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: 35-36 (2011-2012)

Artikel: Selbstreferenz und Inszenierung von Nationalstilen in frühen Monodien Lullys

Autor: Klaper, Michael

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-868866

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: 30.11.2025

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

SELBSTREFERENZ UND INSZENIERUNG VON NATIONALSTILEN IN FRÜHEN MONODIEN LULLYS

Dem Andenken Fritz Reckows (1940–1998) gewidmet

von MICHAEL KLAPER

Die französische Musikkultur hatte um die Mitte des 17. Jahrhunderts verschiedene Zentren: im weltlichen Bereich den adligen Hof, das öffentliche Theater und den privaten Salon. So komponierte der Sänger und Komponist Michel Lambert z.B. ebenso *airs sérieux* für die adligen und bürgerlichen Salons, wie er auch an Ballettproduktionen für den Hof Ludwigs XIV. beteiligt war.[1] Und sein Zeitgenosse Jean-Baptiste Lully war nicht nur (seit 1661) *surintendant de la musique du roi*, sondern schuf auch gemeinsam mit dem Dichter Molière Ballett-Komödien, die zwar am königlichen Hof aufgeführt wurden, zudem aber dazu ausersehen waren, ein zahlendes Publikum in Molières Theater zu locken.[2] Mehrschichtig war die französische Musik dieser Zeit ferner auch in sprachlicher und stilistischer Hinsicht, und zwar nicht nur durch das Nebeneinander unterschiedlicher Stilregister (etwa von ernsten *airs* und Trinkliedern), sondern insbesondere auch durch ein Nebeneinander französischer und italienischer Idiome: Zwar wurden in Frankreich (wenngleich nur zögerlich) italienische Neuerungen des 17. Jahrhunderts wie beispielsweise die Praxis des Basso continuo aufgenommen,[3] doch war man hier bestrebt, einen eigenen nationalen Musikstil zu kultivieren. Und seitdem der Kardinal Mazarin seit etwa 1645 versucht hatte, die italienische Oper in Frankreich einzuführen, hielten sich vermehrt italienische Musiker und Sänger in Paris auf, so dass die beiden Idiome dem Publikum zunehmend nebeneinander präsentiert wurden.[4]

Mit diesen unterschiedlichen sozialen Bezugspunkten von Musik und Theater (die oftmals an ein und derselben Person ablesbar werden) wie auch mit der Suche nach einem spezifisch französischen Musikidiom dürfte es zusammenhängen, dass sich ein Komponist wie Lully und seine Dichter besonders häufig des eigenen Tuns im Medium der Kunst vergewisserten: also Stücke schrieben und komponierten, die die Bedingungen dieser Kunst selbst thematisierten.

[1] Vgl. Georgia J. Cowart, *The Triumph of Pleasure. Louis XIV and the Politics of Spectacle*, Chicago und London: University of Chicago Press 2008, 16–18; Catherine Massip, „Michel Lambert and Jean-Baptiste Lully: the Stakes of a Collaboration", in: John Hajdu Heyer (Hg.), *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque. Essays in Honor of James R. Anthony*, Cambridge: Cambridge University Press 1989, 25–39.

[2] Vgl. Cowart, *The Triumph of Pleasure* (wie Anm. 1), 84.

[3] Um 1650 „erscheinen in Frankreich die ersten Drucke mit einer bezifferten Generalbassstimme". Siehe Jörg-Andreas Bötticher und Jesper B. Christensen, Art. „Generalbaß", in: *MGG*[2] Sachteil 3 (1995), 1194–1256: 1201.

[4] Etwa in Form von Kammerkonzerten, bei denen italienische Arien vorgetragen wurden. Siehe Alessio Ruffatti, *Le cantate di Luigi Rossi (1597–1653) in Francia. Diffusione e ricezione nel contesto europeo*, Dissertation Padua-Paris 2006, 125–143. Zu italienischen Bestandteilen in den *ballets de cour* der 50er Jahre des 17. Jahrhunderts siehe unten.

Wie ich zeigen möchte, liegen Fälle derartiger Selbstreferenz u.a. im Bereich des instrumental begleiteten Sologesangs vor.[5] Es soll im folgenden diskutiert werden, wie Aspekte der Faktur und Aufführung von ‚Monodien' im Medium des Gesangs reflektiert und inszeniert werden. Zwei Paradigmen sollen anhand ausgewählter Beispiele betrachtet werden: 1) der Kompositionsvorgang und 2) nationale Differenzen hinsichtlich Stil und Aufführungspraxis.

Ausgehen möchte ich von der exemplarischen Analyse einer Kompositionsszene. Diese findet sich zu Beginn einer *comédie-ballet* Molières und Lullys von 1670, nämlich *Le bourgeois gentilhomme* (in einer treffenden Übersetzung Ungers: ‚Der adelsüchtige Bürger').[6] Dieses Stück gilt als einer der Höhepunkte der Gattung Ballett-Komödie: der Verbindung von gesprochener Komödie, Musik, Gesang und Tanz.[7] Mehrfach ist das enge Ineinandergreifen dieser Bestandteile im *Bourgeois* diskutiert worden, welches zumeist nicht erlaubt, die Musikeinlagen wegzulassen, ohne das Stück in seiner Konzeption grundlegend zu verändern (vgl. Tabelle im Anhang).[8] So ist das am Schluß stehende *Ballet des Nations* eine Ballettaufführung, die eigens für den Protagonisten des Stücks, den Parvenü Monsieur Jourdain, veranstaltet wird. Gerade die Tatsache, dass dieser die Lebensformen des Adels zu imitieren versucht, indem er Unterricht in Musik und Tanz nimmt, bot Anlaß für die Integration handlungstragender Nummern und Tänze.

Zur ersten dieser Nummern vermerkt das *livret*, welches anlässlich der ersten Aufführungen gedruckt worden war: „DANS LE PREMIER ACTE Un élève du Maître de musique compose sur une table un air que le Bourgeois a demandé pour une sérénade".[9] Die erste im *Bourgeois* gezeigte Handlung ist also ein Kompositionsvorgang: die Entstehung eines *air*, das Monsieur Jourdain in Auftrag gegeben hat. Es handelt sich um ein Stück Musik über Musik, dessen Deutung freilich strittig ist: Meist wurde bezweifelt, dass der Kompositionsvorgang realistisch dargestellt sei.[10] Doch dürften diese Zweifel von einem Mißverständnis der betreffenden Regieanweisung herrühren.

[5] Zur künstlerischen Selbst- bzw. Metareferenz vgl. jüngst Walter Bernhart und Werner Wolf (Eds.), *Self-reference in Literature and Music*, Amsterdam und New York: Rodopi 2010 (Word and Music Studies 11).

[6] Kritische Edition des Textes und der Musik: Jean-Baptiste Lully/Molière, *Le Bourgeois gentilhomme. Comédie-ballet*, hg. v. Philippe Hourcade und Herbert Schneider, Hildesheim usw.: Olms 2006 (Jean-Baptiste Lully: Œuvres Complètes II/4).

[7] Vgl. etwa Philippe Beaussant, *Lully ou Le musicien du Soleil*, Paris: Gallimard 1992, 385f.

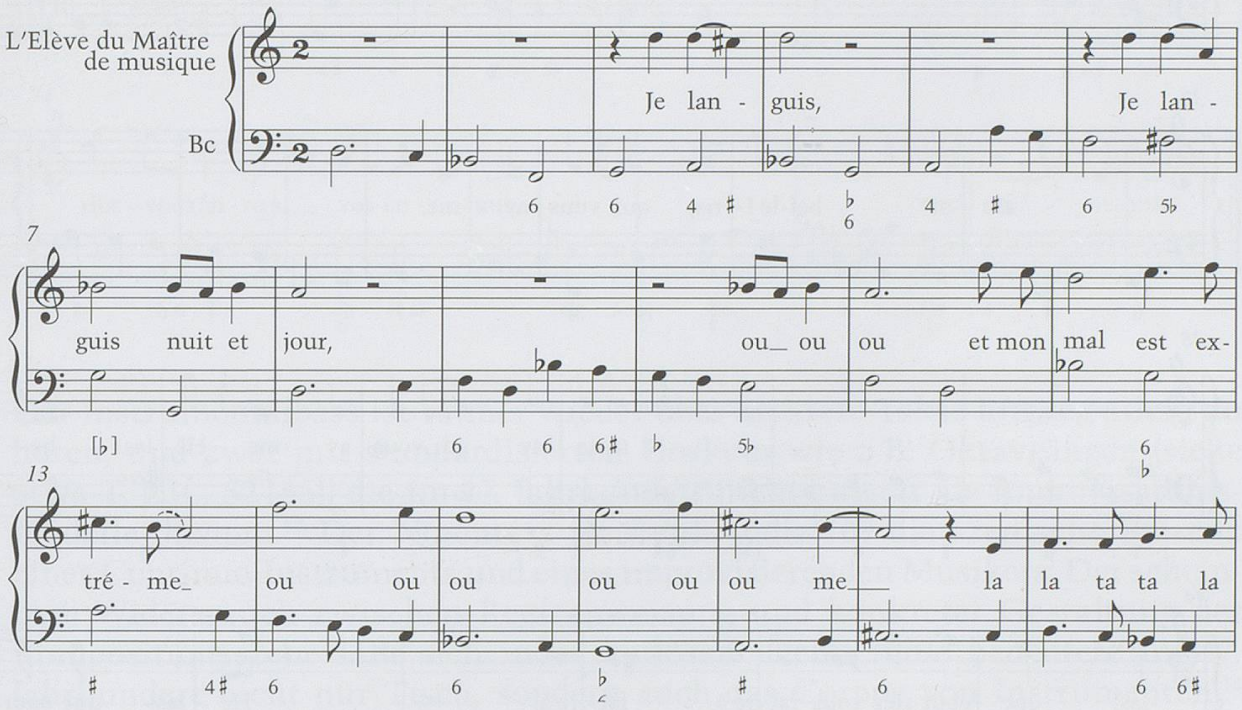
[8] So bereits Friedrich Böttger, *Die ‚Comédie-Ballet' von Molière-Lully*, Berlin: Funk 1930 [ND Hildesheim usw.: Olms 1979], 130f.

[9] Lully/Molière, *Le Bourgeois gentilhomme* (wie Anm. 6), 99.

[10] Vgl. etwa Herbert Schneider, „Die Serenade im *Bourgeois gentilhomme*", in: Volker Kapp (Hg.), *Le ‚Bourgeois gentilhomme'. Problèmes de la comédie-ballet*, Paris usw.: Papers on French Seventeenth-Century Literature 1991 (Biblio 17), 139–162, 162 („Die Lektion dieses Kompositionsversuchs besteht wohl kaum darin zu demonstrieren, wie wirklich komponiert wird"). Nach Jérôme de La Gorce (*Jean-Baptiste Lully*, Paris: Fayard 2002, 532) würde der Musikschüler zu Beginn des *Bourgeois* ein *air* vortragen, das er bereits vorbereitet hat, um es anschließend zu verbessern.

Die Regieanweisung wird für gewöhnlich so verstanden, dass der Kompositionsschüler an einem Tisch (*table*) sitzend gezeigt werde, wie er dabei sei, sein *air* musikalisch zu notieren.[11] Diese Interpretation liegt etwa einer neueren Theaterproduktion des *Bourgeois* zugrunde, die unlängst auf DVD erschienen ist.[12] Doch steht diese Interpretation in deutlichem Widerspruch zur Gestaltung der Kompositionsszene durch Lully: Dieser hat den Kompositionsvorgang nicht nur mit einer Singstimme, nämlich der des Schülers, dargestellt, sondern auch mit einem *basse continue* (vgl. Notenbeispiel 1).

