisiert:

> Ich weiß wohl, daß es sonst ein Schlentrian ist, bey solchen Vorträge, wo der Poet seine Paragraphen nach und nach in mehreres Feuer setzet, auch die Music stufenweise zu erhöhen, doch eben nicht auf eine gleichförmige Ahrt, welche mit aller ihrer Ordnung trucken ist und bleibt.[11]

Mit diesem Vorwurf der Trockenheit vertritt Telemann – bewusst oder unbewusst – eine Meinung, die in der französischen Operndiskussion in Bezug auf das italienische Rezitativ sehr verbreitet war.[12]

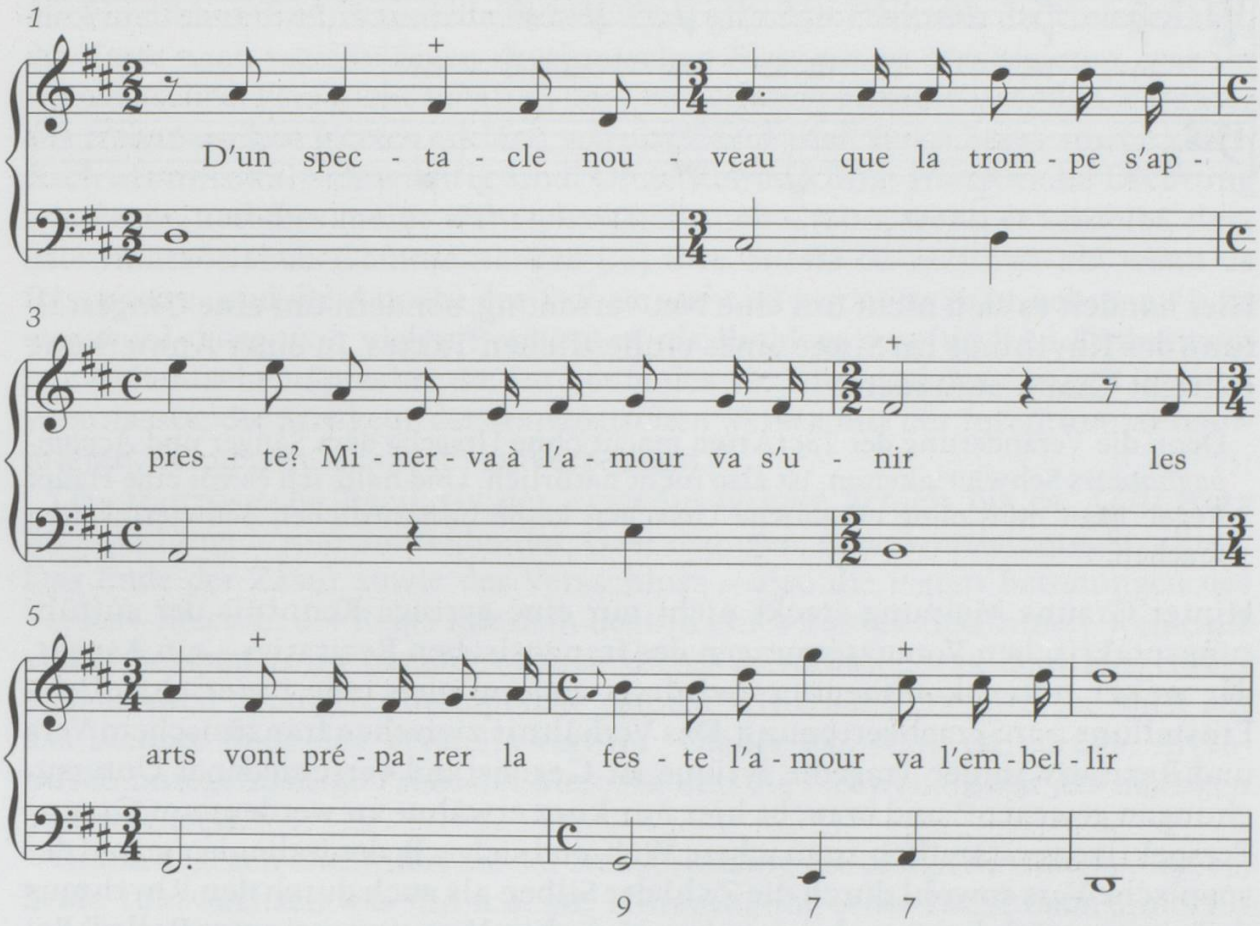
Ein weiteres wichtiges Element in der Debatte, das hier bewusst von der Frage der Harmonie und Diastematik getrennt wurde, ist der Rhythmus der Versdeklamation. Grauns Meinung, dass nichts „verlohren würde, wenn der egale Tact durchhaus behalten würde", wird in seiner oben erläuterten Neuvertonung in die Praxis umgesetzt, indem sie gemäß der Tradition des italienischen Rezitativs lediglich auf die Taktangabe 4/4 reduziert wird. Eine zweite „alternative" Vertonung eines Rezitativs Rameaus exemplifiziert diese Frage in aller Deutlichkeit.

[10] Brief von Telemann an Graun, 15. Dezember 1751, in: Telemann, *Briefwechsel*, 281.

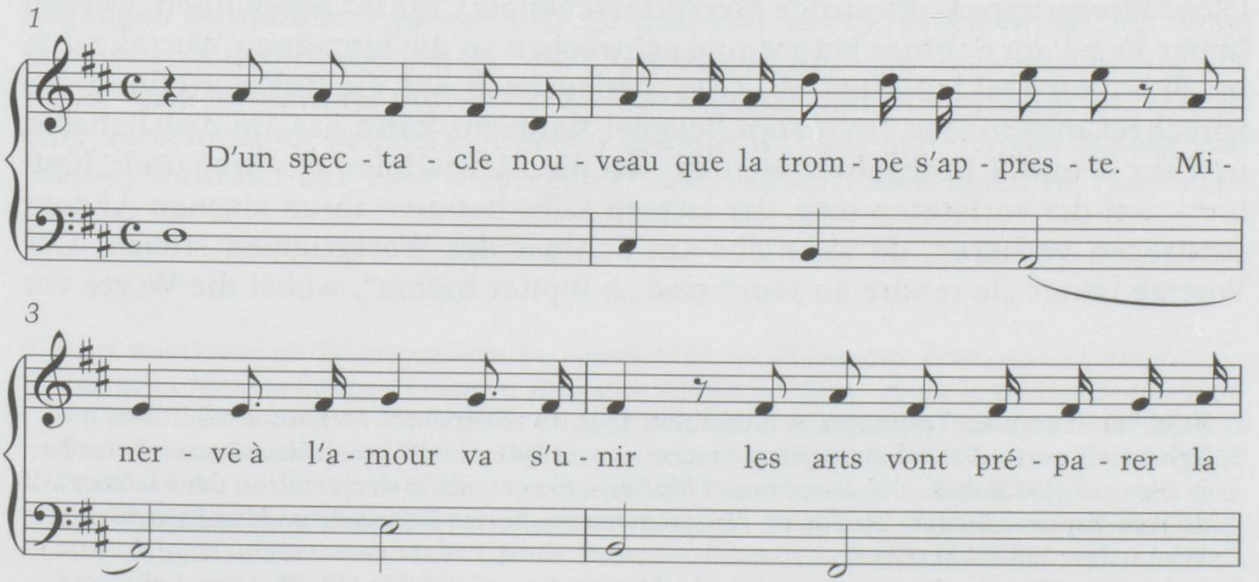
[11] Ebd.

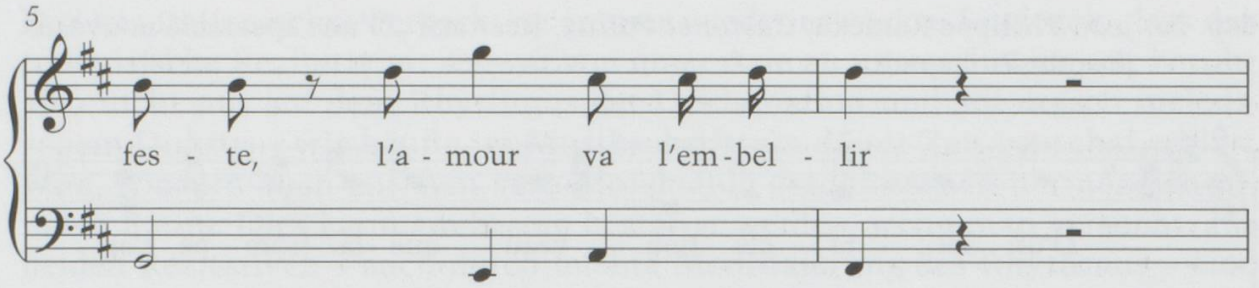
[12] Nicht zufällig fanden noch in den frühen 1770er Jahren die Verteidiger der traditionellen Tragédie lyrique in den Rezitativen Glucks *sécheresse* und *monotonie*. Siehe *Lettre à la Marquise de *** dans se terres près de Mantes sur l'opéra d'Iphigénie*, Genf 1774, 10–12. Faksimile in: *La querelle des Gluckistes et des Piccinnistes*, hg. von François Lesure, Genf 1984.

Bsp. 2a: Jean-Philippe Rameau, *Castor et Pollux*, Récitatif „D'une spectacle nouveau" (Fin du Prologue).



Bsp. 2b: Die Fassung von Carl Heinrich Graun.





Hier handelt es sich nicht um eine Neuvertonung, sondern um eine Umgestaltung des Rhythmus im Sinne eines einheitlichen Taktes. In einer Anmerkung schreibt Graun außerdem:

> Denn die Veränderung der *Tact*Arten macht ohne Ursache dem Sänger und *Accompagnateurs* Schwierigkeiten, ist also nicht natürlich. Und halte ich es vor eine Haupt Regel: Man muß ohne erhebliche Ursachen keine unnatürlichen Schwierigkeiten machen.[13]

Hinter Grauns Meinung steckt nicht nur eine geringe Kenntnis der aufführungspraktischen Voraussetzungen des französischen Rezitativs – ein Aspekt, der weiter unten kommentiert wird –, sondern auch eine unterschiedliche Einstellung zur Sprachvertonung. Das Verhältnis zwischen französischem Vers und Rezitativ in der Tragédie lyrique ist Gegenstand verschiedener Untersuchungen gewesen[14] und braucht hier nur kurz erwähnt zu werden, um Grauns Perspektive verständlich zu machen. Während sich z. B. der italienische und der spanische Vers sowohl durch die Zahl der Silben als auch durch den Rhythmus definieren, spielt letzterer bei dem französischen Vers eine geringere Rolle.[15] Bei längeren Versen erscheint in der französischen Verslehre neben der Betonung am Versschluss in der Regel eine feste, betonte Zäsur in der Mitte des Verses. Die anderen Betonungsstellen stehen nicht von vornherein fest. Dies hängt damit zusammen, dass die einzelnen Wörter im Französischen nur schwach betont sind: der Wortakzent ist bei der Gruppierung der Worte irrelevant. Diese Wortgruppen, die einige Metrikforscher als „Takte" bezeichnen, werden in der Regel am Schluss betont und schwächen so die einzelnen Wortakzente im Fluss der Deklamation ab. Dies schlägt sich auf die Textvertonung des Sprechgesangs nieder: Im ersten Beispiel Rameaus kann das am deutlichsten in Takt 7 und 8 beobachtet werden, wo die Mehrsilbler „rendre" und „Jupiter" – auf der vorletzten resp. der letzten Silbe betont – ihren eigenen Akzent sozusagen verlieren, da sie nicht am Schluss der Wortgruppen stehen. Der Vortrag lautet „le rendre au *jour*" und „à Jupiter *même*", wobei die Worte vor

[13] Brief von Graun an Telemann, 9. November 1751, in: Telemann, *Briefwechsel*, 276–277.

[14] Vgl. Lois Rosow, „French Baroque recitative as an expression of tragic declamation", in: *Early Music* 9 (1983) 468–479; Dominique Müller, „Aspects de la déclamation dans le récitatif de Jean-Baptiste Lully", in: *Forum Musicologicum. Basler Beiträge zur Musikgeschichte* 2, Winterthur 1980, 231–251.

[15] Siehe dazu Theodor Elwert, *Französische Metrik*, Ismaning 1961, 30–31.

dem Versende beliebig nuanciert ausgesprochen werden. In einem metrischen System wie dem italienischen dagegen würden Worte (und manchmal auch die Einsilbler) ihre Akzente behalten. Dies gibt den Dichtern die Gelegenheit, die Verse nach regelmäßigen rhythmischen Mustern zu organisieren, was im französischen Vers nicht möglich ist. Der schwach akzentuierende Charakter des französischen Verses erklärt, warum Zäsur und Versschluss sowohl metrisch als musikalisch wichtig sind. Ohne Reime klingt französiche Dichtung wie Prosa, und dies meint wahrscheinlich auch Graun, wenn er schreibt, dass „die frantzösichen *Commedianten* [...] ihre *Poesie* so *recitiren* als wenn es *Prosa* wäre, und die Anzahl der *Sylben* nicht so genau in Acht nehmen."[16] Es war wohl diese, von vielen Beteiligten als Problem empfundene Diskrepanz zur italienischen Sprache, die im Laufe des 18. Jahrhunderts einige Literaten veranlasste, die Struktur des französischen Verses mit der Intention zu reformieren, seine „Musikalität" zu verbessern.[17]

Das französische Rezitativ der Tragédie lyrique behielt bis ca. 1770 trotz Entwicklungen und individueller Gestaltungen eine konsistente Struktur: Das Ende der Zäsur sowie der Versschluss – also die festen Betonungen des Verses – fielen in der Regel mit dem Beginn eines Taktes zusammen. Rameaus erstes Beispiel zeigt paradigmatisch dieses Verfahren, was dem ausgeprägt endbetonten Charakter der Sprache gerecht wird: der Vers wird im Blick auf das betonte Ende des Versteils vertont – daher das stark auftaktige, rhythmisch unregelmäßige Profil der Melodik und die Notwendigkeit des häufigen Taktwechsels.

Graun dagegen eliminiert bei der Neuvertonung des ersten Rezitativs (Bsp. 1b) beide Taktwechsel, was ihn u. a. zur Hinzufügung einer Pause nach „infortuné" (Takt 2) und zum Verzicht auf die Dehnung auf „cendre" (Takt 3) zwingt. Dass er in der Tradition der französischen Vokalmusik nicht so bewandert war, kann daran gesehen werden, dass er beim Achtsilbler „le rendre au jour à ce qu'il aime" die Betonung von „jour" am Ende von Takt 7 plaziert, die Präposition „à" am Beginn von Takt 8 betont und den Versschluss „aime" auf den dritten Schlag des Taktes bringt. Dasselbe gilt für den Versschluss des folgenden Achtsilblers auf der dritten Zeit von Takt 9. Noch deutlicher sieht man dies an den Beispielen 2a und 2b: während Rameau die Versschlüsse der Sechs- und Achtsilbler pünktlich zu Taktbeginn markiert, erfolgt bei Graun eine Verschiebung des Versschlusses „s'appreste" auf den dritten Schlag von Takt 2, während auf Takt 4 „préparer" aus Platzgründen rasch in vier Sech-

[16] Brief von Graun an Telemann vom 14. Januar 1752, in: Telemann, *Briefwechsel*, 291.

[17] Vgl. etwa Nicolas-Etienne Framery, *Avis aux poètes lyriques, ou de la nécessité du rhythme et de la césure dans les hymnes ou odes destinés à la musique*, Paris an IV [1796]. Aus eben diesem Grunde warf Claude Debussy in seiner *Lettre ouverte à Monsieur le Chevalier Gluck*, in der er die Opern Rameaus verteidigte, dem deutschen Komponisten vor, aus dem Französischen eine „langue d'accentuation" gemacht zu haben, während es sich dabei um eine „langue nuancée" handele. Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, hg. von François Lesure, Paris 1987, 101.

zehnteln gesungen wird – was von Telemann prompt kritisiert wird. Grauns lockerer Umgang mit dem französischen Vers erklärt sich wahrscheinlich zum einen aus seiner mangelnden Erfahrung mit der Vertonung dieser Sprache, zum anderen aus seiner Vertrautheit mit dem italienischen Rezitativ, bei dem die Zäsur und der Versschluss nicht unbedingt an so exponierter Stelle stehen mussten. Außerdem überschätzt Graun – wie viele deutschsprachige Musiker – in seiner Kritik die Rolle des Taktwechsels bei der Aufführung des französischen Rezitativs, was uns zur Frage der Aufführungspraxis führt.

Aufführungspraxis

Im Grunde genommen scheinen deutsche Musiktheoretiker mit zweierlei Maß zu messen, wenn sie über die Taktangaben in den italienischen und französischen Rezitativen sprechen. Dem italienischen Rezitativ wurde in der Regel ein freier, meist durch die Ausführung des Sängers festgelegter Deklamationsduktus zugeschrieben, bei dem die 4/4-Taktangabe eigentlich nur eine Konvention darstellte. Den verschiedenen Taktwechseln beim französischen Rezitativ wurde dagegen häufig eine viel höhere Bedeutung beigemessen: sie wurden größtenteils für seinen „ariosen" Charakter sowie für seine „unnatürlichen Schwierigkeiten" verantwortlich gemacht.[18] Verantwortlich für diese unterschiedliche Wahrnehmung war eine Rezeption der Nationalstile, die ich in Bezug auf das Opernrepertoire als „asymmetrisch" bezeichnen möchte. Italienische Opern wurden zur dieser Zeit in Deutschland meist als reale, lebendige Aufführungen, französischen demgegenüber fast ausschließlich in Form von Drucken rezipiert.[19] In der Tat ist aus vielen Quellen bekannt, dass bei der Ausführung des französischen Rezitativs kein Takt geschlagen wurde, so dass die Deklamation der Sänger nicht so streng abgemessen war, wie die Taktangabe vorschrieb. Der Taktwechsel machte dem Ausführenden keine Schwierigkeit (wie Graun äußert), sondern ging im Fluss einer flexiblen musikalischen Deklamation auf. Dies meint Telemann, wenn er Grauns Kritik des Taktwechsels wie folgt erwidert:

> daß diese in Klangdehnungen, Ariosen, gezogenen Vorhaltungen (die einige Sängerinnen in Paris durch die enharmonischen Grade zu schleppen wissen) und Trillern, jenen ganz entgegen, melodische Schönheiten anzubringen vermeinen, und auch, wegen der daran gewöhnten Zuhörer, dazu verpflichtet sind.[20]

Telemann erwähnt „Sänger" und „Zuhörer", indem er sich wahrscheinlich auf seine Pariser Erfahrungen von 1737–1738 bezieht, und führt die lebendige Praxis

[18] Vgl. das genannte Graun-Zitat.

[19] Zur deutschen Rameau-Rezeption vgl. Herbert Schneider, „Die deutsch-französische Musikbeziehungen im Zeitalter Rameaus und die Aufführung seines Castor und Pollux in Kassel (1771)", in: *Französische Einflüsse*, op. cit., 39–59.

[20] Brief von Telemann an Graun, 15. Dezember 1751, in Telemann, *Briefwechsel*, 280.

als Argument an. Darüber hinaus schneidet er eine Frage an, die Graun nicht explizit erwähnt – wahrscheinlich weil sie nicht nur das Rezitativ betrifft –, zu der dieser aber implizit in seinen „alternativen" Vertonungen Stellung genommen hatte, nämlich die Verzierungen (agréments). Besonders im ersten Beispiel fällt auf, dass die *coulés*, *ports de voix* und *tremblements* des Rezitativs Rameaus bei Graun völlig verschwunden sind, da das italienische Rezitativ höchstens ungeschriebene Appoggiaturen bei den Kadenzen verwendete.[21] In der Tat war die Praxis der französischen Verzierung in Deutschland zwar im Bereich der Tastenmusik wohlbekannt und praktiziert – wobei auch hier gezweifelt werden kann, ob es sich um einen authentischen französischen Stil handelte, aber im Bereich der Vokalmusik war sie gar nicht verbreitet, nicht zuletzt wegen der Dominanz italienischer Sänger.[22]

Herbert Schneider vertritt die These, dass die nicht erfolgte Rezeption der Tragédie lyrique in Deutschland seit den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts mit der Schwierigkeit zusammenhing, die deutsche Sprache auf die französischen Rezitative zu übertragen.[23] Das Problem liegt möglicherweise anderswo, denn man hätte die Texte mit geringeren Schwierigkeiten auch ins Italienische übertragen können. Man kann sich aber die Frage stellen, welche Sänger in Deutschland (aber auch in Italien oder England) imstande gewesen wären, französische Rezitative samt deren Agréments zu singen. Der Dresdner *Zoroastro* von 1752 (dessen Übersetzung ins Italienische von Giacomo Casanova angefertigt wurde) ist symptomatisch für die problematische Rezeption der Tragédie lyrique in einer von der Opera seria dominierten Theaterkultur.[24] Auf dem Libretto steht: „La Sinfonia e il Primo Coro sono di Monsieur Rameau" und „La musica è del Signor Adam, Musico di Camera di S. M. e Compositore della musica dei balli", aber die Besetzung (alles Mitglieder der *Compagnia de comici italiani*) sowie die Versstruktur der Übersetzung legen die Vermutung nahe, dass es sich dabei um eine Aufführung als Sprechdrama mit Tänzen und eventuell Chören handelte. Wer hätte sonst Rameaus Musik in Dresden singen können?

Es wundert deswegen nicht, dass Graun nur aufgrund der Partitur behauptet, dass das französische Rezitativ „dem Hunde Geheule etwas nahe" komme, während er im Fall der italienischen Oper die Rezitativaufführung der bekannten Sänger Felice Salimbeni und Giovanna Astrua zitiert, die „*Accente*

[21] Siehe dazu Edward O. D. Downes „‚Secco' recitative in early Classical Opera seria (1720–80)", in: *JAMS* 14 (1961) 50–69.

[22] Dies wird besonders daran deutlich, dass in deutschsprachigen Schriften die französischen Verzierungen meist mit Berufung auf ältere Theoretiker (J. J. Rousseau, S. de Brossard) erwähnt werden, während man sich bei den italienischen auf die lebendige Praxis der Sänger beruft.

[23] Schneider, op. cit., 44.

[24] Zum Hintergrund dieser Oper vgl. Klaus Pietschmann, „Von Zoroastro zu Osiride. Freimaurerische Einflüsse auf die Spielplangestaltung der Dresdner Oper vor 1800", in: *Jahrbuch der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik* 2002, hg. von Peter Wollny, Schneverdingen 2004, 164–179.

anbringen [...], welche leichter zu hören als zu schreiben" sind.[25] Die französische Oper wird bei Graun also als schriftlich vorliegendes Werk beurteilt, die italienische dagegen als Aufführung, als musikalisches Ereignis.[26]

Musikalische Rhetorik

Die musikalische Rhetorik ist insofern ein wichtiger Punkt der Diskussion zwischen Graun und Telemann, als Graun das französische Rezitativ an mehreren Stellen ausdrücklich verurteilt, weil es die Rhetorik vernachlässige. Man kann sich dabei die Frage stellen, was „musikalische Rhetorik" für Graun bedeutet. Dies kann am besten auf der Basis der Position Telemanns festgestellt werden. Telemann erwidert Grauns Kritik mit der Feststellung, dass die meisten Rameau-Exempla „von einer nicht geringen Einsicht in die Redner=Kunst" zeugten. Dabei bietet er eine minuziöse Beschreibung der Texvertonung von Bsp. 1. Telemann stellt bei diesem Rezitativ einen allgemein herrschenden Affekt fest, den er als „heroisch" bezeichnet und der nach seiner Auffassung durch die Vertonung der Worte „digne de Jupiter même" signalisiert wird. Aber, wie er weiter schreibt, „diesen Affect hat der Componist nicht allein erreichet, sondern auch die Nebenobjecte im Vorbeygehen berühret." Rameau habe also nicht nur einen gesamten Affekt, sondern auch textliche Details musikalisch verdeutlicht: „Infortuné" ist für ihn „zärtlich" ausgedrückt; die Auferstehung von „resusciter" durch ein rollenden Triller realisiert, „l'arracher au tombeau" sei „prächtig", „m'empecher" eine „Aufhaltung" – eine Punktierung, „triompher" sei „trotzig", „appuy" sei ein männlicher Schluss, „à ce qu'il aime" wieder „zärtlich", „même" „erhaben", „digne" durch eine Dehnung vertont.[27]

Durch die Idee einer musikalischen Widergabe einzelner Worte vertritt Telemann eine musikalische Rhetorik, die in der deutschen Tradition der „musica poetica" steht. Dazu hatte er sich im Vorwort zu seinem Kantatenjahrgang von 1731/32 bekannt.[28] Es ist deswegen kein Wunder, dass er Grauns Vertonung kritisiert, nicht nur aufgrund der Harmonie, sondern auch, weil „die Neben=Objekte, ungeachtet ihrer Verschiedenheit, auf einerley Ahrt vorgetragen, und ermüden also das Ohr."[29] Grauns Skepsis gegenüber einer so aufgefassten

[25] Brief von Graun an Telemann, 9. November 1751, in: Telemann, *Briefwechsel*, 277.

[26] Eine Diskussion über das Spannungsverhältnis zwischen Text und Aufführung in der Rezeption der Gattung Oper findet sich bei Klaus Pietschmann, „Zwischen Struktur und Theatralität. Ansätze zum Verstehen der Gattung Oper", in: *Musik und Verstehen*, Kgr.-Ber. Köln 2003, hg. von Christoph von Blumröder und Wolfram Steinbeck, Laaber (im Druck), wo auch der Briefwechsel zwischen Graun und Telemann kommentiert wird.

[27] Brief von Telemann an Graun, 15. Dezember 1751, in: Telemann, *Briefwechsel*, 281.

[28] Zur Tradition der musikalischen Rhetorik in der deutschen Musiktheorie und insbes. zur Diskussion über „res" und „verba" als Gegenstand musikalischer Nachahmung vgl. Werner Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts, zweiter Teil: von Calvisius bis Mattheson*, Darmstadt 1994 (=Geschichte der Musiktheorie Bd. 8/11) 328–342.

[29] Ebd.

Konzeption der musikalischen Rhetorik lässt sich aus seiner Erwiderung ersehen: die Musik von „infortuné" könnte genau so gut zum Ausdruck „bien heureux" passen, die von „l'arracher au tombeau" zu „mettre dans le tombeau"; das „zärtliche" von „a ce qu'il aime" würde auch zu „a ce qu'il hait" passen, usw. Graun verweist auf den nicht eindeutig semantischen Charakter von musikalischen Details und als Reaktion gegen die Bezeichnung „Italiener", die Telemann ihm in Bezug auf seinen Stil verpasst hatte, schreibt er:

> Ich als ein teutzscher, wie *Sie*, suche das Vornehmste in der gantzen Rede zu *exprimi*ren, [...] die eintzeln Wort *expressiones* aber, wenn sie nicht natürl. fallen, gantz und gar verlaße, um nicht ins lächerliche zu fallen.[30]

Hier wird eine stilistische Dichotomie deutlich, die Quantz – der nicht zufällig auch ein „Berliner" war – im Sinne einer alten und neuen deutschen Schule interpretierte: die Deutschen der älteren Generation suchten:

> in ihrer Singmusik [...] mehr die bloßen Wörter, als den Sinn derselben, oder den damit verknüpfeten Affect, auszudrücken. Viele glaubeten dieserwegen schon eine Gnüge geleistet zu haben, wenn sie z. E. die Worte: Himmel und Hölle, durch die äußerste Höhe und Tiefe ausdrücketen: wodurch denn oft viel Lächerliches mit unterzulaufen pflegete.[31]

Mit dem Prinzip einer musikalischen Deklamation als Vertonung einer „gantzen Rede" – frei von Ariosi, rhythmischen Schwankungen, Verzierungen und Tonmalerei – untermauert Graun jenes Ideal der Natürlichkeit und der Vernunft, das im Berliner Umfeld an Hand des Volkslied-Modells auch von dem Operntheoretiker Christian Gottfried Krause (1752) vertreten wurde.[32] Graun betont immer wieder, dass das französische Rezitativ weder natürlich noch vernünftig sei. Die Reaktion Telemanns ist aber insofern interessant, als er gar nicht auf dessen Vernunft und Natürlichkeit pocht, sondern die Problematik des Rezitativs auf einen entscheidenden Punkt bringt. Auf Grauns Behauptung, das italienische Rezitativ sei vernünftiger als das französische, antwortet Telemann: „Sie taugen alle beyde nichts, in sofern wir ihnen eine Aehnlichkeit mit der Sprache beylegen."[33] Laut Telemann ist also sowieso jedes Rezitativ unvernünftig. Insofern signalisiert seine Position eine Problematik im Umgang mit dem Sprechgesang, die um 1750 auch in Frankreich aktuell war und die beispielsweise Rousseau die radikalen Lösung einer Oper mit gesprochenen Dialogen anregen ließ.[34]

[30] Brief von Graun an Telemann, 14. Januar 1752, in: Telemann, *Briefwechsel*, 290

[31] Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, 325.

[32] Christian Gottfried Krause, *Von der musikalischen Poesie*, Berlin 1752.

[33] Brief von Telemann an Graun vom 15. Dezember 1751, in: Telemann, *Briefwechsel*,280.

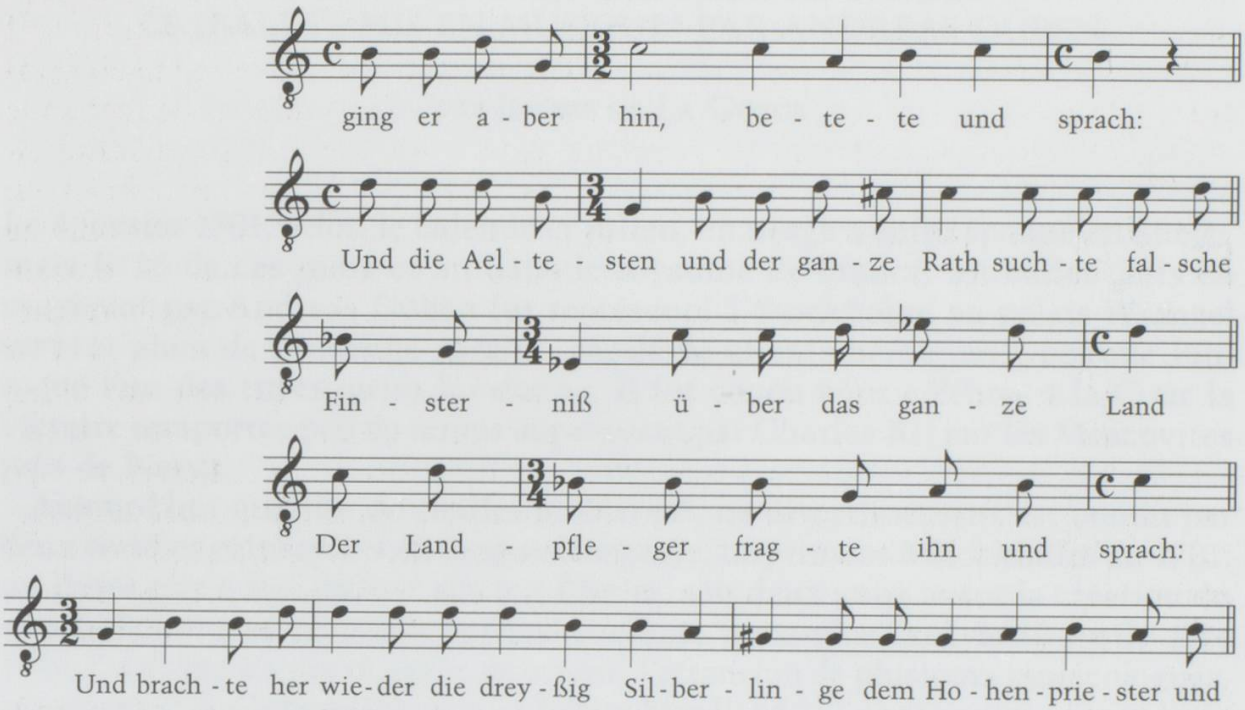
[34] Zur Poetik des französischen Rezitativs vgl. Catherine Kintzler, *Poétique de l'Opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris 1991, 359–394.

Das Paradoxe dieser Debatte bestand darin, dass Telemann in der Regel italienische Rezitative komponierte, selbst wenn er behauptete, sie nach dem „welschen Fuße" zu schreiben, nur um „mit dem Strome zu schwimmen."[35] Gelegentlich fügte er in einigen Vokalwerken rezitativische Stellen nach französischer Art ein – d. h. Arioso-Abschnitte, Taktwechsel oder entsprechende Bassbewegungen –, eine kompositorische Praxis, die bereits Gegenstand einer Untersuchung ist.[36] Die Ausschnitte aus einer noch nicht identifizierten Matthäus-Passion, die er Graun als Beweis beilegt, zeigen aber die Probleme einer solchen Adaption (Beispiel 3). Diese Beispiele bestätigen, dass Telemann die französische Praxis des Sprechgesangs als gelegentlich anwendbare rhetorische Unterstreichung wichtiger Momente der Erzählung verstand. Der endsilbenbetonte Vortrag einiger Worte widersprach dabei aber dem normalen Sprachduktus, und so kann man Graun verstehen, wenn er vor dem Hintergrund seiner „sächsischen Aussprache"[37] beispielsweise mit der Betonung von „Aeltesten" nicht einverstanden war (und dasselbe könnte man bei „Finsterniß" sagen). Die Hervorhebung dieser Silben durch Taktwechsel musste in der deutschen Sprache als völlig willkürlich erscheinen, umso mehr, als es sich bei den Passionsrezitativen um Prosa handelt und damit keinerlei metrischer Zwänge bestehen.

In der Tat zeigen das Fehlen der französischen *Agréments* sowie das grundsätzliche Beharren auf dem modulierenden harmonischen Verlauf des italienischen Rezitativs bei Telemann deutlich, dass es sich hier eher um ein Experiment als um einen dezidierten Versuch handelte, eine französische Form der Textdeklamation und der Aufführungspraxis nach Deutschland zu verpflanzen. Das vermeintlich Französische war im Grunde nur eine artifizielle Anspielung auf eine Kultur der Vokalmusik, die man in Deutschland um 1750 zwar als eine utopische Alternative zum vorherrschenden italienischen Stil betrachten konnte, die aber ohne die Dimension der lebendigen Aufführung wie eine tote Sprache erlebt wurde. Es ist vielleicht kein Zufall, dass zwei Jahrzehnte später gerade ein Deutscher in Frankreich – Christoph Willibald Gluck – der fast hundertjährigen Tradition des Französischen Rezitativs den Todesstoß versetzen sollte.

[35] Brief von Telemann an Graun vom 15. Dezember 1751, in: Telemann, *Briefwechsel*, 283.
[36] Dazu Hirschmann, insb. 153ff.
[37] Brief von Graun an Telemann vom 14. Januar 1752, in: Telemann, *Briefwechsel*, 291.

Bsp. 3: Georg Philipp Telemann, *Matthäus-Passion*, Rezitativ-Ausschnitte.



UN SPECTACLE D'INSPIRATION FRANÇAISE DONNÉ EN 1701 À LA COUR DE SUÈDE: LE „BALLET MIS EN MUSIQUE" PAR ANDREAS DÜBEN

par Jérôme de La Gorce

Le 6 février 1701, selon le calendrier julien, en usage à cette époque en Suède, mais le 16 de ces mois et an dans le royaume de France, un ballet „mis en musique" par Andreas Düben fut représenté à Stockholm, au palais Wrangel servant alors de résidence royale. „Meslé de chants héroïques", comme l'indique l'un des titres qu'on lui donna, il fut conçu pour célébrer à la Cour la victoire remportée peu de temps auparavant par Charles XII sur les Moscovites près de Narva.

Aujourd'hui qualifié de „Ballet de Narva", ce divertissement est connu par deux sources principales en langue française, imprimées à Stockholm en 1701: un livret prêt à être diffusé dès le 4 février, soit deux jours avant la création du spectacle,[1] et une partition publiée quelques mois plus tard, le 10 avril.[2] Dès 1919, l'ouvrage n'a pas manqué de retenir l'attention de plusieurs musicologues, notamment de Gunnar Jeanson et Tobias Nordlind.[3] Si dans ces travaux rédigés en suédois l'influence française et celle de Lully ont été mentionnées, aucun exemple tiré du répertoire lyrique et dramatique, auquel se seraient référés les différents auteurs, n'a cependant été cité. C'est pourquoi, il nous a paru judicieux de revenir sur ce ballet afin de mieux préciser la place qu'il occupa lors de son apparition en Scandinavie.

Pour bien comprendre l'influence qu'exerça la France à cette occasion, il convient d'abord de rappeler, à l'aide de documents parfois inédits, dans quel contexte fut créé le spectacle. Contrairement aux fêtes publiques données la veille sur l'ordre de Charles XII dans une seule journée et dans tout le pays,[4] le ballet monté au palais royal était réservé à une assistance restreinte, à une élite sociale parlant généralement la langue de Molière. D'après une lettre de Daniel Cronström,[5] l'interprétation de la danse aurait été également assurée par les

[1] *Ballet meslé de chants heroiques. Representé par ordre de Sa Majesté La Reyne Doüairiere sur le Theatre du Palais Royal , à Stockholm, le 6. Fevrier 1701,* avec à la fin de la dernière page: „Imprimé dans l'Imprimerie de Burchardi, le 4 Fevrier l'Ann *(sic)* 1701".

[2] *Ballet représenté par ordre de Sa Majesté La Reine Doüairiere sur le Theatre du Palais Royal à Stockholm le 6 Fevrier 1701. Mis en Musique par M: Andrées Düben Maître de la Musique du Roy,* Stockholm, Imprimé dans l'Imprimerie de Michel Laurelio le 10 Avril 1701.

[3] Gunnar Jeanson, „Var första opera och den Rosidorska Teatertruppen i Sverige", *Svensk Tidskrift för Musikforskning,* (1) 1919, 4–39; Tobias Nordlind, *Fran Tyska Kyrkans Glansdagar,* t. 3 (1660–1720), Stockholm 1945, 273–329.

[4] D'après la lettre du 16 février 1701 de Bogu, chargé à Stockholm de la correspondance diplomatique. Paris, Archives des Affaires étrangères, C. P. Suède 90.

[5] Lettre du 29 mars/8 avril 1701. Stockholm, Riksarkivet, Tessinska Samlingen, E 5714 (1700–1702).

membres des familles aristocratiques admises dans l'entourage du souverain, comme cela fut le cas par la suite dans d'autres divertissements organisés à Stockholm. Cette pratique, qu'on remarque en Allemagne, à Wolfenbüttel, dès le dernier quart du XVII[e] siècle, est un héritage du ballet de cour, mais aussi d'habitudes qu'avaient prises en France entre 1680 et 1685 le Dauphin et d'autres personnes de qualité lors des représentations de comédies-ballets à Saint-Germain-en-Laye et de plusieurs opéras à Versailles.[6] A Stockholm, en 1701, la comtesse Tessin et sa fille âgée seulement de dix ans auraient participé, selon Cronström, aux entrées prévues dans l'ouvrage célébrant la dernière victoire de Charles XII.[7]

Ce succès militaire fut non seulement reconnu par Louis XIV, mais aussi apprécié d'une partie de la population française. D'après un courrier diplomatique daté du 26 janvier 1701, „la cour de France et tout Paris" s'en seraient réjouis.[8] Cette bonne entente entre les deux pays était loin d'être négligeable au moment où allait éclater la guerre de Succession d'Espagne. A la cour de Suède, elle ne consistait pas uniquement en une alliance politique: elle s'accompagnait depuis déjà plusieurs années d'intenses relations culturelles sous l'impulsion du „surintendant et ordonnateur général des maisons et bâtiments du roi", Nicodème Tessin le jeune.[9]

Après deux séjours en France, ce célèbre architecte avait fait venir de Paris, à partir de 1693, pour les besoins de la cour de Suède, toutes sortes de modèles témoignant du dernier goût afin de réaliser des cheminées, des meubles, des tapisseries, un carrosse d'apparat, un superbe vaisseau. Dès 1699, il s'était également préoccupé des divertissements royaux: des décors de théâtre avaient été importés et une troupe de comédiens français, dirigée par Claude Guillemois de Rosidor et comprenant des chanteurs, des instrumentistes et des danseurs, s'était rendue à Stockholm, engagée par Tessin pour y donner des œuvres de Corneille, Molière, Racine, Dancourt et Regnard. Tout ce répertoire était agrémenté d'ouvertures, de pièces vocales et d'entrées de ballet, interprétées par les gagistes de la compagnie recrutée, avec le concours des musiciens de la Chapelle du roi de Suède.[10]

A la Cour, Tessin ne manqua pas de tirer parti de ce personnel quand il fut chargé en 1701, „par ordre de Sa Majesté la reine Douairière", dont il était le Chambellan, de préparer le ballet célébrant la victoire de Narva. Son rôle dans ce spectacle est évoqué dans une lettre de son correspondant en France, Daniel Cronström, auquel il avait fait parvenir le livret:

[6] Voir notre *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002, 250–253, 260, 262, 298.
[7] D'après la lettre du 29 mars/8 avril 1701 (voir note 5).
[8] Lettre de Bogu. Paris, Archives des Affaires étrangères, C. P. Suède 90.
[9] Voir la correspondance publiée en partie par Roger-Armand Weigert et Carl Hernmarck: *L'Art en France et en Suède (1693–1718), Extraits d'une correspondance entre l'architecte Nicodème Tessin le jeune et Daniel Cronström*, Stockholm 1964.
[10] Consulter à ce sujet, Frederik A. Dahlgren, *Anteckningar om Stockholms Theatrar*, Stockholm 1866, 14. Je remercie Monsieur Jan Heidner de m'avoir signalé cette publication.

„J'ai été surpris, Monsieur, du Ballet que vous m'avez fait l'honneur de m'envoyer. Il est assez considérable pour que les préparatifs en eussent d'en faire quelque bruit. Cependant, je n'en ai rien su. Le sujet en est fort ingénieux, surtout la scène des médecins. Le spectacle en doit avoir été magnifique. Enfin, il est de bonne main, étant de vos productions et c'est tout dire“.[11]

Ces propos peuvent d'abord laisser supposer que Tessin contribua à la magnificence de la représentation. On sait qu'il s'intéressait à la machinerie théâtrale. En 1687, lors de son voyage à Paris, il s'était plu à décrire les procédés utilisés par Berain à l'Opéra pour renouveler les décors et créer les effets les plus réussis.[12] Le livret du divertissement monté à Stockholm en 1701 en mentionne pourtant peu. Au milieu de la scène, le Temple d'Esculape s'ouvre pour révéler la statue assise de ce dieu de la médecine pendant un oracle, puis il se referme. Plus loin, toujours au centre du plateau, une „ferme“, c'est-à-dire un grand portant garni de toile peinte s'évide à son tour pour permettre au public de découvrir cette fois „la gloire dans une nuée“. Tout cela reste limité aux derniers plans et n'est guère très original. On peut même se demander s'il ne s'agit pas de simples réemplois.

