

Forum und Freie Beiträge

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **22 (2002)**

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Forum und Freie Beiträge

Conductus sub pelle tropi – Zur Frage der Rezeption und Adaption eines Pariser Conductus im deutschen Sprachbereich

Gundela Bobeth

Aristoteles quoque Stagirites et Theophrastus multique praeterea non ignobiles peripatetici (...) exemplum dicunt, quo negant omnino posse reperiri avesne ante an ovia generata sint.

(Censorinus, *De die natali* IV, 3)

Im Zuge fortschreitender Differenzierungen in der Diskussion und Applikation des musikhistoriographischen Denkmodells von «Peripherie» und «Zentrum» rückt die umfangreiche Überlieferung liturgischer Musik aus dem deutschen Sprachgebiet des 13. bis 16. Jahrhunderts unter neuen Fragestellungen ins Blickfeld. Eine Schlüsselrolle spielt dabei die Sensibilisierung für die spezifischen Voraussetzungen, Funktionen und Kontexte von Aufzeichnungen «peripherer» Provenienz. So fallen quellenimmanente Kriterien für die Interpretation und Einordnung heute weitaus stärker ins Gewicht als der unvermittelte Vergleich mit Erscheinungsformen einer «zentralen» Überlieferung. Entsprechende Vorstöße – von kodikologischen und musikanalytischen Detailstudien¹ bis zur systematischen Erschließung des Bestandes einer ganzen Gattung wie im Fall der Motette² – haben auf die ganz eigenen Bedingungen und Bedürfnisse der musikalischen Produktion im deutschen Sprachbereich aufmerksam gemacht und auf diese Weise

1 Wulf Arlt, «Repertoirefragen «peripherer» Mehrstimmigkeit: das Beispiel des Codex Engelberg 314», in: *Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale* (= Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia, Bologna 1987), vol. 1, hrsg. v. Lorenzo Bianconi, Angelo Pompilio u.a., Turin 1990, S. 97–125; ders., «Les plus anciens témoignages de conduits parisiens dans les régions de langue allemand», Vortragsmanuskript anlässlich des Kolloquiums *L'école de Notre-Dame et son rayonnement*, Royaumont 1987.

2 Joseph Willmann, *Die sogenannte «Engelberger Motette». Studien zu den Motetten des Codex Engelberg 314 im Kontext der europäischen Überlieferung*, Habilitationsschrift Basel 1999 (ms.).

die traditionell mit dieser Musikpraxis verknüpften Vorstellungen von mangelnder Kompetenz und primitivem Kunstcharakter in wesentlichen Punkten modifiziert.

Indes steht das weite Feld der – um den von Andreas Haug geprägten Terminus aufzugreifen – «*Troparia tardiva*»³ in vielem erst am Anfang musikanalytischer Auswertung. Das gilt in besonderem Masse für das einstimmige Repertoire, das bislang nur ansatzweise überhaupt erschlossen ist. Vor diesem Hintergrund prognostizierte Jürg Stenzl im Vorjahresband des *Schweizer Jahrbuchs für Musikwissenschaft*, jede Studie, die eine derartige Quelle gründlich untersucht, werde «auf bisher ganz oder fast unbekannte – und oft sehr eigenartige» – Tropen und Cantionen stossen.⁴

Ein aufschlussreiches Beispiel hierfür bietet ein Stück, das sich in gleich acht Handschriften deutschsprachiger Provenienz aus dem ausgehenden 13. bis zum 16. Jahrhundert findet. Es handelt sich um den Tropus zur Antiphon *ALMA REDEMPTORIS MATER* mit dem Incipit *Marie virginis fecundat viscera*. Unbekannt ist dieser zwar nicht: Enthalten in so prominenten Quellen wie dem Codex Engelberg 314 (CH-EN 314), dem «Seckauer Cantionarium» (A-Gu 756) und der im genannten Beitrag von Jürg Stenzl inventarisierten Handschrift Innsbruck 457 (A-Iu 457), ist der Tropus hymnologisch seit langem registriert und in einer Reihe von Texteditionen zugänglich.⁵ Auch seine Musik liegt inzwischen ediert vor: Im Kommentar-Teil seiner umfangreichen Ausgabe *Notre Dame and Related Conductus* bietet Gordon Anderson auf Basis der Engelberger Aufzeichnung eine – kleinerer Korrekturen bedürftige – Übertragung der einstimmigen Melodie.⁶ Die Gründe aber für die Aufnahme eines Tropus in eine Conductus-Edition führen zugleich auf die «Eigenart» von *Marie virginis*, die seine Assoziation mit dem Zitat Stenzls verständlich macht. Ausschlaggebend sind die für dieses Stück kursierenden textlichen Konkordanzanzen, die weit vor die Überlieferung des deutschen Sprachgebiets zurückreichen. So ist der Text von