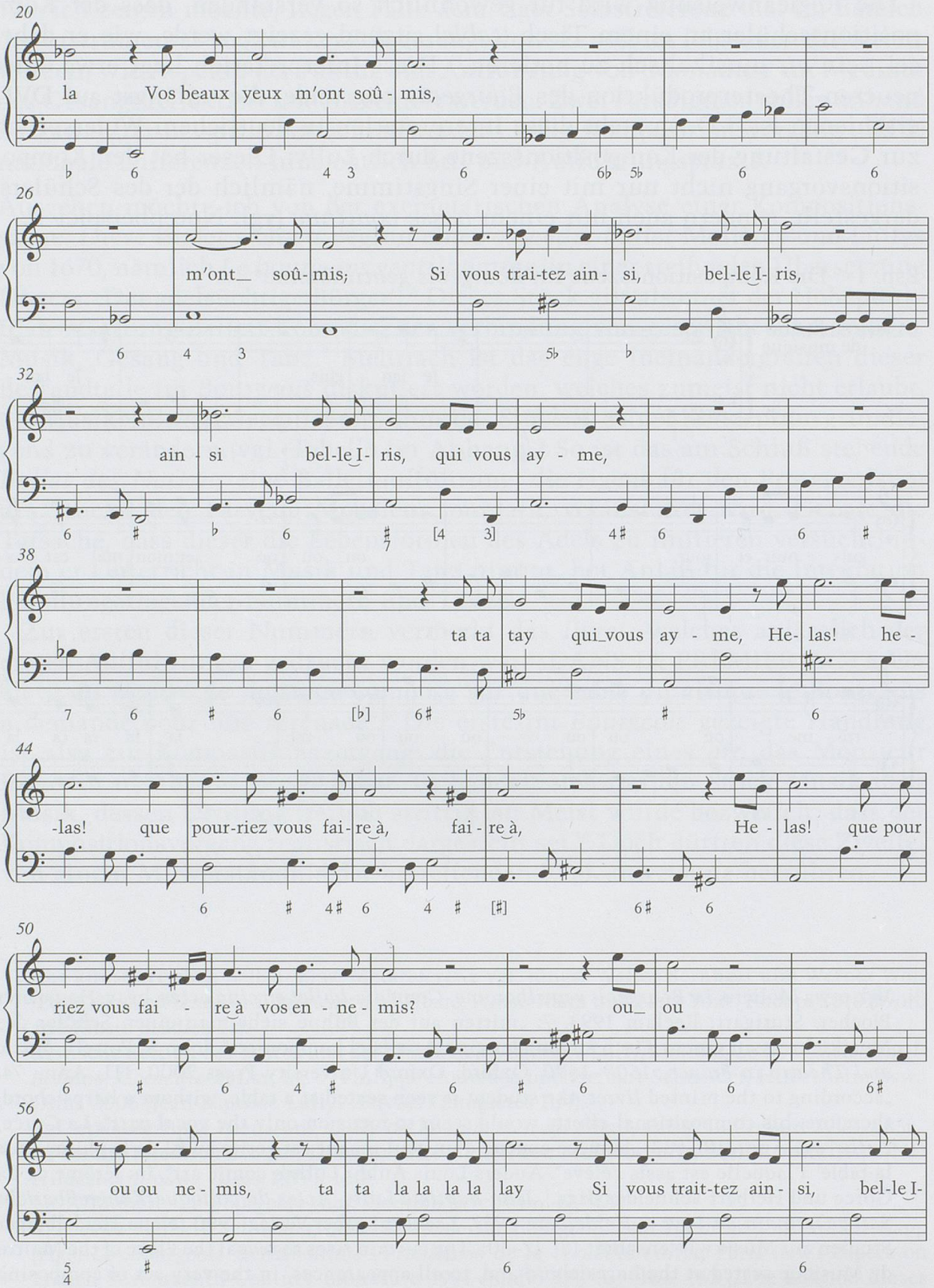
Bsp. 1 Die Kompositionsszene im *Bourgeois gentilhomme**

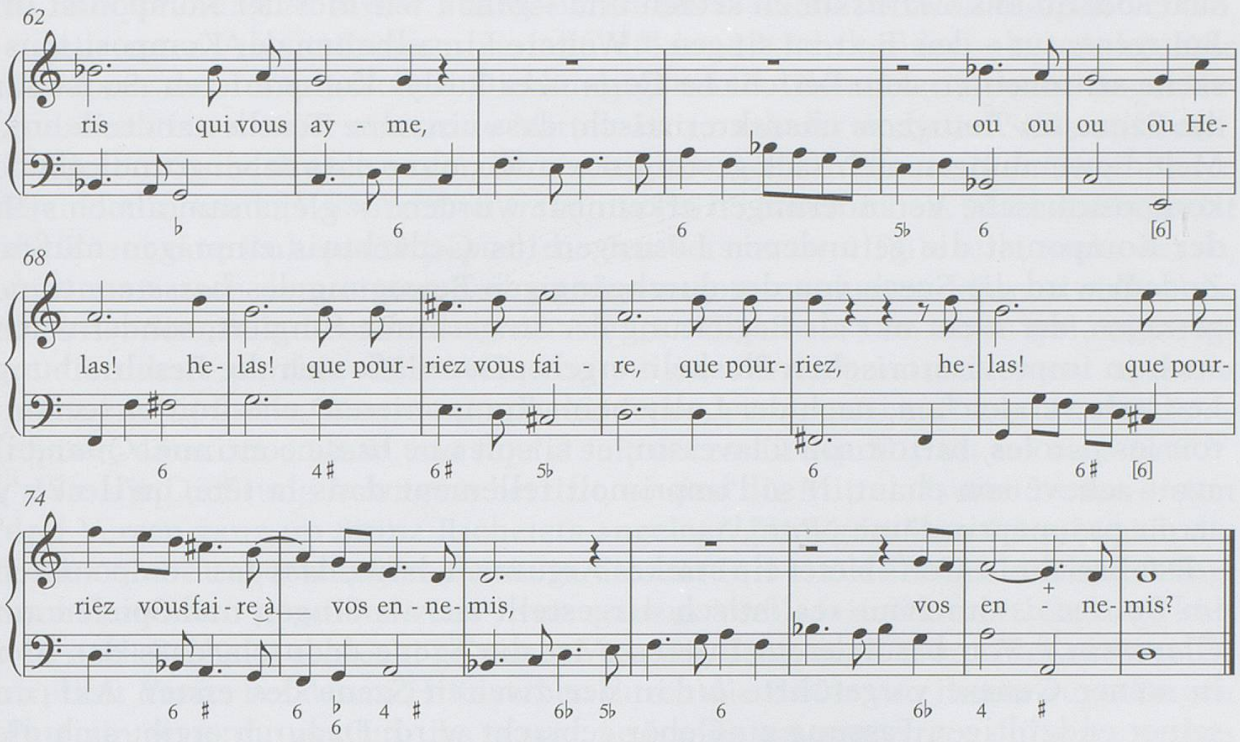


[11] Vgl. etwa Molière, *Le Bourgeois gentilhomme. Comédie-ballet en cinq actes*, hg. v. Hanspeter Plocher, Stuttgart: Reclam 1993, 7: „mitten auf der Bühne sieht man einen Schüler des Musiklehrers an einem Tisch sitzen, der eine Arie [sic] komponiert"; John S. Powell, *Music and Theatre in France, 1600–1680*, Oxford: Oxford University Press 2000, 111, Anm. 74: „according to the printed *livret*, the student is seen seated at a table, without a harpsichord; therefore, his compositional efforts would seem to focus on only the vocal part"; La Gorce, *Lully* (wie Anm. 10), 533: „la pièce conçue d'un seul tenant est écrite au fil de la plume, ‚sur la table' à laquelle est assis l'élève". Anders Louis Auld, „Lully's comic art", in: Jérôme de La Gorce und Herbert Schneider (Hgg.), *Jean-Baptiste Lully. Actes du colloque/Kongreßbericht Saint-Germain-en-Laye – Heidelberg 1987*, Laaber: Laaber-Verlag 1990 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 18), 17–30: „The curtain rises to reveal the Elève of the Maître de Musique seated at the harpsichord and, to all appearances, in the very act of composing the air which will be sung in the course of the first act", 25.

[12] *Le Bourgeois gentilhomme. Comédie-ballet de Molière et Lully*, Mitschnitt einer Aufführung am Pariser Théâtre Le Trianon (2004), Alpha – Amiral LDA – Arte 2005.

* Nach Lully/Molière, *Le Bourgeois gentilhomme* (wie Anm. 6), 121–122.


20
la Vos beaux yeux m'ont soû - mis,
26
m'ont_ soû - mis; Si vous trai-tez ain - si, bel-le I- ris,
32
ain - si bel-le I- ris, qui vous ay - me,
38
ta ta tay qui_vous ay - me, He- las! he -
44
-las! que pour-riez vous fai-re à, fai - re à, He - las! que pour
50
riez vous fai - re à vos en - ne - mis? ou_ ou
56
ou ou ne - mis, ta ta la la la la lay Si vous trait-tez ain - si, bel-le I-



Der Instrumentalbass ist immer wieder über mehrere Takte hinweg allein zu hören, und zwar mit standardisierten Floskeln wie z.B. Oktavgängen (siehe etwa T. 23f., 52–55), die im 17. Jahrhundert nicht zuletzt als Improvisationsmodelle dienten.[13] Der Notentext ist somit Indiz für die szenische Präsenz eines Continuo-Instruments und eines improvisierenden Musikers. Der scheinbare Widerspruch zwischen Regieanweisung und konkreter Gestaltung der Kompositionsszene läßt sich indes auflösen. Denn *table* bedeutete im 17. Jahrhundert nicht nur Tisch, sondern auch das Corpus von Instrumenten.[14] Molière und Lully zeigen also nicht, wie an einem Schreibtisch, sondern wie an einem Instrument komponiert wird.

Stützen läßt sich dies nicht nur durch den Notentext, sondern auch durch ein Zeugnis des frühen 18. Jahrhunderts. Der Musikschriftsteller Le Cerf de la Viéville hat in seiner *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise* berichtet, wie Lully zu komponieren pflegte:[15] Er tat dies, indem er bei einem Vokalstück zunächst den Text auswendig lernte, um

[13] Grundlegend dazu: Thomas Christensen, „The *règle de l'octave* in thorough-bass theory and practice", in: *AMI* 64 (1992), 91–117.

[14] Vgl. Pierre Richelet, *Dictionnaire français* (2 Bde.), Genf: Widerhold 1680 [ND Hildesheim usw.: Olms 1973], Bd. 2, 417: „*Table. Terme de Lutier.* C'est le dessus de l'instrument de musique, et la partie de l'instrument au dessus de laquelle sont les cordes et qui contribuë beaucoup à l'harmonie. [Une table de viole, une table de violon, de poche, de harpe, de luth, de tuorbe, de guitarre, d'épinettes, de clavecin, etc.]".