Si un doute subsiste au sujet du rôle de Tessin dans le domaine de la scénographie, il semble en revanche qu'il eut une part prépondérante dans la conception générale du spectacle. Il en aurait notamment fourni le sujet, qualifié par Cronström de „fort ingénieux“. Le début de l'ouvrage, tant apprécié de ce contemporain, met en scène le Carnaval, allégorie chargée de rappeler la saison retenue pour la représentation, puis des médecins qui viennent l'examiner et des matassins exprimant les tempéraments colériques et flegmatiques. Or tous ces personnages ne sont pas inconnus: ils ont déjà paru dans *Le Carnaval*, mascarade qu'avait créée Lully en 1675 au théâtre lyrique parisien, les docteurs y étant mentionnés comme „opérateurs“.[13] Ce divertissement de Lully comportait en outre des extraits de ballets et de comédies-ballets, dont *Monsieur de Pourceaugnac*, qu'était alors en mesure d'interpréter „avec tous ses agréments“,[14] c'est-à-dire avec toute la musique, la troupe de Rosidor à la cour de Suède. Tessin n'ignorait donc pas ce répertoire, notamment l'acte II de la pièce de Molière, suivi de son intermède repris par Lully. Pour le ballet représenté à Stockholm en 1701, il put du reste se référer à la scène 8 de l'œuvre de Molière: deux médecins y tâtent le pouls d'un patient, celui de Pourceaugnac au lieu de celui du Carnaval.

Dans le spectacle préparé par Tessin, conçu comme *Le Carnaval* sans véritable intrigue ni découpage en actes ou en scènes, on remarque d'autres situations

[11] Lettre du 29 mars/8 avril (voir note 5).

[12] Voir Roger-Armand Weigert, „Notes de Nicodème Tessin le jeune relatives à son séjour à Paris en 1687“, *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 59 (1933) 220–279.

[13] *Le Carnaval. Mascarade. Représenté par l'Académie Royale de Musique*. Paris 1675, 15.

[14] *Estat des pièces d'agrément que la troupe jouera et celle [sic] qui sont sur pied dans la troupe de Sa Majesté*. Stockholm, Riksarkivet, Tessinska Samlingen E. 5763.

visiblement inspirées du répertoire dramatique français. Comme la Nymphe de la Seine du prologue d'*Alceste* de Lully, le Caranaval est „languissant": il attend avec impatience le souverain qu'il vénère, parti sur les champs de bataille. Le succès du „Héros", Charles au lieu de Louis, est ensuite pareillement annoncé par un „bruit" de timbales et de trompettes et l'apparition de la Gloire dans une machine céleste. Pour la célébration de la victoire de Narva, à laquelle on assiste après, des analogies évidentes peuvent être observées avec des scènes d'autres tragédies en musique de Lully. Outre la participation de Mars, qu'on voit encore, à l'instar du prologue de *Thésée*, en compagnie de Bellone, des guerriers „tenant" des „prisonniers enchaînés" apportent leur concours à ce divertissement héroïque par des chœurs et des danses. On pense ici au triomphe d'Armide dans l'opéra qui porte le nom de cette magicienne, mais plus encore au premier acte de *Bellérophon*, où se succèdent déjà une marche donnant lieu à des évolutions bien ordonnées sur le plateau et la libération de captifs, destinée dans les deux ouvrages à prouver la générosité du prince magnifié et à augmenter l'hommage qu'on lui rend.

Avant ce concert de louanges, l'intervention d'un oracle prononcé par le dieu de la médecine, Esculape, aurait pu cependant surprendre un public français: était-elle nécessaire pour annoncer la guérison du Carnaval et la venue de la Gloire? Cet épisode spectaculaire paraît quelque peu insolite. Doit-il être imputé à Tessin pour créer un nouvel effet de machinerie ou à son collaborateur, François de La Traverse, sieur de Sévigny, chargé de la rédaction des vers français du ballet?

La tâche effectuée par ce comédien de la troupe de Rosidor ne manque pas de retenir l'attention. Elle laisse supposer une bonne connaissance du métier de poète lyrique, comme l'avait remarqué Cronström dans sa lettre envoyée de Paris à Tessin:

„Je ne sais si vous avez fait les vers, mais il y en a que les bons faiseurs d'ici ne désavoueraient pas".[15]

A l'instar de Quinault, Sévigny facilita le travail du compositeur en faisant alterner des alexandrins avec des vers irréguliers, souvent de huit ou neuf pieds. Son style est en outre inspiré de celui où avait excellé le proche collaborateur de Lully:

„En vain dans ces beaux lieux, ma saison me ramène,
Je n'y vois plus comme autrefois
Les plaisirs et les jeux obéir à ma voix,
On me reconnaît avec peine,
Au temps où je devrais triompher à mon tour
Je n'entends célébrer que le nom de Bellone.
Charles, pour elle a quitté ce séjour
Loin de lui chacun m'abandonne
Et seul et méprisé, je languis dans sa cour".

[15] Lettre du 29 mars/8 avril 1701 (voir note 5).

Plus loin, le chœur des guerriers emprunte même plusieurs mots à celui de la Renommée et de sa suite au début du prologue d'*Isis*:

Sévigny, *Ballet de Narva :*	Quinault, *Prologue d'Isis :*
Chantons sa valeur éclatante Publions partout son grand cœur	Publions en tous lieux Du plus grand des Héros la Valeur triomphante,
Toute la Suède est triomphante Mais c'est à lui qu'elle doit son bonheur.	Que la Terre et les Cieux Retentissent du bruit de sa gloire éclatante.

Pour la mise en musique de ses vers, Sévigny aurait pu également conseiller le compositeur suédois Andreas Düben. Dans sa lettre envoyée à Tessin, Cronström manifesta en effet sa surprise quand il apprit quel était l'auteur de la partition:

„Pour Monsieur Düben, j'avoue que je n'attendais pas de lui une telle réussite dans une langue que Luigi et Lorenzani après vingt ans de séjour en France n'ont osé mettre en musique, faute d'en savoir toutes les délicatesses“[16].

La remarque de Cronström est intéressante, même si elle n'est pas tout à fait exacte. Luigi Rossi, appelé par Mazarin à Paris pour y monter en 1647 son opéra italien intitulé *L'Orfeo*, regagna définitivement Rome en 1649[17] et si Paolo Lorenzani demeura plus longtemps en France, il n'attendit pas vingt ans pour y donner sa tragédie en musique *Orontée*, composée sur un livret écrit dans la langue du pays qui l'avait accueilli[18].

Quant au maître de chapelle à la cour de Suède, Düben, il ne se rendit jamais, à notre connaissance, en France, mais bénéficia probablement pour accomplir sa tâche de l'aide des musiciens de la troupe de Rosidor, habitués à interpréter les intermèdes du répertoire qu'ils donnaient à Stockholm. Düben se soucia de respecter la prosodie du livret qu'on lui confia. La partition qu'il publia l'atteste et retient l'attention à bien d'autres égards.

A l'instar de celles que diffusait à Paris Christophe Ballard à la même époque, elle offre un format oblong et des dimensions permettant à des particuliers de la poser avec commodité sur le pupitre de leur clavecin. Afin de faciliter leur exécution à cet instrument, elle livre également pour les chœurs une réduction importante de leur composition, sans les parties intermédiaires, s'inspirant encore de l'exemple fourni par Ballard. L'imprimeur installé en

[16] *Ibid.*

[17] Voir Henry Prunières, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, Paris 1913, 146.

[18] Voir Henry Prunières, „Paolo Lorenzani à la cour de France (1678–1694)“, *La Revue Musicale*, X (1er août 1922), pp. 97–120, ainsi que notre article, „Deux compositeurs en rivalité à Paris et à la cour de Louis XIV: le Florentin Lully et le Romain Lorenzani“, in: Delia Gambelli et Letizia Narci Cagliano (éds.), *Le théâtre en musique et son double (1600–1762)*, Paris 2005, 67–83.

Suède, Michel Laurelio, va même plus loin que Ballard dans son souci d'économiser de l'espace: il se dispense de reproduire dans ces ensembles les dessus instrumentaux et les basses vocales, laissant ainsi supposer pour ces parties des doublures systématiques et rigoureuses.

On ne manque pas également de remarquer l'absence de la plupart des compositions réservées à l'orchestre, c'est-à-dire l'ouverture, deux „symphonies" dont une „fort lugubre" et six danses, si l'on y inclut la marche pour les guerriers. Leur titre et la place qu'occupaient ces diverses pièces dans le spectacle ont été cependant bien indiqués, permettant de savoir avec précision le moment de leur intervention.

Pourquoi Düben se dispensa-t-il de les faire imprimer avec le reste de la musique? Il faut probablement écarter l'idée qu'il en est l'auteur. S'il les avait écrites, il n'aurait pas manqué, surtout deux mois après la représentation, de les joindre dans sa partition aux pages vocales. Restent deux possibilités. Les entrées de ballet seraient d'abord confiées, avec quelques autres morceaux instrumentaux, à un spécialiste, comme cela avait été le cas dans les divertissements donnés pendant la jeunesse de Louis XIV. En Suède, le „maître à danser" engagé en 1699 dans la troupe de Rosidor, François Benard, était chargé d'enseigner son art, de l'exercer lui-même sur scène, mais aussi de „composer les ballets", tâche qu'il sera également tenu d'assurer à la Cour, „chez Sa Majesté", selon le contrat qu'il signera à Stockholm avec les comédiens français, le 1er juillet 1701.[19] Rien ne prouve cependant qu'il conçut les airs, même s'il était capable de les jouer au violon, et son rôle aurait été plutôt limité à celui de chorégraphe. La dernière hypothèse, la plus vraisemblable à nos yeux, est qu'à l'instar du répertoire donné en Suède par la troupe de Rosidor, les danses et d'autres pièces d'orchestre seraient des réemplois, extraits d'œuvres connues, de comédies-ballets et d'opéras, permettant à la bonne société de la Cour, notamment à la famille de Tessin, de se produire plus facilement dans un spectacle.

La partition diffusée en 1701 par Düben n'est en outre pas la seule à être privée de ces pages essentielles. Celle du *Ballet des Saisons*, imprimée à Paris par Christophe Ballard, quelques années auparavant, en 1695, présentait déjà cette particularité. L'auteur, Pascal Collasse, avait emprunté l'ouverture et tous les airs de ballet à la production de Lully, mais dans sa publication, il ne jugea pas „à propos de mêler la musique" de son maître à la sienne, désirant ainsi témoigner l'admiration qu'il portait à „cet excellent homme" et mieux respecter la famille du compositeur défunt.[20] Dans la première édition du *Ballet des Saisons*, il s'était cependant gardé de mentionner les titres des morceaux manquants.

[19] *Traité et nouveau contract de la Trouppe des Comediens du Roy*, Stockholm, Tessinska Samlingen, E. 5763.

[20] *Ballet des Saisons mis en musique par Monsieur Collasse, Maistre de Musique de la Chapelle du Roy*, Paris, Christophe Ballard, 1695, (avis „Au lecteur", adressé par Collasse en tête de sa partition).

Les indications fournies par Düben ne permettent malheureusement pas de tirer beaucoup de conclusions. Quelle source se cacherait derrière la „Chaconne pour les médecins“ ou „l'Entrée pour les colériques“? D'après sa place dans la partition, la „Marche pour les Guerriers“ était certainement conçue en ut majeur et devait, du fait de cette tonalité propre, selon Charpentier, à décrire un caractère „gai et guerrier“,[21] requérir des trompettes et des timbales. Ce constat demeure cependant trop général pour procéder à une identification. Seule, „l'Entrée des Combattants“ pourrait être rapprochée de la danse écrite en sol majeur, intitulée „Les Combattants“,[22] qu'on trouve dès le premier intermède de *Monsieur de Pourceaugnac*, et à laquelle la troupe de Rosidor recourait pour monter cette comédie-ballet.

La musique réservée à l'orchestre dans la partition qu'a publiée Düben est limitée à quatre „ritournelles“ en trio. Comme les „préludes“ de Collasse dans le *Ballet des Saisons*, elles ne sauraient être dissociées des pièces vocales qu'elles précèdent et qu'elles servent à introduire. L'une d'elles réclame pour les deux dessus soutenus par le „Basso continuo“ le concours de „hautbois“, seuls instruments mentionnés par Düben. Conçues toutes d'un seul tenant, elles sont écrites comme celles de Lully, tantôt de manière horizontale avec des entrées en imitation, tantôt verticalement en livrant souvent des successions de tierces aux deux parties supérieures.

Les pages confiées aux chanteurs solistes sont de structure bipartite. Accompagnées par le *continuo*, elles peuvent également bénéficier de la participation de deux dessus instrumentaux. On le constate au début de l'air du Carnaval, „Affreuse mélancolie“, mais dans ce cas, comme dans presque tous ceux laissés par Lully révélant de semblables compositions, les basses vocale et instrumentale sont doublées. On ne manque pas de remarquer parfois, au cours d'une même section, des changements de mesure facilitant la mise en musique des paroles, habitude bien française depuis les récits des ballets de cour jusqu'aux nombreux récitatifs des opéras de Lully et de ses successeurs. Dans l'ouvrage de Düben, ce dernier mode d'expression, privilégié pour faire progresser une action dramatique, n'a pas été adopté, mais on peut y déceler son influence dans l'intervention de la Gloire, „Mortels, reconnaissez la gloire“, avec des notes répétées soutenues par des valeurs longues et plus loin, dans celle de Mars, „Malgré la tempête importune“, au ton particulièrement déclamatoire.

Les chœurs témoignent également de l'influence du répertoire lyrique français. On y relève pour le dernier d'entre eux entonné par Bellone, „Que la Victoire le suive toujours“, la pratique du canevas permettant dans ce finale à „tous les

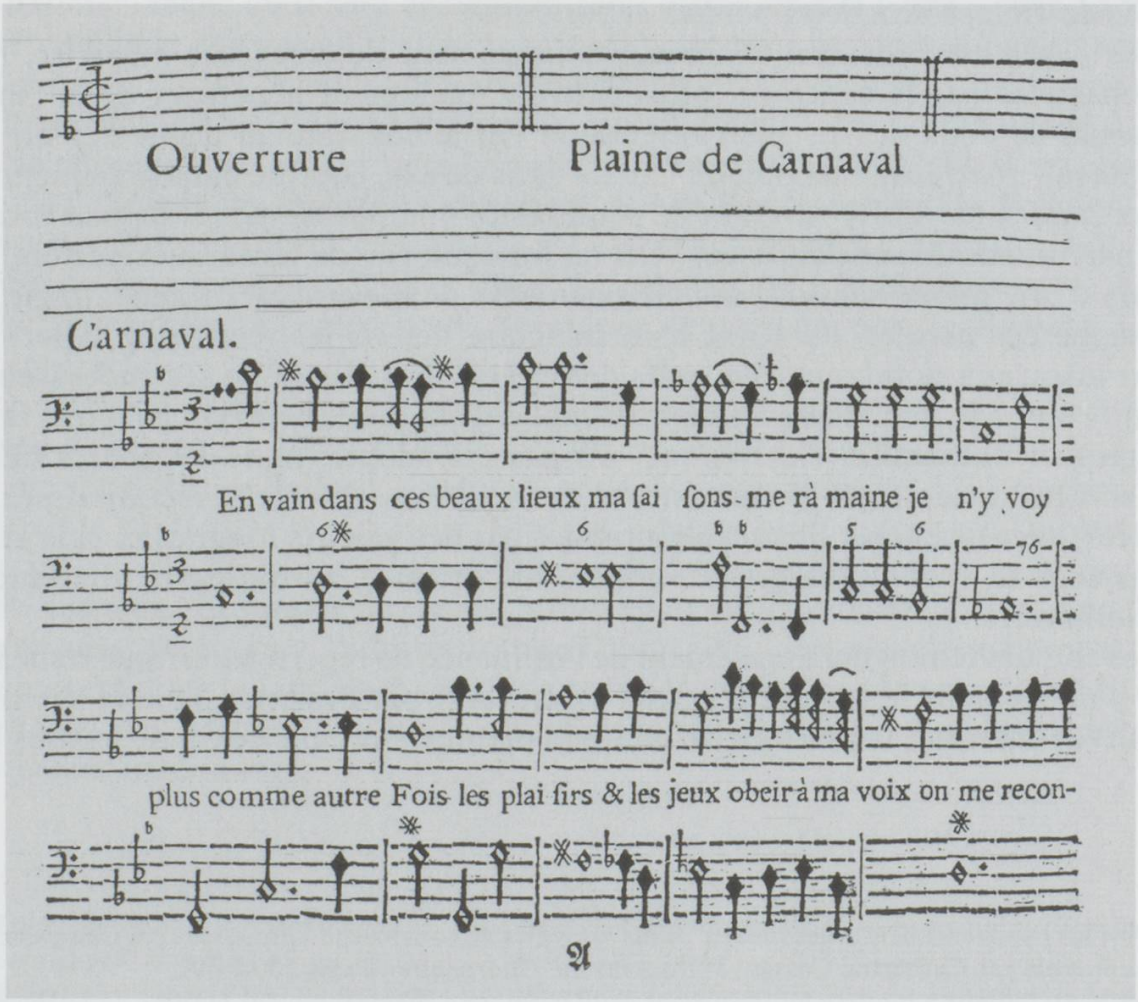
[21] Voir le chapitre, „Energie des modes“, dans les règles de composition proposées par Charpentier. Reproduit par Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris 2004, 491.

[22] LWV 41/7. Nous adoptons ici les numéros du catalogue thématique des œuvres de Lully, établi par Herbert Schneider, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully (LWV)*, Tutzing 1981.

personnages" de danser sur sa musique. Comme dans de nombreux divertissements d'opéras donnés à Paris et à la cour de Louis XIV, les paroles ont dû être ajoutées sur un air de ballet déjà composé, inversant ainsi la démarche du poète et celle de l'auteur de la partition. Autre signe révélateur d'habitudes courantes en France, l'adoption de la forme en rondeau pour les guerriers qui rendent hommage au roi de Suède, leur permettant de répéter sur les mots, „Unissons nos cœurs et nos voix", une mélodie facile à mémoriser, choisie en guise de refrain et destinée à inciter le public à la chanter.

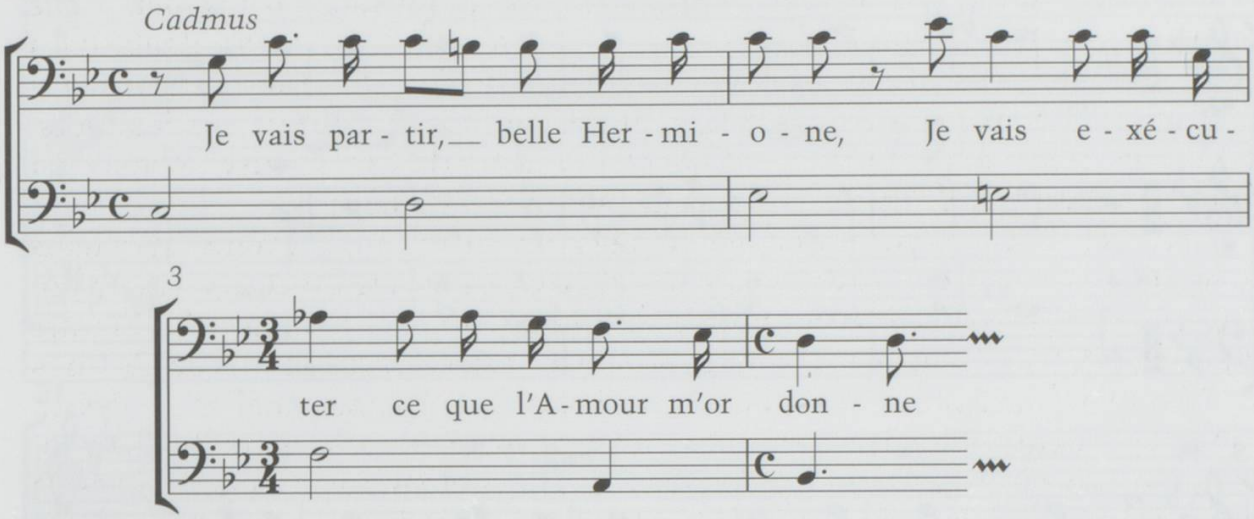
Outre des procédés généralement adoptés par Lully, on peut remarquer dans le ballet de Düben des références plus précises à l'œuvre du compositeur florentin. Dès le début de la pièce vocale interprétée après l'ouverture, la „Plainte du Carnaval", on ne peut s'empêcher de penser aux célèbres adieux de Cadmus à Hermione[23] (exemples musicaux 1 et 2). Outre la même tonalité, le dessin mélodique confié dans les premières mesures au chant et le choix de l'harmonie pour l'accompagnement à la basse continue sont suffisamment proches de ceux qu'on observe dans la tragédie en musique *Cadmus et Hermione* pour penser qu'ils étaient bien connus de Düben.

Ex. musical 1: Düben, *Ballet de Narva*, Plainte du Carnaval.



[23] LWV 49/31.

Ex. musical 2: Lully, *Cadmus et Hermione* (Acte II, scène 3), Adieux de Cadmus à Hermione.

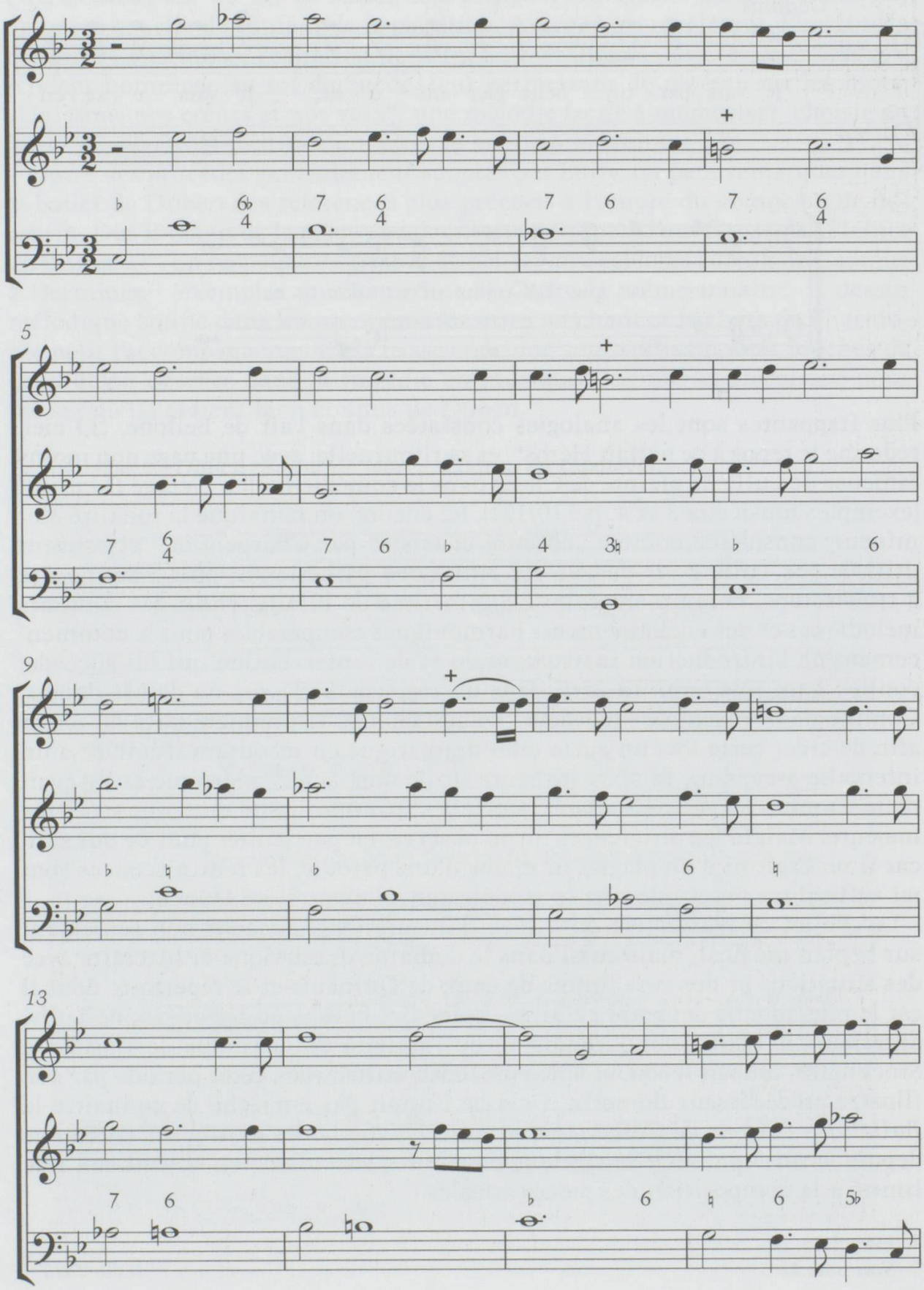


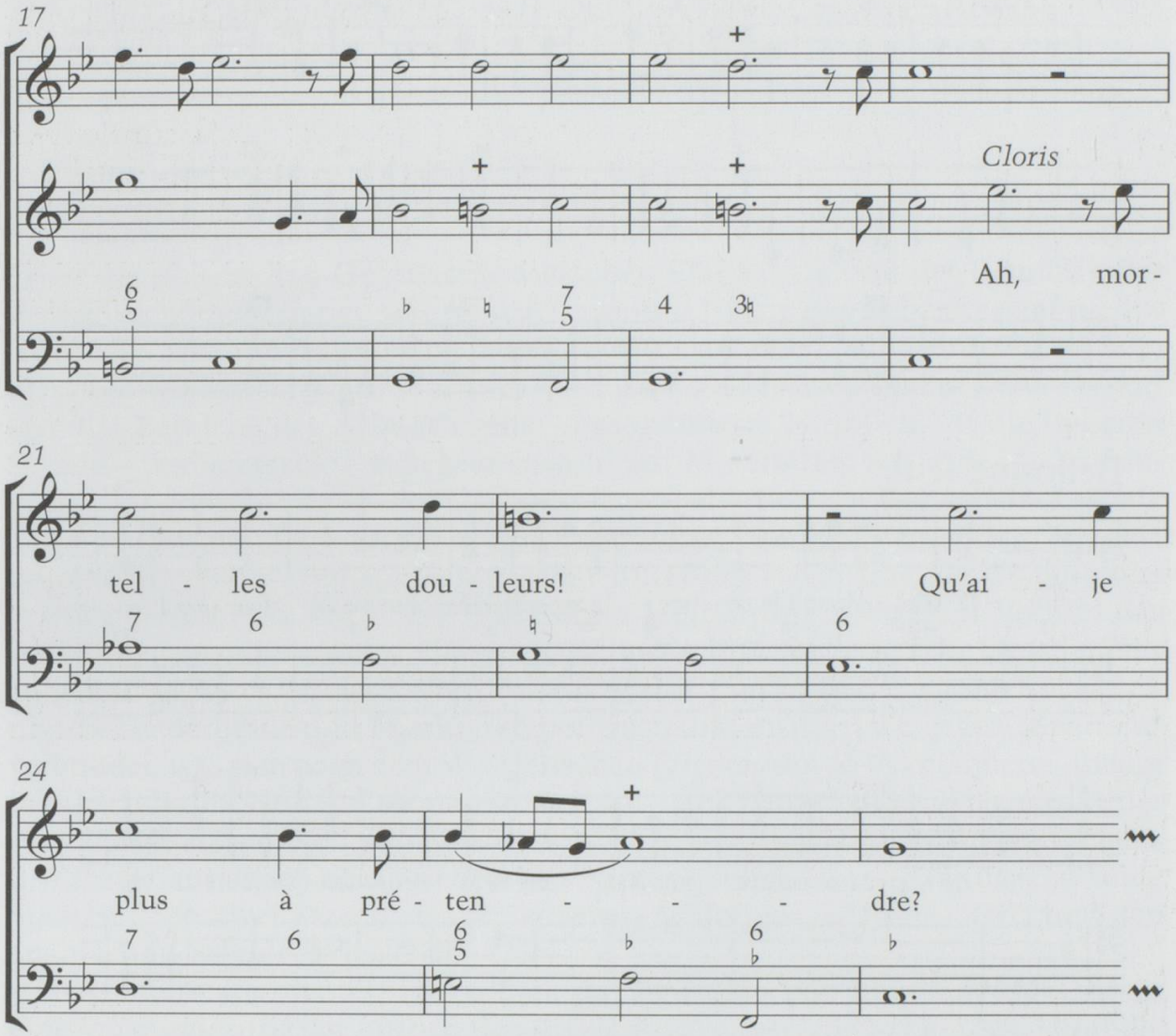
Plus frappantes sont les analogies constatées dans l'air de Bellone, „O ciel, redonne le repos à ce parfait Héros“, et sa ritournelle, avec une page non moins fameuse de Lully: la plainte de Cloris dans la comédie-ballet, *George Dandin*[24] (exemples musicaux 3 et 4, p. 120/121). Ici encore, on remarque la tonalité d'ut mineur, considérée comme „obscure et triste“ par Charpentier[25] et souvent utilisée par Lully pour décrire les situations pathétiques, puis une mesure à trois temps, notamment celle à 3/2, héritée de l'Italie, enfin des contours mélodiques et des enchaînements harmoniques comparables pour le commencement de l'introduction instrumentale et de l'intervention qui lui succède, confiée à un rôle féminin écrit dans un registre de dessus ou de bas-dessus. Comme dans l'exemple précédent, Düben change la première note du chant afin de créer cette fois un autre effet dramatique en recourant d'emblée à un intervalle ascendant de sixte mineure sur le mot „ciel“, alors que Lully avait préféré mettre en valeur le terme „mortelles“ par une dissonance, une septième majeure. Malgré les différences qu'on observe, en particulier pour ce qui suit, car il ne s'agit ni d'un plagiat ni même d'une parodie, les réminiscences sont ici suffisantes pour y déceler le modèle auquel s'est référé Düben.

Le „Ballet de Narva“ est donc bien d'inspiration française, non seulement sur le plan musical, mais aussi dans le domaine dramatique et littéraire avec des situations et des vers imités de ceux de Quinault et le répertoire dont il est le plus proche demeure celui des comédies-ballets et des opéras de Lully, antérieurs à 1680. Sous l'impulsion de l'activité de la troupe de Rosidor à Stockholm, Düben recourut à des procédés utilisés dès cette période par son illustre prédécesseur florentin. Cela ne l'aurait pas empêché de connaître le *Ballet des Saisons* de Collasse et de subir les méthodes pratiquées en France depuis le milieu du XVIIe siècle pour monter les ballets, en voyant son rôle limité à la composition des pièces vocales.

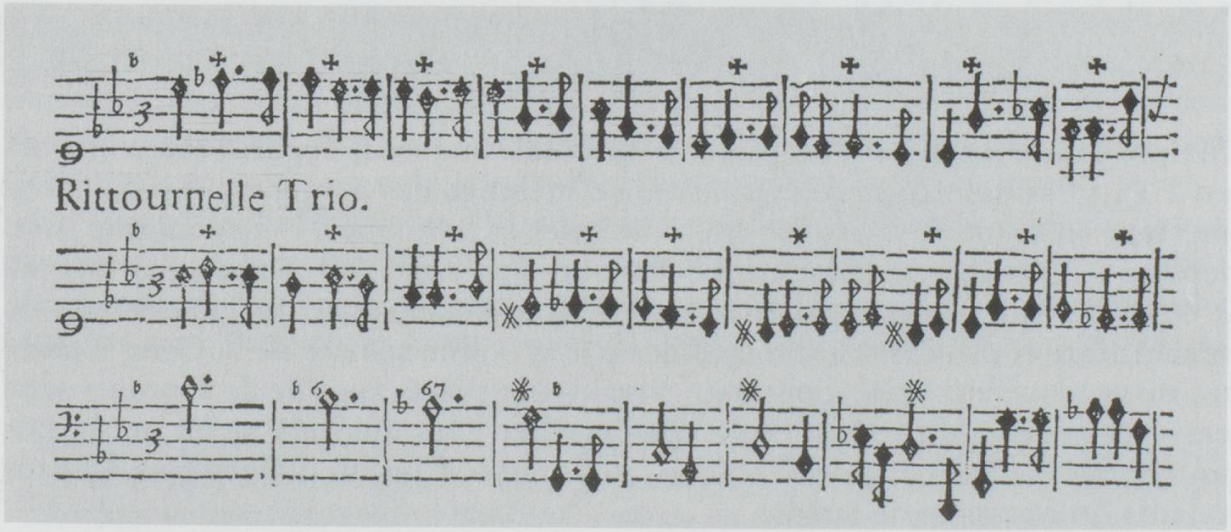
[24] LWV 38/5.
[25] Voir note 21.

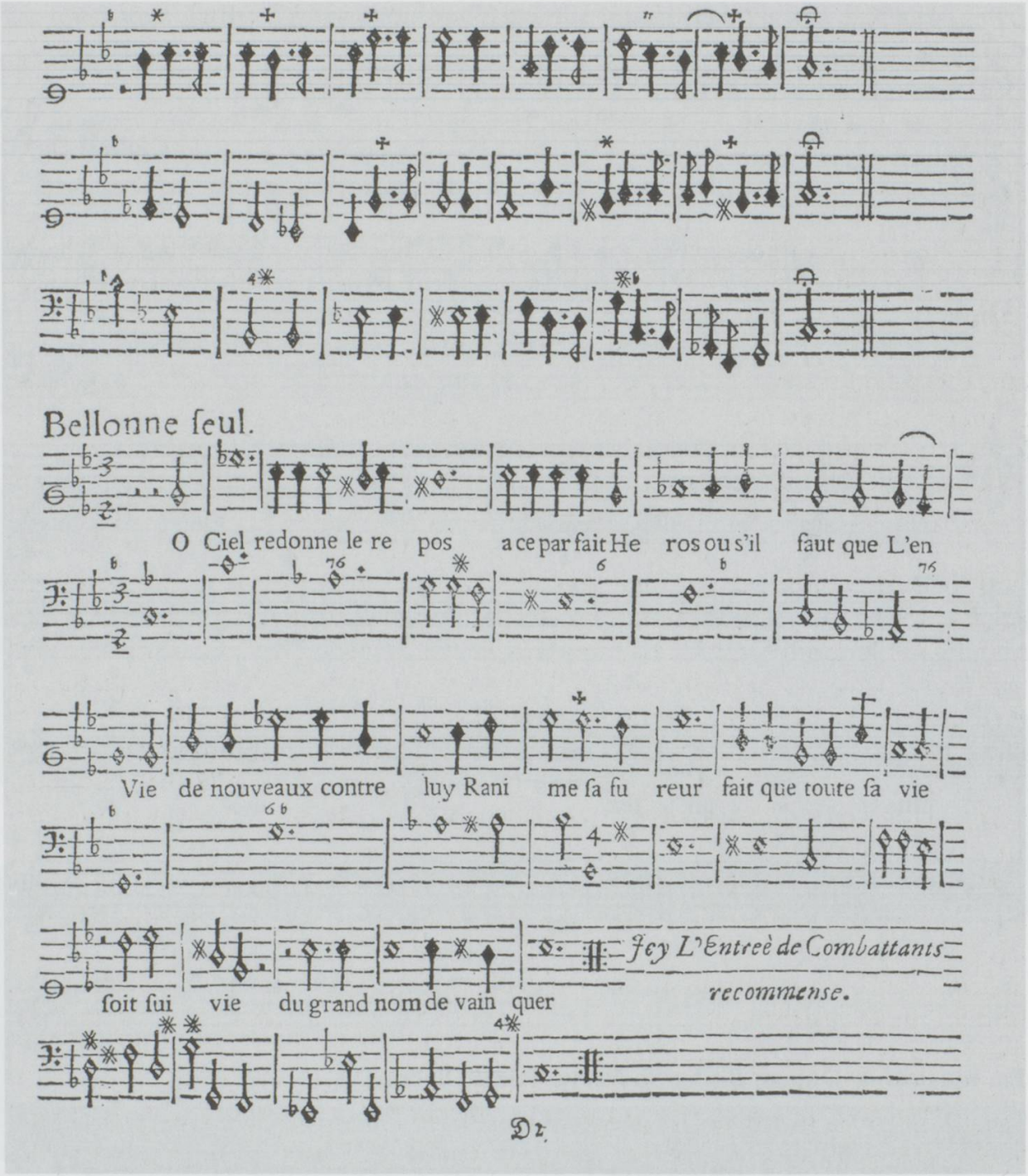
Ex. musical 3: Lully, *George Dandin* (Deuxième intermède), Plainte de Cloris.





Ex. musical 4: Düben, *Ballet de Narva*, Air de Bellone.





Malgré tant d'influence française, le spectacle auquel il apporta son concours en 1701 n'est pas dénué d'originalité. Le mélange des genres qu'il procure en mettant en scène des personnages comiques et héroïques, l'introduction inattendue d'un oracle et le langage beaucoup plus concis de Düben par rapport à celui de Lully devaient certainement contribuer, avec quelques effets de machinerie et des danses interprétées par la bonne société de la Cour, à créer un divertissement varié, contrasté, vivant, équilibré, capable de soutenir sans cesse l'attention du public et de l'émerveiller. Des qualités qu'on ne saurait uniquement attribuer à des Français, mais aussi à Tessin, Düben et à d'autres talents du royaume de Suède.

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 Holland[1] 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 währen 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 marriage 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: Jerôme 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 vainqeur" 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. Währen der Sommermonate 1687 kamen *Amadis, Cadmus et Hermione* und *Atys* zu Aufführung, währen 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 gesungen 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

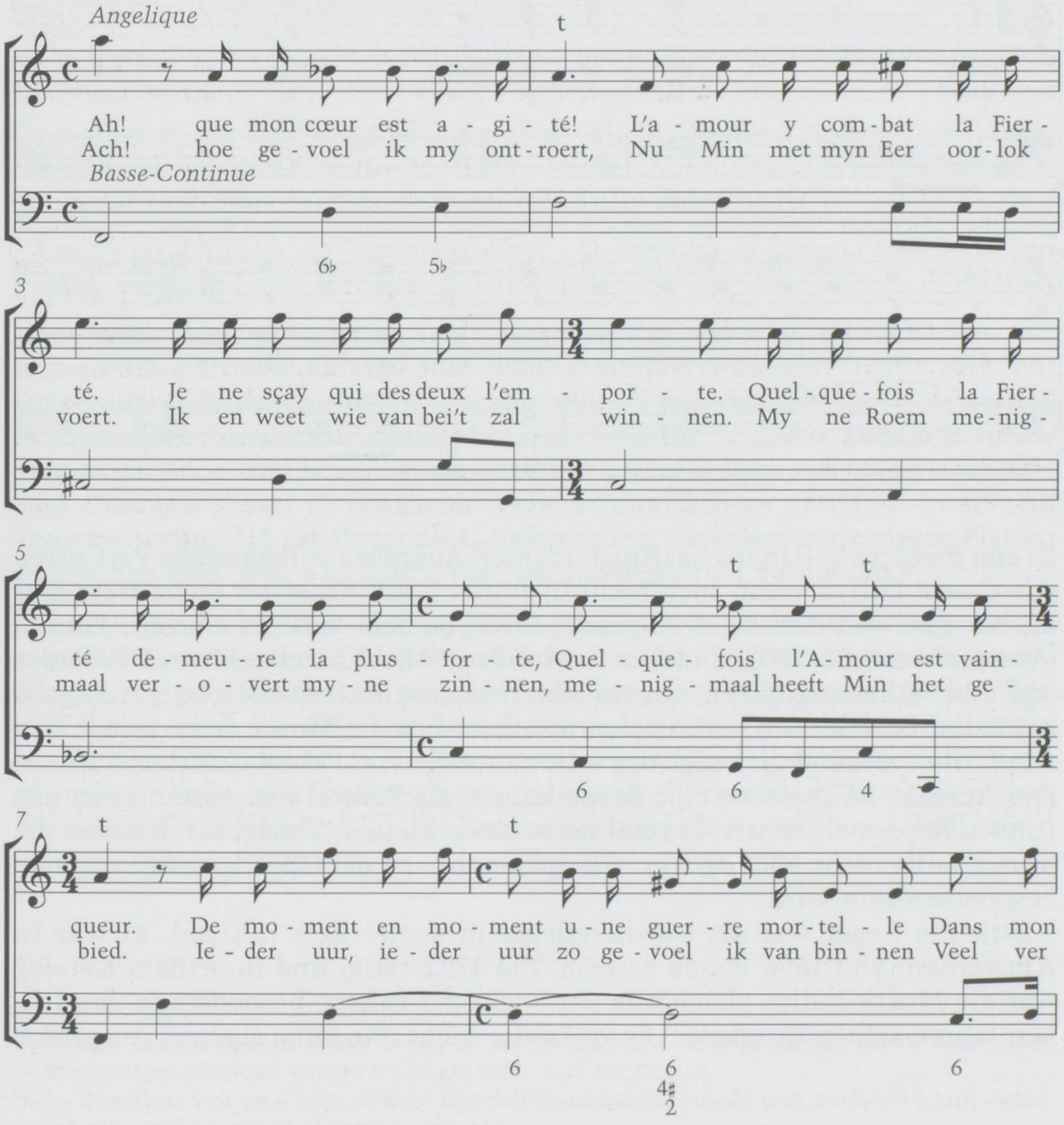
[14] Rudolf Rasch, „Thomas Arends' ‚Roeland' (1686): Opera of toneel?" [Der ‚Roeland' von Thomas Arends (1686): Oper oder Schauspiel?]; in Hubert Meeus & Maartje De Wilde (Hg.), *„Hier wordt Musieck gesonghen ende gespeelt": Muziek op het toneel in de Nederlanden tijdens de zeventiende eeuw* [«Hier wird 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.