3 Andreas Haug, *Troparia tardiva. Repertorium später Tropenquellen aus dem deutschsprachigen Raum* (= MMAe, Subsidia 1), Kassel usw. 1995.

4 Jürg Stenzl, «Die Handschrift 457 der Universitätsbibliothek Innsbruck», in: *SJbMw N.F.* 20 (2000), S. 145.

5 *Analecta Hymnica Medii Aevi* 20, Nr. 67 (AH); Ulysse Chevalier, *Repertorium Hymnologicum*, Louvain/Brüssel 1892ff., Nr. 11167; Gall Morel, *Lateinische Hymnen des Mittelalter*, Einsiedeln etc. 1866, S. 129. – Zusammenstellung sämtlicher überliefernder Handschriften in Anhang 1, S. 274.

6 *Notre-Dame and Related Conductus: Opera Omnia*, hrsg. und übertragen von Gordon A. Anderson (= Gesamtausgaben des Institute of Medieval Music, Bde. 1-10), Bd. 3: 2pt Conductus transmitted in four and three central sources, Henryville (Pa) 1981, S. 212f.

Marie virginis bis auf minimale Abweichungen, deren auffälligste noch im – freilich synonymen – Anfangswort besteht, identisch mit dem des zweistimmigen Notre-Dame-Conductus *Beate virginis fecundat viscera*, wie er von zwei der grossen Notre-Dame-Handschriften (W₁ und F) sowie drei weiteren Quellen eines «zentralen» Pariser Repertoires überliefert wird.⁷

Dass Notre-Dame-Conducti ausserhalb Frankreichs rezipiert und noch zu Zeiten überliefert wurden, in denen daselbst der Bedarf an der Produktion und Tradition dieser Stücke längst versiegt war, ist als Symptom einer «peripheren» oder «retrospektiven» Musikkultur seit den grundlegenden Studien Friedrich Ludwigs und Jacques Handschins immer wieder angesprochen, bis heute aber nicht systematisch erschlossen worden.⁸ Im deutschen Sprachbereich setzen die Zeugnisse einer breiten Ausstrahlung des Pariser Wirkungskreises bereits früh ein – mit ersten Textüberlieferungen noch aus dem späten 12. und notierten Quellen ab dem 13. Jahrhundert⁹ – und lassen sich vereinzelt sogar bis ins 16. Jahrhundert hinein verfolgen. Für das Kloster Engelberg etwa, das dann im 14. Jahrhundert auch zu den Tradenten von *Marie virginis* zählt, ist die Aufnahme französischer Conducti in Nachträgen der Handschriften CH-EN 102 und 1003 schon im frühen 13. Jahrhundert zu greifen.¹⁰ Mit einer Reihe von Konkordanzanzen zu anderen deutschen Quellen deutet der Engelberger Bestand selbst wie auch dessen Anordnung auf einen Tradierungsmodus in regelrechten «Überlieferungsnestern»¹¹. Tatsächlich zeugen im deutschen Sprachbereich noch um 1400 Rubriken wie *Conductus Cancellarii parisiensis*¹², die sich auf eine (allerdings wohl apokryphe) Urheberschaft des rund zweihundert Jahre früher

7 D-W 677 [W1], 128v-129r; I-F1 Plut.29.1 [F], 283v-284v; E-Ma 20486, 54v-56r; D-Heid 2588, 2r (frgm.); GB-OxfB Wood 591, 4r-4v. In der Edition Andersons trägt *Beate virginis* die Nummer H15 (ibid., S. XXIV, 107–111 und 211–213).