[15] Für die Glaubwürdigkeit von Le Cerfs Aussagen über Lullys Komponieren argumentiert Ronald Broude, „Le Cerf, Lully, and the Workshop Tradition", in: *Studies in the History of Music 3: The Creative Process*, New York usw.: Broude Brothers 1992, 17–30.

sich sodann ans *Clavessin* zu setzen und – genau wie dies der Komponist im *Bourgeois* tut – den Text zu singen.[16] Weitere Einzelheiten der Kompositionsszene stimmen zu dem Bericht Le Cerfs über Lullys Komponieren. So ist für die Szene im *Bourgeois* charakteristisch, dass einzelne Textbestandteile und Melodiewendungen mehrfach gesungen werden, ohne dass dabei grundlegende kompositorische Veränderungen erkennbar würden[17] – gleichsam als ob sich der Komponist die gefundenen Lösungen ins Gedächtnis einprägen müßte. Zudem wird die Szene von der durchgängigen Bewegung des *basse continue* getragen, der nicht nur als Begleitung der Singstimme fungiert, sondern sich auch in improvisatorischen Floskeln ergeht. Dem läßt sich die Beschreibung Le Cerfs vergleichen, nach der Lully beim Komponieren „chantoit et rechantoit les paroles, battoit son Clavessin, et faisoit une basse continuë. Quand il avoit achevé son chant, il se l'imprimoit tellement dans la tête, qu'il ne s'y seroit pas mépris d'une Note".[18]

Der Bericht Le Cerfs bietet ein starkes Argument dafür, dass das Komponieren im *Bourgeois* durchaus realistisch dargestellt ist: als Singen und Spielen am *Clavessin*.[19] Von besonderem Interesse ist die Szene dadurch, dass das hier in seiner Genese vorgeführte *air* in der zweiten Szene des ersten Akts in seiner endgültigen Fassung zu Gehör gebracht wird: Dadurch ergibt sich die Möglichkeit, die verworfenen – für unzulänglich befundenen – kompositorischen Lösungen mit den beibehaltenen – als gelungen betrachteten – Formulierungen zu vergleichen. Es ergibt sich ein Blick in die Werkstatt des Komponisten und somit auf musikästhetische und kompositionstechnische Kriterien der Zeit.

Komponiert wird hier ein *air sérieux*, so dass zunächst der Text als Voraussetzung der Komposition in den Blick zu nehmen ist. Molière hat einen Vierzeiler (*quatrain*) bereitgestellt, der das Liebesleid eines lyrischen Ichs thematisiert:

Je languis nuit et jour, et mon mal est extrême,
Depuis qu'à vos rigueurs vos beaux yeux m'ont soumis;
Si vous traitez ainsi, belle Iris, qui vous aime,
Hélas! que pourrez-vous faire à vos ennemis?[20]

[16] Vgl. Le Cerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise* (3 Bde.), Brüssel: F. Foppens 1705–1706 [ND Genf: Minkoff, 1972], Bd. 2, 215: Wenn er den Text einer Szene akzeptiert hatte, „Lulli la lisoit, jusqu'à la sçavoir presque par cœur: il s'établissoit à son Clavessin, chantoit et rechantoit les paroles".

[17] Vgl. etwa die Wiederholung der Melodiezeile T. 12f. (mit Auftakt) in T. 14–18 (in breiteren Notenwerten und ohne Text).

[18] Le Cerf de la Viéville, *Comparaison* (wie Anm. 16), Bd. 2, 215.

[19] Die rein instrumentalen Passagen und die Wiederholungen in der Singstimme sind also nicht etwa als Bestandteile einer ersten Fassung der Komposition anzusehen (so Schneider, „Die Serenade im *Bourgeois gentilhomme*" [wie Anm. 10], 162; La Gorce, *Lully* [wie Anm. 10], 533), sondern als Bestandteile des Kompositionsakts: Dass es lange Zwischenspiele im *air sérieux* nicht gibt, weiß auch der Kompositionsschüler.

[20] Zitiert nach Lully/Molière, *Bourgeois gentilhomme* (wie Anm. 6), 99. Dies ist die Fassung des *livret*, von der die vertonten Fassungen in einigen Details abweichen.

In Entsprechung zu seiner Thematik ist das Gedicht in zwölfsilbigen Versen, sogenannten Alexandrinern, verfaßt, die im 17. Jahrhundert als ranghöchste Versform der französischen Dichtung galten.[21] Charakteristikum des Alexandriners ist, dass er eine feste Mittelzäsur nach der sechsten Silbe aufweist. In diesem Sinne wurde er von dem zeitgenössischen Theoretiker César-Pierre Richelet in seiner *Versification françoise* (1672) beschrieben. Nach Richelet ist die Zäsur eine Ruhepause (*repos*), die den Vers in zwei Teile teilt, und zwar so, dass man nach dem ersten Teil ungezwungen innehalten können soll, ohne dass der Sinn hier beendet sein müßte: „La Césure est un repos qui coupe les vers en deux parties; de sorte qu'on puisse s'arrêter naturellement après la première [...] Cette Césure est appelée repos, parce qu'il suffit qu'on puisse se reposer dans cet endroit, sans qu'il soit nécessaire qu'il y ait un sens fini".[22]

Was die Dichtung *Je languis* betrifft, so sind die Mittelzäsuren in den ersten drei Versen ganz im Sinne Richelets angelegt. Einzig in Vers 4 ergibt sich die Zäsur nicht ungezwungen, da sie in diesem Fall ein Hilfsverb mit angehängtem Pronomen („pourrez-vous") von seinem Verb („faire") trennt. Es liegt hier ein nach Richelet schlecht gebauter Vers vor, denn der Theoretiker verurteilte explizit Verse, bei denen Hilfsverben durch die Zäsur von ihrem zugehörigen Partizip getrennt werden: „La césure ne tombe pas avec grace entre les verbes auxiliaires et les participes qui y sont attachés".[23] Und holprig ist der letzte Vers auch deshalb, weil er an der Zäsurstelle keine natürliche Betonung aufweist, sondern vielmehr folgendermaßen betont werden müßte: „Hé**las**! que pourrez-vous **faire** à vos enne**mis**?" Ob mit Absicht oder nicht, jedenfalls ist diese Stelle eine Herausforderung für den Komponisten: Denn vertont er den Vers wie einen gewöhnlichen Alexandriner, ergibt sich eine Fehlbetonung, und der syntaktisch-semantische Zusammenhang wird zerstört.

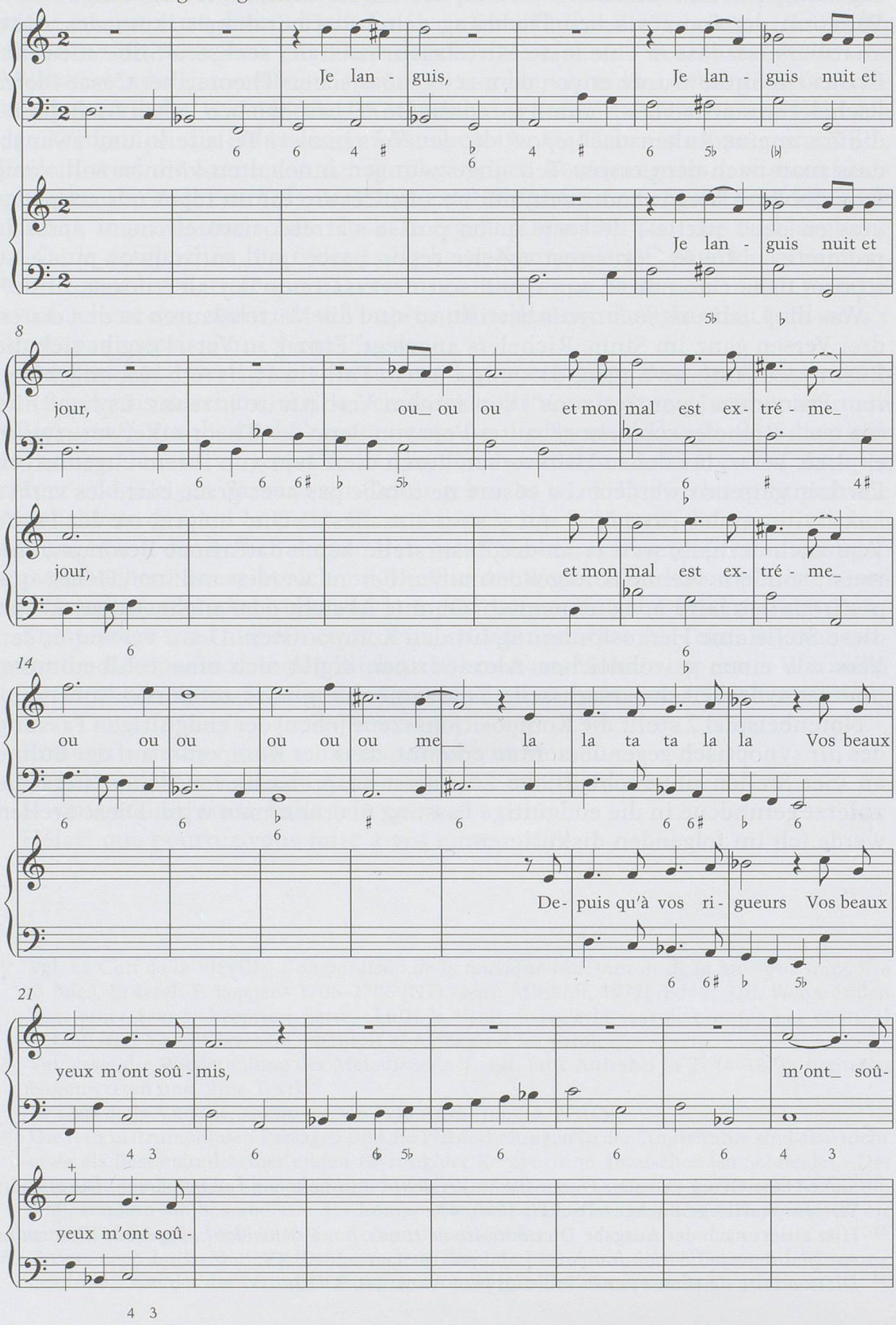
Notenbeispiel 2 stellt die Kompositionsszene (oben) der endgültigen Fassung des *air* synoptisch gegenüber. Man erkennt, dass der Komponist auf der Bühne an vier Stellen unterschiedliche Lösungen ausprobiert, von denen stets die zuletzt gefundene in die endgültige Fassung übernommen wird. Diese Stellen werde ich im folgenden diskutieren.