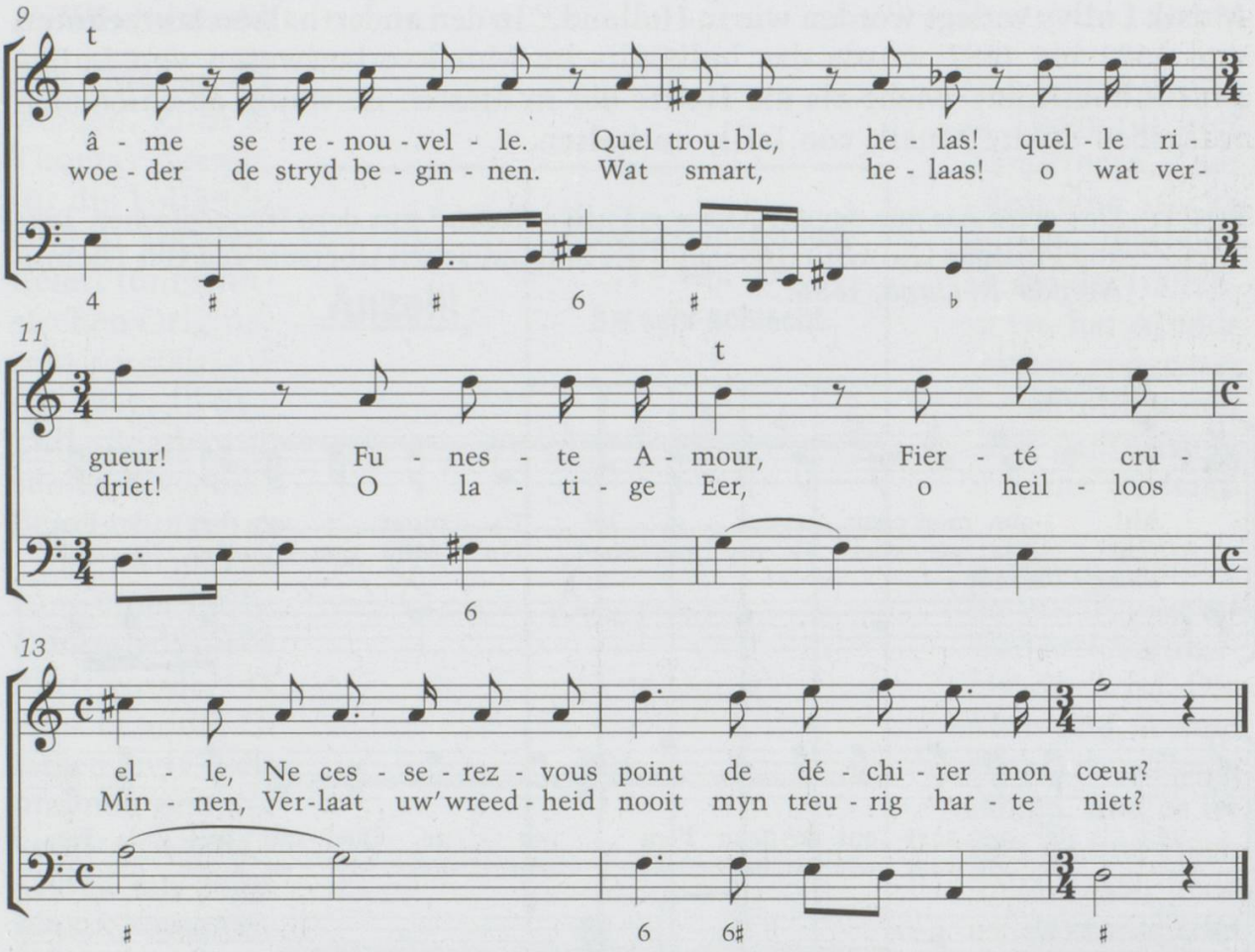
[16] Der Text wurde herausgegeben als „Gloriam Tribuit Doctrina" (Kennspruch für G. T. Domis), *Atys en Sangarida* (Amsterdam 1724).

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.



[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.



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, *Bibiographie 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 außerordentlich 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.

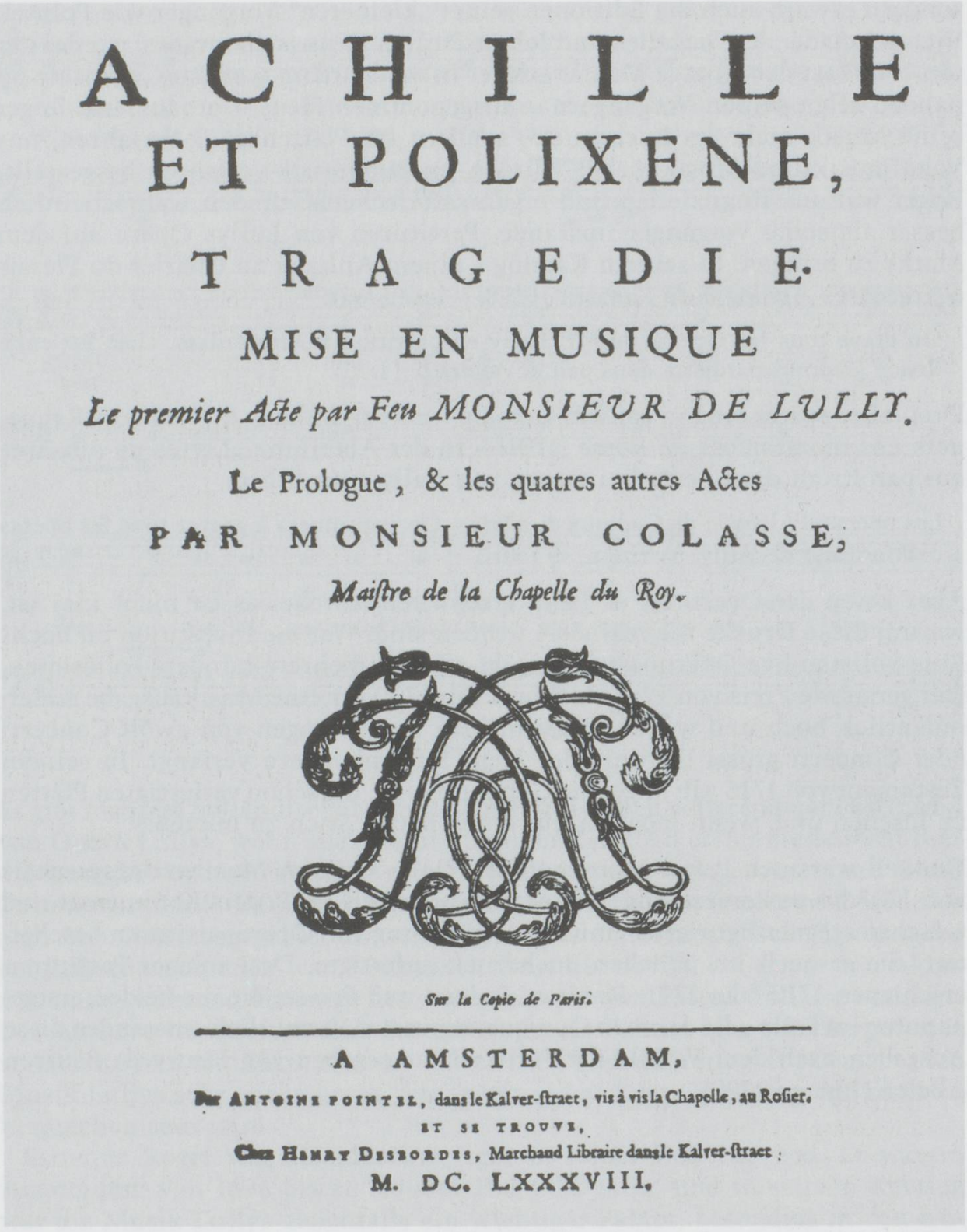

ACHILLE
ET POLIXENE,
TRAGEDIE.
MISE EN MUSIQUE
Le premier Acte par Feu MONSIEUR DE LULLY.
Le Prologue, & les quatres autres Actes
PAR MONSIEUR COLASSE,
Maistre de la Chapelle du Roy.
Sur la Copie de Paris.
A AMSTERDAM,
Par ANTOINE POINTEL, dans le Kalver-straet, vis à vis la Chapelle, au Rosier.
ET SE TROUVE,
Chez HENRY DESBORDES, Marchand Libraire dans le Kalver-straet;
M. DC. LXXXVIII.

Abb. 1: Titelseite der holländischen Partiturausgabe von Lullys und Collasses *Achille et Polyxène*, 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 Philidors 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 triots 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, zusammengestellt 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 viele 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 lezter 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 Großbrittannien) 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.

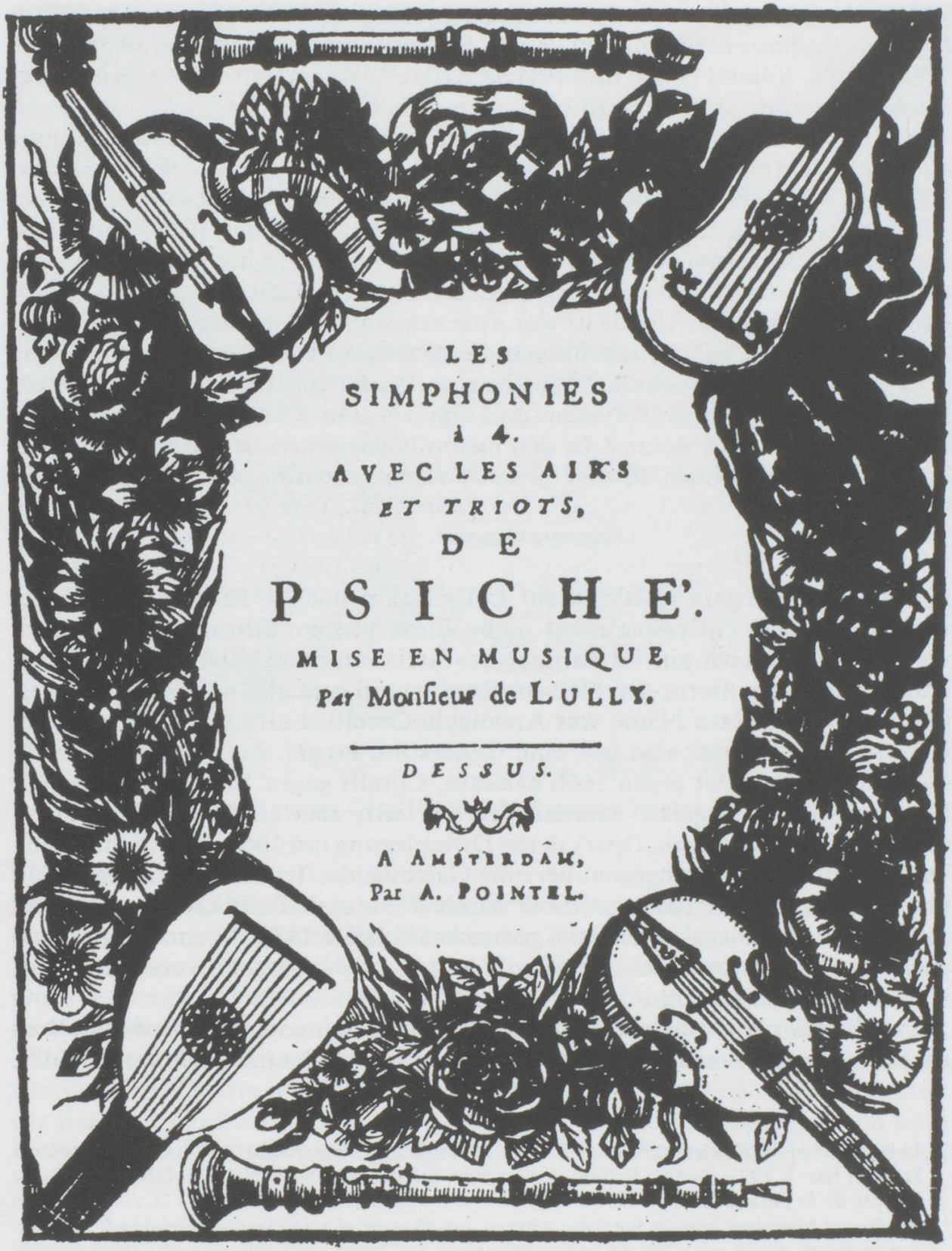


Abb. 2: Titelseite von Antoine Pointels im Buchdruckverfahren hergestellter Ausgabe von Airs aus Lullys *Psyché* (um 1688–1690) mit Saiten- und Blasinstrumenten (Holzschnitt).

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, Rondeaus, 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.

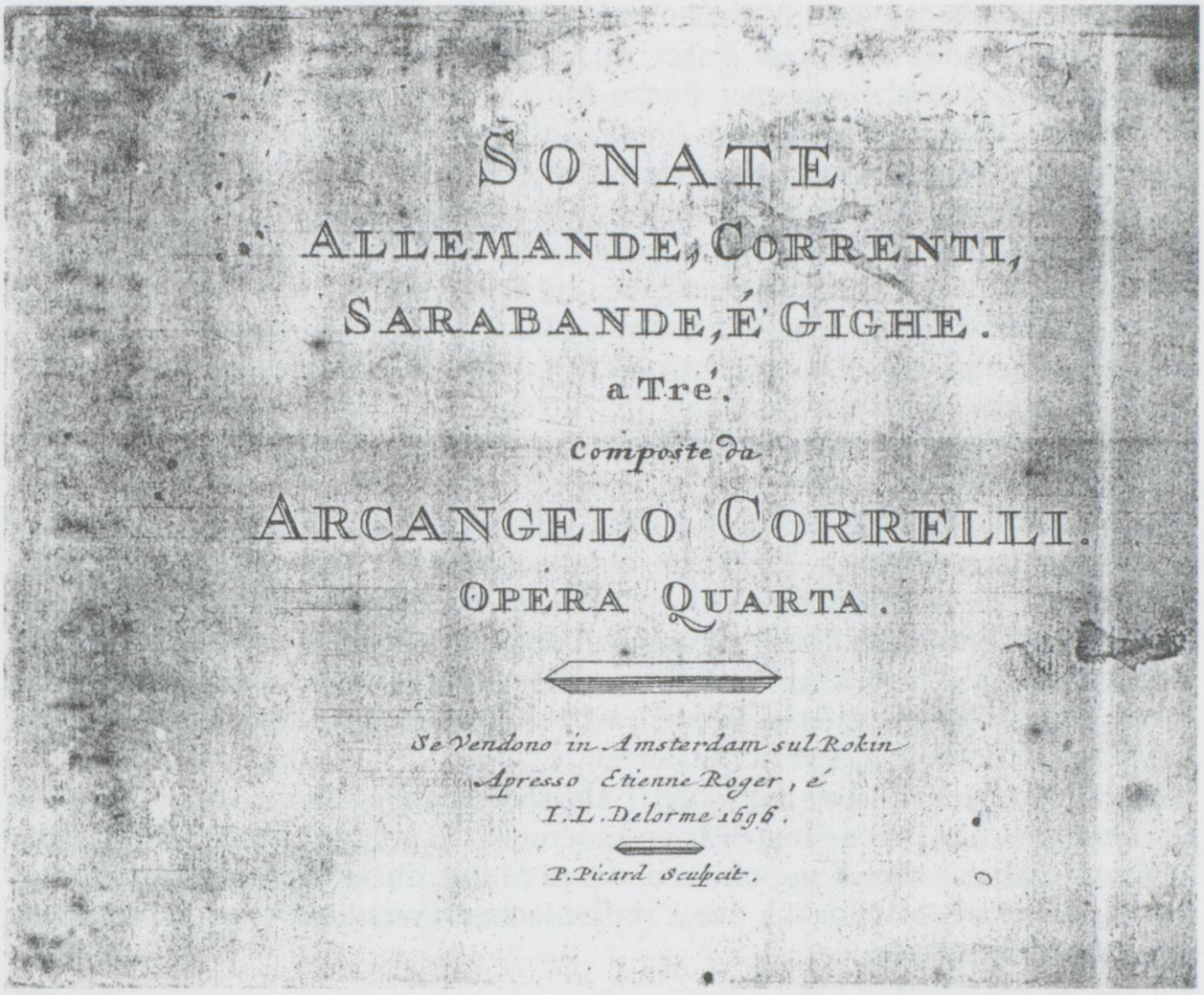


Abb. 3: Titelseiten der ersten Corelli-Ausgabe Estienne Rogers, der *Sonate [...] Opera quarta* (1696).

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 langsamen 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 ausgehandelt 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 Corelllis 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 cola* (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 Campras *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 zwischenzeitlich 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*, Frankurt 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.

LES POSES ET LES ATTITUDES – FRANKREICHS BEITRAG ZUR EUROPÄISCHEN SCHAUSPIELKUNST UM 1700

von Margit Legler und Reinhold Kubik*

1. Die Situation von Gestik und Schauspielkunst in Europa im 17. Jahrhundert

In *Italien* finden wir neben den europaweit üblichen Rhetorikschulen zwei wichtige Traktate, die von Theaterpraktikern für Theaterleute geschrieben wurden. Der erste stammt vermutlich von Pierfrancesco Rinuccini – ein in den 1630er Jahren geschriebenes Manuskript mit dem Titel *Il Corago*. Es setzt sich nicht nur mit dramentheoretischen und musikalischen Fragen auseinander – z. B. ob das Rezitativ im Takt gesungen werden soll oder nicht (es soll nicht) –, sondern widmet jedem theatralischen Aspekt eigene Kapitel: Kostüme und Haartracht werden ebenso abgehandelt wie Beleuchtung, Bühnenmaschinerie oder die Darstellung von Kämpfen. Mehrere Kapitel sind der Deklamation, dem Gesang und der Schauspielkunst gewidmet und enthalten eine Fülle konkreter Angaben: wo und wie man auftritt, wann und wie man gestikuliert, es gibt Dialogregeln, Regeln für das Agieren von Chören etc. Im Ganzen enthält diese kleine Schrift mehr Theaterpraxis als sämtliche wortreiche französische Traktate des 17. und 18. Jahrhunderts zusammen.

Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'Improvviso parti due, verfasst von Andrea Perrucci und gedruckt 1699 in Neapel, ist der zweite Traktat, der hunderte konkreter Hinweise enthält, wie das Agieren zu gestalten sei und wie nicht. Merkwürdigerweise finden beide Traktate in der Literatur wenig Beachtung.

Die italienische Besonderheit ist der direkte Bezug zur Theaterpraxis und hier sehr stark zum Musiktheater. Nicht umsonst ist Italien die Heimat der Szenographie, der Bühnenmaschinerie, der *Telari*, der *Scena per angolo* etc. Im übrigen stehen alle italienischen Lehrbücher in der Tradition des großen römischen Rhetorikers Marcus Fabius Quintilianus und seiner *Institutiones oratoriae* (95 n. Chr.).

In *England* werden 1642 die Theater geschlossen. 1644 erscheint John Bulwers *Chironomia, or, The art of manuall rhetoricke*. Bulwer war ein Arzt, der sich mit den Kommunikationsmöglichkeiten Gehörloser beschäftigte und sich hierbei auf Handzeichen konzentrierte. Die Titel seiner Traktate – *Chironomia* und *Chirologia*, or, The *naturall language of the hand* (1644) – wirken bis zu Gilbert Austin nach, der sein Lehrbuch noch 1806 *Chironomia, or a*

* Wir möchten uns bei Jean-Daniel Senesi bedanken, unserem besten Gestik-Studenten und Freund, der so freundlich war, einige schwer zugängliche Traktate an der Pariser Bibliothèque Nationale für uns durchzusehen und zu exzerpieren.

treatise on rhetorical delivery nannte. Bulwer wandte sich nicht an Theaterleute, wusste aber von ihnen, denn es finden sich bei ihm Hinweise auf „theatralische Gesten", die für einen Redner unschicklich seien, weil sie nur auf die Bühne gehörten. Seine „Handzeichenkunst" ist nur ein schmales Segment des gestisch-schauspielerischen Instrumentariums der Shakespeare-Zeit, und sie sollte keinesfalls als Grundbestand der Schauspielkunst des frühen 17. Jahrhunderts gewertet werden, auf die in der zweiten Jahrhunderthälfte ein Paradigmenwechsel erfolgt sei, wie in der Literatur gelegentlich zu lesen ist.[1] Auch in England hat man bereits früh auf der Bühne mit dem ganzen Körper agiert, wie ein Zitat aus einem englischen Traktat von 1520 belegt, das auf eine französische Aussage aus dem 13. Jahrhundert zurückgehen soll. Es heißt dort: „Gestik besteht nicht nur in der Bewegung eines Körperteils, sondern in der Bewegung jedes Glieds des Körpers wie Kopf, Arme und Beine und andere äußerliche Teile."[2] Freilich gibt es Gemälde des 17. Jahrhunderts, deren Verständnis ohne die Kenntnis von Bulwers Handzeichen lückenhaft bliebe.[3]

Bulwers Chironomie steht keineswegs allein. Es gibt sowohl Vorläufer[4] wie Folgewerke. Zu den letzteren zählt Vincenzo Requeno y Vives mit seinem Traktat *Scoperta della chironomia ossia dell'arte di gestire con le mani* (Parma 1797).[5]

Ein weiterer englischer Quellenbereich ist mit Schauspielermemoiren gegeben, die oft konkrete Angaben zur Schauspielkunst enthalten, sowie mit umfangreichen Dokumentationen über Bühnenstars in Form von Bildern und Stichen. Beides gilt freilich erst für das 18. Jahrhundert.

In den *Niederlanden* wurden die einschlägigen Traktate des 17. Jahrhunderts hauptsächlich für Prediger, Rechtsanwälte und andere in der Öffentlichkeit tätige Redner verfasst. In den Spanischen Niederlanden spielte die Gegenreformation eine bedeutende Rolle. In den Kirchen wurden die Lettner abgebrochen und an ihrer Stelle Kanzeln errichtet – als Antwort auf den reformatorischen Gottesdienst, in dessen Zentrum nicht die Eucharistie, sondern das Bibelwort und seine Auslegung durch den Prediger steht. Nun wurde die Predigt auch in der katholischen Welt wichtig, was einen enormen Aufschwung an gestischen Traktaten zur Folge hatte.

1 Sharon Weller, „Das Verhältnis der Gestik John Bulwers (London 1644) zur Gestik des 18. Jahrhunderts in England und Frankreich", in: Bert Siegmund (Hg.), *Gestik und Affekt in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts*, Michaelstein 2003, 201–211 (=Michaelsteiner Konferenzberichte 63).

2 Weller, a.a.O., 207.

3 Siehe dazu den Katalog der Ausstellung *Beredte Hände. Die Bedeutung von Gesten in der Kunst des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*, Residenzgalerie Salzburg, Salzburg 2004.

4 Etwa einen Fingerring mit einer Kamee (römisch, 3. Jh. n. Chr.), die eine ans Ohr greifende Hand und die Inschrift „MNHMONEYE" zeigt („Erinnere Dich"), Katalog Salzburg 2004, 143.

5 Eine weitere Quelle dürften für diesen Autor die Handzeichen für die römischen Zahlen gewesen sein, wie dies auch aus Piero Valeriano, *I ieroclyphici* (1625) zu ersehen ist.

Diese Traktate – in lateinischer Sprache verfasst – stammten in der Regel von Jesuiten und Rhetorikprofessoren an den Universitäten, die häufig konfessionell waren, wie z. B. die Universität von Leuven, die sich heute noch „Katholieke Universiteit“ nennt. Auch diese Schriften basieren auf den rhetorischen Schriften Quintilians, wobei das Theater kein Gegenstand der Debatte ist. Ein weiteres Charakteristikum der niederländischen Rezeption ist ein spürbarer französischer Einfluss gegen Ende der Epoche, da zu dieser Zeit viele französische Schriften von Amsterdamer Verlagen publiziert wurden.

Wie in den Niederlanden, so sind auch in *Frankreich* die Traktate des 17. Jahrhunderts fast ausschließlich für Redner (Anwälte, Prediger etc.) – oft lateinisch und oft von Jesuiten – geschrieben. Es gibt fast keine Aussagen zur theatralischen Schauspielkunst und nur wenige zur Musik. *Reflexions sur l'art de parler en public* von Jean Poisson (1717) ist der erste von einem Schauspieler verfasste Traktat. Aber auch diese Schrift ist keineswegs ausschließlich eine Schauspielschule, sondern sie enthält Regeln für alle „orateurs: la chaire, l'école, le barreau, les harangues, le ministère politique, la lecture, la conversation même. Le théâtre renferme toutes ces choses“ (S. 12).

Von weitreichender Bedeutung ist aber vor allem die Etikette, die am Hofe des Sonnenkönigs in Versailles gepflegt und überall in Europa nachgeahmt wurde, sowie das heroische Drama mit seiner spezifischen pathetischen Deklamation, und auch die Comédie-ballets, die aus der Zusammenarbeit von Molière und Jean-Baptiste Lully in Versailles entstanden, waren auf Grund ihrer Verbindung von Gestik und Choreographie von großem Einfluss.

Der in unserem Zusammenhang eigenständigste Beitrag Frankreichs dürfte die Systematisierung der mimischen Ausdrucksmittel durch Charles Le Brun darstellen, wobei auch hier gilt, dass Le Brun nicht nur die Mimik, sondern die gesamte Körpersprache diskutiert.

Aus *Deutschland* sind im 17. Jahrhundert keine eigenständigen Traktate überliefert. Im Hinblick auf das Theater orientierte man sich hier wechselweise an Frankreich und England, während im Hinblick auf die Oper Italien das große Vorbild war.

2. Frankreich zwischen 1600 und 1730

Die französischen Quellen unterscheiden sich weder untereinander gravierend, noch ist gegenüber den Zeugnissen aus anderen europäischen Ländern eine eigenständige Linie erkennbar. Der Grund: Alle französischen Rhetorik-Traktate berufen sich auf Quintilian. Die Basis ist jeweils identisch und gibt Raum für nur marginale Unterschiede. Das macht es schwer, französische Einflüsse außerhalb Frankreichs nachzuweisen, denn dort stützt man sich ebenfalls auf Quintilian. Da fast alle französischen Quellen für Redner und nicht für Bühnenkünstler bestimmt sind, verzichten die Autoren darauf, Regeln für die Füße, für den Gang, für Auf- und Abgänge und für die Dialogführung zu geben. Sie sind im allgemeinen sehr wortreich, indem sie mit recht großem Aufwand wenig Konkretes sagen.

Die wenigen klaren Aussagen stimmen jedoch mit denjenigen grundlegenden Geboten und Verboten für die Gestik überein, wie sie auch im übrigen Europa zu finden sind, beispielsweise:

- *Gestikuliert wird nur mit der rechten Hand (Caussin 1619, Cresolles 1620, Le Faucheur 1657, Péchantrés ca. 1700, Breton 1703, Poisson 1717).*[6]
- Die linke Hand wird nur hinzugezogen, um Unterscheidungen zu markieren („rechts – links" oder „gut – böse": Le Faucheur 1657, Bretteville 1689, Breton 1703). Péchantrés schreibt um 1700, dass die rechte Hand bei schönen und angenehmen Dingen agiert, während die linke bei Wut und Hass zum Einsatz kommt; „Komm zu mir!" zeigt man mit der Rechten, „Geh weg!" mit der Linken. Dasselbe finden wir bei Gaichiès 1711.
- Die Höhe der gestikulierenden Arme liegt entsprechend der Quintilianschen Regel zwischen den Hüften und der Schulter (Caussin 1619, Le Faucheur 1657, Le Gras 1671, Bretteville 1689, Breton 1703, Jouvency 1711, Gaichiès 1711 und Poisson 1717). Immer wird als Ausnahme der Zustand großer Erregung erwähnt, doch diese gehört eher auf das Theater als hinter das Rednerpult. Auch für den Aspekt der Eleganz wird die Armhöhe ins Spiel gebracht (Bretteville, S. 491), da zu hohe Arme auf der Bühne hässlich und herabhängende Arme „idiotisch" aussähen.
- Die Füße sollen nicht parallel ausgerichtet sein, sondern asymmetrisch, weil auch die Natur keine Symmetrie kenne (Lucas 1675).
- Die Geste beginnt vor dem Wort und endet mit demselben (Poisson 1717, S. 31: „Le geste doit toujours précéder d´un instant le discours et finir avec lui.").
- Zur Häufigkeit von Gesten sagt Poisson 1717 (S. 33), zu viele Gesten machten eine Rede trocken, steif und pedantisch, man könne und solle nicht alles gestisch darstellen wollen. Die übergangenen oder weniger betonten Teile seien vergleichbar mit den Schatten auf einem Gemälde.
- Die Beschreibung einzelner Gesten, wie etwa die des Zorns (Bary 1679) oder der Wortbetonung (Bary 1679) stimmen mit den außerfranzösischen und auch mit späteren Erörterungen überein (bis hin zu Austin 1806).

Die Regeln, die die Positionierung mehrerer Personen auf der Bühne betreffen, sind mit jenen identisch, die Courtin 1672 in seinem Buch über gutes Benehmen nennt. Da der französische Königshof hier als europäisches Leitbild fungierte, hielt man sich allerorten daran.

Besonders wichtig für Frankreich ist die kunstvolle Deklamation, die auf einem genauen Textverständnis beruht. So nimmt die Gestik in Barys Traktat von 1679 ganze 30 Seiten ein, während im Hinblick auf die Deklamation allein dem Phänomen des Tonfalls 29 Seiten gewidmet sind. Die dramatischen Texte in pathetischen Alexandrinern und ihr poetischer Ausdruck erforderten eine gehobene und kunstvolle Präsentation. Man darf sagen, dass die Gestik in Frankreich nur ein Anhängsel der Deklamation war, was der von Quintilian stammende Ausdruck „pronuntiatio" letztlich meint. Für das theatralische

[6] Vgl. das Verzeichnis der französischen Quellen im Anhang.

Deklamieren gebrauchte man daneben auch den Terminus „réciter“. Poisson geht noch einen Schritt weiter, wenn er schreibt: „Un Acteur qui récite toûjours sur un ton emphatique, ce que nous appellons, Chanter“ (S. 6). Das französische Opernrezitativ soll daher nichts anderes sein als die Notierung der feierlichen Textdeklamation. Von Lully wird berichtet, er habe den Tonfall für seine Rezitative der Schauspielerin Marie Champmeslé (1642–1698) abgelauscht.

Voraussetzung für eine gute Deklamation ist die inhaltliche und formale Analyse des vorzutragenden Textes. Guter Vortrag war demnach sicherlich kein Resultat spontan empfundener Gefühlsäußerung, sondern erlerntes und jederzeit abrufbares professionelles Können: nur so war die Textverständlichkeit garantiert – akustisch wie optisch (Hédelin 1657). Dass man sich mit dem Text identifizieren solle, ist eine Forderung erst des 18. Jahrhunderts (Chabanon 1785). Poisson schreibt 1717:

> Hauptregel: alle diese Regeln (Cicero, Quintilian etc.) sind nutzlos ohne die erste Regel: gut zu verstehen, was man sagt, und es stark in sich selbst zu fühlen. Wenn jemand von seiner eigenen Rede berührt ist, werden das Gesicht, die Stimme und die Gestik mit den inneren Bewegungen übereinstimmen, und dabei hilft ein wenig die natürliche Anmut, mit der allein und ohne viel Studium man gefallen und überzeugen kann, was das einzige Ziel der Redekunst ist. (Avis général: toutes les règles [Cicéron, Quintilien etc.] sont inutiles sans la première régle: bien comprendre ce que l'on dit et le sentir fortement soi-même. Quand on est touché de son discours, le visage, la voix et le geste se conforment aux mouvements intérieurs, et pour peu qu'on ait quelque grâce naturelle, avec cela seul et sans beaucoup de recherches, *on peut plaire et persuader, qui est le seul but de l'éloquence* (p. 34).

Auch in der Diskussion über das Verhältnis von Natur und Kunst (oder „Künstlichkeit“) steht die französische Theorie im Einklang mit der gesamteuropäischen. Bretteville (1689) und Poisson (1717) stimmen darin überein, dass die Natur zwar maßgebliches Vorbild für das Agieren ist, aber Deklamation und Gestik müssen durch Kunstfertigkeit korrigiert und perfektioniert – Lessing sagt 1767 in der Hamburgischen Dramaturgie (Viertes Stück): „veredelt“ – werden. In diesem Zusammenhang ist das Ideal eines einerseits belebten, andererseits entspannten Vortrags zu sehen, wie er auch für die Darstellung der menschlichen Figur in der klassischen Skulptur und Malerei anzustreben ist (Gisbert 1715). Hier kommt eine aus der Antike stammende Theorie der Körperharmonie zum Tragen, die auch einen therapeutischen Aspekt hat (Menestrier 1682).

Musik spielt eigentlich nur in Jean-Léonor Grimarests *Traité du recitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation, et dans le chant* von 1707 und in den *Réflexions critiques* von Jean-Baptiste Dubos (1755) eine Rolle. Dubos beschäftigt sich hauptsächlich mit der Antike. Musik ist nach seiner Definition die Kunst, sowohl die Stimme als auch alle Bewegungen des Körpers anmutig zu nutzen. Diese harmonische Kunst der Deklamation mit Bewegungen sei im Laufe der Jahrhunderte verloren gegangen und erst in neuerer Zeit durch Racine und Lully wieder eingefordert worden. Neben der Gestik, zu der er allerdings nur allgemeine Bemerkungen macht, kommt Dubos auch auf Pantomime und Tanz zu sprechen.

Der bedeutendste Beitrag Frankreichs zur europäischen Gestik besteht in der Systematisierung der Mittel, mit denen die Affekte in der Mimik dargestellt werden können. Auch dies geschah nicht im Umfeld von Theater und Schauspielkunst; vielmehr waren es Maler, die mit dem Hinweis, in ihrem Metier müsse man ohne sprachliche Konkretisierung auskommen, unter ausdrücklicher Berufung auf die großen Schauspieler ihrer Zeit eine präzise Theorie der Affektdarstellung entwickelten.

An erster Stelle ist hier Charles Le Brun zu nennen. Der Hofmaler Ludwigs XIV. lebte von 1619 bis 1690; er schuf u.a. die Deckengemälde von Schloss Vaux-le-Vicomte, stattete den Louvre und Versailles aus und entwarf fast alle Plastiken im Park von Versailles. An der Académie Royale de Peinture hielt er ab 1666 mehrere Vorlesungen, von denen die 1668 gehaltene „Conférence sur l´expression générale et particulière" mitsamt den bei diesem Anlass gezeigten Skizzen überliefert ist. Diese Skizzen zeigen die verschiedenen Gesichtszüge bei der Darstellung unterschiedlicher Affekte. Im übrigen haben sie zu dem falschen Schluss verleitet, die Franzosen im allgemeinen und Le Brun im besonderen hätten sich ausschließlich auf den Gesichtsausruck beschränkt und damit abermals eine Sonderform der Schauspielkunst in die Welt gesetzt – ähnlich der irrigen Meinung, Bulwers Konzentration auf die Hände wäre ein Charakteristikum der Schauspielkunst des frühen 17. Jahrhunderts. Beide – Bulwer und Le Brun – wandten sich mit ihrer Arbeit aber nicht an Schauspieler, sondern in einem Fall an Taubstumme und Redner, im zweiten an Maler und andere bildende Künstler. Le Brun sagt ausdrücklich, dass die Beschäftigung mit dem Gesichtsausdruck nur ein kleiner Teil seiner Kunsttheorie sei:

> Ausdruck ist meiner Meinung nach eine einfache und natürliche Sache, die wir darstellen wollen. [...] Er zeigt den wahren Charakter jedes Gegenstandes an; durch solche Mittel wird die unterschiedliche Natur der Körper differenziert, durch sie erscheinen die Körper bewegt, und alles Dargestellte wirkt real. Ausdruck ist geradeso präsent in den Farben wie in der Zeichnung; er soll auch beachtet werden in der Darstellung von Landschaften und in der Komposition von Figurengruppen. Das, meine Herren, habe ich versucht, in früheren Vorlesungen aufzuzeigen. Heute werde ich versuchen zu zeigen, dass Ausdruck die Bewegungen der Seele widerspiegelt und die Auswirkungen der Leidenschaften sichtbar macht. [...] Normalerweise verursacht alles, was eine Leidenschaft erregt, eine Bewegung des Körpers. (L'Expression, à mon avis, est une naïve & naturelle ressemblance des choses que l'on veut representer; [...] c'est elle qui marque les veritables caracteres de chaque chose; c'est par elle que l'on distingue la nature des corps; que les figures semblent avoir du mouvement, & tout qui est feint paroît être vrai. Elle est aussi bien dans la couleur que dans le dessein; elle doit entrer dans la representation des païsages, & dans l'assemblage des figures. C'est, Messieurs, ce que j'ai tâché de vous faire remarquer dans les Conferences passées; aujourd'hui j'essayerai de vous faire voir que l'expression est aussi une partie qui marque les mouvements du Cœur, et qui rend visible les effects de la Passion. [...] il est donc vrai que la plus grande partie des passions de l'Ame produit des actions corporelles [...]).[7]

[7] Dieses und andere Zitate sowie die Abbildungen sind dem Buch von Jennifer Montagu, *The Expression of the Passions*, New Haven & London 1994 entnommen. Die Übersetzungen ins Deutsche besorgte Reinhold Kubik. Die zitierte Textstelle findet sich S. 112.

Le Bruns Vorlesung enthält auch anatomische und physiologische Betrachtungen von erstaunlicher Modernität, so etwa über die Muskelbewegungen und über die Nerven, die – vom Gehirn ausgehend – die Bewegungen auslösen.

Le Bruns Systematik der Affekte, die auf René Descartes zurückgeht, unterscheidet sechs „einfache“ (*simples*) und fünf „zusammengesetzte“ (*composées*) Affekte (*passions*).