8 Bezeichnend hierfür ist, dass in Gordon Andersons umfassender Conductus-Edition die einstimmig neumierte Parallelüberlieferung von Notre-Dame-Conducti im deutschen Sprachbereich weitestgehend unberücksichtigt bleiben («the neumes will not be discussed here», vgl. *Notre-Dame and Related Conductus*, passim). Und dass der den rund 200 überlieferten «Conductus in related sources» vorbehaltene siebte Band dieser Ausgabe bis heute nicht erschienen ist, unterstreicht einmal mehr das Desiderat ebenso wie die Komplexität des Unterfangens, den Bereich der «peripheren» Conductus-Überlieferung aufzurollen.

9 CH-Zür C 58/275; dazu Jacques Handschin, «Conductus-Spicilegien», in: *AfMw* 9 (1952), bes. S. 106 u. 111f.

10 Vgl. die entsprechenden Ausführungen in *Engelberg Stiftsbibliothek Codex 314*, kommentiert und im Faksimile herausgegeben von Wulf Arlt und Mathias Stauffacher (= Schweizerische Musikdenkmäler 11), Winterthur 1986, S. 66f.

11 Darauf machte Arlt in «Les plus anciens témoignages» (wie Anm. 1) aufmerksam.

12 In der Handschrift CH-Bu XI 8, fol. 147r.

an der Pariser Notre Dame tätigen Dichters und Kanzlers Philipp berufen, von der ungebrochenen Autorität und Anerkennung einer weit zurückreichenden Tradition. Gleichzeitig deutet aber bereits der aufs Einstimmige reduzierte, rhythmisch vergleichsweise indifferente Aufzeichnungsmodus in linienloser Neumenschrift, wie er einen grossen Teil dieser Überlieferung betrifft, auch auf genuine Unterschiede zur Überlieferung der Notre-Dame-Handschriften. Nur sind eben die musikalischen Konsequenzen dieser abweichenden Überlieferungserscheinungen noch kaum untersucht und somit die Hintergründe und Implikationen der Stimmenreduktion – wie des Rezeptionsprozesses im ganzen – weitgehend ungeklärt. Entsprechendes gilt für die Funktionen und Gebrauchsräume der aufgenommenen Stücke sowie für den Anteil von Adaption und Eigenproduktion in der Aneignung des Rezipierten.

Nun ergibt sich bei *Marie virginis* der Verwendungskontext ausnahmsweise schon aus den handschriftlichen Rubriken. Indem die meisten Handschriften des deutschen Sprachbereichs das Stück als *Versus super Alma redemptoris* oder *Super antiphonam Alma redemptoris* ausweisen, lässt sich sein Aufführungsort auf die Offiziumsliturgie eines marianischen Festes eingrenzen.¹³ Ein wesentlicher Unterschied zum bisher absehbaren «Mainstream» der deutschen Conductus-Rezeption besteht ausserdem im Musikalischen. Während die einstimmigen Aufzeichnungen des deutschen Sprachbereichs in der Regel die Grundstimme der jeweils mehrstimmigen Notre-Dame-Fassung festhalten – und zwar mit grosser Wahrscheinlichkeit auch in den Fällen, bei denen bisher für eine abweichende musikalische Überlieferung plädiert wurde¹⁴, – handelt es sich bei *Marie virginis* nicht um eine

13 Dies gilt auch für die Seckauer Handschrift A-Gu 756, die als einzige das Stück unter der Überschrift *Super antiphonam Speciosa* führt (vgl. dazu auch unten Anm. 37). Keine Angaben machen die generell rubrikenlose A-Iu 457 sowie D-BerIA.