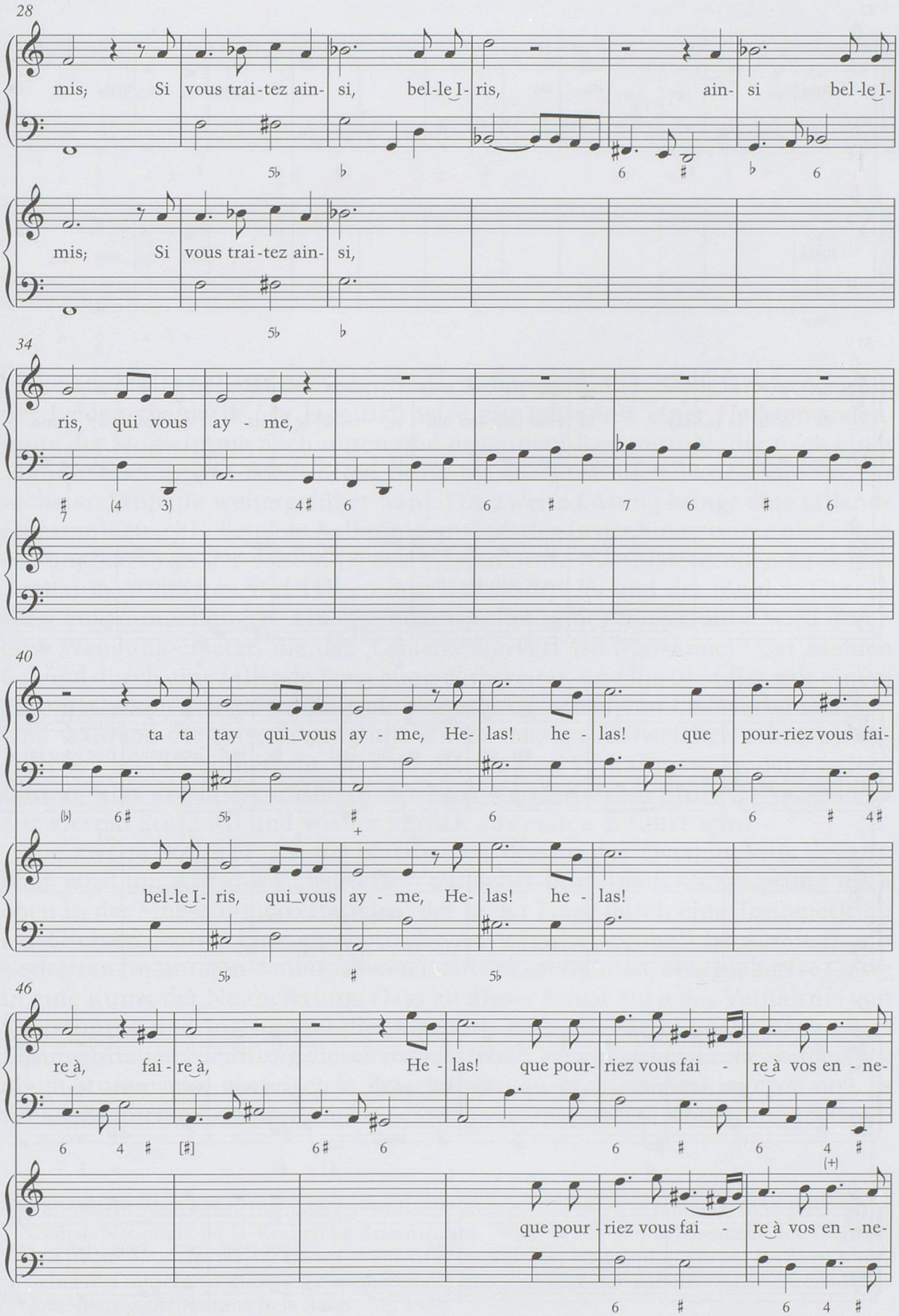
[21] Siehe Hans Georg Coenen, *Französische Verslehre. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, 40.

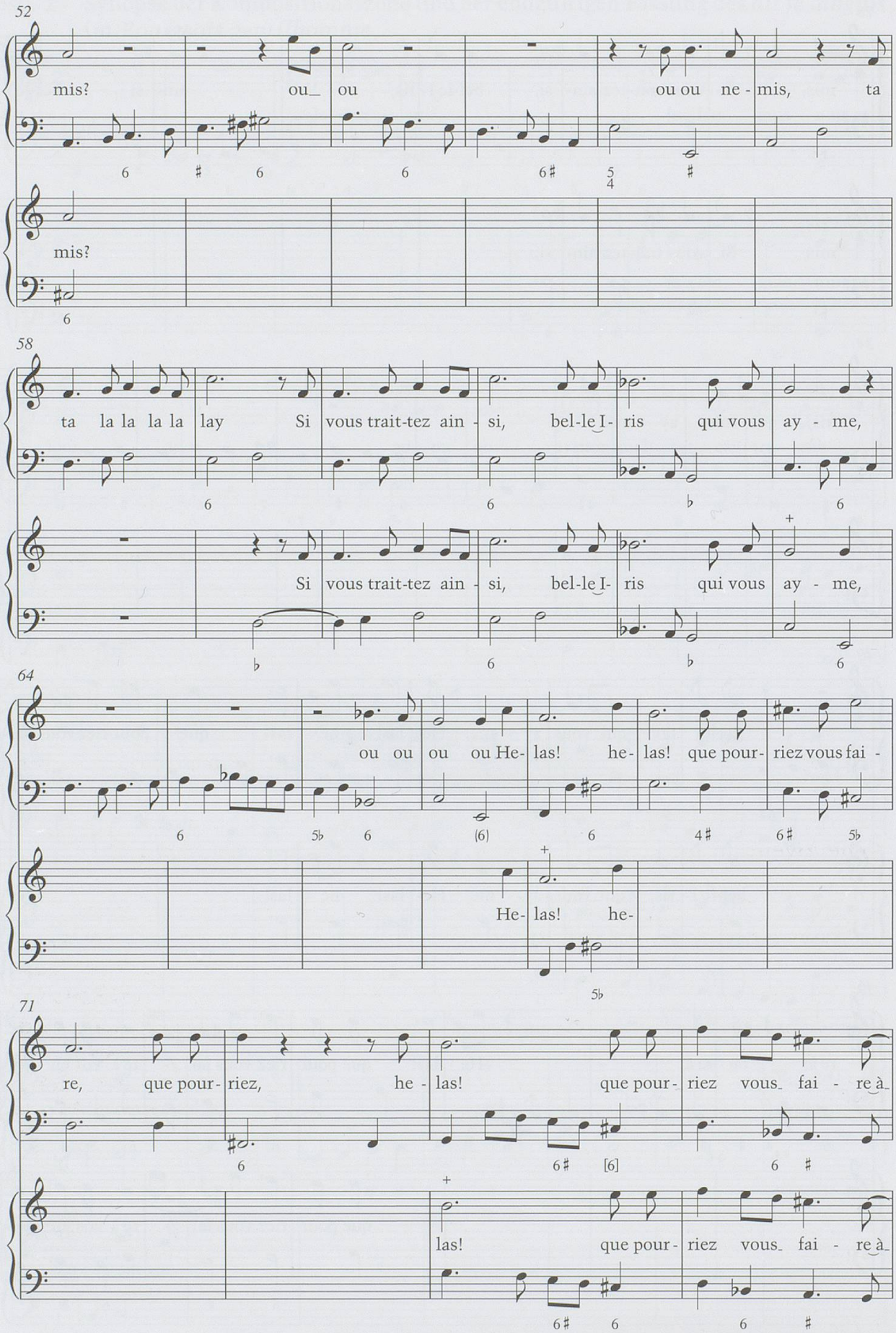
[22] Hier zitiert nach der Ausgabe *Dictionnaire de rimes, par P. Richelet [...] précédé d'un traité complet de versification française [...]*, Lyon: A. Leroy 1810, XV.

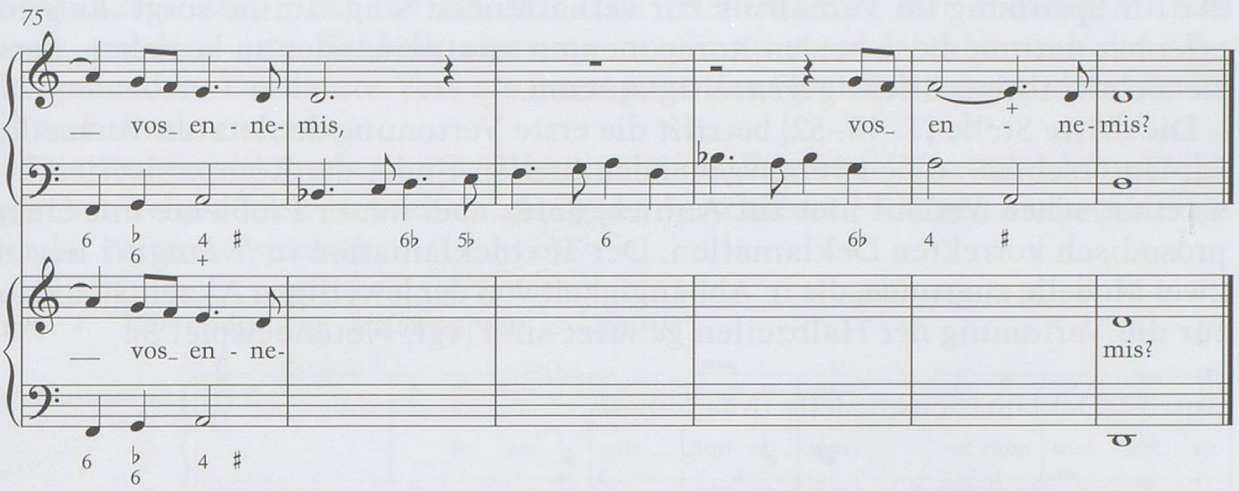
[23] *Dictionnaire de rimes, par P. Richelet* (wie Anm. 22), XVIII.

Bsp. 2 Synopse der Kompositionsszene und der endgültigen Fassung des *air Je languis* im *Bourgeois gentilhomme*




28
mis; Si vous trai-tez ain- si, bel-le I- ris, ain- si bel-le I-
mis; Si vous trai-tez ain- si,
34
ris, qui vous ay - me,
40
ta ta tay qui_vous ay - me, He- las! he - las! que pour-riez vous fai-
bel-le I- ris, qui_vous ay - me, He- las! he - las!
46
re à, fai - re à, He - las! que pour- riez vous fai - re à vos en - ne-
que pour - riez vous fai - re à vos en - ne-


52
mis? ou_ ou ou ou ne - mis, ta
mis?
58
ta la la la la lay Si vous trait-tez ain - si, bel-le I - ris qui vous ay - me,
Si vous trait-tez ain - si, bel-le I - ris qui vous ay - me,
64
ou ou ou ou He- las! he- las! que pour- riez vous fai -
He- las! he-
71
re, que pour- riez, he - las! que pour- riez vous_ fai - re à_
las! que pour- riez vous_ fai - re à_



Die erste Stelle betrifft den Beginn der Komposition (T. 1–8). Die Exposition der Leidensthematik („Je languis") wird zunächst mit einer Halbtonauslenkung der Singstimme nach unten und mit einem Bass vertont, der nach einer Vorhaltsbildung auf der fünften Stufe (A) in Form eines Trugschlusses zur sechsten Stufe (B) weitergeführt wird. Die zweite Lösung bringt eine fallende Quart mit anschließendem halbtönigem Aufstieg in der Singstimme und einen chromatisch von der dritten (F) zur vierten Stufe (G) aufsteigenden Bass. Die Änderungen dürften mit Fragen des Textausdrucks und der tonalen Gestaltung zusammenhängen: Eine Standardfloskel in der Singstimme wird durch eine Wendung ersetzt, die das ‚Leidensintervall' (so Mersenne)[24] der kleinen Sekund durch eine fallende Bewegung vorbereitet, und die überdies mit einem chromatischen Schritt im Bass als weiterem Zeichen von Leid verbunden ist. Und während die erste Lösung mit einem tonalen Ausweichen schon zu Beginn des Stücks einhergeht, so sind die tonalen Verhältnisse in der zweiten Lösung klar exponiert, insofern der Bass von der ersten Stufe (D) ausgehend zur vierten Stufe (G) und wieder zurück zur ersten geführt wird.

Die zweite Stelle (T. 29–42) betrifft den Beginn des zweiten Teils des *air*. Hier wird die Anrufung „belle Iris" zunächst mit einem Quartsprung nach oben in der Singstimme verbunden, der in der Folge durch eine Tonrepetition auf G ersetzt wird. Eine emphatische Aufwärtsbewegung[25] ist damit in ein Verharren im unteren Ambitusbereich zurückgenommen, eine plakative Geste in eine Kunst der Nuancierung. Dass zu dieser Kunst auch das Verhältnis von Singstimme und Instrumentalbass gehört, zeigt die lange Suche nach einer Lösung für die Gestaltung dieses Basses: In der Kompositionsszene werden vor allem stufenweise absteigende Bewegungen ausprobiert, wohingegen erst in der ausgeführten Komposition im Bass ein verminderter Quintsprung erklingt,

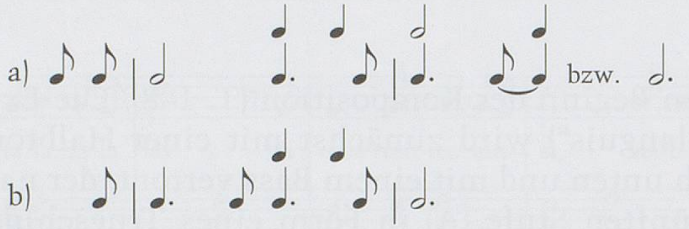
[24] Vgl. Marin Mersenne, *Harmonie universelle* (3 Bde.), Paris: S. Cramoisy 1636 [ND Paris: Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 1963], Bd. 2, „Embelissement des Chants", 364 [recte: 360]: „les choses tristes et amoureuses sont fort bien expliquées par les demi-tons". Schneider spricht in diesem Zusammenhang von einem „Leidensmotiv" („Die Serenade im *Bourgeois gentilhomme* [wie Anm. 10], 153).