Die einfachen Affekte sind:

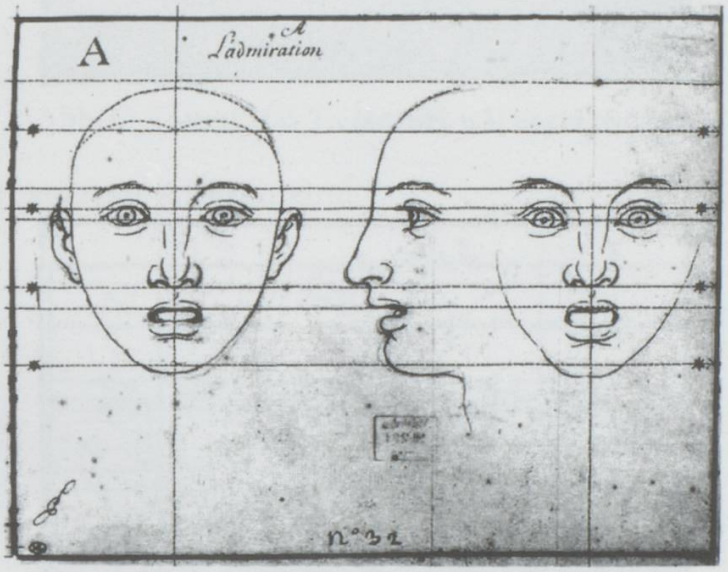


Abb. 1: Bewunderung (*L'Admiration*)

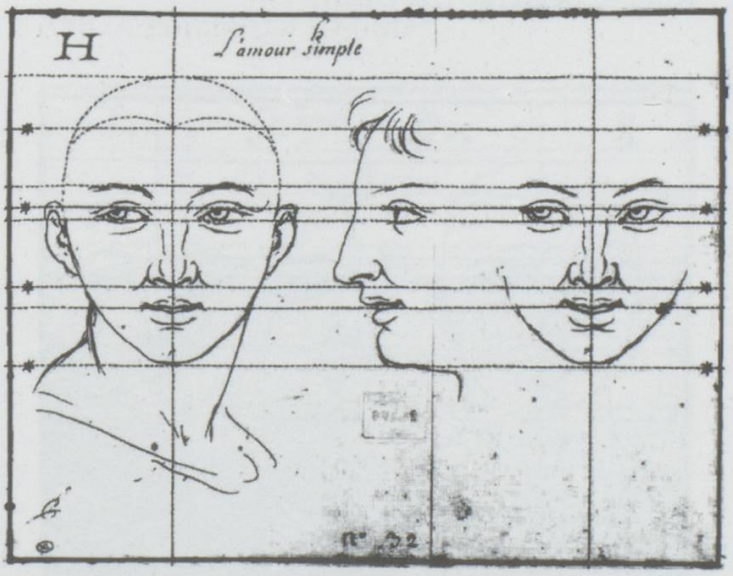


Abb. 2: Liebe (*L'Amour*)

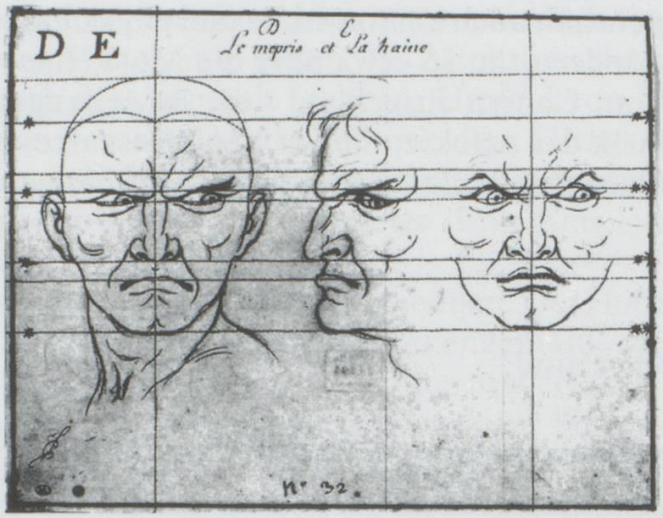


Abb. 3: Hass (*La Haine*)

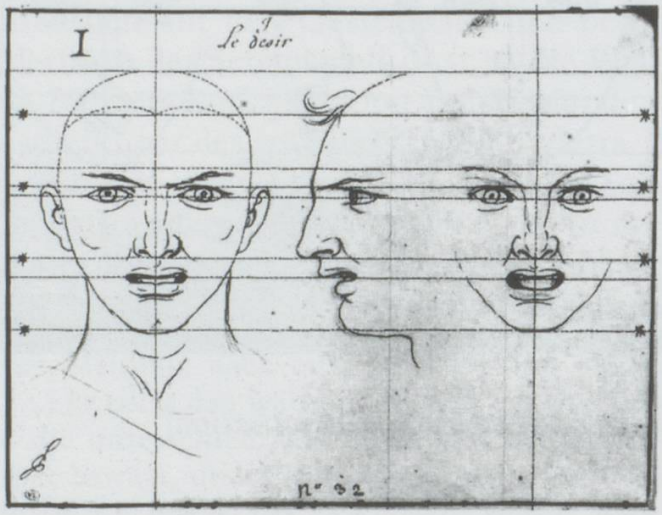


Abb. 4: Begierde (*Le Desir*)

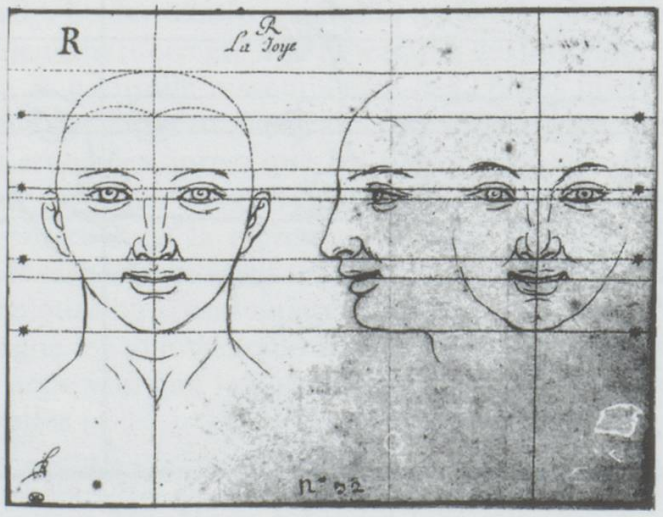


Abb. 5: Freude (*La Joie*)

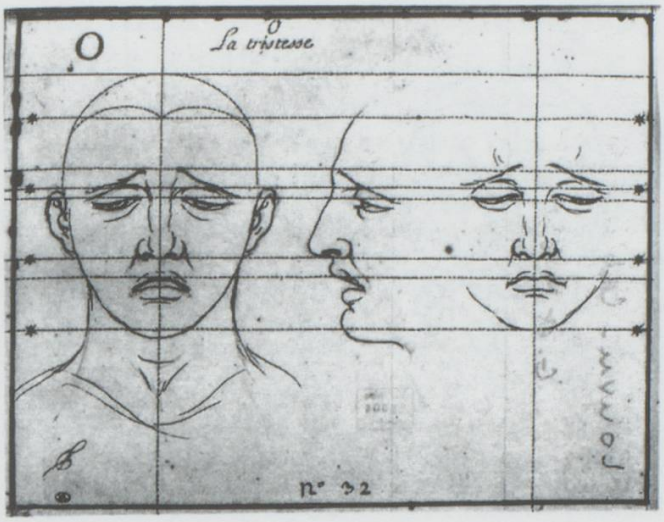


Abb. 6: Trauer (*La Tristesse*)

Die zusammengesetzten Affekte sind:

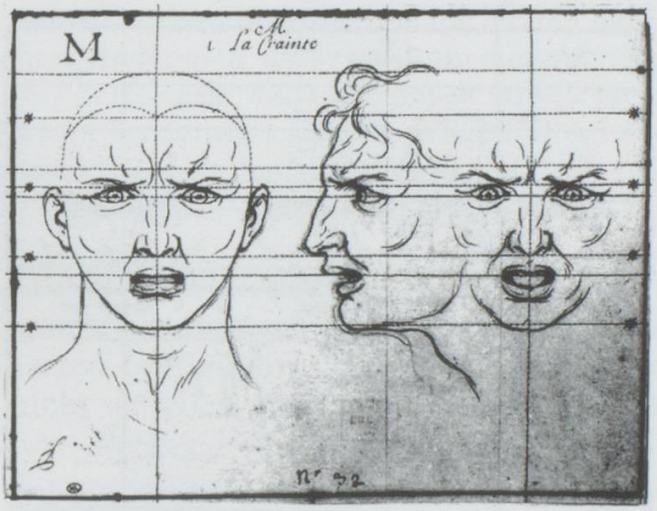


Abb. 7: Furcht (*La Crainte*)

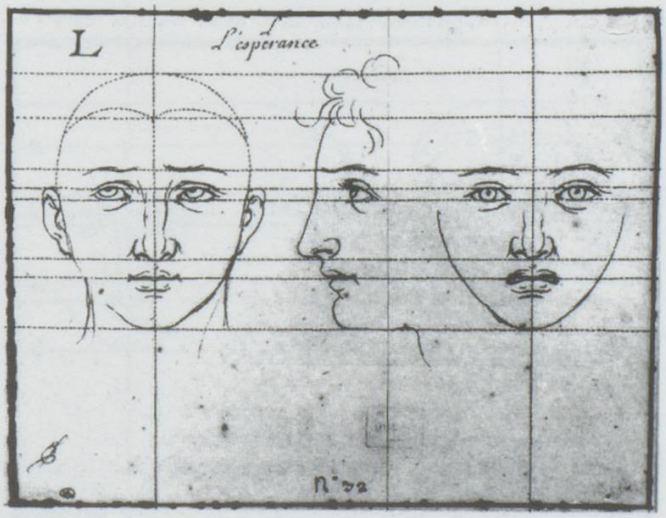


Abb. 8: Hoffnung (*L'Esperance*)

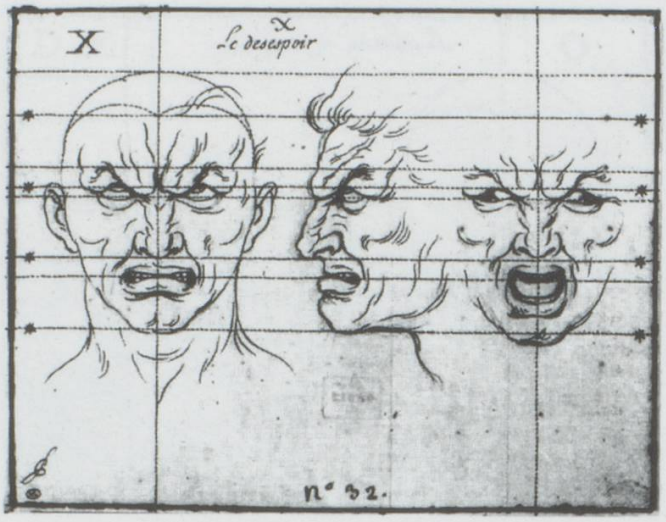


Abb. 9: Verzweiflung (*Le Desespoir*)

Mut (*La Hardiesse*, wofür es merkwürdigerweise keine Abbildung gibt)

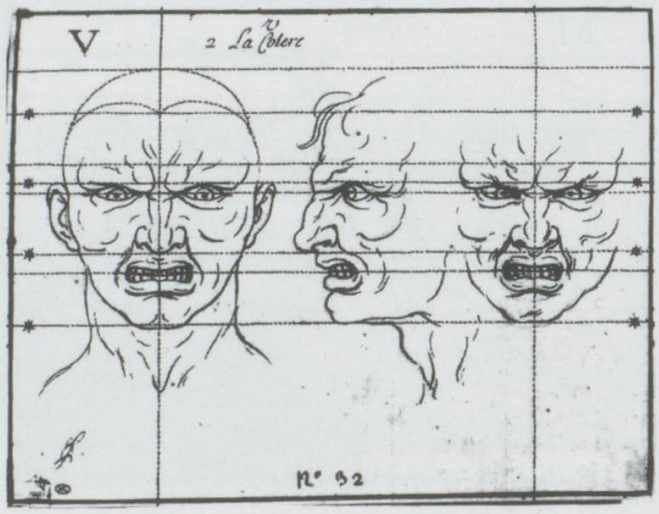


Abb. 10: Zorn (*La Colere*)

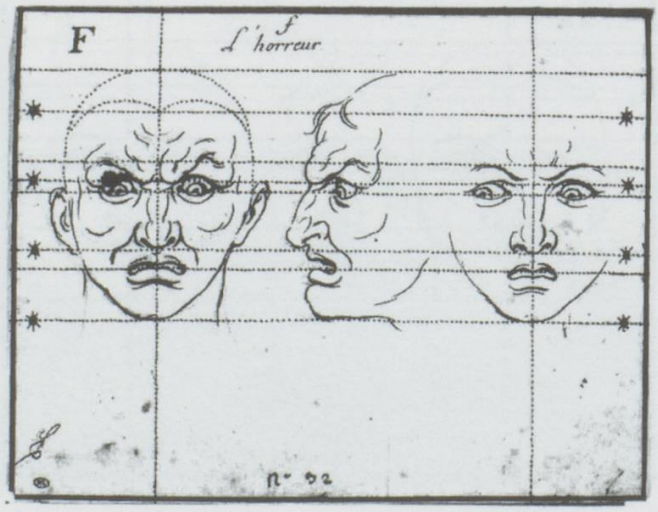


Abb. 11: Schrecken (*L'Horreur*)

Im Grund ist dies eine Art Kommunikationstheorie mit dem Ziel, dass der Beschauer die Darstellung semantisch versteht. Le Brun steht mit seiner Affekttheorie in den 1660er Jahren nicht allein. Neben dem bereits erwähnten René Descartes ist hier Cureau de La Chambre mit *Les Charactères des passions*, Paris 1663, zu nennen. Von Bedeutung dürften auch die französischen Übersetzungen aus den Jahren 1655 und 1665 des Traktats *Della fisionomia dell´huomo* von Giovanni Battista della Porta von 1586 resp. 1623 sein. Der *Traité de l´action de l´orateur* von Michel Le Faucheur (1657), der vor allem für Prediger geschrieben wurde, beschäftigt sich in einem langen Abschnitt intensiv mit dem Gesichtsausdruck. Von besonderem Interesse für Musiker ist ferner der Vergleich der „passions“ mit der auf Gioseffo Zarlinos *Istituzioni harmoniche* (Venedig 1558) fußenden Tonartenlehre, wie sie von Marin Mersenne (*Harmonie universelle*, Paris 1636) systematisiert wurde. Mersenne entwickelte ein System des musikalischen Ausdrucks, das ebenso konsequent und konkret ist wie dasjenige, das Le Brun für den Gesichtsausdruck festlegte. Hier heißt es beispielsweise über den Zorn, er würde ausgedrückt,

> indem man die letzten Silben beschleunigt und die letzten Noten betont; wenn man die Tonhöhe betrachtet, findet man, dass sie oft um einen ganzen Ton, eine Terz oder eine Quart höher ist [...] (L'accent de la cholère se fait en precipitant les dernieres syllables, & en reforçant les derniers sons; & si l'on fait reflexion sur l'élevation de la voix, l'on remarquera qu'on la hausse souvent d'un ton entier, d'une Tierce, & d'une Quarte [...]).[8]

Der berühmte Maler Nicolas Poussin bezog sich in einem Brief ausdrücklich auf die Parallelität zwischen den ethischen und ästhetischen Qualitäten der musikalischen Tonarten und einem Gemälde,[9] genauso wie Le Brun, als er in einer früheren, nicht wörtlich überlieferten Vorlesung Poussins Bilder *Die Pest in Ashdod* sowie *Rebecca und Eliezer* mit zwei in unterschiedlichen Modi gehaltenen Kompositionen verglich.[10] Der expressive Grundton des jeweiligen Bildes wird dadurch von der generellen Kolorierung bis hin zum gestischen Detail bestimmt, „se conformant à la proportion harmonique que les musiciens observent dans leurs compositions.“[11]

[8] Marin Mersenne, *Harmonie universelle* 2, Paris 1636, Repr. Paris 1965, 371.
[9] Zitiert bei Montagu, a.a.O., 190, Fußnote 8.
[10] Montagu, a.a.O., 11.
[11] Montagu, a.a.O., 190, Fußnote 10.



Abb. 12: Charles Le Brun (1619–1690), „Moses befreit Jethros Töchter" (Ausschnitt).



Abb. 13: Frontispiz von Sébastien Le Clercs Ausgabe von Racines Tragödien (1676), entworfen von Charles Le Brun.

Le Brun zeigte seine Zeichnungen zehn Jahre später seinem Gönner Jean-Baptiste Colbert, der daraufhin die Stichlegung veranlasste. Jedoch erst nach Le Bruns Tod (1690) erschien die erste von mehreren Editionen bei Sébastien Le Clerc (1969) in Paris. Es folgten unzählige Nachdrucke, meist nach neu gravierten Platten und in verschiedenen Sprachen. Die erste deutsche Ausgabe erschien bereits 1699. Es gibt in der „Vorlesung" auch einen beachtlichen Abschnitt über die Rolle der übrigen Körperteile. Le Brun beschreibt hier ziemlich genau Körper, Arme und Beine.

Dafür eines von zahlreichen Beispielen (Abb. 12): „Bei Wut oder Ablehnung (*Mépris & l'Aversion*) kann der Körper nach hinten zurückgezogen werden, mit Armen, die in einer Geste des Zurückstoßens gegen das Objekt der Ablehnung gerichtet sind; sie können sich auch zurückziehen, Beine und Füße ebenfalls."[12] Schließlich sei noch auf das Frontispiz zu Le Clercs Ausgabe von Racines Tragödien von 1676 verwiesen, entworfen von Le Brun, dessen Name links unten zu lesen ist (Abb. 13).

[12] Montagu, a.a.O., 123.

Im Zentrum thront die allegorische Figur der Tragödie. Die übrigen Figuren illustrieren das Dictum des Aristoteles, Furcht (Phobos) und Mitleid (Heleos) seien die herausragenden Triebkräfte der Tragödie. Die Gestaltung der beiden allegorischen Figuren von Furcht und Mitleid beweist abermals, dass es Le Brun bei der Darstellung der Affekte nicht ausschließlich um den Gesichtsausdruck gegangen ist.[13]

Im 17. Jahrhundert ist die Gestik in Frankreich keine eigenständige Kunst, sondern Teil der Deklamation. Wahrscheinlich gilt dies cum grano salis auch für die theatralische Darstellung, obwohl wir über sie nur wenige konkrete Aussagen besitzen. Um 1700 scheint sich die Schauspielkunst von dieser engen Textbindung zu lösen, ohne allerdings die Grundlagen zu sprengen oder zu verlassen. Es kommen jedoch zusätzlich neue Begriffe ins Spiel, beispielsweise „nature“ und „sentiment“, woraus das Bestreben ersichtlich ist, auf der Bühne „Charaktere“ darzustellen, statt lediglich die den Text begleitenden „passions“ sichtbar zu machen.

3. *Die von Frankreich ausgehende Wirkung auf das übrige Europa*

Wie bereits angemerkt, verbietet die Tatsache, dass die Gestik im Europa des 17. Jahrhunderts generell auf Quintilian beruht, bei auftretenden sachlichen Parallelen in den unterschiedlichen Ländern unreflektiert von französischem Einfluss zu sprechen. Gegeben ist dieser Einfluss natürlich dann, wenn ausdrücklich französische Traktate als Quellen genannt werden.

Dies ist beispielsweise der Fall in Franciscus Langs *Dissertatio de actione scenica*, München 1727. Lang benennt eine Reihe französischer Theoretiker als Gewährsleute für seine Forderungen oder Verbote. Die Aufgaben der Hände und Finger etwa beschreibt er, indem er zunächst mit Selbstverständnis Quintilian folgt. Außerdem aber nennt er Nicolas Caussin mit seiner *Eloquentia sacra et humana*, Johannes Voellus mit dem *Generale artificium orationis* (1590) und die *Eloquentia Christiana* des Amadeus Bayocensis (Paris 1662). Für die mnemotechnische Erarbeitung einer Rolle empfiehlt Lang die Theorien des Joseph Jouvency, der auch als Kenner der Dramentheorie genannt wird, neben Gabriel François Le Jay (*Bibliotheca Rhetorum Praecepta et Exempla complctens*, Paris 1725) und Martin du Cygne (*De Arte Poetica Libri Duo*, Liège 1664).

Lang kannte Le Brun nicht, dessen „Méthode“ seit 1699 auch in deutscher Ausgabe gedruckt vorlag. Das ist angesichts der Tatsache, dass Lang ein am Münchner Jesuitenkollegium tätiger Jesuitenpater war, nicht verwunderlich.

[13] Es scheint erwähnenswert, dass Paris europaweit der einzige Ort war, an dem Repertoire im modernen Sinn gepflegt wurde. So hat man dort die Werke Lullys über den Zeitraum von 100 Jahren immer wieder aufgeführt; z. B. stand *Persée*, komponiert 1682, noch 1770 auf dem Spielplan des von Jacques-Ange Gabriel neu errichteten Versailler Schlosstheaters, und dies anlässlich der Feierlichkeiten zur Vermählung Ludwigs XVI. mit Marie Antoinette. Sicherlich hat man die Werke „neu inszeniert.“ Aber auch in diesem Bereich wurde eine gewisse Kontinuität gewahrt, wie man aus den zahlreichen in der Pariser Oper aufbewahrten Souffleurbüchern mit ihren peniblen szenischen Aufzeichnungen ersehen kann.

Von den sechs französischen Autoren, die Lang in seiner *Dissertatio* angibt, sind vier Jesuiten und einer Kapuziner. Sicherlich waren ihre Werke in der Bibliothek des Münchner Jesuitenkollegs vorhanden, nicht aber der aus einem ganz anderen kulturellen und sozialen Umfeld stammende Traktat des Hofmalers Ludwigs XIV.

Für England war Frankreich gewiss ein Vorbild, besonders beim Bühnentanz, aber auch in der Gestik. Es gibt mindestens zwei englische Übersetzungen von Le Faucheurs *Traité*:

> *An essay upon the action of an orator; as to his pronunciation & gesture. Useful both for divines and lawyers, and necessary for all young gentlemen, that study how to speak well in publick. Done out of French*, London 1680, und *Some rules for speaking and action; to be observed at the bar, in the pulpit, and the senate, and by every one that speaks in publick. etc.*, London 1716.

Das umfangreiche und wichtige Buch *The prompter* von Aaron Hill basiert im entsprechenden Kapitel zum größten Teil auf Le Brun. Sogar noch Gilbert Austins Lehrbuch der gestischen Deklamation von 1806 zitiert immer wieder französische Quellen, z. B. Ludovicus Cresollius (1568–1634), Abbé [Jean-Baptiste] Dubos (1670–1742), Raoul Auger Feuillet (ca. 1653–ca. 1709) mit seiner Tanzschrift, und besonders häufig Jean Lucas.

Ein wichtiger Schauspiellehrer, Johannes Jelgerhuis, war selbst Maler. Er rekurriert mit einem bedeutenden Teil der Zeichnungen, die er seiner 1827 in Amsterdam erschienenen Sammlung von Vorlesungen zur Schauspielkunst[14] beigefügt hat, auf Le Brun und auch auf Gerard de Lairesse[15].

Johann Mattheson, dessen Gestik-Kapitel im *Vollkommenen Capellmeister* von 1739 viel zu wenig beachtet wird, weil die Musiker und Musikwissenschaftler mit seinen Mitteilungen zur Schauspielkunst nur wenig oder nichts anzufangen wissen, nennt merkwürdigerweise mit Ausnahme von Charles Rollins Rhetoriktraktat keine französische Quelle.[16]

Ganz anders sieht es demgegenüber auf dem wichtigen Gebiet des gesellschaftlichen Benehmens aus. Antoine de Courtins Traktat von 1672 wurde in ganz Europa akzeptiert und geschätzt. Die große Bedeutung der französischen Hof-Etikette für Gesamteuropa zeigt sich u.a. darin, dass sogar der Wiener Habsburgerhof, der sich nach dem Spanischen Hofzeremoniell richtete, nach 1700 von der französischen Etikette nicht unbeeinflusst blieb. Menantes – Christian Friedrich Hunold – übersetzte 1724 unter dem Titel *La Civilité moderne, oder die Höflichkeiten der heutigen Welt* Courtins verbindlichen Regelkodex ins Deutsche, obwohl dieser damals bereits über 50 Jahre alt war. Ebenso auf die französische Etikette stützt sich Julius Bernhard von Rohrs *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der grossen Herren*, Berlin 1729. Viele Bühnenanweisungen entstammen diesen Benimmbüchern, so etwa das Verbot, dem Publikum den Rücken zuzuwenden oder sich auf den Boden zu legen.

[14] Johannes Jelgerhuis, *Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek*, Amsterdam 1827.
[15] Gerard de Lairesse, *Groot schilderboek*, Harlem 1740.
[16] Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Sechstes Haupt-Stück, Von der Geberden-Kunst, 33–41.

Von Henri Testelin, einem Assistenten Le Bruns, gibt es eine Kupfertafel, die Eingang in mehrere Traktate gefunden hat.



Abb. 14: Henri Testelin (1616–1695), Kupferstich, unterschiedliche Affekte darstellend.

Und zum Schluß eine späte Nachlese: Hugo Thimigs *Physiognomische Studien*.



Abb. 15: Der Burgtheaterschauspieler Hugo Thimig (1854–1944), unterschiedliche Affekte darstellend.

Sie wurden kurz vor dem 1. Weltkrieg zusammen mit einer Liste angefertigt, welches Foto des damals berühmten Burgtheaterschauspielers Thimig jeweils welchen „Charakter" – wie man damals statt „Affekt" sagte – darstellt.

Der Einfluss Frankreichs auf die europäische Schauspielkunst im 17. und 18. Jahrhundert lässt sich so zusammenfassend skizzieren:

1. Soweit dies aus den Traktaten ablesbar ist, war die französische Gestik des 17. Jahrhunderts eingebunden in die europäische, auf Quintilian zurückgehende Gestik, als Teil der Deklamation, ohne besondere, charakteristische Eigenformen zu entwickeln.
2. Die bedeutendsten Beiträge Frankreichs sind die Systematisierung des Gesichtsausdrucks und die enge Verbindung zwischen dem Theater und den bildenden Künsten.
3. Von europäischer Ausstrahlung war die Etikette des Versailler Hofes. Sie fand ihren Widerhall in vielen Anweisungen bis ins frühe 20. Jahrhundert, insbesondere bezüglich der Positionierung mehrerer Schauspieler auf der Bühne.

Anhang: Quellen zur Gestik bis circa 1730 in Frankreich

Joannes Herbetius S.J., *De oratore libri quinque*, Paris 1574.

Johannes Voellus S.J., *Generale Artificium orationis* [...], Köln 1590.

Nicolas Caussin S.J., *Eloquentiae Sacrae et Humanae Parallela Libri XVI*, Paris 1619.

Louis de Cressolles S.J., *Vacationes autumnales sive de perfecta oratoris actione et pronuntiatione* [...], Paris 1620.

Michel Le Faucheur, *Traité de l'action de l'orateur ou de la Prononciation et du geste*, Paris 1657.

François Hédelin, *La Pratique du theatre*, Paris 1657.

Martin du Cygne, *De Arte Poetica Libri Duo*, Liège 1664.

Anonym, *Discours académique sur l'eloquence*, Paris 1668.

Le Gras, *La Rhethorique françoise ou Les Preceptes de l'ancienne et vraye eloquence.* [...], Paris 1671.

Antoine de Courtin, *Nouveau traité de la Civilité qui se pratique en France*, Amsterdam 1672. (Deutsche Übersetzung von Menantes = Christian Friedrich Hunold, *La Civilité moderne, oder die Höflichkeiten der heutigen Welt*, [...] Hamburg 1724).

Anonym, *Rhétorique Françoise* [...] Paris 1673.

Jean Lucas S.J., *Actio oratoris seu de gestu et voce*, Paris 1675.

René Bary, *Methode pour bien prononcer un discours, et pour le bien animer.* [...] Paris 1679.

Claude Menestrier, *Des representations en musique anciennes et modernes*, Paris 1681.

Anonym, *Des ballets anciens et modernes selon les regles du theatre*, Paris 1682.

Charles Le Brun, *Methode pour apprendre à dessiner les passions* [...] Zahlreiche unterschiedliche Ausgaben ab 1686 (Amsterdam, Den Haag, Paris u.a.).

Etienne Dubois de Bretteville, *L'Eloquence de la chaire et du barreau* [...] Paris 1689.

Nicolas de Péchantrés, „Observations“ am Ende seines Stückes *Sacrifice d'Abraham*, aufgeführt um 1700 in Paris.

[Breton], *De la rhétorique selon les preceptes d'Aristote, de Cicéron et de Quintilian* [...], Paris 1703.

Jean-Léonor Grimarest, *Traité du recitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation, et dans le chant.* [...] Den Haag, 1707.

Joseph Jouvency S.J., *Magistris scholarum inferiorum societatis Jesu de ratione discendi et docendi*, Firenze 1703, französisch Paris 1711.

Jean Gaichiès, *Maximes sur le ministere de la chaire*, Paris 1711.

Blaise Gisbert S.J., *L'Eloquence chrètienne dans l'idée et dans la pratique*, Lyon 1715.

Jean Poisson, *Reflexions sur l'art de parler en public*, [...] 1717.

Gabriel François Le Jay, *Bibliotheca Rhetorum Praecepta et Exempla complectens* [...], Paris 1725.

César Chesnau Du Marsais, *Des Tropes ou des diferens sens dans lesquels on peut prendre un mème mot dans une mème language.* [...], Paris 1730.

Dominico de Colonia S.J., *De Arte rhetorica*, Lyon 1739.

Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris 1755.

Michel Paul Guy de Chabanon, *De la Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris 1785.

VERMISCHTER GESCHMACK *ALL'ITALIEN*: ANTONIO VIVALDIS *LA SENNA FESTEGGIANTE*

von JOACHIM STEINHEUER

I. Asymmetrien und Aporien: Zum Verhältnis italienischer und französischer Musikkultur im 17. und frühen 18. Jahrhundert

Wechselseitige Wahrnehmung und Auseinandersetzung hatte seit dem Mittelalter das Verhältnis von italienischer und französischer Musikkultur geprägt, und immer wieder wandelten sich dabei zu bestimmten Zeiten Interessenschwerpunkte, Art und Weise wie auch Intensität der Rezeption. Im 16. Jahrhundert etwa stellte es eine Selbstverständlichkeit dar, dass der literarische Petrarkismus und die daran geschulte musikalische Schreibart des italienischen Madrigals ebenso von Dichtern und Komponisten in Frankreich rezipiert wurden wie umgekehrt die Gestaltungsprinzipien der französischen Chanson in Italien, nachweisbar etwa in einigen Madrigalen wie Palestrinas *Vestiva i colli e le campagne intorno* und später dann vor allem in der Herausbildung einer als *canzon francese* bezeichneten polyphonen instrumentalen Gattung. Eine Reihe von Komponisten wie Jacobus Arcadelt, Philippe Verdelot, Adriaen Willaert, Orlando di Lasso oder Jean de Castro waren sogar, wie ihre heute erhaltenen Werke ausweisen, in den vokalen Idiomen beider Länder gleichermaßen versiert. Auch im Bereich des höfischen Balletts lässt sich noch bis wenigstens in die zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts hinein ein vergleichbarer reziproker Austausch feststellen: Das auf Veranlassung von Katharina de' Medici konzipierte *Balet comique de la Royne* von 1581 hatte in einer bereits in Florenz vor allem in den Intermedienaufführungen erprobten, für den französischen Hof jedoch neuartigen Weise Gesang, Instrumentalmusik, Tanz, dramatische Handlung und aufwendige Szenographie miteinander verknüpft und damit eine in diesem Kontext neue Tradition begründet; diese sollte ihrerseits wiederum zum Vorbild für diverse *Balli* an italienischen Höfen werden, wie etwa für Rinuccinis und Monteverdis *Ballo delle ingrate* 1608 in Mantua, Lorenzo Allegris *Ballo delle Ninfe di Senna* 1613 in Florenz oder d'Agliés und D'Indias 1621 in Turin aufgeführtes *Balletto dei Re della China*.

Im weiteren 17. und frühen 18. Jahrhundert scheint dagegen zunehmend ein gewisses Missverhältnis die wechselseitige Rezeption von italienischer und französischer Musikkultur zu bestimmen, denn die Situation stellt sich nun auf den ersten Blick weit eher als eine Art Einbahnstraße von Italien in Richtung Frankreich dar, mit besonderer Bedeutung der Achse Rom-Paris. Wenn Kardinal Mazarin immer wieder Komponisten wie Marco Marazzoli, Luigi Rossi, Francesco Cavalli oder Carlo Caproli und Sängerinnen und Sänger wie Eleonara Baroni oder Atto Melani nach Paris holte, die hier vokale Kammermusik und Opern in italienischer Sprache aufführten, wenn später am Hofe des Sonnenkönigs der eingebürgerte Italiener Lully das Musikleben beherrschte und aus der Verschmelzung von Kompositionstechniken, Szenentypologie

und Szenographie der italienischen Oper mit französischer Deklamations- und Tanzkunst einen spezifisch französischen Operntypus entwickelte, wenn italienische Komponistenpersönlichkeiten wie Pietro Lorenzani oder Antonia Bembo über lange Jahre hinweg im engeren und weiteren Gravitationsfeld des französischen Hofes wirkten, wenn konzertierende italienische Schreibart mit ihrer Fundierung des Satzes auf einem Instrumentalbass, ihrer vokalinstrumentalen Besetzungs- und Klangvielfalt und ihren hochentwickelten Dialogtechniken seit Henri Dumont für die geistliche Musik Frankreichs adaptiert wurden, wenn ostinate Bassmodelle wie insbesondere Passacaglia und Ciaccona in Frankreich aufgegriffen und umgedeutet wurden, wenn zahlreiche echte oder unterschobene Kompositionen von Carissimi und anderen vor allem römischen Komponisten wie Francesco Foggia oder Bonifazio Graziani in Frankreich in Abschriften kursierten, wenn französische Musiker wie Marc-Antoine Charpentier oder Jean-Jacques-Baptiste Anet zur Ausbildung nach Italien gingen und französische Musikschriftsteller von Maugars über Mersenne bis hin zu Raguenet und Le Cerf de la Viéville sich immer wieder, wenn auch aus sehr unterschiedlichen Perspektiven, mit italienischer Musik beschäftigten, wenn in musikdramatischen Werken bei Lully, Charpentier oder Campra italienisch gesungene Szenen eingefügt wurden, wenn in der *Cantate française* mit ihren italianisierenden Rezitativen und da-capo-Arien bei Morin, Bernier, Stuck, Clérambault und anderen und in den französischen Violinsonaten von Elisabeth Jacquet de la Guerre und Anet konkrete italienische Formmodelle adaptiert wurden oder wenn schließlich im Umkreis des Abbé Mathieu an St-André-des-Arts in Paris eine intensive, auch aufführungspraktische Rezeption italienischer Musik stattfand, die gewissermaßen ein Gegenstück in der Sammeltätigkeit auch zahlreicher italienischer Quellen bei Sébastien de Brossard fand, so bilden diese und andere Beispiele vielfache Belege für einen massiven, wenn auch nicht allseits erwünschten und akzeptierten Einfluss italienischer Musikkultur im Frankreich des 17. und frühen 18. Jahrhunderts.

Versucht man umgekehrt die Kenntnis und Wahrnehmung französischer Musik in Italien während der gleichen Periode zu beschreiben, so steht man vor dem Dilemma, dass hierfür nur in weitaus geringerem Umfang und in wenigen, konkret zu benennenden Bereichen Ansätze erkennbar sind, die zudem bislang noch so wenig zusammenhängend aufgearbeitet sind, dass in vielerlei Hinsicht zur Zeit kaum umfassendere Aussagen möglich erscheinen. So ist etwa bis heute nicht befriedigend geklärt, was Komponisten wie Francesco Rasi und Claudio Monteverdi – dessen Musik übrigens im Frankreich des 17. Jahrhunderts so gut wie gänzlich unbekannt gewesen zu sein scheint[1] – eigentlich genau meinten und auf welche Praxis sie sich bezogen, wenn sie in einzelnen Vokalstücken eine Überschrift wie *alla francese* wähl-

[1] Vgl. hierzu Jean Lionnet, „Qui était Claudio Monteverdi pour un français du grand siècle?", in: Silke Leopold/Joachim Steinheuer (Hg.), *Claudio Monteverdi und die Folgen, Bericht über das Internationale Symposium Detmold 1993*, Kassel etc. 1998, 123–129.

ten. Beide Komponisten veröffentlichten darüber hinaus einzelne Vokalstücke, die wohl direkt auf französische Modelle zurückgingen. Bei Rasis *Or che a noi rimena* ist bislang die Vorlage nicht identifiziert,[2] und als Monteverdi den möglicherweise von Ottavio Rinuccini nach dem französischen Vorbild Jean Passerats in *Patoureau, m'ayme tu bien* adaptierten Schäferdialog „Bel pastor" in Musik setzte, übernahm er musikalisch, wenn überhaupt, wohl nur indirekte Anregungen der 1611 erschienenen Vertonung des französischen Textes durch Jean de Castro.[3] Mehr noch muss offen bleiben, ob jene zahlreichen italienischen Sänger und Komponisten, die Reisen an den französischen Hof unternahmen, von dort auch musikalische Ideen und Anregungen mit nach Italien zurücknahmen und vielleicht sogar weiterentwickelten; anders gefragt, lässt sich so etwas wie eine direkte oder indirekte Rezeption französischer Musik auf so unterschiedliche Persönlichkeiten wie den Florentiner Giulio Caccini, die römischen Komponisten Marco Marazzoli und Luigi Rossi, die Wahlrömer Leonora Baroni, Atto und Jacopo Melani sowie die Venezianer Francesco Sacrati oder Francesco Cavalli überhaupt annehmen, und wenn ja, woran ließe er sich konkret festmachen? Auch die lange weitgehend nicht hinterfragte Vorstellung einer Hegemonie des französischen Tanzes in Italien bereits während des 17. Jahrhunderts ist in jüngerer Zeit mit guten Gründen etwa von Barbara Sparti und Irene Alm in Frage gestellt worden, deren Untersuchungen deutlich machen, dass mit Ausnahme einzelner Orte mit einem spezifischen politischen Bezug nach Frankreich, wie etwa an den Höfen von Turin, Modena und teilweise auch Parma oder den französischen Gesandtschaften in Rom und Venedig, ein breiteres Eindringen französischer Tanzkultur in Italien wohl erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts anzunehmen ist.[4]

Vor allem im Bereich der Instrumentalmusik lässt sich im 17. Jahrhundert dagegen eine vergleichsweise kontinuierliche Rezeption französischer Musikkultur belegen. Abgesehen von der erstaunlich langlebigen, bis zu den vier von dem neapolitanischen Organisten Giovanni Salvatore 1641 veröffentlichten *Canzoni francesi* sowie dem unter dem Namen Frescobaldis posthum von Vincenti in Venedig gedruckten Band *Canzoni alla Francese* [...] *Libro Quarto* von 1645 reichenden Tradition der polyphonen „canzon francese" sind seit den zwanziger Jahren des Jahrhunderts auch andere Beispiele für unterschiedliche Instrumentalkompositionen mit einem explizit französischen Bezug anzutreffen, so in Salomone Rossis *Sonata quinta.*

[2] John Whenham, „The later madrigals and madrigal-books", in: Denis Arnold/Nigel Fortune, *The new Monteverdi companion*, London etc. 1985, 130–235.

[3] Vgl. hierzu Silke Leopold, „Der schöne Hirte und seine Vorfahren", in: Peter Cahn/Ann-Katrin Heimer (Hg.), *De musica et cantu, Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und der Oper, Helmut Hucke zum 60. Geburtstag*, Hildesheim 1993, 471–480.

[4] Barbara Sparti, „La ‚danza barocca' è soltanto francese?", in: *I rapporti musicali tra Italia e Francia nel Seicento, Studi Musicali* 15, 1–2, 1996, 183–302; sowie: Irene Alm, „Operatic Ballroom Scenes and the Arrival of French Social Dance in Venice", ebenda, 345–371.

Sopra un Aria Francese aus seinem *Libro Quarto* von 1622, den insgesamt fünf mit *Aria franzesa* überschriebenen Kompositionen in den drei Bänden mit instrumentaler Ensemblemusik, die Carlo Farina 1626/27 allerdings in Dresden in Druck gab, den drei *Correnti alla francese* in Biagio Marinis op. 8 von 1629 oder den knapp 50 *Correnti francesi* in den beiden Büchern von 1630 und 1635 von Martino Pesenti. Während des gesamten Jahrhunderts sind französische Tänze oder andere Stücke mit Zusätzen wie *alla francese* oder *in stil francese* in einer Reihe von instrumentalen Sammlungen präsent, gelegentlich sogar in dezidierter Gegenüberstellung mit parallelen Kompositionen nach italienischer Art, so wohl erstmals bei Salvador Gandini in seinen *Correnti et Balletti alla Francese & all'Italiana* aus dem Jahre 1655. Vergleichbare, direkt in der Titelgebung einzelner Stücke gekennzeichnete Unterscheidungen nationaler Schreibarten nehmen auch Marco Uccellini in den *Compositioni harmoniche* von 1668 oder Maurizio Cazzati in seinen *Varii, e Diversi Capricci* von 1669 vor, doch sind Charakterisierungen einzelner Stücke als in französischer Manier geschrieben noch weitaus häufiger anzutreffen, so etwa bei Gioseppe Colombi 1668, in Giovanni Maria Bononcinis op. 3 von 1669, op. 4 von 1671 und op. 9 von 1675, bei Giovanni Motta 1681, Domenico Gabrielli 1684 oder Giovanni Battista Vitali 1685. Bei vielen weiteren Stücken, auch wo dies nicht explizit so bezeichnet ist, ist wohl darüber hinaus ebenfalls eine Auseinandersetzung mit französischen Modellen anzunehmen, wie etwa in einigen Sätzen der *Sonate a 3*, op. 4 von Arcangelo Corelli aus dem Jahre 1694, die für die römische *Accademia* des Kardinals Ottoboni entstanden sind, der bekanntlich enge politische Beziehungen zu Frankreich unterhielt. Dabei ist in den meisten Fällen noch kaum geklärt, was in den genannten Sammlungen jeweils die spezifisch französische oder auch italienische Manier einer Komposition ausmacht, auf welche möglichen Vorbilder die verschiedenen Komponisten sich im einzelnen bezogen haben könnten und in welcher Weise diese imitiert, adaptiert oder auch grundlegend transformiert wurden. In diesem Zusammenhang mag insgesamt vielfach ein eher langsamer Aneignungs- oder Rezeptionsprozess anzunehmen sein, der die Beantwortung von Rezeptionsfragen generell nicht erleichtert. Dafür ist etwa das Auftreten von Menuetten in Italien aufschlussreich. Nach der Einführung des Tanzes am französischen Hofe in den 1650er Jahren sind Menuette in italienischen Drucken mit Instrumentalmusik erst knapp 30 Jahre später – seit Anfang der 1680er Jahre – anzutreffen, zunächst vier Menuette in Giovanni Mottas Mailänder *Armonia capricciosa* von 1681, dann gleich acht in Giovanni Battista Vitalis *Balli in stile Francese* op. 12 von 1685 sowie noch einmal vier in Giuseppe Torellis *Concerto da camera* op. 1 aus dem darauf folgenden Jahr.

Auch Antonio Vivaldi hat in seine Instrumentalwerke, wie Kees Vlaardingerbroek im Überblick dargestellt hat, mehrfach gezielt französische Elemente einbezogen:

> [...] one encounters three movements explicitly labelled „Allegro alla francese" (RV 117, I; RV 139, II; RV 543, II). „Minuet" finales occur in one trio sonata (RV 72, III:

„Air Menuett Allegro") and four concertos (RV 136, III; RV 406, III; RV 447, III; RV 473, III), not forgetting a lost flute concerto entitled *La Francia* (RV 750). There are also numerous „Ciacona" finales, of which at least one is heavily indebted to the French style (RV 114, III).[5]

Daneben erwähnt er noch einen weiteren Instrumentalsatz *alla francese* in *Giustino* (RV 717, II, 12) sowie eine mit *Minuet Allegro* überschriebene Sinfonia zur Eröffnung des dritten Aktes in *Griselda* (RV 718, Sinfonia III). Auf zwei der hier genannten Stücke (RV 117, I und RV 114, III) wird im Zusammenhang mit der Serenata *La Senna festeggiante* noch zurückzukommen sein.

Parallel zur Übernahme oder Nachbildung französischer Tänze fanden Tanzmodelle aus Frankreich während der gleichen Zeit auch Eingang in die italienische Vokalmusik. So finden sich schon in Bellerofonte Castaldis *Capricci* von 1622 insgesamt drei auf französischen Tänzen basierende, vermutlich vom Komponisten selbst mit italienischen Texten versehene Lieder, das als *Brando francese* bzw. *Branle* bezeichnete „Quella crudel che per mia doglia", die auf Pierre Guedrons Air „Est-ce Mars" aus dem *Ballet de Madame* von 1613 basierende *Volta Francese* mit dem neuen Text „Hor che tutto gioioso mi brilla" sowie eine *Corrente francese* mit dem Anfangsvers „Aita, aita ben mio". Martino Pesenti folgte im Jahre 1639 mit insgesamt 14 vokalen *Correnti alla francese*, doch ist wegen des starken Rückgangs an musikalischen Druckerzeugnissen während der folgenden Jahrzehnte bislang die Entwicklung nicht einmal in Umrissen zu überblicken, da zusammenhängende Untersuchungen im italienischen Opern- und Kantatenrepertoire zur Frage der Aneignung französischer Lied- und Tanzmodelle bislang fehlen.

Erst auf einer solchen Grundlage ließe sich einschätzen, in welchem Kontext die gänzlich auf französischen Tanzmodellen basierenden, häufig sehr einfach gehaltenen *Arie in stil francese* des in Lucca ansässigen Komponisten Giovanni Lorenzo Gregori zu sehen sind, die an dessen Wirkungsort 1698 im Druck erschienen und in denen die Gattung des Menuetts mit 24 von 36 Stücken die Sammlung weitgehend dominiert. Gregori konnte interessanterweise offenbar nicht ohne weiteres davon ausgehen, dass das Publikum durchweg mit dem Charakter der in seiner Sammlung verwendeten Tänze vertraut war, denn er gibt im Vorwort an die Leser Hinweise für die bei den einzelnen Gattungen zu wählenden Tempi:

[...] Per chi non hà certa cognizione de i Balli, si accenna, che le Gagliarde sogliono cantarsi in tempo assai largo. Le Minuet allegro, e vivace. Le Borè presto, e alla Breve, quando però vi sarà descritto il solito segno. [...].[6]

[5] Kees Vlaardingerbroek, „‚Vivaldi alla francese': Guido and Rameau ‚à la manière vivaldienne'," in: *Informazioni e Studi Vivaldiani* 18 (1997) 64.

[6] Was das hier überraschend vorgeschlagene ziemlich breite Tempo für Gagliarden angeht, macht vor dem zusätzlichen Hintergrund, dass das einzige entsprechende Stück in der Sammlung zudem geradtaktig notiert ist, wohl deutlich, dass Gregori selbst die ehemalige Bedeutung des Begriffs und seine musikalischen Implikationen nicht mehr bekannt gewesen sein können.