14 Das betrifft die Conducti *Celum non animum* (E1 in der Nummerierung Andersons) sowie *Fas et nefas ambulant* (F7), die beide im Carmina-Burana-Codex D-Mbs 4660 einstimmig in linienloser deutscher Neumenschrift aufgezeichnet sind. Bei ersterem hatte Rudolf Flotzinger («Reduzierte Notre-Dame-Conductus im sogenannten Codex Buranus?», in: *Muzikološki Zbornik – Musicological Annual* 17 (1981), S. 100), beim zweiten Eduard Gröninger (*Repertoire-Untersuchungen zum mehrstimmigen Notre Dame-Conductus*, Regensburg 1939, S. 25) eine melodische Eigenständigkeit gegenüber der zwei- bzw. dreistimmigen Notre-Dame-Überlieferung gesehen. Der entscheidende Faktor für diese – durch die Neumenverläufe nicht zwingend gedeckte – Einschätzung scheint allerdings in beiden Fällen zu sein, dass die Breite eines Spielraums von Abweichungen, innerhalb dessen sich zwei Aufzeichnungen noch als Überlieferungen desselben verstehen lassen, für die Conductus-Rezeption des deutschen Sprachbereichs bislang in keiner Weise definiert ist.

blosse «reduction to monody», wie erst kürzlich noch suggeriert wurde¹⁵, sondern um eine völlig eigene Melodie. Auch im Blick auf übergeordnete Kriterien – den Modus oder bestimmte Strategien der Textvertonung – gibt es, wie die musikalische Analyse zeigen wird, keine Anzeichen für eine Aufnahme von Elementen des ausgedehnt melismatischen, «durchkomponierten» Conductus. Gerade aufgrund seiner musikalischen Unabhängigkeit gegenüber der Notre-Dame-Überlieferung aber bietet das Beispiel von *Marie/Beate virginis* in besonderer Weise die Möglichkeit, das Verhältnis von Rezeption und Produktion im Kulturtransfer zwischen Paris und dem deutschen Sprachbereich unter neuen Gesichtspunkten zu vertiefen. Zum einen geht es dabei um die Frage nach dem Rezeptionsverhalten und der Rezeptionskompetenz des deutschen Sprachgebiets, zum anderen aber auch darum, wie weit das traditionelle Bild einer primären, von Paris ausgehenden Überlieferungsschicht auf der einen Seite und einer im deutschen Sprachgebiet situierten sekundären Schicht auf der anderen im Einzelfall überhaupt trägt. So lässt sich hier sogar an einem vergleichsweise gut erschlossenen Beispiel die Vielschichtigkeit der Perspektiven und Differenzierungsansätze verdeutlichen, die sich aus der Hinterfragung des vermeintlich Gesicherten in diesem Bereich eröffnen.

Einen Einstieg in die Auseinandersetzung mit dem Filiationsverhältnis von *Beate virginis* als Notre-Dame-Conductus und *Marie virginis* als marianischem Tropus bietet der detaillierte Vergleich der jeweiligen Textfassungen. Dabei macht die Gegenüberstellung in Bsp. 1 – mit dem aus Paris überlieferten Wortlaut in der linken und dem des deutschen Sprachbereichs in der rechten Spalte – auf den ersten Blick vor allem den hohen Übereinstimmungsgrad zwischen beiden Überlieferungen sichtbar.

15 So Mark Everist, «Reception and Recomposition in the Polyphonic «Conductus cum caudis»: The Metz Fragment», in: *Journal of the Royal Musicological Association* 125 (2000), S. 135–163, in einer missverständlichen Tabellenüberschrift auf S. 162. Unzutreffend ist hier zudem der Verweis auf z w e i einstimmige Melodieversionen: «[...] In the case of *Beate virginis* (H 15), the monodies that survive preserve two different melodies not found in the polyphonic version» (ibid., S. 157, Anm. 64). – Kommentarlos als periphere Konkordanz zur Notre-Dame-Überlieferung war die Engelberger Aufzeichnung noch von Gröninger aufgeführt worden (*Repertoire-Untersuchungen*, S. 110).