[25] Ähnlich gedeutet von Auld, „Lully's comic art" (wie Anm. 11), 27.

der für Spannung im Verhältnis zur verharrenden Singstimme sorgt. Es geht offenbar darum, diese beiden Komponenten so aufeinander zu beziehen, dass sie sich in ihrem Effekt gegenseitig stützen.

Die dritte Stelle (T. 43–52) betrifft die erste Vertonung der letzten Verszeile. Im Unterschied zu den vorausgehenden Stellen findet der Komponist den diastematischen Verlauf hier auf Anhieb, dafür aber hat er Probleme mit einer prosodisch korrekten Deklamation. Der Textdeklamation in *Je languis* liegen zwei Modelle zugrunde, die in Abhängigkeit von der jeweiligen Akzentstruktur für die Vertonung der Halbzeilen genutzt sind (vgl. Notenbeispiel 3):

Bsp. 3 Deklamationsmodelle in *Je languis*



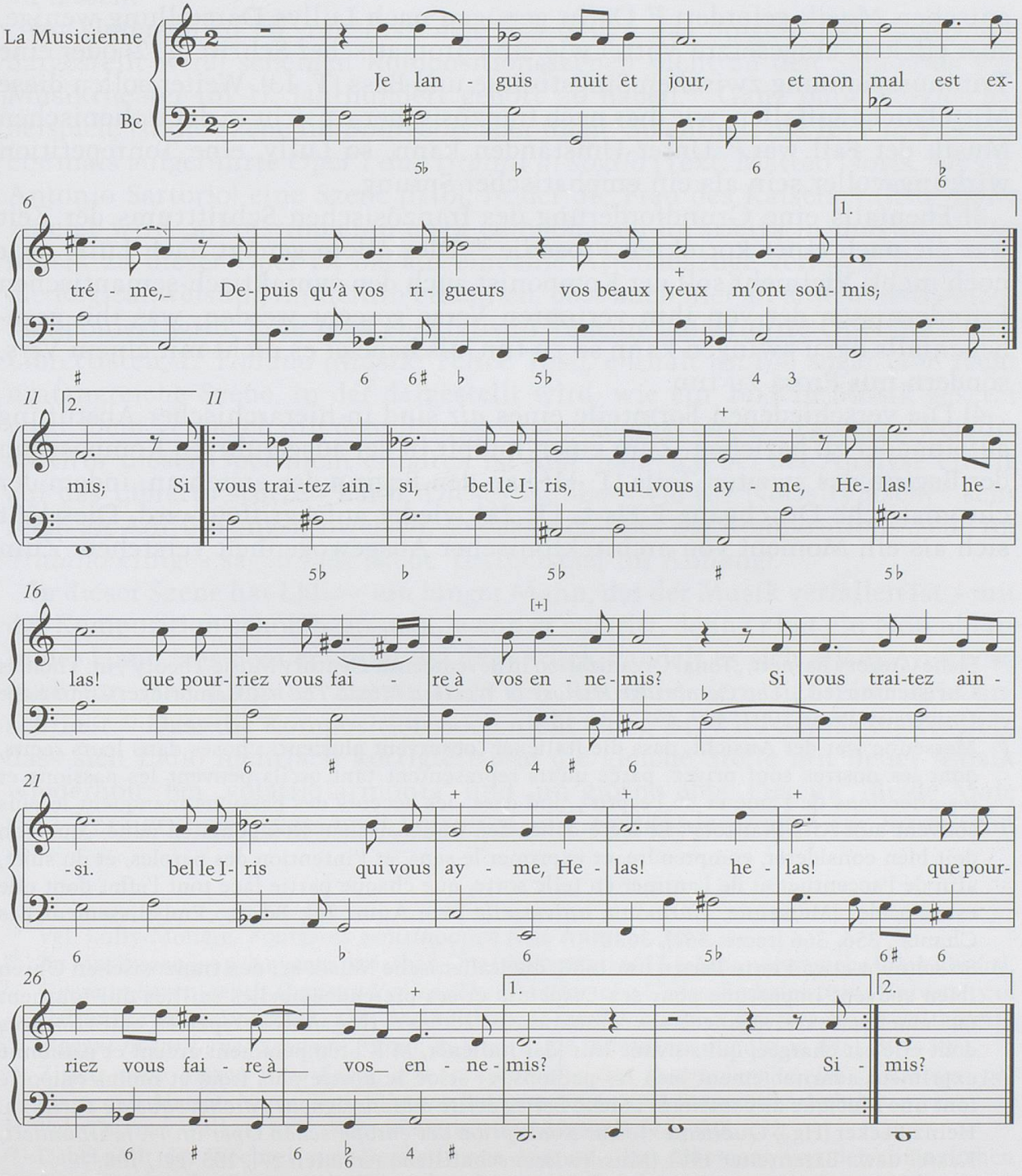
Die Halbzeilen können überwiegend entweder anapästisch (Bsp.: „et mon **mal** est ex**trême**“) oder jambisch (Bsp.: „de**puis** qu'à **vos** ri**gueurs**“) gelesen werden. Beim letzten Vers ist dies nicht möglich. Dennoch versucht der Komponist auch hier, die zuvor erfolgreich eingesetzten Deklamationsmodelle anzuwenden und den Vers jambisch zu lesen, was allerdings zu einer widersinnigen Prosodie führt („que **pour**riez **vous** faire **à**“). Als er dies bemerkt, gerät er ins Stocken und beginnt die Zeile noch einmal zu vertonen, wobei er ihrer irregulären Struktur nunmehr gerecht wird: Die natürlichen Betonungen auf „Hé**las**!“ und „**fai**re“ sind durch musikalische Länge aufgenommen, und die Zäsurbildung im Innern des Verses ist auf den einzigen deutlich wahrnehmbaren Einschnitt nach „Hélas!“ beschränkt. Weiter geht es an der vorliegenden Stelle nicht nur um das Erreichen einer korrekten Prosodie unter Berücksichtigung der individuellen Versstruktur, sondern auch um das Verhältnis der einzelnen Formteile zueinander. Wie im *air sérieux* der Zeit üblich, werden in *Je languis* die letzten beiden Zeilen zweimal, aber in unterschiedlicher Vertonung vorgetragen. Die zuletzt gefundene Lösung für den Bass scheint dem daraus resultierenden Umstand Rechnung zu tragen, dass der ersten Vertonung der Schlußzeile ein weiterer Formteil folgt: Bei der ersten Lösung kadenziert der Bass geschlossen auf A, bei der endgültigen Lösung dagegen offen auf der Oberterz dieser Stufe, wodurch eine Weiterführung angekündigt ist.

Die vierte Stelle (T. 68–76) schließlich betrifft die zweite Vertonung der Schlußzeile. Seine Fehler hinsichtlich der Prosodie wiederholt der Komponist hier nicht, doch den endgültigen Melodieverlauf der Singstimme findet er dieses Mal erst im zweiten Anlauf: Zunächst läßt er die Singstimme bei „faire“ um eine Quint nach unten springen, setzt dann aber neu auf einer höheren Ausgangsstufe an, um schließlich einen melodischen Bogen zu spannen, der innerhalb von nur zwei Takten den Raum einer Dezim durchmißt und damit den gesamten Ambitus des *air*, der hier zum ersten Mal nach unten hin voll ausgeschöpft wird. Hiermit kommt ein weiterer Aspekt des Verhältnisses der verschiedenen Formteile zueinander ins Spiel: Die zweite Vertonung der

Schlußzeile soll nicht einfach nur eine Wiederholung mit anderen Mitteln sein, sondern eine Schlußsteigerung im Sinne einer Überbietung des Vorhergehenden. Der letzte Vers als Sinnspitze des Gedichts scheint damit auch musikalisch umgesetzt.

Die Kompositionsszene im *Bourgeois gentilhomme* läßt sich als poetologisches Lehrstück beschreiben, das ganz verschiedene Ebenen berücksichtigt (siehe Notenbeispiel 4):

Bsp. 4 Die endgültige Fassung von *Je languis**



* Nach Lully/Molière, *Le Bourgois gentilhomme* (wie Anm. 6), 125.

1) Anzustreben ist eine klare, überschaubare tonartliche Anlage. Dadurch, dass der Komponist zu Beginn auf die Ausweichung zur sechsten Stufe verzichtet, hat der erste Teil des *air* einen tonartlichen Rahmen, der von der Grundtonart d-moll (T. 1–4, mit Auslenkung zur vierten Stufe g-moll) ausgehend zur fünften Stufe (A-Dur, T. 6) und schließlich zur dritten Stufe (F-Dur, T. 10) führt. Dies sind, und zwar in dieser Reihenfolge, nach der Musiklehre der Zeit die wesentlichen Kadenzstufen eines Stücks.[26]

2) Der Affektgehalt des Textes ist darzustellen. Das hatte im Frankreich des 17. Jahrhunderts schon Marin Mersenne in Auseinandersetzung mit der italienischen Musik gefordert.[27] Dafür genügen nach Lullys Darstellung wenige, aber effektiv eingesetzte Mittel wie ein chromatischer Schritt (T. 2) oder eine Tritonusspannung zwischen Singstimme und Bass (T. 13). Weiter sollen diese Mittel nicht auffallen, wie dies nach französischer Ansicht in der italienischen Musik der Fall war.[28] Unter Umständen kann, so Lully, eine Tonrepetition wirkungsvoller sein als ein emphatischer Sprung.

3) Ebenfalls eine Grundforderung des französischen Schrifttums der Zeit war die nach einer korrekten Prosodie.[29] Dies allein genügt nach Lully aber noch nicht: Vielmehr soll der Komponist auch den syntaktisch-semantischen Erfordernissen der von ihm vertonten Verse gerecht werden, was ihn gegebenenfalls dazu zwingen kann so zu tun, als habe er es nicht mit einem Vers, sondern mit Prosa zu tun.

4) Die verschiedenen Formteile eines *air* sind in hierarchischer Abstufung aufeinander zu beziehen. Zum einen knüpft in der ausgeführten Komposition der Beginn des zweiten Teils (T. 11f.) an den Beginn des ersten an, indem der chromatische Durchgang F-Fis-G (T. 2f.) wieder aufgegriffen wird. Dies läßt sich als ein Moment von architektonischer Ausgewogenheit verstehen. Zum

[26] Siehe Gregory Barnett, „Tonal Organization in Seventeenth-Century Music Theory", in: Thomas Christensen (ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge: Cambridge University Press 2002, 407–455, 431–433.