Auch für Vivaldis Vokalmusik ist – anders als etwa für Georg Friedrich Händel[7] – generell die Verwendung von Tanzmodellen in den Arien noch nicht umfassend untersucht worden, doch verweist erneut Kees Vlaardingerbroek auf zumindest gelegentliche explizit französische Bezüge in zwei mit *alla francese* überschriebene Arien, „Tornar voglio al primo amore" im dritten Akt von *Arsilda, regina di Ponto* (RV 700, III, 8) aus dem Jahre 1716 und „So che combatte ancor" im ersten Akt von *Armida al campo d'Egitto* (RV 699, I, 10) von 1718, sowie auf den Arientext „Quel tuo ciglio languidetto" aus dem zweiten Akt von *Farnace*, den Vivaldi in den beiden Fassungen der Oper von 1727 und 1739 in zwei unterschiedlichen Versionen, aber jeweils in Form einer Menuettarie vertont hat.[8] Für die Musik von *La Senna festeggiante* sollte Vivaldi auf die erstgenannte dieser drei Arien zurückgreifen und sie mit einem neuen Text versehen.

Ein dritter Bereich möglicher Frankreichrezeption in Italien soll in diesem Kontext nur angedeutet werden. Er betrifft Fragen der Auseinandersetzung mit französischer Orchesterkultur und Spieltechniken, des Vordringens einzelner Instrumente, zunächst wohl vor allem von Oboen, in Italien oder auch der Wahl bestimmter Instrumentenkonstellationen in kleineren Ensembles bzw. Instrumentierungsmerkmale im Orchester. Auch hier ist an den genannten Orten mit engen politischen Verbindungen nach Frankreich, aber auch unabhängig davon in Werken einzelner Komponisten mit aufschlussreichen Anknüpfungspunkten zu rechnen. So verweist Vlaardingerbroek auf eine größere Zahl von Alessandro Marcellos Konzerten mit einer spezifisch französischen Orchesterbesetzung,[9] doch ist auch hier das in Frage kommende Umfeld noch nicht systematisch untersucht.

Neben der Rezeption französischer Tänze in italienischer Vokal- und Instrumentalmusik sollte sich seit der Wende zum 18. Jahrhundert zudem ein nicht weniger bedeutender französischer Einfluss in einer starken Orientierung italienischer Librettisten am Vorbild von dramatischen Dichtern aus dem Nachbarland bemerkbar machen. Zunächst waren es Tragödien von Pierre Corneille, Jean Racine, Nicolas Pradon und Thomas Corneille, deren Stoffe oder auch Personenkonstellationen Librettisten wie Apostolo Zeno, Antonio Salvi oder Pietro Metastasio für ihre Opernlibretti aufgriffen.[10] Später sollte dann Carlo Goldoni in der Auseinandersetzung insbesondere mit Molières Komödien seinen eigenen literarischen Komödientypus ausbilden. Für die Opernlibretti von Antonio Vivaldi ist ebenso wie für die der meisten seiner Zeitgenossen noch nicht systematisch untersucht worden, in wie hohem Maße französische Vorbilder insgesamt angenommen werden müssen. Zumindest das

[7] Karina Telle, *Tanzrhythmen in der Vokalmusik Georg Friedrich Händels*, München 1976 (=Beiträge zur Musikforschung 3).

[8] Vlaardingerbroek, a.a.O., 64f.

[9] Vlaardingerbroek, a.a.O., 64.

[10] Vgl. hierzu etwa die Auflistung von Vorbildern für Libretti von Salvi bei Reinhard Strohm, „‚Tragédie' into ‚dramma per musica', Teil II", in: *Informazioni e Studi Vivaldiani* 10 (1989) 13–14.

von Domenico Lalli umgearbeitete Libretto von F. Silvani zu *La Candace, o siano Li veri amici*, im Karneval 1720 mit Vivaldis Musik in Mantua aufgeführt und unter anderem 1732 noch einmal von Giovanni Battista Lampugnani für Mailand neu komponiert, basiert unmittelbar auf Pierre Corneilles Tragödie *Héraclius, empereur d'Orient* von 1647. Im Falle von *Teuzzone*, bereits 1718 von Vivaldi ebenfalls für eine Mantuaner Aufführung geschrieben, konnte Reinhard Strohm klären, dass Apostolo Zenos in China angesiedeltes Libretto auf den Personenkonstellationen von Thomas Corneilles im elisabethanischen England spielenden Drama *Le Comte d'Essex* von 1678 sowie von Jean Racines orientalischer Tragödie *Bajazet* von 1672 basiert.[11] Letzteres Werk mag neben Pradons *Tamerlan, ou La mort de Bajazet* von 1677 zudem eine der weiteren Vorlagen gewesen sein für Agostino Piovenes häufig vertontes Libretto zu *Il Tamerlano* (*Il Bajazet*), das 1735 in Verona in Form eines Pasticcios auch von Vivaldi auf die Bühne gebracht wurde.[12]

II. Antonio Vivaldis La Senna festeggiante

Auffällig ist, dass in Italien trotz der teilweise offenbar sehr gezielten Einbindung französischer Elemente im Zeitraum vom späteren 17. Jahrhundert bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus Versuche einer gezielten Verknüpfung oder Vermischung der verschiedenen nationalen musikalischen Stil- oder Geschmacksrichtungen nicht direkt als solche bezeichnet worden sind und terminologisch nicht greifbar werden. So existiert insbesondere kein italienisches Gegenstück zu einer Begriffsbildung wie den von François Couperin im Hinblick auf seine 1724 veröffentlichten *Concerts* so bezeichneten „gouts réunis" oder der im deutschsprachigen Raum dann später bei Johann Joachim Quantz in Anlehnung daran eingedeutschten Version als „vermischter Geschmack".[13] Nicola Matteis, einem Italiener in London, scheint es vorbehalten geblieben zu sein, mit einzelnen Satzbezeichnungen wie einer *Aria tra la maniera francese, è la Spagnola*, einer *Corrente alla maniera francese*, einer *Aria Ridicola. Un poco di maniera Italiana* oder einer *Corrente tra la maniera Francese è Italiana* einen frühen, wenn auch vereinzelten italienischen Beitrag zu solchen Diskussionen über die Verbindung nationaler Schreibarten geleistet zu haben, und selbst dieser wurde nicht in Italien, sondern in London veröffentlicht.[14]

[11] Vgl. hierzu Reinhard Strohm, „‚Tragédie' into ‚Dramma per musica' I–IV", *Informazioni e Studi Vivaldiani*, Teil I: 9 (1988) 14–25; Teil II: 10 (1989) 57–102; Teil III: 11 (1990) 11–26; Teil IV: 12 (1991) 47–75; wiederveröffentlicht in: Reinhard Strohm, *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the eighteenth century*, New Haven etc. 1997,121–198.

[12] Vgl. hierzu Reinhard Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshafen 1979, 95–111.

[13] Vgl. Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, Faksimile-Nachdruck der 3. Auflage, Breslau 1789, Kassel etc. 1953, darin: 18. Hauptstück, § 87–89, 332–334.

[14] Vgl. hierzu die Edition der drei letztgenannten Stücke in: Silke Leopold, *Vom Mythos der ‚Italianità'*. „Vor-, Früh- und Problemgeschichte einer musikalischen Kategorie", in: Sabine Ehrmann-Herfort/Markus Engelhardt (Hg.), *Vanitas fuga, aeternitatis amor, Wolfgang Witzenmann zum 65. Geburtstag, Analecta Musicologica* 36, 2005, 1–21, Editionen 13.

Auch wenn eine entsprechende Nomenklatur ansonsten offenbar nicht ausgeprägt wurde, so mag es doch eine nicht zu unterschätzende Reihe von Werken italienischer Komponisten geben, deren kompositorische Gestaltung erst vor der Annahme eines solchen Hintergrunds verständlich wird.

Besonders aufschlussreich für eine solche Auseinandersetzung mit französischer Musik zumindest auf kompositorischer Ebene sind mehrere Serenaden, die Antonio Vivaldi für den französischen Botschafter in Venedig, Jacques-Vincent Languet, Comte de Gergy, verfaßt hat, und unter diesen vor allem *La Senna festeggiante* (RV 693).[15] Obwohl der Titel nicht explizit in den zeitgenössischen Berichten genannt wird, deuten viele Indizien darauf hin, dass es sich hierbei um jenes Werk gehandelt haben dürfte, das am 15. August 1726 zum Fest des heiligen Ludwig und damit zugleich anlässlich des Namenstags des kurz zuvor gekrönten Königs Louis XV. im Garten der venezianischen Residenz des Botschafters aufgeführt wurde.[16] Die Musiker waren in einer an das Wasser angrenzenden Loggia plaziert, vom Garten aus hörten zahlreiche auswärtige Gesandte und Botschafter zu, darunter bei dieser Gelegenheit auch Kardinal Pietro Ottoboni, Förderer Händels, Corellis und Vivaldis in Rom, während die venezianischen Patrizier und Würdenträger auf Grund der jahrhundertealten strengen Vorschriften zur Begrenzung von Kontakten venezianischer Patrizier mit ausländischen Würdenträgern nur von zahlreichen Gondeln aus maskiert und damit gleichsam incognito der Musik vom Wasser aus lauschen konnten.

La Senna festeggiante ist eine zweiteilige allegorische *Serenata* mit drei Gesangssolisten und einem um Oboen und Flöten erweiterten Streichorchester, das wie die meisten zeitgenössischen Serenaden offenbar ohne Szene in konzertanter Form aufgeführt wurde. Das Textbuch aus der Feder von Vivaldis langjährigem Librettisten Domenico Lalli (1679–1741) – dieser verfasste bereits 1713 die Vorlage zu Vivaldis erster Oper *Ottone in Villa* – bietet insofern auch weniger eine opernhafte dramatische Handlung als eine lockere Aneinanderreihung von Schilderungen einer friedvollen Idylle am Ufer der Seine zum Lobe Frankreichs und seines Herrschers. Die allegorischen Verkörperungen des goldenen Zeitalters (*L'Età dell'oro* – Sopran) und der heroischen Tugend (*La Virtù* – Alt) gelangen nach langen Irrfahrten und herben Enttäuschungen schließlich an das Ufer der Seine und finden hier zu ihrer großen Freude eine neue Heimstatt. Der Flussgott Seine (*La Senna* – Bass) führt sie im zweiten Teil schließlich vor den König, in dessen jugendlichem Antlitz sie Schönheit

[15] Die gesamte handschriftliche Partitur ist im Faksimile ediert in: Antonio Vivaldi, *Due serenate*, hg. von Michael Talbot/Mark Everett, Mailand 1995 (= Drammaturgia musicale veneta 15), im folgenden abgekürzt als: Partiturfaksimile.

[16] Vgl. hierzu die ausführliche Diskussion der Umstände in Michael Talbot/Mark Everett, „Homage to a French King. Two Serenatas by Vivaldi (Venice, 1725 and ca. 1726)", Einleitungsessay in: *Antonio Vivaldi, Due serenate*, Mailand 1995 (=Drammaturgia musicale veneta, 15), VII–LXXXVII (im folgenden abgekürzt als Talbot/Everett), besonders XVI–XXI sowie LXVI–LXXI.

und Majestät vereint glauben; beide verleihen der Überzeugung Ausdruck, dass unter seiner Herrschaft an den Ufern der Seine ein neues goldenes Zeitalter anbrechen wird.

Vivaldis Partitur ist ungeachtet des panegyrischen, wenig affektgeladenen Sujets von außerordentlichem musikalischem Reichtum und geht zudem in weit höherem Maße auf den konkreten Umstand und Kontext der Komposition ein, als das in weitgehend konventionellen italienischen Rezitativ- und Arientexten angelegte Libretto zunächst vermuten lassen würde. Das sicherlich überraschendste Merkmal von Teilen der Partitur liegt in einer vielgestaltigen, offenbar ganz bewussten Auseinandersetzung mit französischer Musik, auf die bereits Talbot und Everett in ihrer beeindruckenden Aufarbeitung von Entstehungskontext und Verknüpfungen mit Vivaldis sonstigem Schaffen in der Einleitung zur Faksimileausgabe des Werks hingewiesen haben:

> Vivaldi had gone out of his way to emphasize its French connections by drawing on genres, forms, modes of instrumentation, rhythms, harmonies and melodic turns of unmistakably Gallic inspiration. Of course he is not a perfect mimic, and he was doubtless neither able nor willing to disguise his national identity as completely as, say, Michele Mascitti or Giovanni Antonio Guido, Italian-born composers working in France around the same time. Nor is the French orientation an omnipresent feature of the work, for several movements – including the two duets (nos. 5 and 13) concordant with movements in RV 687 – remain wholly Italian in style. But French elements recur frequently enough, and in enough different guises, to stamp the work as a whole.[17]

Im folgenden soll an den wichtigsten hierfür in Frage kommenden Sätzen der Partitur noch einmal grundlegend untersucht werden, ob und in welcher Weise sich tatsächlich in der Wahl von Form- und Satzmodellen oder auch des besonderen kompositorischen Gestus einzelner Passagen Art und Perspektive der Bezugnahme auf angenommene französische Modelle klären lässt. Dabei wird sich erweisen, dass es Vivaldi in fast allen Fällen offenbar weder um eine Stilkopie noch um eine bloße Anverwandlung konkreter Modelle geht, sondern um eine häufig experimentelle Verknüpfung französischer Merkmale mit einem zumeist primär italienisch geprägten Satz.

Dies wird bereits an denjenigen instrumentalen und vokalen Sätzen deutlich, mit denen Vivaldi einen musikalischen Rahmen für die gesamte *Serenata* schafft: Beide Teile werden jeweils durch eine instrumentale Einleitung eröffnet. Zu Anfang handelt es sich dabei um eine dreisätzige italienische Sinfonia mit den Tempobezeichnungen *Allegro – Andante molto – Allegro molto*,[18] deren Außensätze mit denen des Streicherkonzerts RV 117 bis auf marginale Änderungen wie etwa die Schlussbildung in Takt 10 des ersten Satzes in den drei Oberstimmen sowie die hinzugefügten Vorzeichnungen für dynamische Kontraste identisch sind. Im *Concerto* hatte Vivaldi im Autograph den ersten Satz noch mit *Allegro alla francese* überschrieben, und dies mag

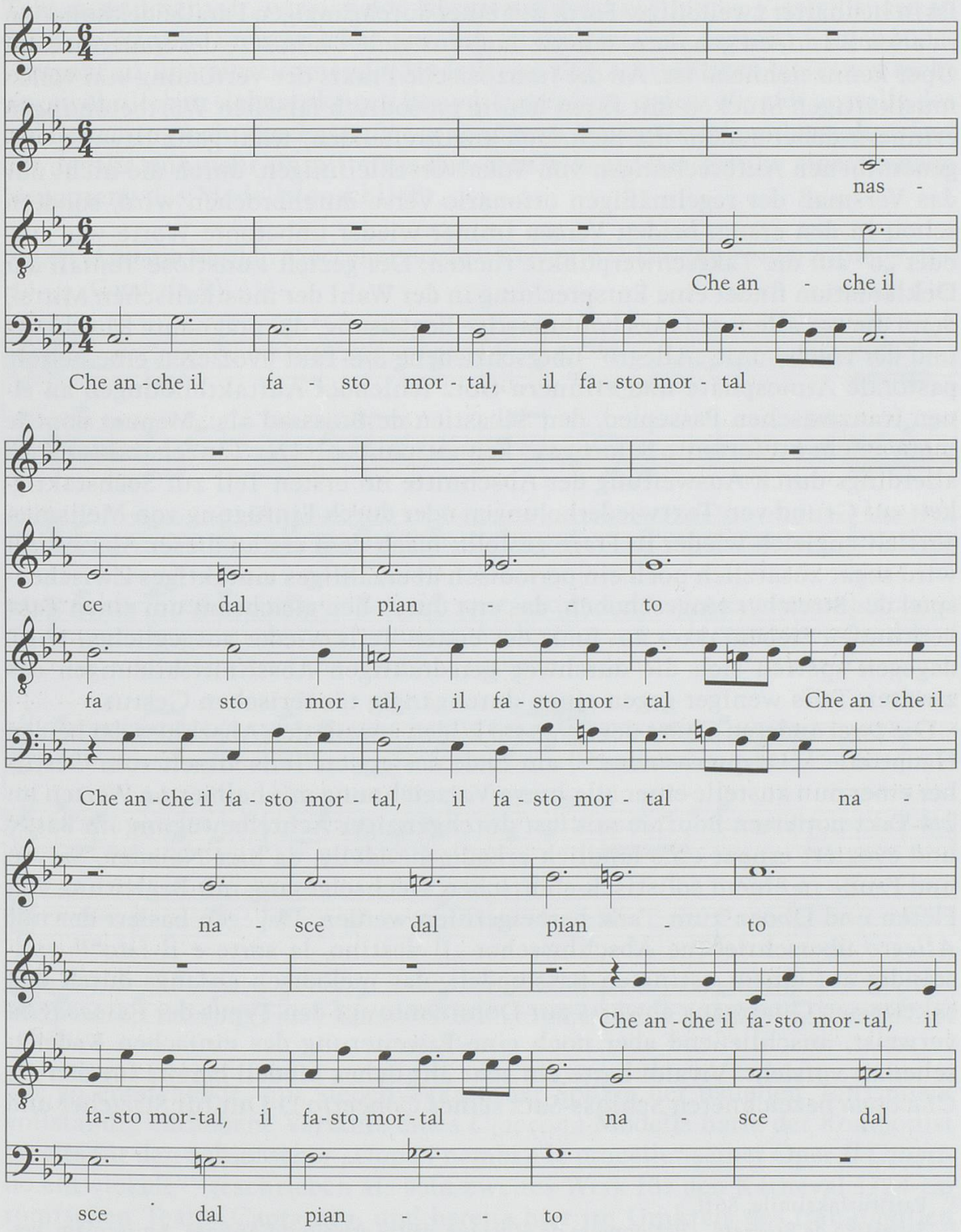
[17] Talbot/Everett, XLIV.
[18] Partiturfaksimile 70ff.; vgl. hierzu auch Talbot/Everett, LIX.

auch den Hintergrund für die Übernahme der genannten Sätze in die *Serenata* bilden. Als Merkmale eines französischen Satztypus mögen im Anfangsteil die markanten auftaktigen 32–Figuren, die punktierten Sechszehntelketten und die eine Oktave umfassenden „tirate" in den Außenstimmen gelten, und auch die eingangs klare vier- bzw. achttaktige Periodik mit Quartbassmotivik könnte in diese Richtung weisen, doch werden alle diese Elemente durch die rasche Motorik der Achtelbewegung in den Unterstimmen mit zunächst oktavierendem Trommelbass und anschließendem ausgedehntem Orgelpunkt in einen ganz anders gearteten Satztypus eingebettet, der mit seinem stark italienischen Charakter auch den Gesamteindruck bestimmt.

Der zweite Teil der *Serenata* wird ebenfalls von einem Instrumentalsatz eröffnet, diesmal von einer *Ouvertur* (sic) genannten Komposition, deren formaler Aufbau dezidiert französischer Prägung zu sein scheint – darauf verweisen die Wahl des Titels und die dreiteilige Anlage mit den Tempoangaben *Adagio-Presto / (Adagio)Allegro molto*[19] ebenso wie der langsame, charakteristisch in französischer Manier punktierte erste Teil mit einem nachfolgenden raschen, fugierten zweiten Abschnitt. Allerdings besitzt dieser in seiner Binnenfaktur keinesfalls die für französische Fugati an vergleichbarer Stelle eher lockere Handhabung kontrapunktischer Techniken, sondern erweist sich vielmehr als instrumentale Umarbeitung des letzten Abschnitts eines mehrstimmigen Madrigals von Vivaldis venezianischem Kollegen Antonio Lotti aus dessen *Duetti, Terzetti e Madrigali a più voci* von 1705.[20] Die ausgedehnte Schlussfuge von Lottis vierstimmigem Madrigal *Moralità d'una perla: Piange l'amante ucciso* weist den zwei Sinnabschnitten des sentenzhaften Schlussverses „Che anche il fasto mortal nasce dal pianto" zwei kontrastierende Soggetti zu, von denen das erste durch den anfänglichen Quint- bzw. Quartsprung mit einem anschließenden sequenzierend geführten und variierten Motivbaustein gekennzeichnet ist, während das zweite einen halbtaktigen chromatischen Aufwärtsgang beschreibt, der mit dem ersten soggetto verschränkt wird und fast während des gesamten kontrapunktisch dichten Satzes als zweite Schicht präsent ist. Vivaldi verändert den ursprünglich getragenen, klagenden Charakter des Satzes in seiner instrumentalen Umarbeitung grundlegend, indem er zusätzlich zur Wahl der Tempovorschrift *Presto* die Viertelbewegung bei Lotti zu einem 3/8-Takt rafft und gleichzeitig den Gegensatz zwischen den beiden Soggetti noch verstärkt, indem er das erste Soggetto in eine durchgängige Achtelbewegung auflöst und damit den bereits angelegten Unterschied im Bewegungstypus zwischen den Soggetti noch weitaus markanter herausarbeitet. Innerhalb einer französischen *Ouverture* kommt dem so entstehenden ganz italienisch geprägten Satz ein unerwartetes Gewicht zu.

[19] Partiturfaksimile, 195 ff.
[20] Vgl. Talbot/Everett, LXI.

Bsp. 1: Antonio Lotti, *Moralità d'una perla*, aus op. 1, 1705, Schlussabschnitt, Takte 71 ff.



Zum kompositorischen Rahmen der Serenata gehören über die beiden die Hauptteile einleitenden Instrumentalstücke hinaus auch die drei von den Solisten gemeinsam zu singenden Chorsätze; der erste davon mit dem Anfangsvers

„Della Senna in su le sponde“[21] folgt gleich auf die eröffnende Sinfonia und bildet eine Einladung an die Nymphen der Seine, dem Wasser zu entsteigen; er ist in liedhafter zweiteiliger Form mit einer durchgängigen Paralleldeklamation in allen Stimmen gehalten, wie sie auch für viele Chorsätze der französischen Oper kennzeichnend ist. An die französische Praxis der Vertonung von volksmusikartigen Stücken mit ihren häufig prosodisch falschen Wortbetonungen erinnern dabei zudem die mehrfach anzutreffenden, wohl ganz bewußt vorgenommenen Aufbrechungen von Vokalverschleifungen, durch die nicht nur das Versmaß der regelmäßigen ottonario-Verse durchbrochen wird, sondern schon in den ersten beiden Versen immer wieder unbetonte Worte wie „in“ oder „o“ auf die Taktschwerpunkte rücken. Der gezielt kunstlose Tonfall der Deklamation findet eine Entsprechung in der Wahl der musikalischen Mittel, denn die vor allem anfangs bordunartige Begleitung, der prägnante Rhythmus und der rasche, mit „Allegro“ überschriebene 3/8-Takt evozieren eine heitere pastorale Atmosphäre und erinnern trotz fehlender Auftaktbildungen an einen französischen Passepied, den Sébastien de Brossard als „Menuet dont le mouvement est fort-vite & fort gay“ kennzeichnete.[22] Der Tanzcharakter wird allerdings durch Ausweitung der Abschnitte im ersten Teil zur Sechstaktigkeit auf Grund von Textwiederholungen oder durch Einfügung von Melismen partiell zugleich wieder in Frage gestellt. Nach dem ersten dieser Abschnitte wird sogar zusätzlich noch ein periodisch überzähliges eintaktiges Zwischenspiel der Streicher eingeschoben, das erst durch den gleichsam um einen Takt verkürzten Siebentakter am Ende des ersten Teils wieder ausgeglichen wird; dagegen sperren sich die durchweg geradtaktigen Abschnittsbildungen des zweiten Teils weniger gegen einen durchgängig tänzerischen Gestus.

Die zwei anderen Chöre der *Serenata* bilden jeweils den Abschluss der beiden Hauptteile: „Di queste selve“[23] am Ende des ersten Teils ähnelt vom Gestus her einer nun anstelle einer alla-breve-Vorzeichnung mit halbierten Werten im 2/4-Takt notierten Bourrée mit fast durchgängiger Achtelbewegung im Bass[24] und evoziert erneut eine ländlich arkadische Idylle, da hier Naiaden, Satyrn und Faune in einem solistisch-chorischen Wechselgesang mit Begleitung von Flöten und Oboen zum Tanz herbeigerufen werden. Dagegen basiert der mit *Allegro* überschriebene Abschlusschor „Il destino, la sorte e il fato“[25] vollständig auf einem ostinaten Bassmodell, das melodisch anfangs durch den taktweisen Quartgang abwärts zur Dominante auf den Typus der *Passacaglia* verweist, anschließend aber noch eine Erweiterung des einfachen Kadenzschemas vorsieht. Vivaldi hatte ein sehr ähnliches Modell bereits für den als *Ciaccona* bezeichneten Schluss-Satz seines *Concerto* D-Dur für Streicher und

[21] Partiturfaksimile, 86ff.

[22] Sebastien de Brossard, *Dictionnaire de Musique*, dritte erweiterte Auflage, Amsterdam, vermutlich 1708, nicht paginiert.

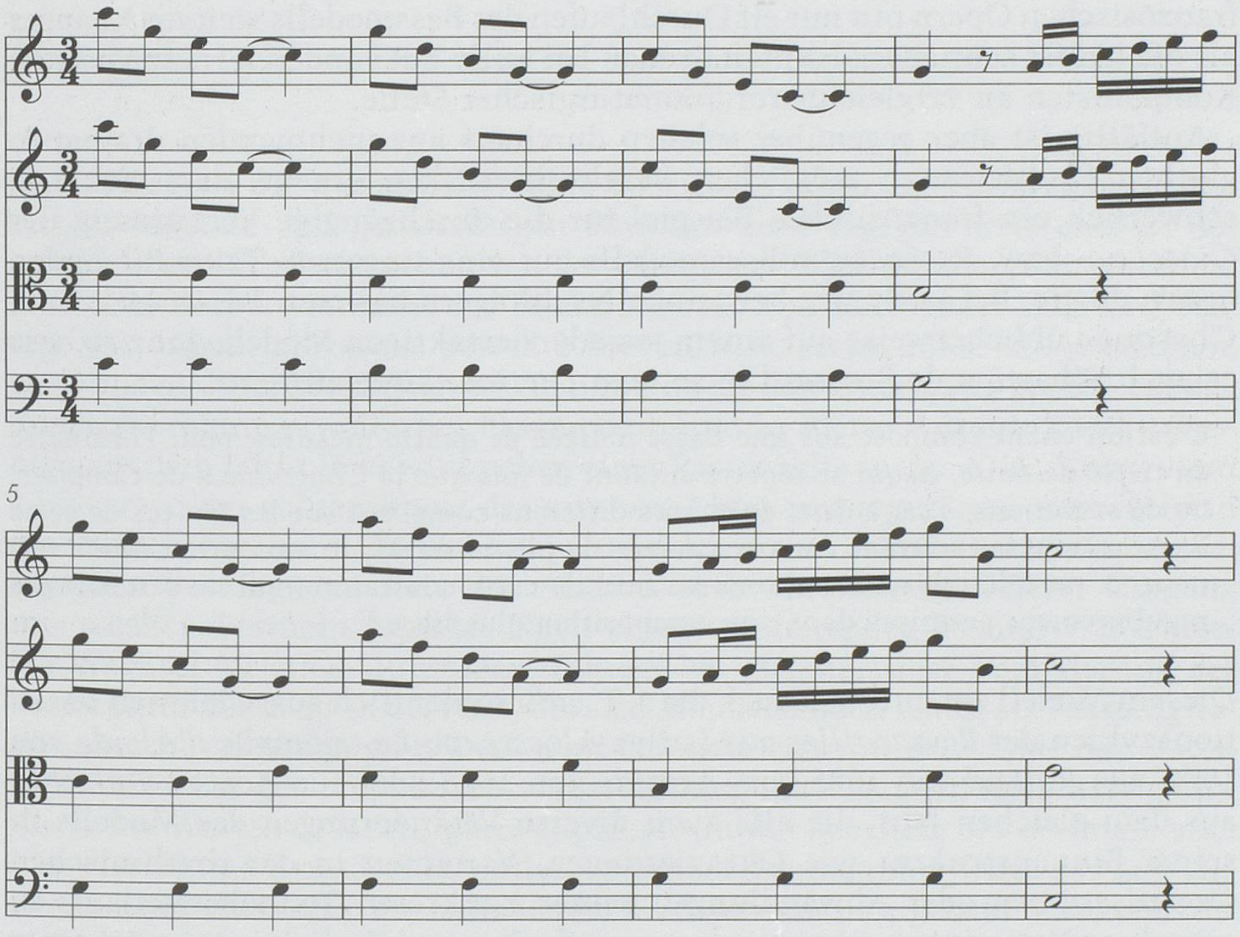
[23] Partiturfaksimile, 172ff.

[24] Vgl. hierzu die obigen zitierte Instruktion Gregoris an seine Leser, der auf der Notwendigkeit einer alla-breve-Ausführung der bei ihm mit *Boré* überschriebenen Arie insistiert.

[25] Partiturfaksimile, 170ff.

Cembalo (RV 114) verwendet, das hier jedoch in einer ganz regelmäßigen geradtaktigen Periodik mit Halbschluss im vierten und Ganzschluss im achten Takt ausgeprägt war, wobei beide Zäsuren durch zusätzliche Viertelpausen in der Bass-Stimme unterstrichen wurden. In der *Serenata* dagegen ist das sonst weitgehend übereinstimmende Modell von der achttaktigen zu einer recht ungewöhnlichen siebentaktigen Periodik verkürzt, indem Vivaldi anstelle des im *Concerto* noch durchgängig vorhandenen separaten Abschlusstaktes auf der Tonika nunmehr unmittelbar den ebenfalls auf der Tonika einsetzenden Neuanfang des Modells anschließt.

Bsp. 2: Antonio Vivaldi, *Ciaccona*, aus dem Concerto D-Dur für Streichorchester und Cembalo RV 114.



Die so entstehende, mit sieben Takten der Sphäre der usuellen Tanzmusik vollständig enthobene Variante eines *Ciaccona*-Modells hatte der Komponist bereits für den Schlusschor „Dopo i nembi e le procelle" seiner Oper *Il Giustino* entwickelt,[26] geschrieben als sein zweites Werk für den Karneval 1724 im römischen Teatro Capranica; und bereits hier im Umkreis des frankophilen

[26] Talbot und Everett gehen davon aus, dass schon der Schlußchor von *Il Giustino* eine Übernahme des verlorenen Finales von *La verità in cimento* aus dem Jahre 1720 darstellte; vgl. Talbot/Everett, LXV.

Kardinals Ottoboni mag die Idee einer Anknüpfung an jenen Typus der französischen *Chaconne* oder *Passacaille* eine Rolle gespielt haben, der in Frankreich seit den späteren Opern Lullys immer wieder im Wechsel instrumentaler, solistischer und chorischer Abschnitte unter Einbeziehung von Tänzern für apotheotische Schlusswirkungen großer Bühnenwerke Verwendung gefunden hatte. Hierfür mag auch die formale Anlage von Vivaldis Satz mit seinem einleitenden Orchester-Ritornell, einem zweiten solistischen Bassdurchlauf mit dem ersten Sopran und dem Einschub eines weiteren geringstimmigen Abschnitts beim achten und neunten Modelldurchlauf sprechen, der einem Duett der Oberstimmen vorbehalten ist und zusätzlich durch die Eintrübung von B-Dur nach b-moll mit den umschließenden Tutti-Teilen kontrastiert. Allerdings ist die Gesamtform bei Vivaldi gegenüber vergleichbaren Szenen in französischen Opern mit nur elf Durchläufen des Bassmodells weitaus knapper als die häufig sehr ausgedehnten Szenen bei Lully oder anderen französischen Komponisten an vergleichbarer dramaturgischer Stelle.

Auffällig ist aber gegenüber solchen durchaus anzunehmenden dramaturgischen Parallelen zu möglichen Vergleichsstücken erneut, dass sich nur schwerlich ein französisches Beispiel für die durchgängige Verkürzung des *Ciaccona-* bzw. *Passacaglia*-Bassmodells auf eine ungerade Taktzahl finden lassen dürfte. Bei Lully wie bei seinen Nachfolgern basieren *Passacaille* bzw. *Chaconne* üblicherweise auf einem jeweils viertaktigen Modell, ganz so, wie es auch Sébastien de Brossard in seinem *Dictionnaire* definiert:

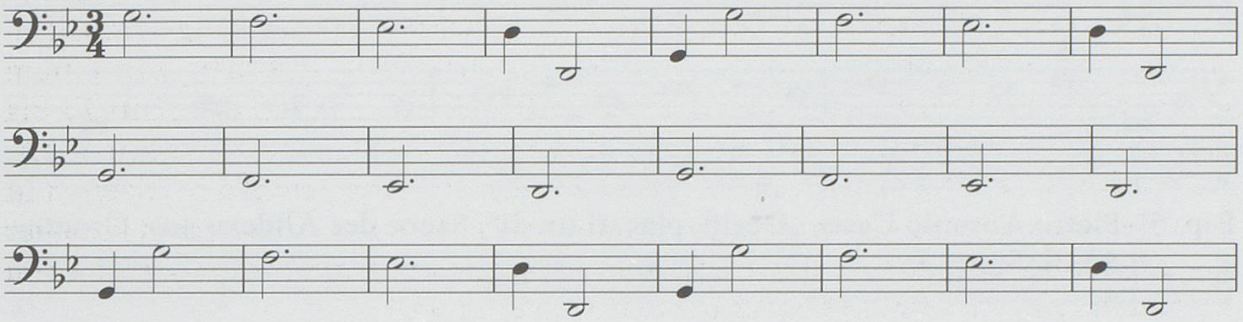
> C'est un chant composé sur une Basse obligée de quatre mesures, pour l'ordinaire en triple de noire, & qui se repette autaunt de fois que la *Chaconne* a de *Couplets*, ou de *variations*, c'est à dire, de chants différens composéz sur les Nottes de cette Basse. On passe souvent dans ces sortes de pièces du *Mode majeur* au *Mode mineur*, & on tolère bien des choses à cause de cette contrainte, qui ne seroient pas regulièrement permises dans une composition plus libre.[27]

Diesem Modell entsprechen auch die z. T. außerordentlich ausgedehnten Variationszyklen der *Passacailles* aus Lullys *Alceste, ou Le triomphe d'Alcide* von 1674, aus *Roland* von 1685, aus *Armide* von 1686 oder aus *Acis et Galathée* aus dem gleichen Jahr, die alle zwar diverse Veränderungen des Modells in seiner Binnenstruktur wie Oktavierungen, Varianten in der rhythmischen Organisationen oder Abwandlungen seines konkreten Tonhöhenverlaufs in einzelnen Variationen erkennen lassen, jedoch grundsätzlich immer auf einer viertaktigen Periodik basieren und im ¾-Takt notiert sind. Ähnliches gilt noch für François Couperins *Chaconne, ou Passacaille* in der 1726 in Paris veröffentlichten Sammlung *Les Nations*, die als charakteristischer französischer Satz im *Premier ordre: La Françoise* enthalten ist und in der Freiheit der melodisch-rhythmischen Behandlung des Modells weit über Lully hinausgeht,

[27] Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de Musique*, Paris 1703, Nachdruck Amsterdam 1964, Eintrag *Ciacona, veut dire Chacone* (sic), ohne Paginierung.

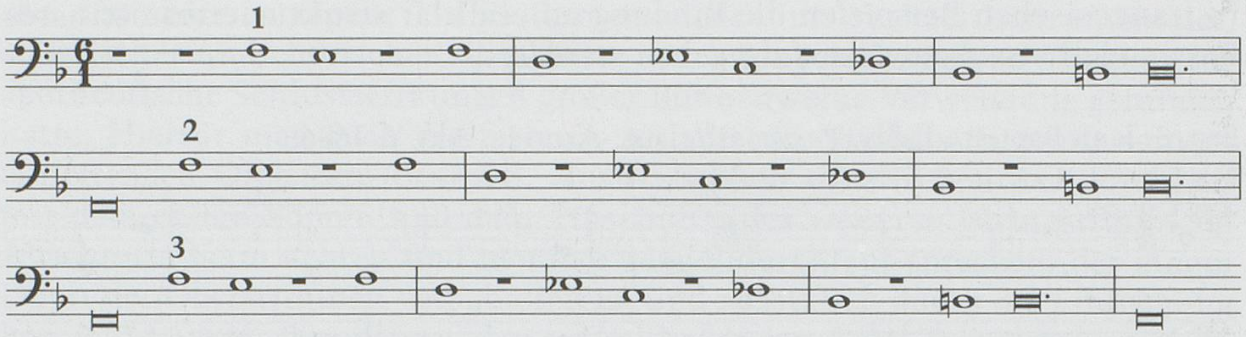
jedoch weiterhin an viertaktiger Periodik festhält. Erst in den *Chaconnes* einiger Opern bei Jean-Philippe Rameau seit den späten dreißiger Jahren sollte in französischen Beispielen die Bindung an ein klar strukturiertes ostinates Bassmodell streckenweise aufgegeben werden.

Bsp. 3: Jean Baptiste Lully, *Passacaille* aus: Armide, Akt V, 1686.

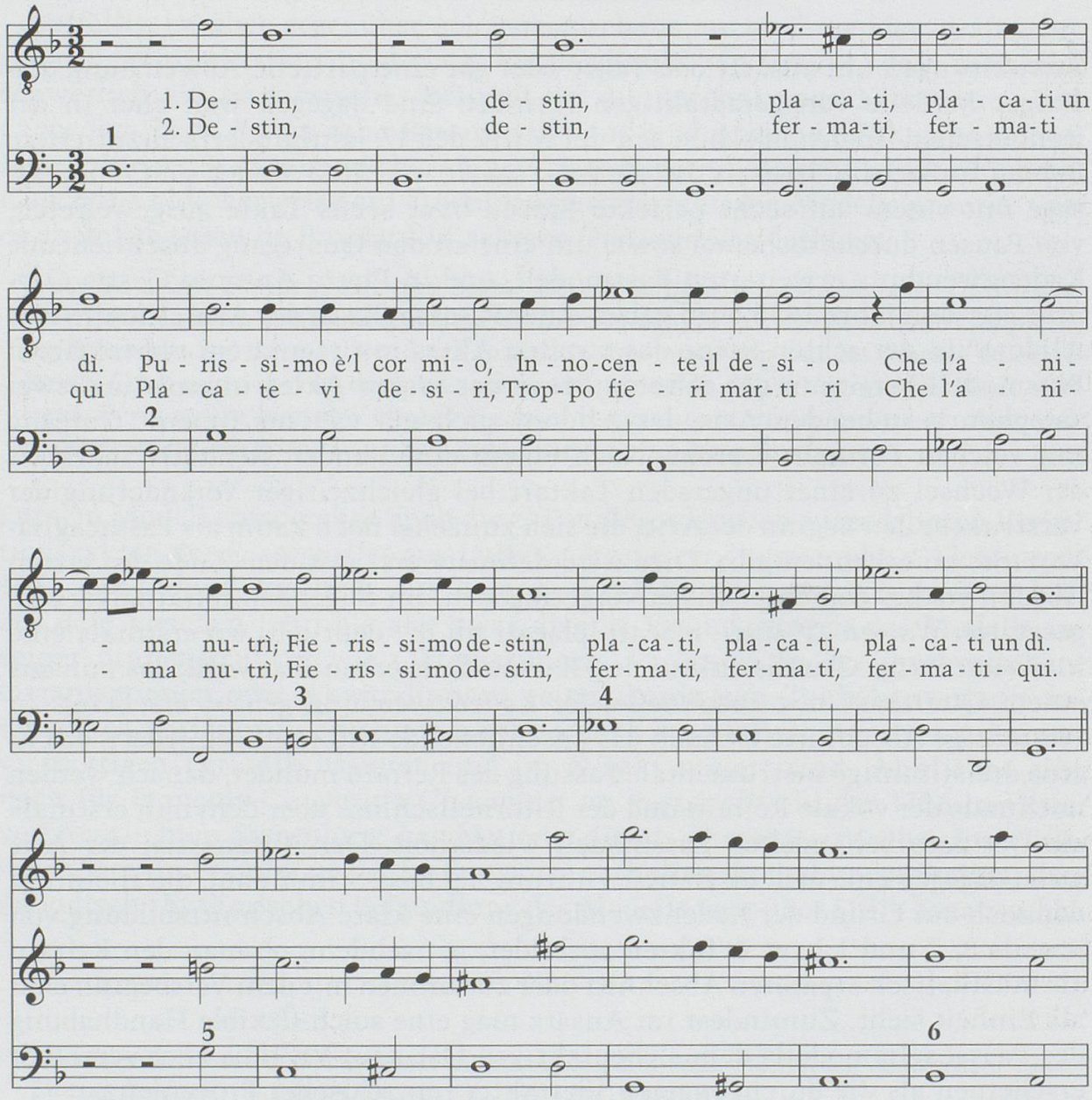


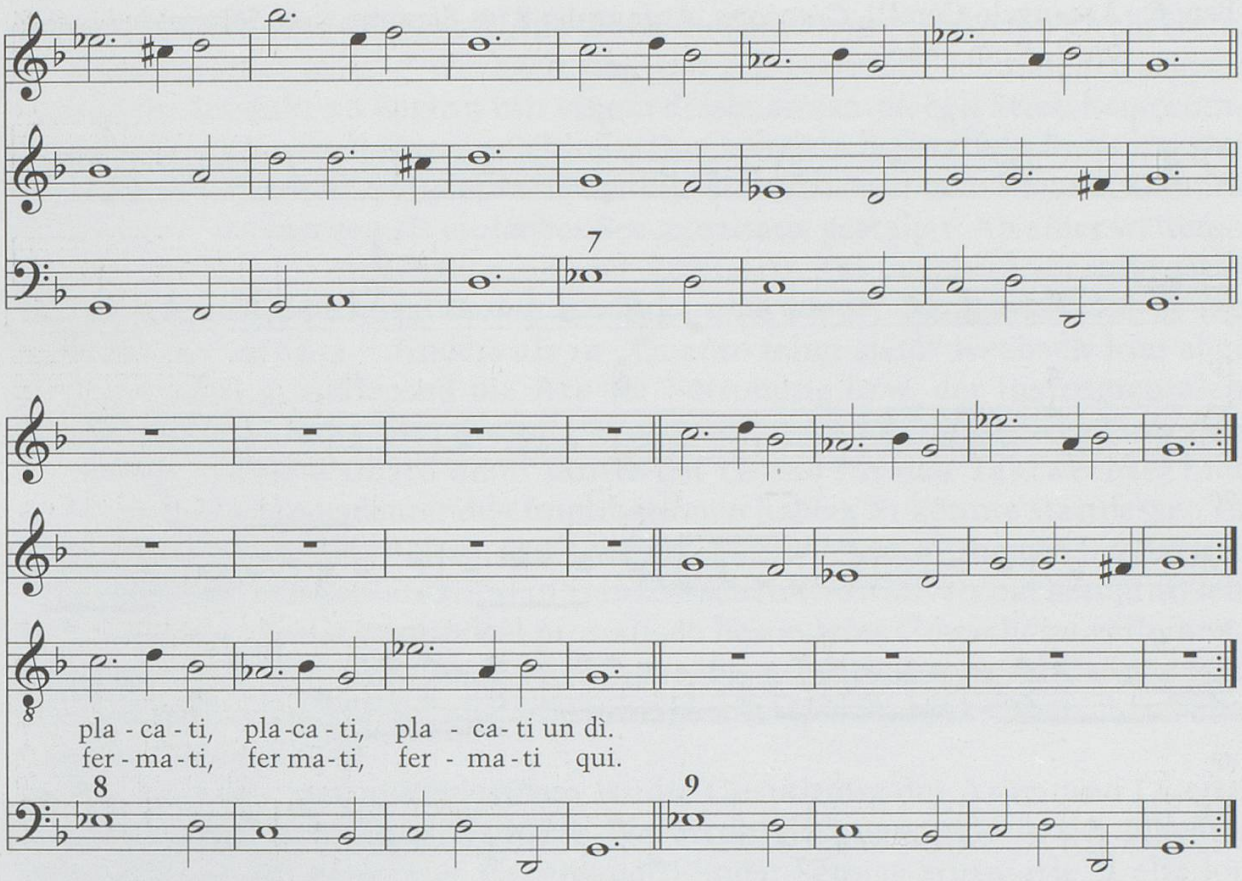
Ausweitungen um zusätzliche Takte oder gar eine partielle Abweichung derartiger Modelle von geradtaktigen Perioden sind dagegen weit eher in der italienischen Tradition schon seit der Mitte des 17. Jahrhunderts anzutreffen. Bereits in Barbara Strozzis *Sul Rodano severo* von 1651 findet sich eine Passage mit einem auf sechs perfekte Breven bzw. sechs Takte ausgeweiteten, von Pausen durchbrochenen sowie um eine an den Quartgang anschließende Kadenzwendung erweiterten Bassmodell; und in Pietro Antonio Cestis *Orontea* aus dem Jahre 1656 wird neben einer Passacaglia in der Arie „Vieni, vieni Alidoro" in der achten Szene des zweiten Aktes mit regulärem viertaktigem Bassmodell bereits in der zehnten Szene des ersten Aktes in einer aus zwei Strophen bestehenden Aria des Alidoro auch ein weitaus freierer Umgang mit solchen Formeln erprobt. Nach einem einleitenden Rezitativ markiert der Wechsel zu einer ungeraden Taktart bei gleichzeitiger Veränderung der Verstruktur den Beginn der Arie, die sich zunächst noch kaum als Passacaglia-Variante zu erkennen gibt. Dies wird definitiv erst mit dem Ende des ersten Abschnitts bei den emphatisch vorgetragenen, im folgenden refrainartig eingesetzten Worten „Placati, placati, placati un dì" deutlich, wo erstmals eine klar viertaktige Grundstruktur des Bassmodells erkennbar wird, das nun aus einem Quartbass mit anschließender Kadenzwendung gebaut erscheint. In viertaktige Abschnitte ist auch das anschließende Ritornell gegliedert, das in eine dreistimmige instrumentale Fassung des Refrain mündet; danach werden nochmals der vokale Refrain und der Ritornellschluss über dem nun erstmals als Ostinato behandelten Bassmodell wiederholt. Der Anfangsteil der Arie weist dagegen eine melodisch freie Führung der Bass-Stimme auf, die allerdings dennoch auf Grund der Kadenzwendungen eine klare Abschnittsbildung von jeweils 8, 7 und 1 bzw. 6 Takten ausbildet, je nachdem, ob man den Refrain als musikalisch separaten Abschnitt oder zusammen mit dem Versbeginn eher als Einheit sieht. Zumindest im Ansatz mag eine solch flexible Handhabung des Passacagliamodells dem siebentaktigen Ostinato Vivaldis eher verwandt erscheinen als die durchgängigen Viertakter französischer Provenienz.