Bsp. 1: Textüberlieferung

«Notre Dame»

(W1, F, E-Ma 20486, [D-Heid 2588],
[GB-OxfB Wood 591]) + Mo

(Interpunktion nach F)

I)

Beate virginis fecundat viscera
vis sancti flaminis non carnis opera.
carens originis labe puerpera
dei et hominis dat nova federa.

II)

Ardere cernitur ardenti radio
rubus. nec uritur ignis incendio.
sic nec corrumpitur *concepto filio*
virgo. nec leditur in puerperio.

III)

Miratur ratio deum in homine.
suscepto filio de matre virgine.
non fiat questio de tanto nomine.
sit fides ratio virtus pro semine.

I,1: fecundat] fecondat Mo

I,2: flaminis] flamminis F

II,2: rubus nec] rubet non Mo

III,2: filio] filii W1

III,4: sit] fit Mo

«peripher»

(CH-EN 314, A-Gu 756, A-Iu 457,
CH-SG 388, GB-Lbm 22604, D-BerLA,
CH-Bu 46, CH-SG 546)

(deutsche Übersetzung in Anhang 2)

I)

Marie virginis fecundat viscera
vis sancti flaminis non carnis opera.
Carens originis labe puerpera
Dei et hominis dans nova federa.

II)

Ardere cernitur ardenti radio
rubus nec uritur ignis incendio.
Sic nec corrumpitur *suscepto filio*
Virgo nec leditur in puerperio.

III)

Miratur ratio deum in homine
suscepto filio de matre virgine.
Non fiat questio de tanto nomine
fides sit ratio virtus pro semine.

I,1: fecundat] fecundet SG 546; fecun-
da CH-Bu 46

I,2: vis] vi A-Gu 756

II,2: rubus] rubens CH-Bu 46

II,2: ignis incendio] nec ignis incendio
CH-SG 546

II,3: corrumpitur] comburitur CH-Bu 46

II,3/4: Sic nec (leditur nec *add. in*
 marg.) corrumpitur virgo suscepto
filio in puerperio. CH-SG 388

III,1: deum in homine] deum de virgine
A-Gu 756

III,2: suscepto] concepto CH-Bu 46,
CH-SG 388, CH-SG 546

III,2: de matre virgine] non carnis
opere A-Gu 756

III,3: fiat] fiet *corr.* fiat CH-EN 314

III,3: nomine] numine A-Gu 756,
CH-Bu 46, CH-SG 388, SG 546;
munime D-BerLA

Wie in der Synopse von Bsp. 1 durch Kursivdruck hervorgehoben, weichen die Überlieferungen von *Marie* und *Beate virginis* an lediglich vier Stellen voneinander ab. Die Konstanz, mit der die betreffenden Abweichungen jeweils nur auf einer Seite auftreten, bestätigt, dass es sich bei der Überlieferungsversion als Conductus und der als Tropus um zwei getrennt voneinander verlaufende Traditionsstränge handelt.¹⁶ Offener ist die Situation allerdings für die Frage, welcher von beiden aus textkritischer Sicht ein früheres Überlieferungsstadium – beziehungsweise einen möglichen Ausgangspunkt der Überlieferung – repräsentiert.

Bei zwei der Varianten bietet die Notre-Dame-Überlieferung zumindest marginale Indizien für eine *lectio melior*. So ergibt in I,1 allein die links wiedergegebene Konstruktion mit der finiten Verbform *dat* einen vollständigen Satz, während in der rechten Spalte die partizipiale Lesart *dans* – als weiteres Attribut von *puerpera* neben *carens* – dazu führt, dass das Subjekt *puerpera* ohne prädikative Komplettierung bleibt. Grammatikalisch wäre auch diese Lösung denkbar und liesse sich – im Sinne eines emphatischen Ausrufs («Eine von der Ursünde unbefleckte und neue Bünde zwischen Gott und Mensch stiftende Mutter!») – sogar als Mittel einer den marianischen Lobpreis profilierenden Rhetorik interpretieren. Stilistisch aber fällt sie aus dem ansonsten deskriptiven Gesamtduktus des Textes heraus. Weniger gravierend erscheint demgegenüber die zweite Stelle in II,3, bei der allein die Präfixe *con-* und *sus-(cepto)* differieren. In stilistischer Hinsicht überzeugt jedoch auch hier die Notre-Dame-Fassung mit *con-* insofern eher, als sie einerseits eine exakte Wortwiederholung beim in der nachfolgenden Strophe rekapitulierten *suscepto filio* (III,2) vermeidet und andererseits nach dem unmittelbar vorausgehenden *corrumpitur* einen alliterierenden Anschluss bietet, wie er auch im übrigen Textverlauf häufig auftritt.¹⁷