[27] Mersenne war der Ansicht, dass die Italiener „observent plusieurs choses dans leurs recits, dont les nostres sont privez, parce qu'ils representent tant qu'ils peuvent les passions et les affections de l'ame et de l'esprit", und dass „les accents des passions manquent le plus souvent aux Airs François". Er legte daher den französischen Komponisten nahe, „que l'on doit bien considerer, comprendre, et exprimer le sens, et l'intention des paroles, et du sujet, afin de l'accentuer et de l'animer en telle sorte, que chaque partie face tout l'effet dont elle est capable" (Mersenne, *Harmonie universelle* [wie Anm. 24], Bd. 2, „Embelissement des Chants", 356, 366 [recte: 362], 363).

[28] So schreibt etwa Pierre Perrin um 1660, die italienische Musik sei den französischen Ohren „bien souvent importune pour ses *Disparate* et ses pretenduës belles saillies qui tournent facilement en extravagances, ses detonations affectées et trop souvent repetées, et les licences dont elle est chargée, qui suivant leur [der Italiener, M.K.] temperament ardent et paßionné expriment admirablement bien les paßions, et selon le nostre plus froid et moins emporté font une Musique de gouttieres". Siehe *Lettre écrite à Monseigneur l'archevêque de Turin*, in: Heinz Becker (Hg.), *Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert*, Kassel usw.: Bärenreiter 1981 (Musikwissenschaftliche Arbeiten 27), 105–111, 108.

[29] Einschlägig hierfür ist die Gesangslehre Bénigne de Bacillys (*L'art de bien chanter*, Paris: Ballard 1668 u.ö.).

anderen wird die Wiederholung der letzten beiden Verse durch eine offene Kadenz vorbereitet (T. 18 f.), und die zweite Vertonung der Schlußzeile, der Pointe des Gedichts (T. 24 ff.), ist als Steigerung gegenüber dem Vorangegangenen angelegt. Dies ist als ein Moment zielgerichteter Prozeßhaftigkeit interpretierbar.

Im *Bourgeois gentilhomme* werden die Entstehungsbedingungen des continuo-begleiteten französischen Sologesangs im 17. Jahrhundert reflektiert und inszeniert. Wie ‚originell und innovativ' (Herbert Schneider)[30] war indes die hier umgesetzte Idee, den Zuschauer Zeuge eines Kompositionsakts werden zu lassen?

Im Unterschied zu ‚Musikszenen' (bei denen das Singen und Musizieren dargestellt wird) scheinen Kompositionsszenen nicht zu den Standards von Musiktheater im 17. Jahrhundert gehört zu haben.[31] Ganz ohne Vergleichsbeispiele ist die Szene im *Bourgeois* aber nicht. So enthält die 1679 in Venedig erstmals aufgeführte Oper *I due tiranni al soglio* (Text: Matteo Noris, Musik: Antonio Sartorio) eine Szene (I/10), in der die Frau des Kaisers Valentiniano gezeigt wird „all'instromento e sta componendo un'arietta in musica".[32] Die Musik zu dieser Oper ist bis auf einzelne Arienauszüge verloren, doch läßt die Regieanweisung immerhin erkennen, dass auch hier an einem Instrument komponiert wird. Eine 1684 ebenfalls in Venedig aufgeführte Oper desselben Librettisten, *Il Traiano* (Musik: Felice Tosi), enthält (in I/4) sogar eine recht umfangreiche Szene, in der dargestellt wird, wie ein Text in Musik gesetzt wird. Dem Vergleich mit dem *Bourgeois* sind hierbei Grenzen gesetzt, weil die Partitur dieser Oper nicht erhalten ist und man sich bei der Analyse einzig auf das Libretto stützen kann. Dieses ist aber (wie für Noris typisch)[33] sehr reich an Aufführungshinweisen, so dass sich über die Kompositionsszene im *Traiano* einiges sagen läßt (siehe Textbeispiel im Anhang).

In dieser Szene hat Lidio – ein junger Mann, der der Musik verfallen ist – mit der Komposition schon begonnen, wenn er auftritt, denn er hat ein Notenblatt in der Hand, aus dem er singt. Bei dem Stück handelt es sich allem Anschein nach um eine Kantate: Zuerst steht ein Rezitativ, dem sich eine Arie anschließt.[34] Dass die Komposition noch nicht fertig ist, wird daraus ersichtlich, dass sich Lidio mehrfach korrigiert und die gleiche Stelle mit neuer Musik wiederholt: bei „volatile armonia" und „un giorno ebbe l'uscita". Beide Male sind Verzierungen (*passaggi*) betroffen, die textausdeutend – im Sinne von

[30] Vgl. Lully/Molière, *Bourgeois gentilhomme* (wie Anm. 6), XXX.

[31] Zu Musikszenen in der venezianischen Oper des (späteren) 17. Jahrhunderts siehe Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley usw.: University of California Press 1991, 333–334; Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, ²Rom: Bulzoni 2003 (Biblioteca di cultura 645), 304–305.

[32] Zitiert nach Marco Rosa Salva, *‚Per introdur al solito l'esemplare novità'. I drammi per musica di Matteo Noris*, Tesi di laurea Bologna 2004–2005 [unveröffentlicht].

[33] Vgl. Thomas Walker, Art. „Matteo Noris", in: *NGroveD* 13 (1980), 282.

[34] Dabei fällt der Wechsel vom Rezitativ zur Arie mit dem Übergang von der anfänglichen Situationsbeschreibung zum Zitat des Gesangs („O dolce cara, cara,/ O cara libertà ...") zusammen.

‚Madrigalismen' – zu verstehen sind. Das Kriterium der Veränderung scheint dabei das maßvolle bzw. geschmackvolle Anbringen von derlei Verzierungen zu sein (vgl. die Selbstkritik Lidios: „Troppo egli canta").

Vergleichbar sind die beiden Szenen insofern, als von einer Niederschrift beim Kompositionsvorgang nicht die Rede ist: Komponieren wird dargestellt als performativer Akt, bei dem sich der Komponist am Instrument (Cembalo) selbst begleitet – dies im *Traiano* freilich erst in einem zweiten Schritt, nachdem er (mit verhaltener Stimme) die Singstimme allein ausprobiert hat. Vergleichbar sind die Szenen auch dahingehend, dass in beiden Fällen eine typische Form vokaler Kammermusik der Zeit entsteht, und dass der Zuschauer Zeuge kompositorischer Veränderungen wird. Ein gewichtiger Unterschied besteht darin, dass die Korrekturen im *Traiano* offenbar nur ein einziges Element betreffen, nämlich die Anbringung bzw. konkrete Ausgestaltung von Verzierungen (Koloraturen), und dass nur die Korrekturen inszeniert wurden: Dem Entstehen eines ganzen Stücks wohnt der Zuschauer hier nicht bei.

Im *Traiano* verdeutlicht die Kompositionsszene das Verhältnis zweier Figuren zueinander (Sestilia liebt Lidio, welcher ihre Liebe nicht erwidert),[35] hat aber keine weiterreichende Signifikanz. Anders im *Bourgeois*: Auf Handlungsebene dient sie hier dazu, die Ignoranz Monsieur Jourdains, des Auftraggebers der Komposition, zu unterstreichen.[36] Zwar betätigt sich dieser, adligem Vorbild folgend, als Mäzen, besitzt jedoch nur wenig Sachverstand, was sich an seiner Reaktion auf den Vortrag des fertigen *air* zeigt: Er trägt ein Lied vor, das ihm gefällt.[37] Dabei handelt es sich um ein Tanzlied, also um ein Lied von weitaus geringerer Stilhöhe.[38] Die Ignoranz Monsieur Jourdains zeigt sich darin, dass er Unvergleichbares miteinander vergleicht und den hohen künstlerischen Anspruch des *air sérieux* verkennt. Dies verdeutlichen Molière und Lully dem Zuschauer, indem sie mit der Kompositionsszene Einblicke in die Poetik der Gattung geben: in die Problemstellungen und Lösungsmöglichkeiten, mit denen der Komponist eines *air sérieux* konfrontiert ist, von denen Monsieur Jourdain jedoch nicht die geringste Ahnung hat.

Die Kompositionsszene im *Bourgeois* hat weiter Bedeutung auf paradigmatischer Ebene. Insofern hier ein *air sérieux* komponiert wird, ist eine Gattung betroffen, die v.a. in der Ausprägung durch Michel Lambert geradezu zum ‚Emblem' (Georgia Cowart)[39] der französischen Kunst (in Abgrenzung zur italienischen) geworden war. Die Frage nach den diversen Nationalstilen im Musikalischen spielt nun wiederum eine Rolle für den *Bourgeois*, nämlich im Nationenballett am Schluß: Hier werden in jeweils eigenen Ballett-*entrées*

[35] Vgl. das Ende des zitierten Passus: Nachdem Lidio Sestilia bemerkt hat, unterbricht er den Vortrag seiner Komposition und will sich zurückziehen.

[36] Vgl. Herbert Schneider, Art. „Comédie-ballet", in: *MGG*[2] Sachteil 2 (1995), 951–955, 953.

[37] Vgl. Lully/Molière, *Bourgeois gentilhomme* (wie Anm. 6), 125–126.

[38] Molière und Lully zitieren hier die Chanson *Je croyais Janneton* des Dichters Pierre Perrin zur Musik des Komponisten La Sablières. Siehe Louis E. Auld, „Une rivalité sournoise: Molière contre Pierre Perrin", in: Kapp (Hg.), *Le ‚Bourgeois gentilhomme'* (wie Anm. 10), 123–137.

[39] Cowart, *The Triumph of Pleasure* (wie Anm. 1), 17.

(mit teils umfangreichen Gesangssoli, Ensembles und Tänzen) die Nationen Spanien, Italien und Frankreich vorgestellt. Die Idee war nicht neu, und sie hatte Vorläufer in einer weit zurückreichenden literarischen Tradition des Nationenvergleichs, bei dem insbesondere der Vergleich zwischen Italien und Frankreich wichtig war für die Selbstdefinition und Selbststilisierung des französischen Nationalcharakters.[40] Auffällig ist vor diesem Hintergrund, wie Frankreich im Nationenballett dargestellt wird: durch zwei getanzte und gesungene Menuette. Das ist insofern verständlich, als das Menuett um 1670 einer der beliebtesten Gesellschafts- und Theatertänze in Frankreich war,[41] und die Franzosen stets die Überlegenheit ihrer Tanzkultur gegenüber der anderer Nationen behaupteten. Die Beschränkung auf das Menuett führt aber auch zu einer gewissen Disproportionalität im Vergleich mit Spanien und Italien, die im Nationenballett mit sehr viel längeren und diversifizierten Nummern vertreten sind. Man kann daher fragen, ob nicht etwa die anderen musikalischen Nummern im *Bourgeois* (und eben auch *Je languis*) gewissermaßen Platzhalter für die am Schluß nicht in aller Breite ausgeführte französische Nationencharakteristik sind.

Seit Mitte der 50er Jahre wiesen die Hofballette, an denen Lully als Komponist beteiligt war, oftmals einen oder mehrere italienisch gesungene Bestandteile auf.[42] Handelte es sich dabei zunächst um vergleichsweise kurze, zumeist buffoneske Nummern, so fanden mit *Amor malato/Amour malade* (1657) ausgedehnte italienische Rahmenhandlungen und Szenen Eingang in eine Form von Musiktheater, die als typisch französisch galt.[43] Dies provozierte auf französischer Seite Kritik,[44] was Lully und seine Librettisten wiederum veranlaßt haben dürfte, die beiden Nationalstile auf der Bühne in eine direkte Konkurrenzsituation zu bringen oder gar in ein Streitgespräch zu verwickeln: Letzteres geschah im *Ballet de la Raillerie* (1659) mit dem berühmten *Intermedio de la Musica Francese, è la Musica Italiana/Intermède de la Musique Françoise, et de la Musique Italienne*, in dem die Personifikationen der italienischen und der französischen Musik sich wechselseitig ihre Fehler vorhalten

[40] Dazu siehe Georgia Cowart, *The Origins of Modern Musical Criticism. French and Italian Music, 1600–1750*, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press 1981 (Studies in Musicology 38); Michael Klaper, „Die Wahrnehmung und Beurteilung des Phänomens Oper in Frankreich bis zu Mazarins Tod (1661)", in: *Musica e storia* 16 (2008), 295–340.