Bsp. 4: Barbara Strozzi, Erweitertes Passacaglia-Modell in: *Sul Rodano severo,* aus: *Cantate, ariette e duetti,* op. 2, Venedig 1651.



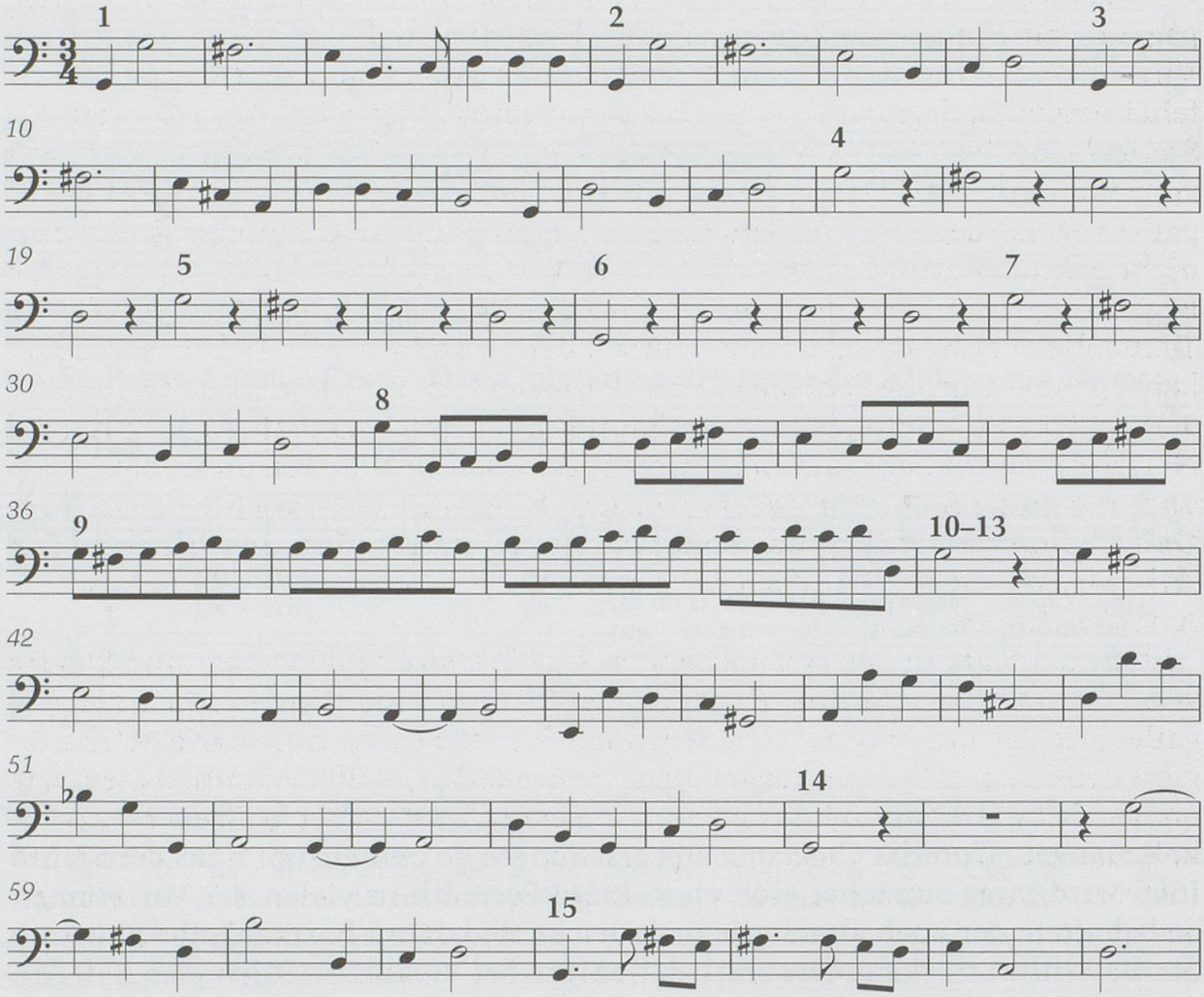
Bsp. 5: Pietro Antonio Cesti, „Desin, placati un dì", Szene des Alidovo aus: *Orontea,* Akt I, Szene X.





In Arcangelo Corellis *Ciaccona* aus den *Sonate da camera* op. 1 aus dem Jahre 1685 wird zwar zunächst eine viertaktige Periodik in vielen der Variationen beibehalten, dennoch ähnelt die melodische und damit harmonische Führung der Basslinie streckenweise stark derjenigen bei Vivaldi. So führt gleich in den ersten beiden Variationen ein stufenweiser Gang von der Tonika abwärts, der allerdings keinen Quartgang umfasst, sondern schon nach nur zwei Schritten zur dritten Stufe abspringt, von der aus stufenweise die abschließende Kadenzwendung vorbereitet wird. Im weiteren Verlauf geht Corelli dann sehr frei mit dem Modell um. Eine Reihung von bloßen Quartgängen abwärts wie bei einer Passacaglia findet sich, wenn auch mit Pausen durchsetzt, in den Variationen 4 und 5 ebenso wie verschiedene Umspielungen oder auch ganz entgegengesetzte Lösungen wie die Aufwärtsbewegung der Gerüsttöne bei gleichzeitiger Auflösung in eine durchlaufende Achtelbewegung in Variation 9, Ausweitungen des viertaktigen Modells zur Siebentaktigkeit in Variation 3 oder fast eine Auflösung periodischer Verhältnisse in Variation 10, nach deren Einsetzen es 16 Takte braucht, bis die Tonika wieder erreicht wird. So mag sich Vivaldi zwar, was die Funktion und vielleicht auch die Dramaturgie dieses Schlusschors angeht, auf französische Modelle beziehen, die konkrete musikalische Gestaltung erweist sich dagegen wohl erneut als weitgehend italienisch.

Bsp. 6: Arcangelo Corelli, *Ciaccona*, Anfang der Bass-Stimme, aus: *Sonate da camera*, op. 2, Rom 1685.



Innerhalb des durch die beiden instrumentalen Eröffnungssätze und die drei Chöre gebildeten formalen dramaturgischen Rahmens benutzt Vivaldi in *La Senna festeggiante* ein breites Spektrum an Möglichkeiten von Rezitativ- und Arienformen. Durch den recht hohen Anteil an Accompagnati wie etwa gleich nach dem Eingangschor beim ersten Auftritt der Figur des Goldenen Zeitalters werden die Rezitative gegenüber den das Seccorezitativ bevorzugenden Konventionen der zeitgenössischen italienischen Oper deutlich aufgewertet – wie es in gewisser Weise auch ihrer Stellung im französischen Musiktheater entsprechen würde. Gerade in den Dialogabschnitten unternimmt Vivaldi dabei gelegentlich selbst auf engem Raum den Versuch, für jede der Figuren einen eigenen musikalischen Gestus zu etablieren, so im ersten Dialog „Tutto muor, tutto manca“[28] nach Abschluss der dramatischen Exposition, in dem den drei Protagonisten drei unterschiedliche Formen der Begleitung zugewiesen werden: Dem Flussgott ein Seccorezitativ, dem Goldenen Zeitalter liegende Streicher-

[28] Partiturfaksimile, 132 ff.

akkorde, der Tugend dagegen kurze Unisono-Einwürfe des ganzen Orchesters. In „Quanto felici siete“[29] wechselt dagegen ein metrisch gebundener arioser Gestus im 3/4-Takt zu Beginn mit einem dissonanzenreichen Streicheraccompagnato für den geradtaktigen Schluss. Das inhaltlich parallele Rezitativ der Virtù nach der anschließenden Arie der Età, ebenfalls mit dem Incipit „Quanto felici siete“[30] ist dagegen als einfaches Seccorezitativ gestaltet. An einer weiteren Stelle sieht Vivaldi innerhalb eines der Rezitative Taktwechsel vor, und zwar vom üblichen 4/4-Takt zu einem 3/8-Takt und wieder zurück in „Tal di me parlo ancora“ der Età.[31] Anders als in „Quanto felici siete“ wechselt hier aber nicht zugleich grundlegend die Art der Vertonung bzw. der instrumentalen Begleitung, und trotz der zusätzlich durch Wiederholung hervorgehobenen Textstelle „colma d'amaro duol“ dürfte der Grund für den Taktwechsel hier keine primär wortausdeutenden Implikationen haben. Er könnte stattdessen in der Tat der charakteristischen, mit häufigen Taktwechseln arbeitenden Art der Notierung für Versdeklamation in französischen Rezitativen nachempfunden sein, um dieser Stelle zumindest prosodisch besonderes Gewicht zu verleihen. Dieser Hintergrund liegt umso mehr nahe, als unmittelbar anschließend mit „Al mio seno il pargoletto“ auch die einzige mit *Alla Francese* überschriebene Arie der Partitur folgt.

Mehr noch als in den Rezitativen ist die Gestaltung der Arien und Duette von erstaunlicher Mannigfaltigkeit: Naturschilderungen wie in der Nachtigallenarie „Se qui pace talor vo cercando“[32] oder Sennas Sturmarie „L'alta lor gloria immortale“[33] – in beiden Sätzen vermeidet Vivaldi allerdings jegliche offensichtlichen Anspielungen auf in Frankreich für derartige Szenen entwickelte deskriptive instrumentale Figurationen – stehen Stücke mit besonderen instrumentalen Klangwirkungen gegenüber, wie etwa in der Wahl von gedämpften Streichern in der Aria „con sordini“ und „senza cembalo“ „Così sol nell'aurora“,[34] der Parallelführung aller Stimmen in der virtuosen, mit „Allegro più ch'è possibile“ überschriebenen Unisono-Bassarie „Qui nel profondo“[35] oder den gelegentlichen Vierfachgriffen in den ersten Geigen innerhalb der Orchester-Ritornelle von „Stelle, con vostra pace“,[36] worin zudem in allen Passagen mit Gesang die Violinen mit den Bratschen in tiefer Lage die Rolle des Continuo übernehmen. Die B-Teile der da-capo-Arien setzt Vivaldi durch eine Vielfalt von Mitteln von den umschließenden A-Teilen ab, sei es durch Wechsel von Takt und Tonart wie in der genannten Sturmarie, durch Reduktion des Orchesters auf die bloße Continuobegleitung in der Nachtigallenarie oder umgekehrt durch den vollständigen Fortfall des schon im A-Teil partiell

[29] Partiturfaksimile, 139 ff.
[30] Partiturfaksimile, 147.
[31] In der Handschrift ist sogar am Beginn der Stelle ein Doppelstrich gezeichnet, die originalen Taktvorzeichnungen sind C/3/C; vgl. in der Faksimileausgabe, 142.
[32] Partiturfaksimile, 93 ff.
[33] Partiturfaksimile, 141 ff.
[34] Partiturfaksimile, 148 ff.
[35] Partiturfaksimile, 118 ff.
[36] Partiturfaksimile, 113 ff.

ausgesparten Basso und einen dann ganz in hoher Lage geführten Satz in der ersten Arie der Virtù „In quest'onde che feconde".[37]

In den Arien und Duetten finden sich überdies gleichfalls vielfache Anspielungen auf französische Vorbilder, sei es in der Wahl eines binären Formmodells – wie bereits im Eingangschor deutlich geworden – oder im erneuten Rückgriff auf französische Tanzmodelle. So könnte das Duett „Godrem fra noi la pace"[38] in seiner zweiteiligen Form mit einem zusätzlichen, die gesungenen Teile umschließenden Ritornell sowie seiner liedhaft simplen, in diesem Fall jedoch prosodisch korrekten Parallelführung der Stimmen mit binären französischen *Airs* in Zusammenhang gebracht werden. Allerdings beschreitet auch hier Vivaldi in der Binnengestaltung wieder ganz eigene Wege, für die sich schwerlich Entsprechungen in französischen Airs finden dürften, indem er jeweils zwei der zugrunde liegenden settenario-Verse mit piano- und tronco-Endungen zwar prinzipiell zu viertaktigen Einheiten zusammenbindet, die jedoch dann durch Wiederholung des Schlussteils des jeweils ersten Verses in fast allen Binnenabschnitten – wie übrigens bereits im Ritornell – zu regulären fünftaktigen Perioden ausgeweitet werden. Die einzige Ausnahme bildet der durch zwei sequenzierende Zweitakter gekennzeichnete Beginn des zweiten Teils. Den Satz übernahm Vivaldi aus seiner Hochzeitsserenade *Gloria e Imeneo* RV 687, wo es sich um ein Duett zwischen Imeneo und Gloria mit dem Anfang „Vedrò sempre la pace" gehandelt hatte.[39]

Ein konkretes französisches Tanzmodell benennt Vivaldi selbst mit der Angabe *Minuet/Allegro* in dem Duett „Qui per darci amabil pace".[40] Es handelt sich in diesem Fall um ein rasches Menuett, das im 3/8–Takt notiert ist und damit auf einen weniger häufigen Menuettypus verweist, wie er etwa unter den 24 Menuetten in Gregoris Sammlung von 1698 nur einmal mit der Aria „Sarò fedele" vertreten ist. Vivaldis Duett ist angelegt als ein strophischer Dialog zwischen Età und Virtù mit einleitendem Instrumental-Ritornell, das bereits den ersten Teil der Strophe vorwegnimmt, sowie einem anschließenden Duett als dritter musikalischer Strophe, in der nun die beiden Textstrophen parallel erklingen. Zum Schluss wiederholen die Instrumente noch den zweiten Teil des Duetts, so dass die beiden umrahmenden Instrumentalteile zusammengenommen eine weitere vollständige musikalische Strophe ergeben, wenn auch ohne Binnenwiederholungen. Vor diesem Befund einer insgesamt strophischen Disposition muss wohl auch die Ansicht von Talbot und Everett korrigiert werden, die in diesem Duett „an elaborate *rondeau* structure" zu erkennen glaubten.[41] Die so entstehenden musikalischen Strophen sind jeweils aus zwei im Prinzip zu wiederholenden Teilen zusammengesetzt, die der musikalischen Umsetzung je einer aus zwei ottonario-Versen bestehenden Halbstrophe entsprechen.

[37] Partiturfaksimile, 103 ff.
[38] Partiturfaksimile, 127 ff.
[39] Partiturfaksimile, 46 ff.; vgl. Talbot/Everett, LIX–LX.
[40] Partiturfaksimile, 151ff; vgl. auch Talbot/Everett, XLVIII–XLIX.
[41] Vgl. Talbot/Everett, L.

Da Vivaldi im zweiten Strophenteil den Anfangsvers noch ein zweites Mal vertont, ergibt sich eine leichte Asymmetrie zwischen den Teilen, denn diese bestehen nun aus zwei, respektive drei Viertaktern, von denen jeweils im letzten Viertakter Hemiolenbildung mit einem Triller auf der letzten Note in Singstimmen und Streichern deutlich den Abschluss markiert. Die beiden Solisten nehmen in ihren Solostrophen im Prinzip bereits jene Melodiedispositionen vorweg, die ihnen dann erneut im Duett gemeinsam zugeordnet sein werden. Dabei verbleibt die erste Strophe von Età in der Tonika D-Dur – zu Anfang beider Teile markant unterstrichen durch einen in Oktavschritten notierten Orgelpunkt auf dem Grundton –, während Vivaldi die zweite Solostimme der Virtù so angelegt hat, dass der bis auf die Schlussnoten der Viertakter über weite Strecken identische Tonhöhenverlauf (nur am Ende des zweiten Teils divergiert die melodische Führung zwischen den beiden Strophen stärker) in der Solostrophe durchweg in der Dominante, im Duett aber in der Tonika harmonisiert werden kann. Durch diesen in seiner radikalen Einfachheit ausgesprochen raffiniert anmutenden Kunstgriff vermeidet Vivaldi eine bloße Reihung der drei binär gebauten musikalischen Strophen, bindet diese stattdessen in einen dreiteiligen tonartlichen Gesamtplan mit dominantischem Mittelteil ein und unterstreicht damit zugleich den dialogischen Charakter, der ja auch im Duettabschnitt noch durch die Zweitextigkeit erhalten bleibt. Ob die Anregung für das Aufgreifen solch eines Dialogduetts insgesamt erneut auf französische Modelle verweist, ist schwer zu entscheiden. Immerhin gab es dafür in französischen Opern eine lange Tradition, doch besitzen auch hier die melodische Gestaltung mit ihren häufigen Sprüngen und Repetitionen kleiner Bausteine sowie die Führung der Bassstimme einen dezidiert italienischen Gestus.[42]

Französischer Einfluss ist auch für das eindrückliche Largo „Pietà, dolcezza"[43] geltend gemacht worden, laut Talbot und Everett die einzige Stelle in Vivaldis musikdramatischem Schaffen, die einen 3/2-Takt verwendet:

> No similar use of this meter occurs elsewhere in Vivaldi's dramatic music. The musical effect would presumably have been the same, at least for Vivaldi, if the composer had halved his note values and written in ¾ meter, so the preference for „white" notes may perhaps have stemmed from a desire to imitate French notational practice, which still made much use of this meter in the early eighteenth century, even outside the special context of church music. On the other hand, the „whiteness" might be a subtle visual allusion to the fashionable pallor of the young king's face, described in the preceding recitative.[44]

Die erste der hier geäußerten Vermutungen erweist sich als wenig stichhaltig, da die Art der Notierung dieses 3/2-Taktes definitiv nicht als weiße Notation französischer Prägung angesehen werden kann, denn zu deren Charakteristika

[42] Talbot and Everett schreiben dem Stück auf Grund seiner Herkunft aus der Hochzeitserenade einen ausschließlich italienischen Stil zu; vgl. Talbot/Everett, XLIV.
[43] Partiturfaksimile, 109ff.
[44] Talbot/Everett, L.

gehört, dass anstelle schwarzer Viertelnoten kaudierte weiße Noten verwendet werden, da ansonsten Minima und Semiminima graphisch identisch wären; ebenso entsprechen doppelt kaudierte weiße Noten schwarzen Achtelnoten. In der Tat handelt es sich im späteren 17. Jahrhundert und noch in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts um eine in Frankreich häufige Form der Notation. Als Beispiele seien hier etwa das zweite, mit *fort tendre* charakterisierte Air „Terminez le cruel martire" aus Louis-Nicolas Clérambaults französischer Kantate *Alphée et Aretuse* aus dem 1e Livre von 1713, das mit *Lentement et tendre* überschriebene Air „Restes plaintifs de l'objet que j'adore" aus Michel Pignolet de Montéclairs *Pan et Syrinx* aus dem zweiten Kantatenbuch von ca. 1716 oder auch der zweite, mit *doux* überschriebene Abschnitt innerhalb der *Grande Ritournéle* aus François Couperins *Huitième concert dans le goût théatral* aus der Sammlung *Les goûts réunis* von 1724 genannt. Anders als in diesen und diversen weiteren Stücken notiert Vivaldi jedoch alle Viertelnoten in seinem Largo mit den üblichen schwarzen Notenwerten und dürfte sich damit notationstechnisch gesehen weit eher auf eine im ganzen 17. Jahrhundert in Italien gebräuchliche Art der Notation von langsameren oder auch rascheren Dreiertakten beziehen als auf französische weiße Notation. Irritierend ist allerdings, dass die drei genannten französischen Beispiele Ausführungsangaben wie „tendre" oder „doux" enthalten, Begriffe, die gleich im ersten Vers des Largo „Pietà, dolcezza" ihrerseits auch der Erscheinung des jugendlichen Königs zugeschrieben wird und damit eine Ausführung der Musik in genau diesem Gestus als intendiert erscheinen lassen.

Für die zweite Mutmaßung von Talbot und Everett, die im Opernschaffen Vivaldis eher ungewöhnliche Wahl des 3/2-Takts mit überwiegend weißen Semibreven und Minimen könnte sich auf die im Text angesprochene Blässe des Königs beziehen, findet sich eine erstaunlich direkte Parallele in wenigstens einem weitaus älteren italienischen Beispiel, einem solistischen *Madrigale* – „Tutto di notte bianche" des Brescianer Komponisten Giovanni Francesco Capello, gedruckt 1617 in Venedig. Der Text spielt in konzeptistischer Manier in sechs der insgesamt zehn Verse direkt mit Wortbildungen, die von dem im Anfangs- und Schlussvers verwendeten Wort „pallidetto" ihren Ausgangspunkt nehmen, und es dürfte kein Zweifel bestehen, dass die Wahl der in der Überschrift sogar noch dezidiert benannten weißen Notation ein musikalisches Pendant zu diesem „concetto" bildet:

> Pallidetto mio sole/A tuoi dolci pallori/Perde l'alba vermiglia i suoi colori./Pallidetta mia morte/Alle tue dolci e pallide viole/La porpora amorosa/Perde vinta la rosa/O piaccia alla mia sorte/Che dolce teco impallidisca anch'io/Pallidetto amor mio.

Damit lässt sich zumindest ein konkretes Beispiel dafür benennen, dass in Italien sowohl die Verwendung einer ausschließlich weißen Notation mit den dafür charakteristischen kaudierten weißen Semiminimae, wie sie sich dann später häufig auch in Frankreich findet, keinesfalls unbekannt war und auch das Konzept von Blässe mit der Verwendung weißer Notation in Zusammenhang gebracht wurde. Auch wenn eher nicht davon auszugehen ist, dass Vivaldi das konkrete Beispiel Capellos direkt gekannt haben könnte, so ist

doch ein Weiterwirken solcher Ideen in Italien in der Zwischenzeit keineswegs unwahrscheinlich. Der Nachweis, dass auch in Frankreich weiße Notation in vergleichbarer semantischer Prägung benutzt worden ist, müsste dagegen erst noch erbracht werden.

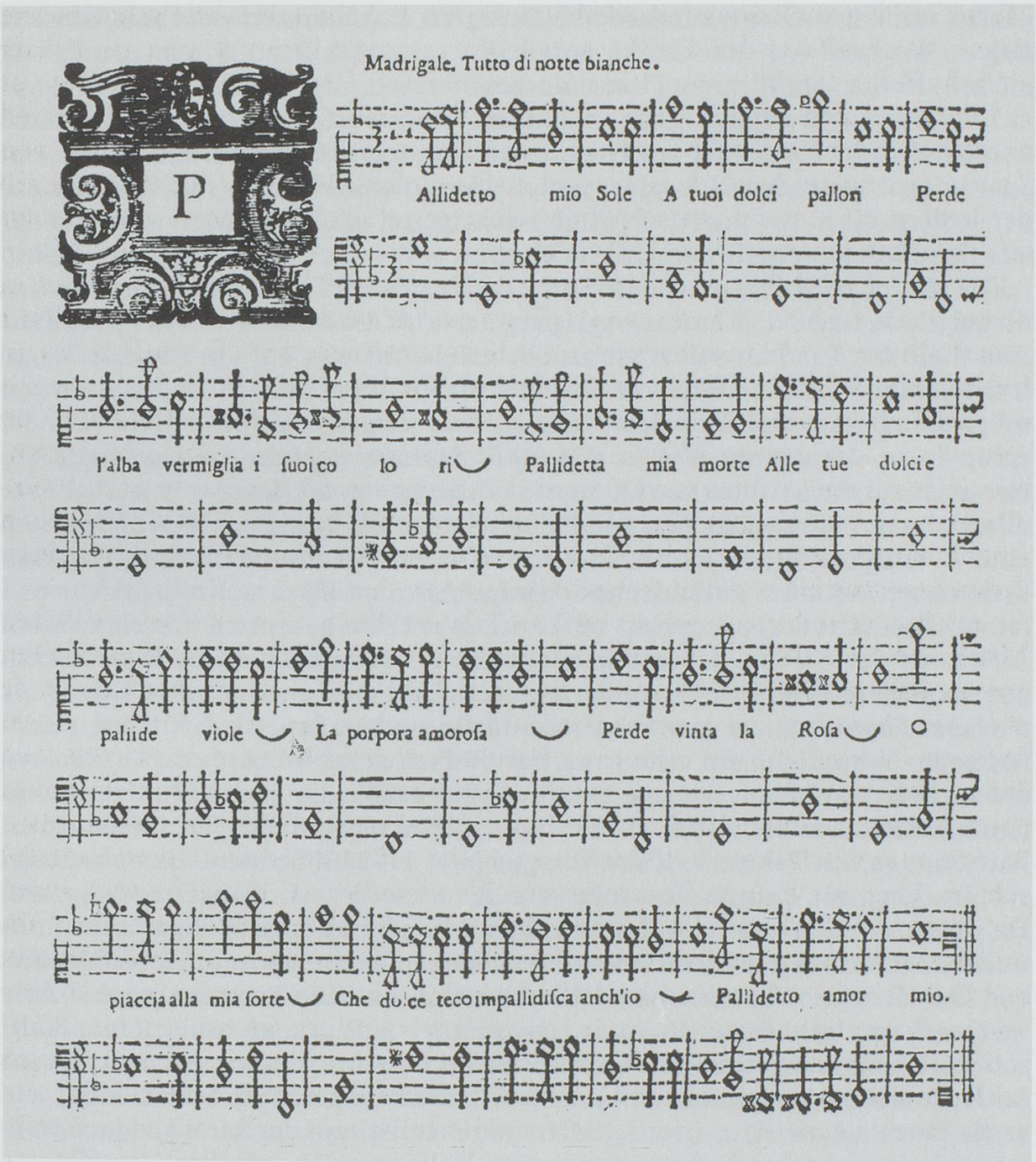


Abb. 1: Giovanni Francesco Capello: „Madrigale. Tutto di notte bianche" , Venezia: Giacomo Vincenti 1617.

Vivaldis *Largo* ist zudem, anders als die bereits beschriebenen binären oder strophischen Stücke, nach italienischer Manier in da-capo-Form angelegt, wie auch ein Großteil der anderen Arien der *Serenata*, und weist auch den

dafür gängigen Binnenaufbau mit je zwei vollständigen Textvertonungen der jeweils vier Fünfsilbler (5 5 5 5t) in beiden Teilen auf, im ersten Teil zusätzlich prononciert durch instrumentale Vor-, Zwischen- und Nachspiele. Die periodische Struktur des Stücks ist nicht so regelmäßig, dass eine Verbindung mit Tanzformen unmittelbar naheliegen würde. Dies macht bereits das dreitaktige Motto im Vorspiel sowie erneut beim ersten Vokaleinsatz deutlich, das aus einem Wechsel von der Tonika a-moll im ersten Takt zu einem ganztaktig ausgehaltenen verkürzten Dominantseptnonakkord über der VII. Stufe gis auf der zu einem ganzen Takt gedehnten betonten Silbe von „dolcezza" und anschließender Rückkehr zur Grundtonart besteht. Einzig die auch in diesem Satz erneut ganz deutlich ausgepägten Hemiolenbildungen mit Trillern auf der letzten Note vor praktisch allen wichtigen Kadenzen lassen an Vorbilder aus dem Bereich der Tanzmusik denken.

Das vielleicht überraschendste Stück der Partitur bildet die mit *alla francese* überschriebene Arie „Al mio seno il pargoletto",[45] die damit den einzigen direkt innerhalb der Partitur selbst vorgenommenen Verweis auf eine beabsichtigte französische Schreibart darstellt. Das hier in d-moll stehende Stück hatte Vivaldi urspünglich in c-moll mit dem Text „Tornar voglio al primo ardore" für die achte Szene des dritten Akts seiner Oper *Arsilda, Regina di Ponto* von 1716, ebenfalls auf ein Libretto von Domenico Lalli, komponiert, wo es mit „Andante alla francese" überschrieben war.[46] Die Arie stellt bei genauerem Hinsehen eine höchst originelle Synthese eines binären Arienmodells französischer Provenienz mit einer italienischen da-capo-Arie dar: Das zwölftaktige Vorspiel ist aus drei Viertaktern gebaut und antizipiert den gesamten ersten vokalen Abschnitt des A-Teils, der mit seiner starken, häufig noch durch Punktierungen verstärkten Hervorhebung der zweiten Zählzeit innerhalb des Taktes als eine Art Sarabande zu verstehen sein dürfte und in dem die häufigen, genau notierten Vorschläge auf eine ganz französisch gedachte Art der Auszierung der melodietragenden Stimme verweist, die durch die ersten Violinen colla parte begleitet wird; allein die Reihung desselben eintaktigen melodischen Bausteins in den Takten 9–10 im Vorspiel bzw. 11–22 im ersten Vokalabschnitt scheint eher auf eine italienische Art der Melodiegestaltung zu verweisen. Da dieser Abschnitt in der Partitur durch Wiederholungszeichen abgetrennt und damit formal geschlossen ist und zudem auch eine harmonische Öffnung zur Dominante vollzogen hat, ließe sich danach eine Fortsetzung der Arie wie in einem französischen binär gebauten Air mit einem zweiten musikalischen Teil für den verbleibenden zweiten Textabschnitt erwarten. Stattdessen schließt sich aber eine zweite Umsetzung desselben ersten Textteils an, wie er für eine da-capo-Arie erforderlich ist. Hierin ist nun der Sarabandencharakter insbesondere durch eine ganz generelle Vermeidung starker Gewichtung auf der zweiten Zählzeit gänzlich aufgegeben, die Periodik wird nicht mehr durchgängig streng viertaktig gehandhabt, sondern zumindest an einer Stelle

[45] Partiturfaksimile, 143 ff.

[46] Vgl. hierzu auch die parallel abgedruckten Texte in Talbot/Everett, LX.

durch eine Textwiederholung zu einem Sechstakter ausgedehnt, und auch die im ersten Vokalabschnitt häufigen Vorschläge in der Melodie, die auf französische Verzierungspraxis deuteten, fehlen nun gänzlich. Der Melodiebildung ist zudem nun wie für den Vers „Quivi almen con labbra intatte" auf Grund eines gänzlich parataktischen Baus mit Wiederholung und Sequenzierung desselben Bausteins oder durch die parallelen Melodiesegmente in den Takten 39–40 ganz italienisch geprägt. Da im Text Età davon spricht, dass sie den hier wie ein Kind als „pargoletto" bezeichneten jungen König allein mit der Milch ihrer Brust nähren wollte, dürfte in der Reihung wiegender Sekundfallfiguren dieser beiden Takte im Basso continuo und in der Viola sowie in gegenläufiger Rhythmisierung in der zweiten Violine eine unmissverständliche Anspielung Vivaldis auf die lange, schon in der Mitte des 17. Jahrhunderts zu einem musikalischen Topos gewordene Tradition italienischer Wiegenlieder in Kammermusik und Opern zu sehen sein.[47] Erst im achttaktigen Nachspiel wird dann noch einmal der sarabandenartige Gestus des Beginns aufgegriffen, der damit einen Rahmen für den A-Teil der Arie schafft. Auch im B-Teil der Arie setzen sich die italienischen Tendenzen in der Melodiebildung mit identischer Wiederholung desselben Zweitakters für die erste Vertonung des Verses „Non con torbido pensiero" (Takte 57–60) fort, auch wenn nun wieder eine durchgängig viertaktige Periodenbildung anzutreffen ist und zumindest an den hemiolischen Abschlüssen der beiden Textdurchgänge erneut französisch wirkende Verzierungsfloskeln anzutreffen sind. Die Wiederholung des A-Teils bringt dann naturgemäß noch einmal das bereits beschriebene doppelbödige Vexierspiel mit unterschiedlichen Formbildungsprinzipien französischer und italienischer Ariengestaltung.

„Al mio seno il pargoletto" könnte in Anspielung auf eine der genannten Überschriften bei Nicola Matteis als eine Arie „tra la maniera Francese è Italiana" bezeichnet werden, und sie bildet in der ganz bewussten, formal gewagten Verknüpfung und Gegenüberstellung französischer und italienischer Form- und Melodiebildungsprinzipien sogar insgesamt vielleicht einen Schlüssel für das Verständnis von Vivaldis Umgang mit französischer Musik in *La Senna festeggiante*. Das Stück erbringt in dem sarabandenartigen Anfangsabschnitt den unmissverständlichen Nachweis, dass Vivaldi so weit mit französischer Schreibart vertraut war, dass er auch einen Satz in einem genuin französisch wirkenden Gestus zu verfassen imstande war, wenn dies in seiner Absicht lag. Doch machen die Anlage und weitere Gestaltung der Arie zugleich deutlich, dass es ihm keinesfalls um eine bloße Stilkopie zu tun war, sondern dass er hier wohl gerade die Integration von dezidiert kontrastierenden formalen und melodischen Gestaltungsprinzipien französischer und italienischer Provenienz anstrebte. Vor diesem Hintergrund dürfte auch die Art der Behandlung französischer Formmodelle in vielen anderen Stücken der *Serenata* nicht als ein bloß äußerliches Lokalkolorit oder als ein gleichsam exotisches französisches

[47] Zur Herausbildung dieses Topos vgl. Joachim Steinheuer, „Fare la ninnianna: Das Wiegenlied als volkstümlicher Topos in der italienischen Kunstmusik des 17. Jahrhunderts", in: *Recercare* 9 (1997) 49–96.

Gewand für italienische Musik anzusehen sein, sondern in ganz vergleichbarer Weise als eine bewusste Art der Verknüpfung heterogener Stilmittel zu etwas, das man in Ermangelung eines entsprechenden italienischen Begriffs als vermischten Geschmack all'italien bezeichnen könnte.

Unbekannt ist, ob der Auftrag zur Einbeziehung so vielfältiger französischer Elemente wie in der Wahl des dreiteiligen französischen Ouverturentyps zu Anfang des zweiten Teils, im Experimentieren mit binären Formmodellen in jeweils einem Duett und einem Chor sowie in den häufigen Anspielungen auf französische Tanzmodelle wie Menuett, Passepied, Bourrée, Sarabande und auch Chaconne bzw. Passacaille von Seiten des französischen Botschafters an Vivaldi herangetragen wurde – immerhin diskutierte man gerade in jenen Jahren in Paris wieder einmal sehr intensiv die Möglichkeiten einer Verbindung von italienischem und französischem Geschmack in der Musik; hiervon legen etwa die 1724 von François Couperin unter dem Titel *Les Goûts réünis* veröffentlichten Konzerte Zeugnis ab –, oder ob die Initiative dafür vielleicht als Huldigung an seinen Auftraggeber sogar von Vivaldi selbst ausging. Immerhin muss dieser sich schon in den vorangegangenen Jahren zumindest gelegentlich mit französischen Formmodellen kompositorisch auseinandergesetzt haben, da er bei der Zusammenstellung der *Serenata* auf einige früher entstandene Sätze aus eigenen Werken zurückgreifen konnte. Ungewiss ist auch, welche Beispiele französischer Musik Vivaldi selbst kannte, sei es durch Partituren oder auch durch Aufführungen französischer Musiker oder Tänzer. Konkret lassen sich französische Vorlagen jedenfalls bislang für keines der hier diskutierten Stücke auch nur vermutungsweise benennen.

Ein wichtiger Grund dafür dürfte darin zu suchen sein, dass Vivaldi in praktisch allen hier besprochenen Stücken seinen eigenen italienischen Hintergrund so stark in die konkrete musikalische Faktur eines Satzes einbezieht, dass vielfach die französischen Elemente dadurch so stark verändert oder überformt werden, dass eventuelle konkrete kompositorische Vorbilder weitgehend ihre Kenntlichkeit verlieren: Ob es sich um das Aufgreifen einer gelehrten Fuge in die *Ouverture* des zweiten Teils, das Spiel mit periodischen Verhältnissen in mehreren der tanzartigen Sätze, die spitzfindige Konstruktion eines siebentaktigen Ciacconamodells, die Verknüpfung französischer instrumentaler Gesten mit italienischer Führung der Bass-Stimme oder die höchst ungewöhnliche Einbeziehung eines binären Formmodells in den A-Teil einer sonst regulären da-capo-Arie handelt, immer verknüpft Vivaldi in höchst eigenständiger Weise heterogen erscheinende Elemente zu einer immer wieder unerwarteten Synthese. In genau dieser Hinsicht stellt *La Senna festeggiante* einen insgesamt in dieser Form wohl einigermaßen singulären Versuch eines musikdramatischen Werks in einem „vermischten Geschmack" aus der Feder und Perspektive eines führenden italienischen Komponisten der Zeit dar.

SPRACHE ALS IDEE: DIE FRANZÖSISCHE SPRACHE ALS ZIVILISATORISCHES PHÄNOMEN IM FRANZÖSISCHEN KLASSIZISMUS*

von Olivier Millet

Im Verlauf des 17. Jahrhunderts hat sich das Französische kontinuierlich zu einer internationalen Sprache entwickelt, die sogar zeitweilig – zwischen 1680 und 1780 – dazu tendierte, das Lateinische als Sprache der kultivierten Verständigung zu verdrängen. Sein Erfolg als Exportprodukt begleitet denjenigen anderer französischer „Produkte", die alle im Zusammenhang mit dem Aufschwung der materiellen, sozialen und kulturellen Zivilisation stehen. Erwähnt seien hier im Sinne materieller Erzeugnisse jene, die zum Luxushandwerk gehören, wie die Kleidermoden oder die sogenannten *articles de Paris*, jedoch auch die Bildenden Künste und allgemein Kunstgegenstände, Moden und Geschmacksvorlieben im Zusammenhang mit einer Lebensführung, die die Konversation, die Galanterie, den architektonischen und häuslichen Rahmen, die Lektüre von Literatur und Zeitschriften, privates und städtisches Theater etc. beinhalteten.

Es ist bekannt, dass die Musik innerhalb dieses Prozesses eine besondere Stellung innehatte, da die Verbreitung der französischen Musik im damaligen Europa – die die Universität Basel dieses Jahr untersucht – im Vergleich zu jener der bildenden Künste und des sprachlichen Einflusses aus dem Reich der Bourbonen nur begrenzte Verbreitung fand. Anderseits hatte die italienische Sprache als Kultursprache einen wichtigen Status inne, sowohl in Frankreich wie auch im internationalen Rahmen – besonders am Habsburger-Hof in Wien. Im Rückblick erscheint gesamthaft betrachtet gleichwohl die klassische französische Sprache als wichtiger Faktor für die Ausbreitung des französischen „Modells" im Europa des Klassizismus und der Aufklärung.