Als Indikatoren einer *traditio prior* funktionieren beide Stellen indes nur bedingt. Insbesondere der Fall von *con-* statt *suscepto* könnte ebenso auf eine spätere Redaktion wie auf einen intakten Textursprung hindeuten. Die zwei anderen Abweichungen, die einerseits die Wortwahl – *Beate/Marie* (I,1) –, andererseits die Wortstellung – *sit fides/fides sit* (III,4) betreffen, bilden paritätische Alternativen und erlauben damit keine weiteren Aufschlüsse. Und der kritische Apparat zur deutschen Überlieferung verzeichnet zwar für einzelne, überwiegend späte Quellen Merkmale einer Verderbtheit (z.B. *fecunda* [für *fecundat*] in CH-Bu 46 oder *munime* [aus *numine* anstatt des eigentlichen *nomine*] in D-Ber1A). Er zeigt aber auch, dass gleich vier der acht deutschen Handschriften – darunter mit Engelberg 314 sowie

16 Entsprechend Anderson, *Notre Dame and Related Conductus*, Bd. 3, S. 213.

17 Dazu ausführlicher unten, S. 269.

einer prämonstratensischen Quelle (GB-Lbm 22604) zwei der ältesten Überlieferungen von *Marie virginis* als Tropus überhaupt – einen praktisch unkorrupten Text aufweisen, dessen Differenzen zum Notre-Dame-Conductus sich auf die vier angesprochenen Stellen beschränken.

Die textkritische Auswertung führt in Filiationsfragen somit nicht entscheidend weiter. Unter den angesprochenen Vorbehalten stützt der Befund eine supponierte Primärschicht der Notre-Dame-Überlieferung zwar eher, als dass er ihr widerspräche. Doch relativiert sich auch dieses Bild erheblich, sobald für den Tropus *Marie virginis* die durch ihn erweiterte *ALMA*-Antiphon ins Spiel kommt.

Da in einer Reihe von Handschriften zwischen den einzelnen Strophen des Tropus auch die Textincipits der entsprechenden Antiphonabschnitte notiert wurden – im Engelberger Codex sogar zusammen mit den zugehörigen Incipits der Musik –, ist die Koordination von Bezugsgesang und tropierender Erweiterung gesichert. Im auf diese Weise rekonstruierbaren Zusammenspiel der beiden Texte treten so zahlreiche und bemerkenswerte Bezüge zutage, dass sich für ein mögliches Entstehungsszenario von *Marie virginis* neue Perspektiven abzeichnen.

Bsp. 2: Zusammenspiel von *ALMA REDEMPTORIS* und *Marie virginis*

ALMA REDEMPTORIS MATER QUAE PER VIA CELI PORTA MANENS

Marie virginis	fecundat viscera
vis sancti flaminis	non carnis opera.
Carens originis	labe puerpera
dei et hominis	dans nova federa.

ET STELLA MARIS SUCCURRE CADENTI SURGERE QUI CURAT POPULO

Ardere cernitur	ardenti radio
rubus nec uritur	ignis incendio.
Sic nec corrumpitur	suscepto filio
virgo nec leditur	in puerperio.

TU QUAE GENUISTI NATURA MIRANTE TUUM SANCTUM GENITOREM

Miratur ratio	deum in homine
suscepto filio	de matre virgine.
Non fiat questio	de tanto nomine
fides sit ratio	virtus pro semine.

VIRGO PRIUS ET POSTERIUS GABRIELIS AB ORE SUMENS ILLUD AVE PECCATORUM MISERERE.