[41] Siehe Carol Marsh, Art. „Menuett. I. Tanz", in: *MGG*[2] Sachteil 6 (1997), 121–126, 121.

[42] Vgl. Henry Prunières, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, Paris: Champion 1913 (Publications de l'institut français de Florence I/3), 191–212; Charles I. Silin, *Benserade and His ‚ballets de cour'*, Baltimore: The John Hopkins Press 1940, 196–199; Marie-Françoise Christout, *Le ballet de cour de Louis XIV, 1643–1672. Mises en scène*, [2]Paris: Picard 2005 (La vie musicale en France sous les rois bourbons 34), 76–98; La Gorce, *Lully* (wie Anm. 10), 385–391, 406–413.

[43] *Amor malato/Amour malade* ist ediert in Marie-Claude Canova-Green (Hg.), *Benserade: Ballets pour Louis XIV* (2 Bde.), Toulouse: Société de littératures classiques 1997 (Collection de rééditions de textes du XVII[e] siècle), Bd. 1, 327–381; Henry Prunières (Hg.), *Œuvres complètes de Jean-Baptiste Lully. Les ballets 1: Ballet du temps, Ballet des plaisirs, Ballet de l'amour malade*, Paris: Editions de la Revue Musicale 1931 [ND New York: Broude 1966].

[44] Siehe Prunières, *L'Opéra italien* (wie Anm. 42), 204–205; La Gorce, *Lully* (wie Anm. 10), 97–98.

und ihren eigenen Standpunkt darlegen.[45] Just in dem Moment also, als der französischen Musik zunehmend italienische Elemente integriert wurden und die Unterschiede der beiden Schreibarten zu verschwimmen drohten, wurde in den Hofballetten in teils parodistischer Überzeichnung die Gegensätzlichkeit von italienischem und französischem Idiom thematisiert. Nach Mazarins Tod (1661), als die italienische Musik ihren bedeutendsten Fürsprecher am Hof verloren hatte, wurden italienische Elemente in den französischen Balletten seltener, ohne freilich ganz daraus zu verschwinden: Eine der letzten Gegenüberstellungen des italienischen und französischen Stils im Œuvre Lullys findet sich – wenngleich nicht direkt – im *Bourgeois gentilhomme*.

Hier tritt im Nationenballett der *récit* einer italienischen Sängerin dem französischen *air* gegenüber, dessen Komposition zuvor vorgeführt worden war.[46] Der zweistrophige Text dieses *récit* lautet folgendermaßen:

Di rigori armata il seno,
Contro amor mi ribellai;
Ma fui vinta in un baleno
In mirar duo vaghi rai;
Ahi! che resiste puoco
Cor di gelo a stral di fuoco!

Ma si caro è'l mio tormento,
Dolce è sì la piaga mia,
Ch'il penare è'l mio contento,
E'l sanarmi è tirannia.
Ahi! che più giova e piace,
Quanto amor è più vivace![47]

Der Text ist in seiner Metaphorik repräsentativ für das, was man im Frankreich des 17. Jahrhunderts als schlechten italienischen Stil anprangerte: Insbesondere die dem *concettismo* verpflichteten Oxymora des Typs ‚Aber so lieb ist mir meine Qual' wurden von französischen Dichtungstheoretikern wie Dominique Bouhours mit dem Ziel einer ‚pureté de langage' abgelehnt.[48] Doch wie italienisch ist die Musik dieses *récit* bzw. mit welchen Mitteln wird hier musikalische *italianità* heraufbeschworen (vgl. Notenbeispiel 5)?

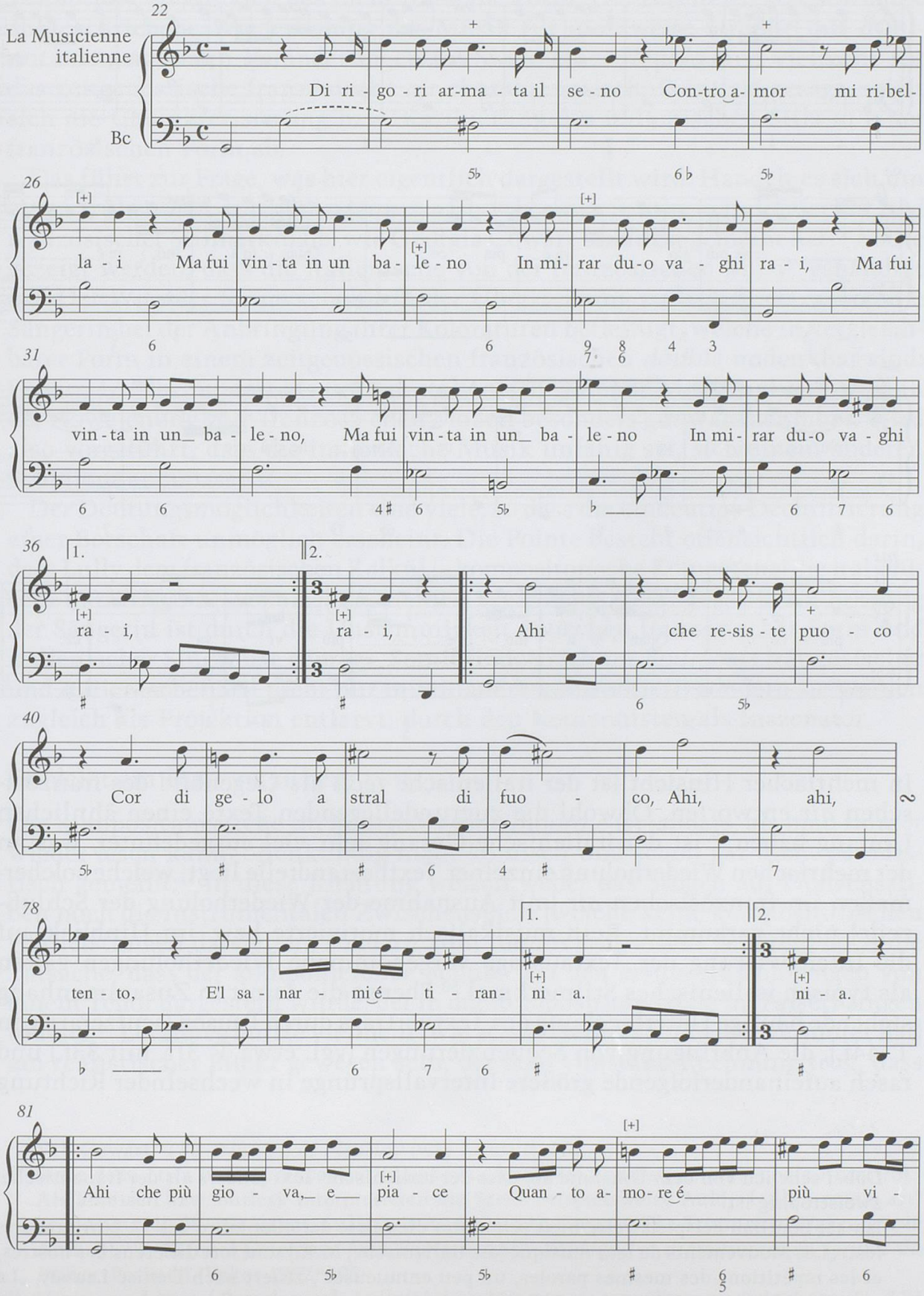
[45] Vgl. den Textabdruck bei Canova-Green (Hg.), *Benserade* (wie Anm. 43), Bd. 2, 452–457 und die Diskussion bei Michael Klaper, „Vom *Drama per musica* zur *Comédie en musique*: Die Pariser Adaption der Oper *Xerse* (Minato/Cavalli)", in: *AMI* 77 (2005), 229–256, 250–252.

[46] Die Gegenüberstellung, die im Ablauf des Stücks mit größerer zeitlicher Distanz erfolgt, wurde bei den ersten Aufführungen des *Bourgeois* dadurch unterstrichen, dass dieselbe Sängerin, Hilaire Dupuys, sowohl die endgültige Version von *Je languis* als auch den italienischen *récit* vortrug.

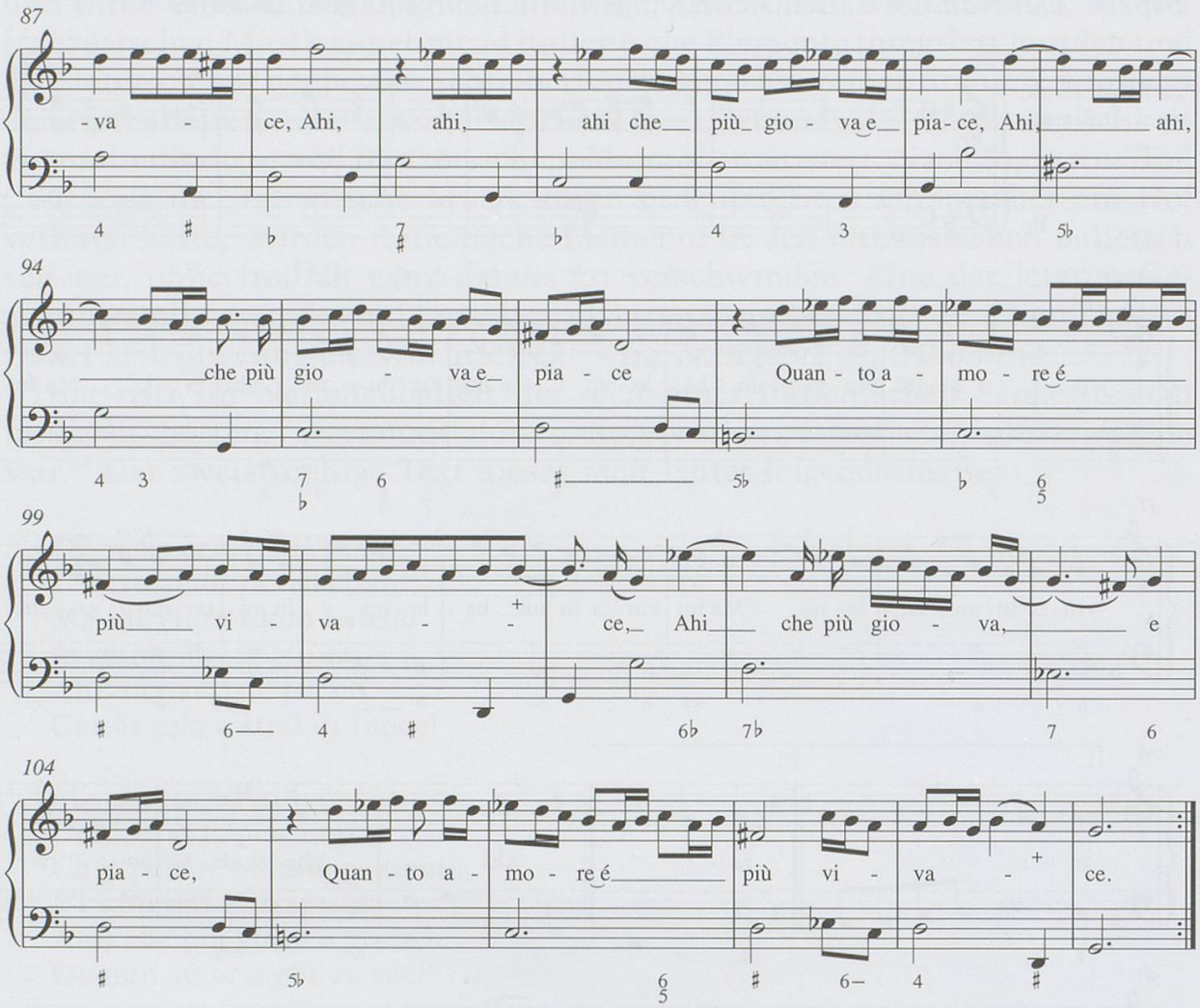
[47] Zitiert nach Lully/Molière, *Bourgeois gentilhomme* (wie Anm. 6), 105.