Zu diesem Phänomen möchte ich einige Gedanken beitragen. Ich werde zuerst einige den Sprachhistorikern bekannte Angaben zur Konstituierung der klassischen französischen Sprache bezüglich ihres historischen Hintergrundes machen und dann deren Kriterien und Akteure präsentieren, um schließlich einige Überlegungen zum soziopolitischen Status dieser Sprache im Kontext der absoluten Monarchie und der zeitgenössischen französischen Gesellschaft zu formulieren.

Der klassische Bruch. Situation und Chronologie des Phänomens: eine Neuschaffung

Das klassische Französisch hat sich zwischen 1630 und 1650 als Sprache der Kultur und der Konversation konstituiert. Es diente seit diesem Zeitpunkt als

* Ich danke herzlich Madeleine Kern, Assistentin am Romanischen Seminar, und Rachel Müller, Studentin am selben Seminar, für die Hilfe bei der deutschen Übersetzung dieses Textes.

Instrument jener Schriftsteller, die man später die „Klassiker" nennen sollte, und damit der literarischen Generation, die um 1660 in Erscheinung trat. Diese Sprache erobert zwischen 1660 und 1680 Europa, im Norden beginnend, bevor sie sich dauerhaft und – mit einigen seltenen Ausnahmen – als Sprache der Verständigung und der Konversation bei der Aristokratie und den europäischen Eliten durchsetzen kann. Zuerst möchte ich die Rahmenbedingungen beschreiben, innnerhalb derer sich die klassische französische Sprache entwickelt hat, und an gewisse wichtige Eigenschaften erinnern.

Das klassische Französisch des 17. Jahrhunderts stellt durch seine Grundvoraussetzungen, durch seine ästhetischen und sozialen Eigenheiten sowie allgemein durch den gesellschaftlichen Voluntarismus, der seiner Konstituierung vorhergeht, einen Bruch in der Geschichte der französischen Sprache dar. Im 16. Jahrhundert war diese Gegenstand eines ehrgeizigen Reformprogramms von Schriftstellern und Grammatikern gewesen. Dies in Frankreich, wo die französische Sprache als Sprache des Königs von Frankreich in einem Land galt, in dem die Bevölkerung auch andere Sprachen und Dialekte sprach. Hauptziel dieser Reformen war die Etablierung der französischen Sprache im Sinne einer nationalen Kultursprache gewesen. Dieses gänzlich neue Ideal erklärt sich durch die zunehmend wichtige Rolle der zeitgenössischen Formen der monarchistischen Machtausübung in allen Sektoren des öffentlichen Lebens. Man wollte der französischen Sprache mit dem Ziel eines politisch-kulturellen Prestiges eine neue Reichhaltigkeit verleihen, im Besonderen mittels noch nie dagewesener literarischer Neuschöpfungen. Die Reformer der Generation um 1550 hielten diese Reichhaltigkeit für realisierbar, dachten jedoch, sie sei in den aus dem Mittelalter vererbten sprachlichen und literarischen Traditionen nie systematisch erarbeitet worden. Das ideale Modell einer reichhaltigen Sprache – sowohl auf lexikalischer wie auch auf syntaktischer und stilistischer Ebene – stellte das Griechische dar, das die Humanisten der Renaissance in seiner ganzen Tragweite wiederentdeckt hatten. Einige der wichtigen französischen Humanisten waren hervorragende Hellenisten, wie Guillaume Budé (1467–1540) und Jules-César Scaliger (1484–1558), später Henri Estienne (1531–1598), dem wir den *Thesaurus Graecae linguae* verdanken und Isaac Casaubon (1549–1614). Die griechische Sprache stellt in dieser Epoche oft eine bedeutende Bezugsebene sowie eine Basis für französische Ideen bezüglich der Idealsprache dar.

Erinnern wir uns auch daran, dass in dieser Epoche – nicht weniger als im 17. Jahrhundert – die Sprache als pures linguistisches Phänomen noch nicht von der Sprache als kultureller und literarischer Erscheinung mit ihrer ästhetischen Bedeutung getrennt war. Das Ziel der Autoren des 16. Jahrhunderts, im Speziellen der Dichter und Theoretiker, war es, mittels literarischer Neuschöpfung von Gattungen und Stilen eine neue französische Sprache zu formen. Dies erfolgte mit dem Zweck, diese neue Sprache zu „illustrieren". Die in diesem Kontext so reichhaltig und originell entstandenen Werke (die sogenannte französische Literatur der Renaissance) wurden jedoch seit 1630 vom „klassischen" 17. Jahrhundert mehrheitlich verurteilt, bevor sie von der Romantik des 19. Jahrhunderts wiederentdeckt wurden.

Wodurch erklärt sich dieses Verwerfen und Vergessen? Die Sprache ist für die Schriftsteller des 16. Jahrhunderts Objekt eines individuellen Voluntarismus. Unter den grossen Autoren prägten zum Beispiel Rabelais, Ronsard und Montaigne in ihren jeweiligen Werken eine unglaublich reichhaltige, jedoch eigentümliche Sprache. Dies gilt im Speziellen für Rabelais, der für seine Romane, die die Gesamtheit der Welt darstellen, eine eigene „Weltsprache" erfindet, die sich durch ihre Reichhaltigkeit, bezogen auf alle Ressourcen des Französischen (und anderer Sprachen), z.B. historische, zeitgenössische und etymologische Quellen sowie Dialekte und Neologismen, auszeichnet. Die im 17. Jahrhundert natürlich noch gelesenen *Essais* von Montaigne verkörpern bei unterschiedlicher Begründung ein Ähnliches: Montaigne erfindet eine ihm eigene, persönliche künstlerische Sprache, die von äußerster Reichhaltigkeit und fließendem Charakter ist, weil, wie er schreibt, „ich selbst Materie meines Buches bin."[1] In beiden Fällen jedoch – wie auch im Falle der Dichter der Pléiade – ist die Sprache der Kultur, im Besonderen jene der ambitiösen Autoren, jeweils eine individuelle Sprache, die auf ihre Weise zur allgemeinen Sprache beizutragen behauptet. Was diese allgemeine Sprache betrifft – die der Konversation oder der öffentlichen Redekunst –, so ist festzuhalten, dass sich die Theoretiker des 16. Jahrhunderts nicht über die Instanz, von der die gewünschten kollektiven Normen geregelt werden sollten, einigen konnten. In der Tat konkurrierten verschiedene Instanzen miteinander: die höfische, stark vom Italienischen geprägte Unterhaltungssprache, die gelehrte, juristische und humanistische Sprache der sogenannten *Parlementaires* (hohe königliche Justiz- und Verwaltungsbeamten), die Pariser Umgangssprache usw.

Als Schlussfolgerung möchte ich festhalten, dass das Ideal der sprachlichen Reichhaltigkeit der französischen Renaissance dem entsprach, was das 17. Jahrhundert schließlich als einen Zustand der individualistischen und kollektiven Anarchie und der kulturellen Exzentrizität auffasste und als unvereinbar mit der Herausbildung einer vereinheitlichten, zivilisierten Gesellschaft verstand. Nun aber strebten die Eliten in den ersten drei Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts – im Anschluss an die vierzig Jahre dauernden zivilen Religionskriege, die Frankreich während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhundert verwüstet hatten – nach der Einrichtung einer solchen Gesellschaft. Die Sprache wurde folglich gemäss dieser neuen Perspektive reformiert.

Sie wurde vorerst im Bereich der Poesie reformiert. Der Reformer und Dichter Malherbe schlug um 1600 neue drakonische Normen für die poetische Sprache vor und erreichte es größtenteils, diese bei seinen Zeitgenossen durchzusetzen. Das Publikum dieser Epoche – die neue, aus den Religionskriegen hervorgegangene Aristokratie – war bereit für eine solche Reform. Weniger kultiviert als die alte Aristokratie, war sie darüber begeistert, dass ihr eine auf der sprachlichen Praxis der mondänen Kreise beruhende poetische Sprache angeboten wurde. Diese simple, „bereinigte" Sprache behagte ihr bestens. Malherbe, der

[1] *Les Essais*, Vorrede „Au lecteur": „Ainsi, lecteur, je suis moy-mesmes la matiere de mon livre".

sowohl mit der humanistischen Tradition als auch mit den italienischen und spanischen Vorbildern brach, erschien als „Moderner", und sein Prestige warf die aus der Tradition des 16. Jahrhunderts vererbte gelehrte und für Reichhaltigkeit bekannte Sprache in die Vergangenheit zurück. Aus dieser Perspektive heraus entstand auch die Idee und die Stigmatisierung des Provinzialismus, der als Zeichen einer rückschrittlichen sozialen und kulturellen Sphäre verstanden wurde. Das klassische Französisch als Unterhaltungssprache sollte in der Folge vom ursprünglich – ich betone – rein poetischen Ideal Malherbes folgende absoluten Kriterien erben:

1. Logischer und rhetorischer innere Zusammenhalt und die Verwerfung allzu komplexer kompositorischer Effekte.
2. Klarheit: der Grundgedanke soll ohne jegliche Anstrengung des Lesers verstanden werden. Dies setzt innerhalb der Syntax des Satzes eine Anordnung der Wörter (und ihrer Zusammensetzung) voraus, die systematisch jeglichen Doppelsinn und jegliches Zögern über den genauen Sinn des Wortes innerhalb der Reihenfolge des Satzes ausschließt. Im lexikalischen Bereich setzt dies Klarheit des Stils (*clarté/netteté*) voraus. So darf jedes Wort nur einen einzigen Sinn haben; zwei verschiedene Sinnzusammenhänge müssen durch zwei verschiedene Wörter, die sich durch einen verschiedenen semantischen Gebrauch voneinander unterscheiden, ausgedrückt werden. Diese Regel gilt auch für die Zusammensetzung der Wörter in den Ausdrucksweisen (Zitat 1). Im kulturellen Bereich setzt das Kriterium der Klarheit voraus, dass die historischen und mythologischen Bezüge auf ein geläufiges *bagage culturel* reduziert werden, das auch für Menschen ohne direkten Bezug zu der humanistischen Kultur zugänglich ist. Von den esoterischen Zügen der humanistischen Kultur, wie sie sich am französischen Hof und bei den Eliten des XVI. Jahrhunderts entwickelt hatte, ist nicht mehr die Rede.[2]

Auf die Normen Malherbes im Bereich der Metrik und der lyrischen Ausdrucksformen möchte ich nicht eingehen, denn hier interessieren mich nur die allgemeinen Eigenschaften der kultivierten Sprache. Die Anwendung dieser verschiedenen Kriterien kam einer Auflösung des humanistischen Ideals der Dichtung gleich. Fünfzig Jahre zuvor war dieses Ideal von einem Ronsard auf radikale Weise definiert worden, als der Dichter für die Poesie gefordert hatte: „langue à part, style à part, oeuvre à part". Anstelle dieser inspirierten und idealistischen Auffassung stellt Malherbe als Regel den alltäglichen Gebrauch der Sprache für alle Bereiche der dichterischen Tätigkeit auf. Von dieser Sprache behauptet er gern, sie sei dem Marktplatz zu entlehnen, das heißt, sie habe für alle unmittelbar verständlich zu sein. Die Dichtung und die kultivierte

[2] Diese Entwicklung wird zur Zeit von Louis XIV. im Bereich der politischen Mythologie auffallend, als um 1674 der König nicht mehr als Apollo oder Herkules, sondern ganz einfach als „Louis le Grand" dargestellt wird.

Sprache ganz allgemein entstammt nach dieser Auffassung nicht dem Bereich der individuellen Freiheit, sondern erstrebt ein einfaches Ziel, nämlich eine transparente Redekunst zu gewährleisten, die in ihren künstlerischsten Ausdrucksformen die monarchistische Größe widerspiegeln soll.

Die Dichtung selbst stellt in diesem Zusammenhang lediglich die höhere, die „perfekte" Form dieser Sprache dar, und diese wurde mit der neuen Dynastie der Bourbonen identifiziert. Die Bourbonen versprachen, das politisch und religiös gespaltene Frankreich wieder zu verbinden, und das ist ihnen auch gelungen. Es ging darum, das 16. Jahrhundert, die vergangene Dynastie der Valois, die als Quelle der Unruhen galt, die Schrecken des Bürgerkrieges und der Anarchie sowie die ausländischen (italienischen, lateinischen und griechischen) Einflüsse auszurotten. Ein einziges Modell des humanistischen Kulturerbes kommt seit diesem Zeitpunkt zum Zuge: das Latein der Augustuszeit, ein imperiales Modell, das den wiedergefundenen sozialen Frieden nach den Bürgerkriegen, die Entfaltung der Kultur und die Magie der Macht miteinander verbindet. Das Lateinische war jedoch eine tote Sprache und es stand außer Frage, dass dieses neue Französisch dem Modell des klassischen Latein folgen sollte, so wie es die Humanisten im vorangegangenen Jahrhundert getan hatten, als sie versucht hatten, ihr Französisch systematisch mittels der Ressourcen der verschiedenen klassischen Sprachen (Griechisch, Lateinisch und Italienisch) zu bereichern. Das Latein der Kaiserzeit sollte lediglich als „Idee" der vollkommenen Sprache dienen. Die Aufgabe der Generation um 1630 war es demnach, konkrete Formen dieser Sprache zu erfinden – freilich ohne Rücksicht auf die humanistische Gelehrsamkeit. Andererseits stellte man sich weiterhin eine Frage im Sinne von Malherbe: Welchem praktischem Gebrauch sollte man die Normen der gemeinsamen Sprache entlehnen bzw. welche Rolle sollte die Sprache der Schriftsteller – die spezifisch poetisch-literarische Sprache – für die Konstitution dieser Normen spielen? Aus der Erfindung des klassischen Französisch, der Anwendung des lateinisch-imperialen Modells und der Definition der Rolle der Literatur in diesem Prozess ergibt sich die Antwort auf diese Frage.

Die Kriterien der klassischen Sprache – ihre Akteure

Die klassische Sprache, die sich zwischen 1630 und 1650 herausbildet, beantwortet diese Frage auf ebenso simple wie radikale Weise: sie konstituiert sich gewissermaßen spontan, in dem Maße, in dem sie eine Sprache darstellt, die in *gemeinsamem Einverständnis* erarbeitet wird zwischen 1. den Grammatikern, die den aktuellen Gebrauch beobachten, ohne jedoch ein Regelwerk zu formulieren, 2. dem „Publikum", das über seinen eigenen Sprachgebrauch mit Leidenschaft debattiert, schreibt und (mit Hilfe der Grammatiker) nachdenkt, sowie 3. den Autoren, die sich diesen Sprachgebrauch im Sinne einer Norm zu eigen machen, ihn jedoch ihren jeweiligen Bedürfnissen anpassen. Im Zentrum dieses Einverständnisses steht also der Sprachgebrauch, der nun durch eine neue soziale Gruppierung, jene der *honnêtes gens*, definiert wird. Die *honnêtes gens* beanspruchen für sich selbst die Exklusivität der perfekten Sprache und

setzen diesen Anspruch durch den Gebrauch ihres Idioms sogleich um. Ich möchte an dieser Stelle auf einige entscheidende Aspekte dieses komplexen Phänomens, das Kultursprache und mündlichen Sprachgebrauch miteinander verbindet und das durch den Gebrauch von Seiten der *honnêtes gens* einem „Soziolekt" (einer gesellschaftlichen Sprache) entspricht, eingehen.

Die offenkundigste Eigenschaft dieses Systems besteht darin, dass alles in engem Zusammenhang zueinander steht. Die mondäne Gesellschaft der *honnêtes gens* begeisterte sich zutiefst für sprachliche Fragen und führte unaufhörlich – im oder ohne Beisein der Grammatiker – nicht enden wollende Diskussionen über den Stand der eigenen Sprache sowie über deren optimalen Gebrauch. Die Grammatiker begnügten sich demgegenüber damit, diesen Gebrauch festzuhalten. Ihr Einfluss kam nur in dem Maße zum Zuge, wie sie sich selbst an Diskussionen der *honnêtes gens* beteiligten. Die Schriftsteller ihrerseits – im Speziellen jene der folgenden Generation um 1660 – behaupteten oft, in der Sprache, die sie in den mondänen Kreisen praktiziert und beobachtet hatten, zu schreiben. Der klassische Schriftsteller ist ein Autor, der den Eindruck erweckt, so zu schreiben wie „man" spricht. Diese Eigenschaft gilt als bedeutend für den einfachen, jedoch auch den erhabenen Stil, obwohl die klassische Literatursprache auf der Spitzfindigkeit einer durch Kunstkniffe erreichten Einfachheit beruht. Das Wesentliche aber besteht darin, dass Kultursprache und Konversationssprache prinzipiell miteinander gleichgesetzt werden.

Die Grammatiker

Die im 17. Jahrhundert aussagekräftigen Grammatiker schlugen keine systematische, nach dem Prinzip der Vernunft (wie es für das Lateinische der Fall war) organisierte Grammatik der französischen Sprache vor, sondern schlicht die Beschreibung des *bon usage*. Damit machten sie sich zu beobachtenden Zeugen von Phänomenen wie Aussprache, Rechtschreibung, Morphologie, Lexikologie und Wortbildung. Der berühmteste und wichtigste unter diesen Grammatikern war Claude Favre de Vaugelas (1585–1650). Seine Prinzipien (siehe z. B. Zitat 2) wurden allenthalben übernommen, wenn auch deren Anwendung zuweilen teilweise angefochten wurde. Seine Überlegungen stellen das Ergebnis von dreißig Jahren Beobachtung, Lektüre, Besuchen mondäner Salons (im Speziellen dessen von Mme de Rambouillet) sowie seiner Erfahrungen an der *Académie française* – er war eines ihrer ersten Mitglieder – dar. 1647 veröffentlichte er seine *Remarques sur la langue française, utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*, ein Werk, in dem Vaugelas ganz konkret den *bon usage* beschreibt.

Bon usage und *honnêtes gens*

Nach Vaugelas' Auffassung besteht der *bon usage* in einem soziologisch-ästhetischem Prinzip, indem dieser Gebrauch „der Gebrauch des gesündesten Teiles des Hofs" ist. Also der Hof (siehe z. B. Zitat 3), aber nicht der ganze Hof!

Der Hof ist bis 1682 an keine bestimmten Orte gebunden und wird nur durch die Menschen in der Umgebung des Königs definiert. Zu Hofe begeben sich allerlei Leute aus dem ganzen Königtum, seien es Diener oder solche, die es werden möchten, außerdem Ausländer, Leute aus den verschiedenen Provinzen, Pariser usw., ernste oder gelehrte Menschen oder solche, die die Moden bestimmen. Gemäß der üblichen ideologischen Vorstellung jener Zeit stand der Hof im Zentrum der monarchistischen Gesellschaft, und gleichzeitig war er dieser Gesellschaft übergeordnet. Er ist ihr konkreter Kern und vertritt ihr Ideal. Politische Funktion und Prestige sowie ästhetische Dimension legitimieren den Hof als die prinzipielle Instanz, die den sprachlichen *bon usage* zu bestimmen hat. Es gibt aber bei Vaugelas eine Einschränkung: der Hof allein genügt nicht, um den *bon usage* zu definieren. Denn es gibt Leute und Phänomene bei Hofe, die den *bon usage* verderben. Nur der „gesündeste Teil des Hofes" ist der legitime Zeuge für den „richtigen Gebrauch". Um diesen „richtigen Gebrauch" innerhalb des Hofes zu bestimmen, kommen weitere Instanzen zum Zuge: Der „richtige Gebrauch" am Hofe wird nämlich „von der Stadt", von Paris, bestätigt, wie auch von den besten zeitgenössischen Schriftstellern (soweit sie diesen Gebrauch reflektieren), die in der Regel Mitglieder der 1635 von Kardinal Richelieu begründeten *Académie française* sind. Die Aufgabe der Grammatiker ist es schließlich zu beobachten, inwiefern diese drei Kriterien – Gebrauch des Hofes, externe Bestätigung und Zeugnis der Schriftsteller – einander entsprechen.[3] Ihre empirische Beobachtung dient dazu, dem aktuellen Gebrauch des Hofes über die flüchtigen Moden oder die individuellen Abwechselungen hinaus eine objektive und stabile Basis zu verleihen und den konkreten Zustand des *bon usage* herauszufiltern. Ohne den Vorsitz zu verlieren, wird also der Gebrauch des Hofes in einen größeren Rahmen einbezogen, so dass er sehr oft als *l'usage des honnêtes gens* benannt wird.

Die *honnêtes gens* entsprechen in Frankreich keineswegs der soziologischen oder idealen Gruppe der Höflinge. Der *honnête homme* ist nicht unbedingt ein Höfling, kann es aber sein. Es ist ja ein typisch französisches Phänomen, dass das moderne Ideal der Menschheit, wie es sich vom 16. bis zum 18. Jahrhundert entwickelt hat, nicht durch die Figur des *cortegiano*, sondern durch jene des *honnête homme* verkörpert wird, durch ein Bild also, das prinzipiell vom Hof unabhängig ist, auch wenn es sich zum Hofe über die Figur des *cortegiano* – manchmal negativ, meist aber positiv -bezieht. Die Gesellschaft der *honnêtes gens* kann durch folgende Charakterzüge definiert werden: Sie existiert ganz konkret, sei es am Hofe, sei es in den Pariser Salons, aber sie übernimmt die utopischen Formen einer idealen Gesellschaft, die bestimmten negativen soziologischen Strukturen überlegen ist.

Ich möchte hier diese utopischen Formen durch einige Merkmale skizzieren, die die Gesellschaft der *honnêtes gens* dem Hof entgegensetzt. Der Hof ist *par excellence* der Ort der sozialen Hierarchisierung, wobei sich der genaue Rang, den man an diesem einzigartigen Ort innehat, aus dem Bezug

[3] Vgl. eine Variante dieser Idee: Zitat 4.

auf die Person des Königs ergibt. Die Gesellschaft der *honnêtes gens* kennt demgegenüber keine derartige Hierarchisierung; sie wird vielmehr durch ein weites Netz von Salons verkörpert, die untereinander nicht hierarchisiert sind. Jeder Salon findet in der jeweiligen gastgebenden Dame nicht ein Zentrum, sondern ein wertneutrales egalitäres Lebensprinzip. Es spielt keine Rolle, ob man im Salon zur hohen oder zur mittleren Aristokratie gehört oder zum hohen Bürgertum, oder ob man als Vertreter der Künste oder anderer Berufe auftritt. Die sozialen Unterschiede werden in der Gesellschaft der *honnêtes gens* abstrahiert, weil diese Gesellschaft sich im Unterschied zum Hofe zu einem einzigen Ziel bekennt, dem Vergnügen des Zusammenseins. Ein letzter Unterschied kommt noch hinzu. Der Hof ist um die in Frankreich immer männliche Figur des Königs organisiert; die Gesellschaft der *honnêtes gens* folgt dagegen als oberster symbolischer und praktischer Regel dem Prinzip, dass die Frauen in allen Belangen der Sprache eine grundsätzliche Überlegenheit über die Männer besitzen. Was die Sprache betrifft, ist Vaugelas in diesem Punkt sehr klar: wenn man zwischen zwei Möglichkeiten, sei es in der Aussprache, sei es in der Semantik, zögert, stellt das weibliche Zeugnis oder Urteil die letzte, endgültige Instanz dar, die für den Entscheid bestimmend ist. Der Grund dafür: Das weibliche Urteil verkörpert Werte, die für den *bon usage* wesentlich sind; es hat den Vorteil, mit dem Wissen und der grammatikalischen Vernunft der Gelehrten nichts zu tun zu haben. An Stelle dieses Wissens und dieser grammatikalischen (männlichen) Vernunft treten andere Richtlinien – unmittelbares Verständnis für sprachliche Realitäten, ästhetischer Geschmack sowie Sinn für die sozialen und emotionalen Implikationen des Sprachgebrauchs. In einer noch breiteren Perspektive wird der „richtige Gebrauch" meistens so definiert, dass der Frauenmund die Beispiele für diese *politesse* liefert, die auch eine Höflichkeit der Sprache ist. Alles, was man zu dieser Zeit *politesse* nannte, betraf die Entrohung der Sitten und der Sprache und die Zivilisierung des Menschen. Dass dieser Prozess in Frankreich zwischen 1630 und 1650 eine eigenständige und radikale Form annimmt, ist allgemein bekannt.

Sprachliche und literarische Register

Kultursprache und Konversationssprache sind also ein und dasselbe. Im Unterschied zum italienischen Renaissancemodell fühlt sich die französische klassische Sprache keiner Kultur- und Literaturtradition verpflichtet. Sie stellt sich selbst als eine moderne Tatsache dar, die spontan ihre eigene Perfektion gesucht und erreicht hat.[4] Als allgemeines Kriterium für den „richtigen Gebrauch" gilt, alles aus der Sprache auszuschließen, was sich außerhalb dieses Ranges befindet. „Rang" bedeutet in diesem Sinne: Überlegenheit gegenüber den materiellen, sozialen, berufs- und wissensbezogenen Gegebenheiten. Es wurden aus der klassischen Sprache vor allem die Wörter und Ausdrücke ausgeschlossen, die

[4] Über dieses Gefühl, s. z. B. Zitat 5.

an das alltägliche bürgerliche Leben sowie an die verschiedenen Fachsprachen erinnerten.[5] Neben dem gesamten Sprichwörter-Schatz (der nach Bürgerlichkeit riecht), wurden tausende Wörter wie z. B. *concept* (Konzept) verbannt, weil sie an die scholastische Universitätssprache der Philosophie erinnerten, also an eine Fachsprache. Das Wort *idée*, das schon lange französisch geworden war, oder *pensée* sollten für die entsprechende Bedeutung genügen. Noch ein weiteres Beispiel: auch das Wort *paysagiste* (Landschaftsmaler) wurde ausgeschlossen, weil es zur Fachsprache der Malkunst gehörte, oder *conflit* (Konflikt), weil es an den (bürgerlichen) Justizpalast erinnerte. „Verbannt sein" bedeutet, dass das Wort in der Konversationssprache nicht gebraucht werden durfte. Natürlich aber hatten diese Wörter und Begriffe dort ihre Daseinsberechtigung, wo sie von Fachleuten in Fachbüchern oder -reden benutzt wurden.

Dieses Rangprinzip wurde nicht um des Ranges einzelner Individuen willen angewandt. „Distinguiert" sein bedeutet, zur Gruppe der *honnêtes gens* zu gehören, keineswegs aber zu versuchen, sich innerhalb der kultivierten Gesellschaft als Individuum darzustellen. Der berühmte Streit um die „Geziertheit" in den Fünfziger- und Sechzigerjahren diente eben dazu, das Gemeinsamkeit stiftende, kollektive Gefühl der „Distinguiertheit" von einer individualistischen, manieristischen und extravaganten Attitüde zu unterscheiden, die sich insbesondere in der Erfindung einer immer wieder neuen, auf Originalität zielenden Sprache niederschlug. Es gehörte im Gegenteil zur normalen Konversationssprache, dass sie immer für alle verständlich blieb. Dem Ideal nach sollte man sich einfach, genau und richtig, knapp und möglichst schnörkelfrei ausdrücken. Wie die Beziehung zur *politesse* und *galanterie*, also zum Frauenprinzip, wurde dieses Distinktionsprinzip eine wichtige Grundlage für den Erfolg der französischen Sprache als Exportmodell.

Dennoch sind neben diesem stark konformistischen, einheitlichen Zug auch gewisse Variationsmöglichkeiten zu erkennen, und dies vor dem Hintergrund der oben genannten Gleichstellung der *langue de culture* und der *langue de conversation*. Diese Gleichstellung entfaltete ihre Wirkung literarisch im Rahmen eines allgemeinen Prinzips: je höher die literarische Gattung (zum Beispiel im Falle der Tragödie und der *Tragédie lyrique*), desto abstrakter der Wortschatz und desto literarischer der Stil. Wenn Racine in seiner Tragödie *Phèdre* den zerschnittenen Körper des jungen Hippolytus erwähnen will, begrenzt er seine Beschreibung im Unterschied zu den vorhandenen Modellen von Seneca und Robert Garnier – einem Tragiker des 16. Jahrhunderts – auf diese einfachen Umschreibung: „Hippolyte étendu, sans forme et sans couleur". Darin besteht – unter Anwendung der Stilfigur *Litote* (Schlichtheit) – der tragische Ton, das Erhabene. Anders als bei Seneca oder Garnier wird nichts Konkretes, nichts Körperliches oder Sexuelles angesprochen; alles wird der Einbildungskraft der Zuhörer überlassen. So wird die rohe Grausamkeit vermieden, und die einzige Grausamkeit, die Racine interessiert, die innere Grausamkeit, kann ihre Wirkung zeigen. Sie besteht darin, dass das Wesen der Schönheit, *forme*

[5] Vgl. Zitat 6.

et couleur, das so tief die erotischen Begierden von Phaidra anregte, nicht zum Tragen kommt. Diese ästhetische Minimalkunst entspricht im übrigen auch einer der Hauptregeln der klassischen Sprache als Konversationssprache, die besagt, dass der Zuhörer nichts Unangenehmes zu hören bekommen soll. Es geht also darum, eine abstrakte und keusche Sprache zu pflegen.

Neben der Dichtung, der ranghöchsten Gattung der Kultursprache, und ihren verschiedenen stilistischen Ausprägungen gibt es aber weitere Sprach- und Literaturbereiche, deren Bestehen keine Probleme mit sich bringen, weil sie Randerscheinungen sind. Gemeint sind die komischen, satirischen und burlesken Gattungen mit ihren eigenen, freien Sprachmitteln. Wie die Dichter, zum Beispiel Molière oder La Fontaine, mit diesen Vorgaben umgegangen sind, ist eine andere Frage, auf die ich hier nicht eingehen will. Die Sprache von la Fontaine beispielsweise ist genau das Gegenteil dessen, was man zu seiner Zeit als *bon usage* erachtete. Sie ist voll von Archaismen, Neologismen, Provinzialismen, Vulgarität, Neuschöpfungen usw. Der Grund dafür besteht darin, dass La Fontaine sich zur Gattung der Fabel hingezogen fühlte, die poetisch als niedrig galt und die deswegen paradoxerweise zu neuen, in seinem Falle epischen Zwecken umgestaltet werden konnte.

Einen weiteren Raum für die sprachliche und künstlerische Freiheit öffnete die Hierarchisierung der literarischen Gattungen nach ihrem jeweiligen Grad der Öffentlichkeit. Ich möchte hier auf die außerordentliche Entwicklung literarischen Gattungen im Frankreich des 17. Jahrhunderts hinweisen, deren Charakter eben darin besteht, dass sie nicht als literarisch im Sinne der Poetik und der Rhetorik galten, sondern als „spontane" und „private" Produktionen, die von nicht professionellen Verfassern stammten. Hier ist besonders auf die Gattung der Memoiren (zum Beispiel diejenigen des berühmtesten Autors dieser Gattung, des Herzogs von Saint-Simon) und des Briefwechsels (z.B. desjenigen von Madame de Sévigné) zu verweisen, also auf Gattungen, die in aristokratischen Kreisen aus einem eher alltäglich bestimmten Sprachgebrauch des Schreibens entstanden sind und die dem freien, mündlichen Konversationsstil nahestehen. Es ist kein Zufall, dass seit dem 19. Jahrhundert neben den großen dramatischen Werken des *Grand siècle*, neben der Dichtung von La Fontaine, und derjenigen der Moralisten wie La Rochefoucauld oder La Bruyère vor allem diese Art von Werken aus dem 17. Jahrhundert noch gelesen wurden. In ihnen korrespondieren die künstlerische Spontaneität des Konversationscharakters der damaligen Kultursprache und unsere moderne Idee von Literatur als persönlicher Gestaltung der Welterfahrung mit den Mitteln der Sprache am besten.

Sprache und Publikum

Ich möchte jetzt ein letztes Thema ansprechen, nämlich die ideologische Funktion bzw. den ideologischen Ort der Sprache innerhalb des soziopolitischen Gebildes, in dem sie entstanden ist, und dies besonders im Hinblick auf das französische Modell der absolutistischen Monarchie, wie es sich im 17. Jahrhundert entfaltet hat.

Das moderne Standardwerk über die Geschichte der französischen Sprache, die berühmte *Histoire de la langue française* von Ferdinand Brunot, dessen entsprechender, die klassische Sprache behandelnde Band 1931 erschienen ist, enthält im Kapitel „La langue littéraire et l'esprit général du temps" eine Aussage,[6] die in der französischen Kultur des 20. Jahrhunderts bis heute zu immer neuen Denkanstößen, Ansichten und Kritiken geführt hat. Die klassische Sprache entspricht nach Brunots Auffassung dem allgemeinen französischen Zeitgeist, d. h. den Grundsätzen der Zentralisierung und der Autorität und spiegelt damit die charakterisierenden Züge der absolutistischen *monarchie à la française*, besonders zur Zeit von Louis XIV., wieder. Diese Bewertung wurde 1931 getroffen und damit zu einem Zeitpunkt in der Geschichte der dritten Republik zwischen den zwei Weltkriegen, als die Exponenten des französischen demokratisch-republikanischen, laizistischen Schulsystems glauben konnten, endlich ihr altes Ziel erreicht zu haben, der gesamten Bevölkerung des französischen Raumes eine einheitliche französische Sprache gegeben zu haben; eine Sprache, die deutlich am klassischen Modell orientiert war, die aber den politischen und ideologischem Vorteil hatte, sich als Mittel der politischen Demokratisierung ausgeben zu können und nicht mehr als Machtinstrument einer sozialen Klasse oder einer monarchistischen Institution wirken zu müssen. Dieser Glaube oder diese Illusion wurde nach dem zweiten Weltkrieg in Frage gestellt, und mit ihm das gesamte Schulsystem, die sogenannte *École républicaine*. Deren Bemühungen, die französischen und okzitanischen Dialekte sowie die anderen Sprachen (Bretonisch, Baskisch, Flämisch, Korsisch usw.) auszurotten und bei der Bevölkerung eine einzige, stark standardisierte Sprache durchzusetzen, wurden allmählich von einigen intellektuellen Kreisen als ein inakzeptabler Gewalt- und Entfremdungsprozess dargestellt. Ganz im Gegenteil ginge es darum, die Werte in der Natur des Individuums oder die in kleineren Gemeinden verankerte Spontaneität zur Geltung zu bringen. Dazu kam eine komplexe philosophische Sprachkritik, die versuchte, im Phänomen der Sprache als Struktur eines organisierten und programmierten Systems die radikalen Wurzeln einer sozialen und mentalen Machtausübung aufzuzeigen, die letztendlich als faschistisch gedeutet wurde. Diese Kritik erreichte ihren Höhenpunkt 1972, als Roland Barthes in seiner Antrittsrede im *Collège de France* mit seiner berühmt gewordenen Aussage „die Sprache ist faschistisch" das terroristische Motto dafür lieferte. Vor dem Hintergrund solch einer radikalen Kritik erschien die Aussage von Ferdinand Brunot in einem ganz anderen Licht. Die für Brunot als selbstverständlich vorausgesetzte Beziehung der klassischen Sprache zur Zivilisation der absolutistischen Monarchie hatte jetzt zur Folge, dass selbst eine demokratische, moderne Rezeption der Idee der klassischen Sprache nur noch als rein ideologische Illusion gelten konnte.

Ich möchte demgegenüber einige Sichtweisen darstellen, die in Zusammenhang mit unserem Thema der europäischen Ausbreitung der klassischen Sprache im 17. und 18. Jahrhundert stehen. Ich stütze mich dabei auf die aktuellen Forschungen einiger Kollegen, die in diesem Bereich zu einem veränderten Standpunkt führen.

[6] Vgl. Zitat 12.

Hierbei geht es darum, den Ort der klassischen Sprache innerhalb des absolutistischen Systems korrekt zu bewerten. Dieses System besteht darin, dass normalerweise der öffentliche Raum, also die Öffentlichkeit, einzig von der politischen Macht kontrolliert wird – sie hat sozusagen das Monopol in diesem Bereich. Dieses Prinzip galt in Frankreich zum Beispiel für die Religion. Weil die Monarchie der Bourbonen mit absolutistischen Mitteln den Religionsfrieden des Edikts von Nantes (1598) gegen den strengen, ja fanatischen Katholizismus durchgesetzt hatte, konnte diese katholische Monarchie innerhalb des französischen Königtums das Bestehen einer öffentlich anerkannten religiösen Minderheit – der französischen reformierten Kirchen – gewährleisten und sich für diese (auch gegenüber Rom) verbürgen. Neben diesem öffentlichen Bereich gibt es den Bereich des häuslichen Raumes der Privatpersonen mit ihren individuellen Lebensformen und Gedanken, in dessen Sphäre die politische Macht normalerweise nicht eindringt. Auch der ausgeprägteste Absolutismus erkennt diese Grenze an. Zwar gestattet er sich, die sozialen Gruppierungen, die damals übrigens „ordres" genannt wurden, drastisch seiner höheren Rationalität zu unterwerfen, berührt aber nicht die Privatsphäre. Angesichts eines solchen Gebildes, das gleichzeitig politische Realität und symbolische Ordnung ist, stellt sich die Frage, wo sich hier der Ort der Sprache bzw. des *bon usage* befindet.

Im 16. Jahrhundert war oft betont geworden, dass die – damals noch nicht normierte – französische Sprache in erster Linie als Sprache des Königs galt. Das bedeutete ganz einfach, dass Französisch, und nicht Latein, die Sprache des Hofes sei – mit allen religiösen, politischen und kulturellen Konsequenzen. Dieses Thema wird im 17. Jahrhundert gelegentlich wieder aufgenommen, aber mit neuen Akzenten versehen, die mit der Fragestellung nach dem „zeitgenössischen Vollzug der absolutistischen Monarchie" in Verbindung stehen. Die jetzt geschaffene klassische Sprache beansprucht, sogar das Lateinische als Kultursprachenmodell in den Schatten zu stellen.

Die allgemeine Antwort auf die Frage nach der Legitimation der Autorität im Bereich der Sprache lautet vom Beginn bis zum Ende des 17. Jahrhunderts stets: Nicht der König, also nicht die politische Macht, ist dafür zuständig. Schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts hatte der politische Theoretiker Jean Bodin in seinem Standardwerk *De la republique* das Recht auf Einfluss auf die Sprache explizit nicht unter den *Regalia*, die Vorrechte des königlichen Souveräns, subsumiert. Dieses Thema wurde von Vaugelas und von den späteren Grammatikern immer wieder aufgenommen,[7] wobei der von allen Theoretikern des *bon usage* vertretener Grundsatz natürlich nicht ausschloss, dass der König als der erste Vertreter des *bon usage* verehrt wurde.[8] Diese Huldigungen, die übrigens nur an Louis XIV. gerichtet waren, nicht aber an seinen Vater oder Großvater, besagen etwa: „Wir haben die unglaubliche Chance, dass unser König den *bon usage* am besten beherrscht, und damit verfügen wir im Hinblick auf die Sprache mit seiner Person über eine konkrete und symbolische

[7] Vgl. Zitat 8.
[8] Vgl. Zitat 9.

Verwirklichung unserer Idee." Das bedeutet aber keinesfalls, dass die Sprache dem Willen des Königs untergeordnet war.

Es gibt noch einen weiterer Beweis für diese nicht-politische Dimension der klassischen Sprache im Rahmen der absolutistischen Monarchie. Die Gründung der *Académie française* im Jahre 1635 geht auf die Initiative des Ministers Richelieu zurück, also des damaligen Hauptvertreters und Architekten der absolutistischen Auffassung von der französischen Monarchie. Die Aufgabe dieser Akademie bestand darin, die französische Sprache in ihre Obhut zu nehmen. Wenn man aber die historischen Gegebenheiten, die ihre Begründung betreffen, insbesondere die Stiftungserklärungen, genau anschaut, dann fallen folgende Tatsachen auf:

1. Richelieu, und nicht der König, hat diese *Académie* gegründet.
2. Sie ging aus einer schon vorher bestehenden Kerngesellschaft hervor, einem von Valentin Conrart (1603–1675), einem hugenottischen „homme de lettres", ins Leben gerufenen Literatenzirkel. Das bedeutet, dass Richelieu sich bei seinem Unternehmen auf ein vorgegebenes Programm und eine vorgeformte Gesellschaft stützen konnte und wollte, also keine *creatio ex nihilo* im Sinne eines absolutistischen Machtinstruments anstrebte. Das bedeutet *auch*, dass er als kultivierter Mäzen in diese Sprachproblematik eingriff, als politische, dem König am nächsten stehende Person, die aber auch als Privatperson einen Geschmack hatte[9] und eine Initiative der zivilen Gesellschaft fördern wollte, indem sie ihr einen offiziellen Charakter verlieh, ohne dabei ihre Priorität als gesellschaftliche Kommunikationssprache aus den Augen zu verlieren.
3. Der Tätigkeit der *Académie* waren im Bereich der Sprache sehr enge Grenzen gesetzt. Ihr monumentales Wörterbuch, das Ende des 17. Jahrhunderts erschien, folgt den Grundsätzen des *bon usage*, dessen Regeln von Vaugelas bestimmt worden waren und die sich seither weiter entwickelt hatten. Darüber hinaus weigerte sich die *Académie française*, deren Rolle eher symbolisch als effektiv war, dem Publikum eine Grammatik oder eine Poetik zu liefern, weil sie in diesen freien Bereichen nicht als Vertreterin einer Autorität auftreten wollte. Im übrigen war es in ihren vom Pariser Parlament erlassenen Stiftungsstatuten festgeschrieben, dass sie nicht das Recht habe, eine literarische Gerichts-, das heißt zensorische Tätigkeit auszuüben

Die Gründung der *Académie française* bedeutet also nicht, dass sie die Macht haben sollte, die Sprache zu kontrollieren und zu lenken. Vielmehr stellte sie einen Kompromiss zwischen der Monarchie und dem Publikum dar, der den öffentlichen Charakter der Sprache anerkannte, ohne sie den unmittelbaren Bedürfnissen der Monarchie zu unterwerfen.

[9] Vgl. die historische Figur des Maecenas, „Minister" von Kaiser Augustus und geschmackssicherer Weltmann seiner Zeit

Dem lag die Auffassung zugrunde, dass der *bon usage* einen lebendigen, kollektiven Sprachgebrauch darstellte, der weder von der politischen, absolutistischen Macht noch von Privatpersonen und ihrer Willkür abhängen durfte. Anders ausgedrückt: Mit dem Phänomen „Sprache" haben wir es mit einer dritten Realität zu tun, die weder der politischen Öffentlichkeit noch der häuslichen Privatsphäre angehört, auch wenn diese dritte Realitätsebene die beiden anderen berührt. Diese dritte Instanz nannte man im Frankreich des 17. Jahrhunderts *le public*.[10] Sie unterscheidet sich von der politischen und religiösen Sphäre in mehrerer Hinsicht. Zum einen trugen sowohl die Hugenotten wie die Katholiken zur Bildung des Publikums bei, insofern die beiden Gruppen am Hofe und in den Salons vertreten waren. Das Publikum war an und für sich weder protestantisch noch katholisch, obgleich die königliche Institution katholisch war. Der Grund dafür könnte zwar politisch sein, wie schon oben erwähnt, aber eine noch tiefere kulturelle Ursache begründet diese neutrale Identität des Publikums: Das *honnête homme*-Sein schließt von vornherein jede Bestimmung aus, auch jede religiöse, da diese als Partikularismus wahrgenommen werden und damit die einen oder anderen Gesellschaftspartner abstoßen könnte. In dieser Hinsicht enthalten das *honnêteté*-Ideal und die entsprechende Sprache ein Moment der religiösen Indifferenz, was sich auch in den laizistischen Tendenzen der klassischen Literatur niederschlägt. Dies steht natürlich im Gegensatz zu den fanatischen politischen und religiösen Auseinandersetzungen des 16. Jahrhunderts und der Religionskriege, als jede Partei die Sprache hatte kontrollieren wollen, eine eigene Poetik zu entwickeln suchte und die Umgangssprache im Dienste der propagandistischen Rhetorik einsetzte.

Die absolute Souveränität des *bon usage* im Bereich der Sprachnormen ist also sozialer, nicht politischer Art. Genauer gesagt handelt es sich um eine Souveränität der Privatpersonen, insofern diese sich als Publikum konstituieren. Dies schließt das Volk – im soziologischen Sinne des Wortes – aus, ebenso wie die Bürger als Vertreter einer besonderen sozialen Schicht. Beim Volk ist der Sprachgebrauch spontan, er wird nicht eigens kultiviert; das Bürgertum ist seinerseits unfähig, sich über seine partikularistischen, berufs- oder wissensbezogenen Interessen und Redeweisen hinwegzusetzen. Unter den *honnêtes gens* – sie seien aristokratischer oder bürgerlicher Herkunft – besteht hingegen ein Vertrag, der auf keine politische Autorität verweist und keine braucht, und der die Entfaltung der Distinktion in der entsprechenden idealen Gesellschaft zum Gegenstand und Ziel hat. In diesem Bereich ist die Ausübung von Macht und Gewalt ausgeschlossen, und jedes Mitglied kann und darf unter der Bedingung an dem Vertrag teilhaben, dass es die gemeinsamen Sprachnormen aktiv nutzt und auf jede persönliche Normabweichung zu verzichten bereit ist, wenn eine eventuelle Abweichung von den anderen Vertragspartnern nicht akzeptiert wird. Innerhalb dieser egalitären Gesellschaft herrschen keine hierarchischen Normen, weder die der absolutistischen Monarchie noch die der häuslichen Privatsphäre. So nehmen die Frauen, wie wir oben gesehen haben,

[10] Vgl. nochmals Zitat 8.

eine zentrale Stellung ein und sind von ihrer traditionellen sozialen Unmündigkeit rundum befreit. Die Soziabilität wird als einzig gültiger Wert anerkannt. Es geht darum, mit anderen Leuten um des Vergnügens willen zu verkehren und sich selbst und die anderen als Menschen zu erfahren, was natürlich eine Distanzierung von der Realität der hierarchischen, absolutistischen oder der privat- bzw. familienbezogenen Ordnung mit sich bringt.

In dieser Hinsicht könnte man behaupten, dass das klassische Französisch auf sprachlicher Ebene dem entspricht und historisch das vorwegnimmt, was im politischen Bereich der Rousseausche Begriff des *contrat social* sein wird. Wie der *contrat social* später bei Rousseau die politische Gesellschaft begründen wird, so begründet dieser *contrat linguistique* eine soziokulturelle, im 17. Jahrhundert *le public* genannte Gesellschaft. Der *contrat linguistique* des *bon usage* ist nicht notwendigerweise die Muttersprache, er wurzelt in keiner vorgegebenen Kultur- oder Literaturtradition. Die klassische Sprache ist in diesem Sinne eine Fiktion, eine Erfindung des zu seiner Zeit sich selbst konstituierenden Publikums, was nicht bedeutet dass sie eine künstliche Sprache wäre. Sie kann nämlich ihren praktischen Gebrauch in der Konversation und in zahlreichen literarischen Werken aufweisen, die einen hohen Grad an Realität bezeugen, wenn sie auch aus dem Munde oder der Feder einer kleinen Gruppe von einigen tausend Mitgliedern stammen. Dieser Status erklärt zum großen Teil den internationalen Erfolg des Französischen unter den neuen Eliten Europas, soweit sie sich im zugehörigen Lebensstil zuhause fühlten.

Zitate:

1. R. P. Dominique Bouhours (*Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, 1671)

   La simplicité de la langue française paraît aussi en ce qu'elle fuit avec beaucoup de soin ce qu'on appelle communément phrases (= *phraseis* = Ausdrucksweise). Les expressions simples et communes lui sont les plus agréables; et pour les phrases dont elle use, elle veut que les termes qui les composent soient propres et bien choisis; qu'ils y aient de la proportion entre eux, qu'ils soient faits en quelque sorte l'un pour l'autre, et que leur alliance soit autorisée par l'usage (es folgen Beispiele: auf Grund des semantischen Unterschiedes zwischen *canne*, Rohrstock, und *roseau*, Rohr, soll man die *phrase* „frapper avec une canne", und nicht „frapper avec un roseau" benutzen. „Donner une bonne impression" oder „donner une mechante impression" ist erlaubt, nicht „donner une impression" im allgemeinen: wenn der besondere, intentionnelle und subjektive Aspekt (*bonne* oder *méchante*) fehlt, soll die *phrase* neutral bleiben: man sagt in diesem falle „faire impression", weil *faire* semantisch allgemeiner ist als *donner*, usw.).

2. Vaugelas (*Remarques sur la langue française*, 1647)

   La parole qui se prononce est la première en ordre et dignité, puis que celle qui est escrite n'est que son image, comme l'autre est l'image de la pensée.

3. Ch. Perrault (*Parallèle des Anciens et des Modernes*, 1688–1692)

   Je connais des provinciaux, qui savent par cœur les *Remarques* de Vaugelas, et toutes celles du P. Bouhours, (...), et qui parlent fort mal français, pendant que tous les enfants élevez à la Cour parlent tresjuste et tres correctement, sans avoir jamais appris un seul mot de Grammaire.

4. Bouhours (*op. cit.*)

   Je dois le peu que je sais au commerce des honnestes gens, et à la lecture des bons livres. Ce sont, à parler en général, les deux voyes qu'il faut tenir, ce me semble, pour sçavoir bien la langue française: l'une ne suffit pas sans l'autre.

5. Bouhours (*idem*)

   Car à la bien considérer dans la perfection où elle est depuis plusieurs années, ne faut-il pas avouer qu'elle a quelque chose de noble et d'auguste, qui l'égale presque à la langue latine, et la relève infiniment au-dessus de l'italienne et de l'espagnole, les seules langues vivantes qui peuvent raisonnablement entrer en concurrence avec elle?

6. François de Callières (*Du bon et du mauvais usage*, 1693)

   Les mots savants qui sentent le Grec et le Latin doivent être suspects à tous les gens du monde, et ils attirent sur ceux qui les disent un air pédant, quand il y en a d'autres plus simples et plus connus pour exprimer les mêmes choses. (...) Un galant homme ne laisse jamais deviner par ses discours qu'il ait une profession particulière, et c'est ce qu'un homme d'esprit a bien exprimé en disant qu'un honnête homme n'a point d'enseigne (= trägt kein Berufs- oder Amtsschild).

7. Ferdinand Brunot (*Histoire de la langue française des origines à nos jours*, tome IV: *La langue classique 1660–1715*, Nouvelle édition avec une Bibliographie établie par R. Lathuillière, Paris, A. Colin, 1966)

   La raison d'une soumission si unanime et si complète à des règles si épineuses est dans l'esprit général de l'époque, toute de centralisation et d'autorité. Le régime auquel est soumis la langue est le régime de tout l'Etat.

8. Callières (*op. cit.*)

   D'enrichir notre langue de plusieurs expressions et façons de parler qui lui manquent, cela serait fort à souhaiter; mais si les souverains mêmes n'ont pas droit d'introduire un mot nouveau, comme on l'a dit autrefois à un grand empereur (= berühmte, schon von Vaugelas benutzte Anekdote über Kaiser Tiberius: Der Herrscher hat kein Recht über die Sprache), qui est-ce qui sera assez autorisé pour l'entreprendre avec succès? Il n'y a que le public en corps qui ait ce droit-là, et il faut que cela se fasse de la même manière que la république de Pologne élit ses rois (...), ce qui ne se peut faire sans un consentement unanime.

9. Bouhours (*op. cit.*)

> Mais savez-vous bien que notre grand monarque (Louis XIV.) tient le premier rang parmi ces heureux génies, et qu'il n'y a personne dans le royaume qui sache le français comme il le sait? (...). Enfin pour tout dire en un mot, il parle si bien que son langage peut donner une véritable idée de la perfection de notre langue.

Bibliografische Orientierung

Vaugelas, Vlaude F. de, *Remarques sur la langue françoise*, nouvelle édition [...] par A. Chassang, Paris: L. Cerf 1880 (die Originalausgabe ist auf der Webseite der Bibliothèque Nationale de France, On-line-Werke des Katalogs Gallica, abrufbar).

Magendie, Maurice, *La Politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVIIe siècle, de 1660 à 1660*, Reprint der Ausgabe Paris 1925, Genève: Slatkine 1970.

Brunot, Ferdinand, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, tome IV: *La langue classique 1660–1715*, Nouvelle Édition avec une Bibliographie établie par R. Lathuillière, Paris: A. Colin 1966.

Denis, Jean-Pierre, *L'Honnête homme et la critique du goût. Esthétique et société au XVIIe siècle*, Lexington: French Forum Publishers 1981.

Roth, Oskar, *Die Gesellschaft der Honnêtes Gens. Zur sozialethischen Grundlegung des honnêteté-Ideals bei La Rochefoucauld*, Heidelberg: Carl Winter-Universitätsverlag 1981.

Faudemay, Alain, *La Distinction à l'âge classique: émules et enjeux*, Paris-Genève: Champion-Slatkine 1992.

Timmermans, Linda, *L'Accès des femmes à la culture (1598–1715)*, Paris: Champion 1993.

Merlin, Hélène, *Public et littérature en France au XVIIe siècle*, Paris: Les Belles Lettres 1994.

Merlin, Hélène, *L'Excentricité académique: littérature, institution, société*, Paris: Les Belles Lettres 2001.

Bury, Emmanuel, *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme 1580–1750*, Paris: Presses Universitaires de France 1996.

Hellegouarc'h, Jacqueline (Hg.), *L'Âge de la conversation: anthologie*, Paris: Dunod 1997.

Craveri, Benedetta. *La civiltà della conversazione*, Milano: Adelphi 2002.

ABSTRACTS

Wulf Arlt

Frankreich als Impuls

Der einführende Vortrag akzentuiert Aspekte einer Auseinandersetzung mit der französischen Musik: einerseits im Blick auf die Situation des deutschsprachigen Bereichs von der Mitte des 17. bis ins 18. Jahrhundert; andererseits hinsichtlich einer historisch orientierten Praxis unserer Tage. Angesprochen sind Fragen des Komponierens im Spannungsfeld europäischer Horizonte der Musik jener Zeit, die zeitgleiche Wahrnehmung wie Konsequenzen der Rezeption, Aufgaben einer vertiefenden Interpretation unter dem Gesichtspunkt der neueren Diskussion zu Fragen eines Kulturtransfers und nicht zuletzt Chancen und Grenzen der Auseinandersetzung mit den spezifischen Momenten französischer Musik des *siècle classique* in der heutigen Situation der Aufführungspraxis.

France as Impulse

The introductory paper emphasizes aspects of a rapprochement with French music: on the one hand, in view of the situation in German-speaking regions from the middle of the seventeenth to the eighteenth century, and, on the other, in terms of historically-informed performance practices of our time. Addressed are questions of composing within the competing stylistic priorities of the specific European musical horizons of the period, the contemporaneous perception as well as consequences of the reception, the new interpretative challenges presented by the recent discussion concerning questions of a cultural transfer, and, last but not least, the possibilities and limitations of coming to terms with specific moments of French music in the *siècle classique* with regard to the current situation in performance practice.

Vincent Robin

Hautbois et cromorne en France aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles. Essai de clarification terminologique.

Le mot hautbois fait référence à un type d'instrument à vent et à anche, mais ne permet toutefois pas de distinguer ses nombreuses variations de modèles connues. Le terme Krummhorn renvoie lui à un autre type structurellement différent, dont l'apogée se situe à la Renaissance. À partir du milieu du XVII^{e} siècle, en France, le terme cromorne déjà utilisé pour désigner un jeu d'orgue va également signifier clairement un modèle de hautbois, fondamentalement différent donc du Krummhorn. Or, un document de 1651 mentionne les cromornes comme une invention nouvelle. La seule innovation suffisamment marquante dont on ait connaissance à cette époque étant le principe de

construction en plusieurs éléments présent sur le nouveau hautbois – alors que l'ancien modèle était percé dans une seule pièce de bois – il est dès lors très probable que le mot cromorne ait alors été employé pour nommer cette nouvelle famille d'instruments. Toutefois, l'ancien terme hautbois va supplanter rapidement celui de cromorne exception faite des instruments graves pour lesquels il persiste afin de les différencier du nouveau basson. En dépit de la concurrence de ce dernier et de celle de la contre-basse de violon, la basse de cromorne ou contre-basse de hautbois est encore présente dans la deuxième moitié du XVIII[e] siècle. Bientôt cependant l'usage du mot cromorne, à nouveau réservé au jeu d'orgue, témoignera de l'abandon du dernier instrument connu encore sous ce nom.

Hautbois und *cromorne* im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts. Versuch einer terminologischen Bestimmung

Der Begriff *hautbois* bezeichnet ein Rohrblattinstrument, ohne jedoch eine genauere Differenzierung innerhalb der großen Anzahl unterschiedlicher Modelle dieses Instrumententyps zu erlauben. Der Begriff Krummhorn seinerseits verweist auf einen strukturell ganz anderen Instrumententyp, dessen Blütezeit in der Renaissance liegt. Ab der Mitte des 17. Jahrhunderts wird in Frankreich der bereits als Orgelregister präsente Begriff *cromorne* auch zur Bezeichnung eines Oboenmodells, also eines grundsätzlich anderen Instruments als das Krummhorn, verwendet. In einem Dokument von 1651 ist von den *cromornes* als neue Erfindung die Rede. Die einzige einigermaßen einschneidende Neuerung aus dieser Zeit ist das Konstruktionsprinzip eines neuen Oboentyps, der sich – im Gegensatz zum alten, aus einem einzigen Stück Holz gebohrten Modell – aus mehreren Teilen zusammensetzt. Sehr wahrscheinlich wurde also damals der Begriff *cromorne* zur Bezeichnung dieser neuen Instrumentenfamilie verwendet. Dennoch wird der alte Begriff *hautbois* die Benennung *cromorne* bald wieder verdrängen, mit Ausnahme der tiefen Instrumente, wo er zur Unterscheidung vom neuen Fagott dient. Trotz der Konkurrenz durch letzteres wie auch durch den Kontrabass ist der *basse de cromorne* bzw. *contre-basse de hautbois* in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch präsent. Bald darauf wird jedoch der Begriff *cromorne* erneut nur noch für ein Orgelregister verwendet, was vom Verschwinden des letzten unter diesem Namen bekannten Instruments zeugt.

PETER DOWNEY

Continuity and innovation in music for the *Trompettes du Roy* around 1700

This paper investigates the employment of the trumpet in late 17th-century France in terms of both its traditional military and ceremonial activities in the *Grande Écurie* and also its emerging representational rôle as a member of the Lullian orchestra. Possible connections with traditions inherited from the late medieval period are explored and changes in musical functions are

indicated. Changes and additions to repertory that accompanied the increasing investment in art music are traced, the role of innovation in French trumpet style is assessed, and the importance of the contributions by Lully, Philidor and others is indicated. The consequence of continuity and innovation in forming a recognisable French trumpet idiom is explored with reference to its reception in the wider European context.

Kontinuität und Wandel in der Musik für die *Trompettes du Roy* um 1700

In diesem Artikel wird die Verwendung der Trompete im Frankreich des späten 17. Jahrhunderts einerseits bei den traditionellen militärischen und zeremoniellen Aktivitäten der *Grand Écurie* dargestellt und andererseits ihre neu entstehende repräsentative Rolle im Orchester Lullys nachgezeichnet. Es werden mögliche Verbindungen zu spätmittelalterlichen Traditionen erkundet und Wandlungen der musikalischen Aufgaben dargestellt. Im Rahmen des Repertoires, das mit dem zunehmenden Engagement für Kunstmusik einherging, werden Veränderungen und Ergänzungen aufgezeigt. Ferner finden die Rolle der Innovationskraft im französischen Trompetenstil und die Tragweite der Beiträge von Lully, Philidor und anderen Komponisten eine Einschätzung. Die Folgen von Kontinuität und Wandel in der Ausprägung eines erkennbar französischen Trompeten-Idioms wird im Hinblick auf seine Rezeption im übrigen Europa erforscht.

Catherine Massip

Le chant français autour de 1700

A part l'opéra, l'état des lieux que l'on peut dresser du chant français autour de 1700 s'appuie sur un corpus de textes et de sources peu nombreux et de nature diverse. L'article donne un aperçu des différents aspects de la thématique en focalisant particulièrement la réception en dehors de la France. La plupart de la musique vocale sacrée n'a pas été imprimée. Par contre, les airs profanes à une ou plusieurs voix représentent l'essentiel de la production éditoriale, notamment celle de la firme Ballard. Contrairement à la musique instrumentale (e.g. d'un Fischer, Muffat ou Steffani), il n'y a guère d'airs français par des compositeurs étrangers. Bon nombre d'informations caractéristiques sur le chant français sont repérables dans le cadre du débat franco-italien lancé dès les années 1660. L'auteur discute ensuite des aspects de la transmission manuscrite en dehors de la France, ainsi que de celle par le moyen de l'édition en trois catégories: (a) présence d'auteurs français dans des recueils publiés à l'étranger, (b) reprise par des éditeurs étrangers d'airs publiés en France et (c) diffusion des recueils publiés en France à l'étranger. Pour conclure, l'historiographie musicale et les écrits théoriques sont aussi pris en considération.

Der französische Gesang um 1700

Abgesehen von der Oper ist die Situation der französischen Vokalmusik um 1700 nur durch wenige und sehr verschiedenartige Quellen dokumentiert. Der Artikel gibt einen Überblick über die verschiedenen Aspekte des Themas mit besonderem Augenmerk auf die Rezeption außerhalb Frankreichs. Der Großteil der geistlichen Musik wurde nicht gedruckt und entfaltete kaum Wirkung ausserhalb des unmittelbaren Aufführungskontexts am Hof. Dagegen bilden die ein- und mehrstimmigen weltlichen Airs den Hauptteil der verlegerischen Tätigkeit, insbesondere Ballards. Im Gegensatz zur Instrumentalmusik (etwa eines Fischer, Muffat oder Steffani) finden sich dabei aber kaum nicht-französische Komponisten. Im Rahmen der kunsttheoretischen Diskussion lassen sich viele aufschlussreiche Hinweise aus den diversen vergleichenden Darstellungen französischer und italienischer Musik gewinnen. Ferner werden Aspekte der handschriftlichen Überlieferung außerhalb Frankreichs diskutiert. Für die gedruckte Überlieferung wird eine Übersicht gegeben, gegliedert nach (a) Präsenz französischer Komponisten in ausländischen Drucken, (b) ausländischen Neuauflagen französischer Originaldrucke sowie (c) Präsenz französischer Drucke in ausländischen Bibliotheken. Abschließend wird ein Blick auf die französische Musikgeschichtsschreibung und die wichtigsten Gesangstraktate geworfen.

DAVID LEDBETTER

Les goûts réunis and the music of J. S. Bach

This is part of a larger study of style and genre in the solo instrumental music of J. S. Bach, and the ways in which they may affect performance. There is currently very little in English to introduce conservatoire students to these issues. I begin by establishing some very basic criteria, deduced from the mixture of styles in works of Corelli, as pointed out by Georg Muffat; then examine the much more complex mixture developed by François Couperin, in order to find a definition for Bach's use of French dance and Italian sonata ingredients in works of around 1720.

Les gouts réunis und die Musik von J. S. Bach

Dies ist Teil einer größeren Untersuchung über Stil und Gattung im Rahmen der solistischen Instrumentalmusik von J. S. Bach sowie der Konsequenzen im Hinblick auf die Aufführungspraxis. Z. Zt. gibt es im englischen Sprachbereich sehr wenig Unterrichtsmaterial zu dieser Thematik. Ich beginne damit, einige elementare Kriterien zu erstellen, die ich von der von Georg Muffat aufgezeigten Stilmischung in den Werken Corellis ableite. Dann untersuche ich die weitaus komplexeren Stilmischungen bei François Couperin, um so eine Bestimmung für Bachs Nutzung von Elementen des französischen Tanzes und der italienischen Sonate in Werken um 1720 zu finden.

Dominik Sackmann:

„Französischer Schaum und deutsches Grundelement" – Französisches in Bachs Musik

Bachs Rezeption des französischen Stils wird immer wieder biografisch mit seiner im Nekrolog von 1754 geschilderten Begegnung mit französischer Ensemblemusik am Hof von Celle während seiner Schulzeit in Lüneburg (1700–1702) begründet. Die französische Musik spielte an den welfischen Höfen um 1700 jedoch eine untergeordnete Rolle. Die Erwähnung von Bachs früher Bekanntschaft mit französischer Musik in Celle dient im Nekrolog der Vorbereitung und Begründung seines Sieges im Wettstreit mit Louis Marchand in Dresden (1717). Bachs Werke weisen kaum Spuren einer direkten Auseinandersetzung mit der französischen Musik auf; indirekt zeigt sie sich aber in seinen deutscher Ensembleouvertüren und Claviersuiten, in die bereits gewisse Stilelemente der Lully-Generation eingegangen waren. Bachs Beschäftigung mit französischer Musik (Lebègue, Marais, de Grigny) hat sich wohl hauptsächlich in harmonischen Eigenheiten des Bachschen Komponierens niedergeschlagen. Um dies zu überprüfen, wäre eine umfassende Darstellung von Bachs Harmonik Voraussetzung.

„French froth and German foundation" – French style in Bach's music

Bach's reception of the French style has time and again been explained biographically by his encounter, related in the necrology of 1754, with French ensemble music at the court of Celle during his school days at Lüneburg (1700–1702). Around 1700, however, French music played a subordinate role at the Guelf courts. In the necrology, the mention of Bach's early acquaintance with French music serves to prepare and explain his victory in the competition with Louis Marchand in Dresden (1717). Bach's works exhibit hardly any traces of a direct occupation with French music; indirect, however, it can be seen in his German ensemble overtures and harpsichord suites in which certain stylistic elements of Lully's generation had already been assimilated. Bach's occupation with French music (Lebègue, Marais, de Grigny) undoubtedly had an influence above all on harmonic aspects of his composing. In order to verify this, it would be necessary to have a comprehensive representation of Bach's harmonic writing.

Michele Calella

Graun, Telemann und die Rezeption des französischen Rezitativs

Der Briefwechsel zwischen Carl Heinrich Graun und Georg Philipp Telemann aus den Jahren 1751–1752 ist eines der interessantesten Dokumente der deutschen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und für die Rezeption des französischen Rezitativs in Deutschland bezeichnend. Im Zentrum der Diskussion stehen einige Stellen aus Rameaus *Castor et Pollux*, die von Graun als „unvernünftig" verurteilt

werden und für die er alternative, angeblich korrekte Fassungen anbietet. Diese „Neuvertonungen" und die dadurch ausgelösten Reaktionen Telemanns zeigen einige interessante Aspekte im Umgang mit dem französischen Rezitativ, das in den von der Kultur der italienischen Vokalmusik geprägten deutschsprachigen Ländern lediglich auf der Basis gedruckter Partituren rezipiert wurde.

Graun, Telemann, and the reception of the French recitative

The correspondence between Carl Heinrich Graun and Georg Philipp Telemann from the years 1751–1752 is one of the most interesting documents of eighteenth-century German musical aesthetics, and representative of the French recitative's reception in Germany. At the center of the discussion stand several passages from Rameau's *Castor et Pollux* that Graun judges to be „unreasonable," and for which he offers alternative, supposedly correct versions. These „re-settings" and Telemann's reactions to them show some interesting aspects in the handling of the French recitative, which in German-speaking countries influenced by the culture of Italian vocal music was received merely on the basis of printed scores.

JÉRÔME DE LA GORCE

Un spectacle d'inspiration française donné en 1701 à la cour de Suède: le „Ballet mis en musique" par Andreas Düben

L'influence française et celle de Lully dans ce „ballet" créé pour célébrer la victoire de Narva n'avaient fait l'objet d'aucune étude approfondie. Grâce à des exemples précis, tirés des répertoires dramatique et lyrique, des comparaisons permettent aujourd'hui de mieux définir la démarche des différents auteurs et de déceler les modèles auxquels ils se seraient référés: le livret de Sevigny est inspiré de *Monsieur de Pourceaugnac*, du *Carnaval* de 1675 et de ceux des opéras *Alceste*, *Thésée*, *Isis* et *Bellérophon*, tandis que la musique de Düben peut être rapprochée de celle de *George Dandin* et de *Cadmus et Hermione*.

Ein französisch inspiriertes Schaustück, 1701 am schwedischen Hof aufgeführt: Das „Ballet mis en musique" von Andreas Düben

Der Einfluss Frankreichs und im besonderen Lullys auf das „Ballet", das 1701 in Stockholm zur Feier des Sieges von Narva aufgeführt wurde, ist bisher noch nicht im Detail untersucht worden. Anhand konkreter Beispiele aus zeitgenössischen Dramen und Opern wird das Vorgehen der Autoren des Balletts besser fassbar, und Modelle, an denen sie sich orientiert haben, können ausgemacht werden: Sevignys Libretto ist durch *Monsieur de Pourceaugnac*, den *Carnaval* von 1675 und die Libretti der Opern *Alceste*, *Thésée*, *Isis* und *Bellérophon* inspiriert, während Dübens Musik Verwandtschaft zu *George Dandin* und *Cadmus et Hermione* aufweist.

Rudolf Rasch

Lully und Corelli auf dem batavischen Parnass

Die Musik Lullys wurde durch die Aufführung seiner Opern in Den Haag und Amsterdam, die Herausgabe der Noten und die Benutzung von Melodien für Lieder und Claviermusik in der Holländischen Republik während des letzten Drittels des siebzehnten Jahrhunderts außerordentlich bekannt. Besonders die Teilausgaben von Opern-Nummern – sei es für Streicher oder für generalbassbegleiteten Gesang – sind in der Zeit zwischen 1680–1710 auffallend. Nach 1700 jedoch werden die Werke Lullys auf dem holländischen Musikmarkt durch den Aufstieg Arcangelo Corellis verdrängt, dessen Musik vor allem durch die Ausgaben des Amsterdamer Verlegers Estienne Roger weite Verbreitung fand, und dies nicht nur in den Niederlanden, sondern im ganzen transalpinen Europa. In der Vokalmusik blieb die französische Musik jedoch das ganze 18. Jahrhundert hindurch führend.

Lully and Corelli on the Batavian Parnassus

Lully's music became exceptionally well known in the Dutch Republic during the last third of the seventeenth century through the performances of his operas in The Hague and Amsterdam, the publication of scores, and the use of melodies for songs and keyboard music. Particularly the partial editions of operatic numbers – be it for strings or for voice with thorough bass accompaniment – are conspicuous in the period between 1680 and 1710. After 1700, however, Lully's works were superseded on the Dutch market with the ascent of Arcangelo Corelli, whose music found wide dissemination above all through the editions of the Amsterdam publisher Estienne Roger, and not only in the Netherlands, but in all of transalpine Europe. In vocal music, however, French music remained foremost throughout the eighteenth century.

Margit Legler und Reinhold Kubik

Les poses et les attitudes. Frankreichs Beitrag zur europäischen Schauspielkunst um 1700

Die italienischen Gestik-Traktate haben als einzige einen direkten Bezug zur Theaterpraxis und auch zum Musiktheater. In England sind vor allem die Arbeiten von John Bulwer zu erwähnen, die sich mit der Cheironomie beschäftigen. In den französischen Traktaten ist die Gestik lediglich ein Element der kunstvollen Textdeklamation. Die Darstellung der Affekte beschränkt sich nach dieser Sichtweise aber nicht nur auf den Gesichtsausdruck, sondern umfasst den ganzen Körper und in der Malerei auch die Farbgebung und die Komposition eines Bildes. Im Aufsatz wird ferner die Wirkung dieses französischen Ausdruck-Verständnisses auf das übrige Europa dargestellt.

Les poses et les attitudes: France's contribution to European dramatic art around 1800

The Italian treatises on gesture are the only ones to have a direct connection to theatrical practice as well as to musical theater. In England, it was above all the works of John Bulwer that deal with cheironomy. In French treatises, gesture is merely an element of artistic text declamation. From this point of view, the depiction of affects is however not just limited to facial expression, but encompasses the whole body, and in painting also the coloring and the composition of a picture. Moreover, the influence on the rest of Europe of this French understanding of expression is shown.

JOACHIM STEINHEUER

Vermischter Geschmack *all'italien:* Antonio Vivaldis *La senna festeggiante*

Vivaldis serenata wurde vermutlich für eine feierliche Aufführung des französischen Botschafters bei der Republik Venedig geschrieben, wahrscheinlich im Zusammenhang mit der Thronbesteigung von Louis XV. Die Partitur ist ungeachtet des panegyrischen, wenig affektgeladenen Sujets von außerordentlichem musikalischem Reichtum; das sicherlich überraschendste Merkmal liegt in einer sehr vielgestaltigen, bewussten Auseinandersetzung mit zeitgenössischer französischer Musik, und zwar gleichermaßen hinsichtlich der verwendeten Form- und Satzmodelle wie auch des besonderen kompositorischen Gestus einzelner Passagen; dabei geht es in fast allen Fällen nicht um eine Stilkopie, sondern es entsteht eine Synthese italienischer und französischer Elemente aus Vivaldis ganz eigener Perspektive.

Mixed taste *all'italien:* Antonio Vivaldi's *La senna festeggiante*

Vivaldi's serenata was presumably written for a festive performance that the French ambassador to the Venetian Republic had staged, probably in connection with Louis XV's accession to the throne. Notwithstanding its panegyrical, hardly affect-laden theme, the score possesses an extraordinary musical wealth. The certainly most surprising feature is a very diversified, conscious treatment of contemporary French music, namely in equal measure in terms of the employed formal and stylistic models, and the particular compositional gesture of individual passages. For all that, in almost all cases this has nothing to do with the copying of a style, but rather constitutes a synthesis of Italian and French elements as seen from Vivaldi's own personal perspective.

Olivier Millet

Sprache als Idee: Die französische Sprache als zivilisatorisches Phänomen im französischen Klassizismus

Der internationale Erfolg der französischen Sprache als „klassische Sprache" im 17. und 18. Jahrhundert wird hier unter dem Gesichtspunkt ihrer internen, französischen soziokulturellen Entstehungsbedingungen betrachtet. Diese Sprache ist viel weniger das Ergebnis einer langfristigen Entwicklung als eine „Erfindung" durch neue Eliten, deren Bedürfnissen und Geschmack sie entspricht. Sie fühlt sich keiner Literatur- und Kulturtradition verpflichtet, sondern konstituiert sich spontan im gemeinsamen Einverständnis zwischen den Beobachtern des soziologisch elitären *bon usage*, dem sogenannten Publikum, das sich für seinen eigenen Sprachgebrauch leidenschaftlich interessiert, und den zeitgenössischen Schriftstellern, die behaupten, so zu schreiben, wie man spricht. Kultursprache ist die Konversationssprache.

Language as Idea: The French language as a civilizing phenomenon in French classicism

The international success of the French language as the „classical language" in the seventeenth and eighteenth centuries is considered here from the point of view of the internal, French socio-cultural conditions of its development. This language was much less the result of a long-term development than it was the „invention" of the new elite, to whose needs and tastes it corresponded. It did not feel itself obliged to any tradition of literature or culture, but rather constituted itself spontaneously in common consent between the observers of sociological elitist *bon usage*, the so-called public that was passionately interested in its own use of language, and contemporary authors, who claimed to write as one spoke. Civilized language is the language of conversation.

Die Autorinnen und Autoren

Wulf Arlt (geb. 1938 in Breslau) studierte ab 1958 in Köln und seit 1960 bei Leo Schrade in Basel, wo er 1966 mit einer Arbeit zu Liturgie und Musik im Mittelalter promovierte. 1970 Habilitation. 1970–78 Leiter der Schola Cantorum Basiliensis. Seit 1972 nebenamtlicher und seit 1978 hauptamtlicher Professor an der Universität Basel. 1991 dort Berufung auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft. Seine Arbeitsgebiete sind insbesondere die Musik des Mittelalters, des 17. und 18. Jahrhunderts sowie der Klassik mit Fragen der Gattung, Notation, Analyse und der klanglichen Interpretation sowie des Verhältnisses zwischen Musik und Text.

Michele Calella (geb. 1967 in Taranto) studierte Klavier in Taranto und Bari (Abschluss 1988) sowie Musikwissenschaft an der Scuola di Paleografia e Filologia Musicale von Cremona/Pavia (Tesi di Laurea 1993). Studium der Musikwissenschaft an der Universität Regensburg und an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster (Promotion mit einer Dissertation über das Ensemble in der *Tragédie lyrique* des späten *Ancien Régime*). 1997–2001 Wissenschaftlicher Assistent an der Philipps-Universität Marburg, 2001–2004/05 Assistent und später Oberassistent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich. 2003 Habilitation an der Universität Zürich mit einer Arbeit über musikalische Autorschaft zwischen Mittelalter und Neuzeit. 2004 Hermann Abert-Preis der Gesellschaft für Musikforschung. Seit dem Sommersemester 2005 Professor für Musikwissenschaft an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien.

Jérôme de La Gorce, musicologue et historien d'art, est directeur de recherche au CNRS. Tout en assurant des cours à l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), il s'est spécialisé dans le domaine de la musique dramatique et des arts du spectacle en France aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles. A côté de nombreux articles, il a publié: *Berain, dessinateur du Roi Soleil, Marin Marais* (avec Sylvette Milliot), *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV, Féeries d'opéra: décors, machines et costumes en France (1645–1765), Jean-Baptiste Lully, Carlo Vigarani, intendant des plaisirs de Louis XIV.*

Peter Downey is Head of Music at St Mary's University College, Belfast, Northern Ireland. A former choir director and organist at Clonard Monastery, Belfast, he provides musical consultancy for major period performance ensembles, including concert, broadcast and commercial recordings. His researches have been published in major music journals and musicological publications. His key areas of research include brass instruments and musical performance practices from the middle ages to the age of mechanisation, including music in Ireland. He is currently completing an investigation into aspects of Mozart's *Requiem*, and is exploring the mainstreaming of Irish folk music in the period

1700–1850 with particular reference to works by Beethoven, Haydn, Edward Bunting and Thomas Moore.

REINHOLD KUBIK (geb. in Wien) erhielt seine musikalische Ausbildung in Wien (u. a. bei Hans Swarowsky). 1965–74 war er Kapellmeister an der Deutschen Oper am Rhein. 1974–80 Universitätsstudium in Erlangen/Nürnberg, Dr. phil. (mit einer Arbeit über Händels Oper *Rinaldo*). Konzerttätigkeit als Pianist und Liedbegleiter, 1969/70 Leitung des Kammerchores der Wiener Konzerthausgesellschaft. 1980–97 im Musikverlagswesen (Hänssler-Verlag Stuttgart, Universal Edition Wien, Wiener Urtext Ausgabe); wissenschaftliche und praktische Ausgaben, u. a. Bach, Händel, Zelenka, Zelter, Schubert, Dvořák und Mahler. Seit 1993 Editionsleiter der Kritischen Gesamtausgabe der Werke Gustav Mahlers. 1998–2000 „performance edition" sämtlicher Kirchenkantaten Bachs für John Eliot Gardiner. Unterrichtstätigkeit: Konservatorium der Stadt Wien, Musikakademie Nürnberg, Yale University, Institute for European Studies in Wien. Spezialist für Schauspielkunst der Barockzeit, die er gemeinsam mit seiner Gattin Margit Legler in zahlreichen Workshops in ganz Europa unterrichtet. Musikalischer Leiter des Ensembles *L'Azione Teatrale*.

DAVID LEDBETTER is a graduate of the Universities of Dublin and Oxford and the Staatliche Hochschule für Musik, Freiburg/Br., with research interests in early keyboard music generally, and particularly style and genre and how these may affect performance. He is a Lecturer in historical and theoretical studies at the Royal Northern College of Music, Manchester. Publications include *Harpsichord and Lute Music in 17th-Century France* (Macmillan), *Continuo Playing According to Handel* (Oxford University Press), *Bach's Well-tempered Clavier* (Yale University Press), and (with Simon Rowland-Jones) a new performing edition of Haydn's string quartets (Peters Edition). For 2006 he has been awarded a grant from the Arts and Humanities Research Council to complete a book on style and genre in Bach's unaccompanied instrumental music.

MARGIT LEGLER (geb. in Wien). Ihre Tanzausbildung umfasst Klassisches Ballett, Graham- und Horton-Technik, Jazztanz, Spanischen Tanz, Barock- und Renaissancetanz. Sie war u.a. Mitglied des Balletts der Wiener Staatsoper. Umfangreiche Mitwirkungen sowohl in zeitgenössischen als auch in barocken Choreographien. Ausbildung als Sängerin, Studium der historischen Schauspielkunst. Lehrauftrag an der Universität für Musik in Wien, Workshops und Vorträge mit Demonstration zur historischen Schauspielkunst in ganz Europa. Inszenierungen (u. a. *Die Zauberflöte* in Tokyo, *Dido und Äneas* 2001 an der Weimarer Musikhochschule) sowie mit dem eigenen Ensemble *L'Azione Teatrale* gemeinsam mit Reinhold Kubik (Werke von Gluck und Gassmann). Auftritte als Sängerin (z. B. in Liederabenden mit Hammerklavier) und Tänzerin im Geist der barocken Aufführungspraxis.

CATHERINE MASSIP (geb. 1946 in Paris) studierte u. a. bei Norbert Dufourcq Musikwissenschaft am Conservatoire de Paris und bildete sich anschließend

an der École Nationale des Chartes zur Archivarin und Paläographin aus. Seit 1976 ist sie an der Musikabteilung der Bibliothèque Nationale tätig und seit 1992 Conservateur général des bibliothèques. Einer ihrer Forschungsschwerpunkte ist die französische Musik des 17. Jahrhunderts, und hier vor allem das Werk von Michel Lambert und Jean-Baptiste Lully.

Olivier Millet (geb. 1955) ist Professor für französische Literaturwissenschaft (von 1997 bis 2005 in Basel, jetzt in Paris) und forscht im Rahmen der Themenkreise „Geschichte der Rhetorik", „Literatur und Religion in der Renaissance" sowie „Montaigne und seine europäische Rezeption im 17. Jahrhundert".

Rudolf Rasch (geb. 1945) studierte Musikwissenschaft an der Universität von Amsterdam. Er schrieb seine Dissertation über die sog. *Cantiones Natalitiae*, ein Repertoire von mehrstimmigen Weihnachtsliedern, das im 17. Jahrhundert in den südlichen (spanischen) Niederlanden entstanden ist. Seit 1977 ist er Dozent am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Utrecht (Niederlande), wo er u. a. Musiktheorie und Instrumentenkunde lehrt. Sein wissenschaftliches Interesse gilt zum einen der Musikgeschichte der Niederlande – vor allem im 17. und 18. Jahrhundert – und ihrer musikalischen Beziehungen zu anderen Ländern Europas, zum anderen der Musiktheorie und Fragen der Instrumentenstimmung. Hierzu hat er Bücher, Artikel und Musikausgaben veröffentlicht.

Vincent Robin: Après des études de hautbois moderne, il se consacre à celles du hautbois baroque, avec Michel Henry et Alfredo Bernardini, puis de la musette avec Jean-Pierre Van Hess. Sous l'influence de ses professeurs, il s'intéresse à l'histoire et l'évolution des instruments à anches doubles. Il joue le hautbois et la musette dans plusieurs formations de musique ancienne, comme *Le Concert des Nations, La Grande Écurie et la Chambre du Roy, l'Ensemble Baroque de Limoges, les Folies Françoises, Les Agréments etc.*

Dominik Sackmann (geb. 1960 in Basel) studierte Orgel, Musikwissenschaft, Kirchengeschichte und Latein und war 1988–1994 Musikredakteur bei Radio DRS-2. Seit 1992 ist er Dozent (seit 2004 Professor) für Musikgeschichte und Aufführungspraxis an der Hochschule Musik und Theater Zürich (Konservatorium Winterthur). Er ist Geschäftsführer der Stiftung Christoph Delz und Herausgeber der *Zürcher Musikstudien*.

Joachim Steinheuer studierte zunächst Philosophie und Kunstgeschichte in Heidelberg und Paris, anschließend Musikwissenschaft in Berlin und Paderborn. Ab 1993 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn, seit 1996 Lehrtätigkeit am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg, derzeit als Akademischer Oberrat. Arbeitsschwerpunkte liegen in der italienischen Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts (Dissertation über die weltliche Vokalmusik von Tarquinio Merula), der französischen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, dem deutschen Lied des 18. und 19. Jahrhunderts sowie bei Aspekten der europäischen und

amerikanischen Musikkultur im 20. Jahrhundert. Neben zahlreichen wissenschaftlichen Veröffentlichungen langjährige publizistische Tätigkeiten für Rundfunkanstalten und Tonträgerfirmen sowie musikwissenschaftliche Beratung mehrerer namhafter Ensembles im Bereich der Alten Musik.