[48] Vgl. Dominique Bouhours, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris: A. Colin 1962 [zuerst ersch. Paris: S. Mabre-Cramoisy, 1671] und dazu Cowart, *The Origins of Modern Musical Criticism* (wie Anm. 40), 54–65.

Bsp. 5 Der *récit* der italienischen Sängerin im *Bourgeois gentilhomme**



* Nach Lully/Molière, *Le Bourgois gentilhomme* (wie Anm. 6), 245, 247.



In mehrfacher Hinsicht ist der italienische *récit* als Gegenbild des französischen *air* entworfen. Obwohl die zugrundeliegenden Texte einen ähnlichen Umfang haben,[49] ist der italienische Gesang sehr viel ausgedehnter, was an der mehrfachen Wiederholung einzelner Textbestandteile liegt, welche solchermaßen im französischen *air* (mit Ausnahme der Wiederholung der Schlußzeile) nicht vorkommt. Rein musikalisch motivierte bzw. im Hinblick auf die Intensivierung der Textaussage vorgenommene Wiederholungen galten als typisch italienisches Stilmerkmal.[50] Ebenso die damit in Zusammenhang stehende häufige Unterbrechung des Textvortrags durch Pausen (seufzerartig in T. 44f.), die Anbringung von Sequenzierungen (vgl. etwa T. 31f. mit 33f.) und rasch aufeinanderfolgende größere Intervallsprünge in wechselnder Richtung

[49] Dabei sehe ich von dem Umstand ab, dass der italienische Text (anders als der französische) zweistrophig ist.

[50] Ismaël Boulliau beispielsweise hielt schon um die Mitte der 40er Jahre des 17. Jahrhunderts fest: „Les Mouvements de leur musique [die italienische, M.K.] sont fort différens des nostres, et les répétitions des mesmes paroles, un peu ennuieuses", zitiert nach Denise Launay, „La musique à Venise vers 1645: Ismaël Boulliau, astronome français mélomane et voyageur", in: *RMI* 77 (1991), 269–277, 276.

(vgl. etwa T. 101 f.). Ist der Gesangsstil des Stücks also eindeutig italienisch konnotiert, so gilt gleiches nicht für seine Form: Die Zweiteiligkeit sowie die ausgeschriebene Wiederholung der Musik für die zweite Strophe mit *diminutions* genannten Veränderungen im Sinne eines *double* sind vielmehr für das zeitgenössische französische *air* charakteristisch. Pointiert gesagt, spielt sich die Charakterisierung bzw. Karikierung des italienischen Stils in einer französischen Form ab.

Das führt zur Frage, was hier eigentlich dargestellt wird: Handelt es sich um einen frühen Fall von *goûts-réunis*, also von einer Synthese italienischer und französischer Stilmerkmale, wie Georgia Cowart unlängst gemeint hat?[51] Sollte gezeigt werden, dass die italienische von der französischen Musik gebändigt ist? Der Witz der Szene scheint in der Übertreibung zu liegen, derer sich die Sängerin bei der Anbringung ihrer Koloraturen befleißigt, welche in vergleichbarer Form in einem zeitgenössischen französischen *double* undenkbar sind: Die im 17. Jahrhundert als typisch italienisch geltende Maßlosigkeit[52] wird in der Abweichung vom französischen Modell besonders gut wahrnehmbar. Wird also vorgeführt, dass die italienische Musik unfähig sei, sich einem anderen Stilidiom anzupassen?

Der Deutungsmöglichkeiten sind viele, so dass die eindeutige Dechiffrierung einer Botschaft unmöglich erscheint. Die Pointe besteht offensichtlich darin, dass Lully dem französischen Kalkül (= kompositorische Kompetenz) die italienische Extravaganz (=vokale *performance*) gegenübergestellt hat: Die Aufführung der Sängerin ist durch die Unstimmigkeit zwischen französischer Form und italienischer Singweise geprägt. Somit finden sich im *Bourgeois* französischer und italienischer Stil nicht nur miteinander konfrontiert, sondern sie werden zugleich als Projektion entlarvt: durch den Komponisten als Inszenator.

Es bleibt ein Fazit zu ziehen:

Die Kompositionsszene im *Bourgeois gentilhomme* ist (anders, als man immer wieder lesen kann) offenkundig nicht komisch und schon gar nicht parodistisch gemeint:[53] In diese Richtung weisen weder das Singen auf Nonsenssilben noch die instrumentalen Zwischenspiele (welche keine kompositorischen Fehlleistungen darstellen, sondern zum Improvisationsakt gehören) noch die Tatsache, dass der komponierende Schüler bei den ersten Aufführungen von einem Tenor dargestellt wurde, der in der Kompositionsszene im Falsett singen musste:[54] Letzteres dürfte vielmehr (wie schon Herbert Schneider vermutet hat) ein realistischer Effekt gewesen sein, der dem Umstand Rechnung trug, dass

[51] Vgl. Cowart, *The Triumph of Pleasure* (wie Anm. 1), 110.

[52] Siehe dazu etwa Bouhours, *Les entretiens* (wie Anm. 48) und Perrin, *Lettre* (wie Anm. 28).

[53] Als komisch bzw. burlesk interpretieren die Szene beispielsweise Auld, „Lully's comic art" (wie Anm. 11), 28; Beaussant, *Lully* (wie Anm. 7), 392; Cowart, *The Triumph of Pleasure* (wie Anm. 1), 95; Manuel Couvreur, *Jean-Baptiste Lully. Musique et dramaturgie au service du Prince*, Paris: M. Vokar 1992, 195.

[54] Hierzu und zum folgenden vgl. Lully/Molière, *Bourgeois gentilhomme* (wie Anm. 6), XXI mit Anm. 35.

man beim Komponieren nicht gezwungenermaßen mit voller Stimme singt (in der Tat singt auch der Komponist im *Traiano* von Noris und Tosi anfangs *sotto voce*). Bei genauerer Betrachtung stellt sich die Kompositionsszene im *Bourgeois* als ausgeklügeltes poetologisches Lehrstück dar, das überdies Teil einer Inszenierung nationaler Stile ist: Insbesondere in der Gegenüberstellung mit dem *récit* der italienischen Sängerin wird die französische Musikkultur als rational und dadurch der italienischen überlegen inszeniert.

Anhang

Die Musik im *Bourgeois gentilhomme* von Molière/Lully (1670)

Szene	***Stück***	***Kontext***
I,1	Air *Je languis* (wird komponiert)	Auftragskomposition Monsieur Jourdains „pour une sérénade"
I,2	Air *Je languis* (endgültige Fassung)	wird Monsieur Jourdain probehalber zu Gehör gebracht
	Chanson *Je croyais Janneton* (einstimmig)	von Monsieur Jourdain vorgetragenes Tanzlied [Zitat]
	Dialogue en Musique	der Musiklehrer gibt eine Probe seines Könnens
	erstes Intermedium: Aneinanderreihung verschiedener Tänze	der Tanzlehrer gibt eine Probe seines Könnens
II,1	Menuett (einstimmig gesungen)	der Tanzlehrer und Monsieur Jourdain tanzen [Zitat]
II,5	erste Ballett-*entrée*	die Schneidergesellen legen Monsieur Jourdain tanzend sein neues Gewand an
	zweites Intermedium: zweite Ballett-*entrée*	die Schneidergesellen bekunden tanzend ihre Freude ob der ihnen zuteil gewordenen Belohnung
III,16	drittes Intermedium	die Köche tanzen und tragen dann das für Dorimène vorbereitete Festmahl auf
IV,1	zwei *chansons à boire* (Duette, zum Schluß zum Terzett ausgeweitet)	Unterhaltungsmusik während des Mahls
IV,5	viertes Intermedium: türkische Zeremonie (Marsch, Chöre, Soli und Tänze)	vorgebliche Erhebung Monsieur Jourdains in den Adelsstand
nach V,6	*Ballet des Nations* in sechs *entrées* (die Leute, die Textbücher verlangen; Tanz der Aufdringlichen; die Spanier; die Italiener; die Franzosen; alle)	für Monsieur Jourdain vorbereitetes Ballett

Die Kompositionsszene im *Traiano* von Noris/Tosi (1684)[55]

Lidio giovinetto vien cantando soto voce sopra una carta di musica che tiene in mano certa sua composizione.

Lidio: „Dolce del bosco ombroso,
canora de la selva
vola ...“
Al passaggio, che fa sopra quest'ultima parola si ferma e dice discorrendo tra sé ...

No.
La ricanta pur sotto voce con nova musica.

„Volatile armonia“.
Mostra con moto che non gli aggrada, unde va al cimbalo dove canta con tutta la voce accompagnandosi.

„Dolce del bosco ombroso,
canora de la selva
volatile armonia, Progne amorosa,

che da prigion pendente
de' tronchi vinchi sottilmente ordita
un giorno ebbe l'uscita“.
Canta l'ultimo verso con passaggi e salti, poi dice tra sé:
Troppo egli canta.
„De tronchi vinchi sottilmente ordita
un giorno ebbe l'uscita.
volta la carta, e qui viene piano Sestilia. Si ritira ad udirlo.

E sovra un'alto faggio
così cantò su lo spuntar di maggio“.
L'ascolta<no> in disparte Sestilia.
„O dolce cara, cara,
O cara libertà ...“
Sest: Lidio, speranza.
Lidio vedutela lascia il cimbalo e vuol partire.

Der junge Lidio kommt und singt mit verhaltener Stimme aus einem Notenblatt, das er in der Hand hält, eine eigene Komposition.
Lidio: „Vom schattigen Unterholz eine süße,
vom Walde eine singende
flü ...“
Bei der Verzierung, die er auf dem letzten Wort ausführt, hält er inne und sagt zu sich selbst ...
Nein.
Er wiederholt das Wort, immer noch mit verhaltener Stimme und mit neuer Musik.
„Flüchtige Harmonie“.
Er zeigt mit einer Bewegung, daß es ihm nicht gefällt, und geht daher zum Cembalo, wo er mit voller Stimme singt und sich begleitet.
„Vom schattigen Unterholz eine süße,
Vom Walde eine singende
flüchtige Harmonie, eine liebende Schwalbe,
die von einem hängenden Käfig
von Weiden fein gewebt
eines Tages ihren Ausgang fand“.
Er singt den letzten Vers mit Verzierungen und Sprüngen und sagt dann zu sich:
Er singt zu viel.
„Von Weiden fein gewebt
eines Tages ihren Ausgang fand.
Er wendet das Blatt, und dabei kommt Sestilia leise heran. Sie versteckt sich, um ihm zuzuhören.
Und auf einer hohen Buche
besang sie so den Beginn des Mai“.
Sestilia hört ihn im Verborgenen.
„Oh süße, liebe, liebe
Oh liebe Freiheit ...“
Sest: Lidio, Hoffnung.
Lidio verläßt, nachdem er sie gesehen hat, das Cembalo und will verschwinden.

[55] Text des italienischen Librettos nach Salva, *I drammi per musica* (wie Anm. 32).