Merkmale einer interaktiven Verklammerung mit der Antiphon sind bei *Marie virginis* auf allen Ebenen des Textes zu greifen. Über ein gängiges Repertoire marianischer Themen und Bilder hinaus werden hier Bezüge sichtbar, die von der Kommentierung und Konkretisierung einzelner Antiphonabschnitte über die Wiederkehr grammatischer Strukturen bis in Details der Aussage reichen und dabei auch Aspekte des Vokabulars sowie der Phonetik einschliessen.

So lassen sich die ersten beiden Verse von *Marie virginis* als Kommentar zur ersten Zeile der Antiphon lesen, der das eröffnende *ALMA*-Attribut Marias aufgreift und kausal präzisiert: Nicht Fleischeswerk (*carnis opera*), sondern die Kraft des Heiligen Geistes (*vis sancti flaminis*) hat den jungfräulichen Leib befruchtet (*fecundat viscera*) – und auf diese Weise die angerufene *ALMA MATER* erst in den Status der Maternität versetzt. Zugleich weist die erste Strophe von *Marie virginis* bereits auf die letzte Zeile der Antiphon: einerseits allgemein auf das *VIRGO PRIUS ET POSTERIUS*, wie es thematisch auch in den beiden weiteren Tropusstrophen wiederkehrt, andererseits mit dem Bild der *vis sancti flaminis* aber auch ganz konkret auf die Erwähnung Gabriels, der nach dem Lukasbericht Maria mit dem Gruss AVE anspricht (Luc. I 28) und das *Spiritus sanctus superveniet in te* (Luc. I 35) verkündet.

Das Bindeglied zum zweiten Antiphonabschnitt bilden die im vierten Vers angesprochenen *nova federa dei et hominis*, die Maria als *puerpera* stifte. Mit der darin zum Ausdruck kommenden Vermittlungsfunktion Marias, auf die schon die erste Antiphon-Zeile anspielte (*PERVIA PORTA CELI*), wird gleichsam der Zuständigkeitsbereich Marias formuliert, auf dessen Grundlage die Bitte der nachfolgenden Antiphon-Zeile an Maria herangetragen werden kann: *SUCCURRE CADENTI POPULO*. Dabei assoniert der Zeilenausklang [*POPU-*]LO mit dem Endreim *-io* der zweiten Tropusstrophe. Deren Schlusswort *puerperio* funktioniert dann als Scharnier zum *GENUISTI* des folgenden Antiphonabschnittes, und dieser liefert mit *NATURA MIRANTE* und *SANCTUM GENITOREM* wiederum die Stichworte für den Einsatz der letzten Strophe des Tropus: *Miratur ratio deum in homine*.

Überdies scheint im Kontext der Antiphon eine mögliche Begründung für das bereits diskutierte Partizip *dans* auf, das die Tropus-Version des deutschen Sprachbereichs konstant anstelle der finiten Form *dat* überliefert. Im Text von *Marie virginis* allein führt es in beschriebener Weise zu einem elliptischen Partizipialsatz (*puerpera carens ... dans...*), der als unvermittelte Exklamation aus dem übrigen Sprachduktus herausfällt.¹⁸ Im Zusammenhang der Strophe mit der ersten Zeile der Antiphon jedoch lassen sich die Partizipien *carens* und *dans* parallel zum antiphonalen *MANENS* lesen, wie im folgenden Beispiel durch die Kursive verdeutlicht. Die Verse 3 und

18 Vgl. dazu die Ausführungen oben auf S. 259.

4 mit dem prädikatlosen Subjekt *puerpera* müssten auf diese Weise nicht als Ausruf verstanden werden («Eine/Die Mutter, die ...!»), sondern wären in die Invokation Marias eingebunden. Die Verse 1 und 2 des Tropus rückten hierbei in die Rolle eines erläuternden Einschubs:

*ALMA REDEMPTORIS MATER QUAE PERVIA CELI PORTA MANENS*¹⁹

(Marie virginis	fecundat viscera
vis sancti flaminis	non carnis opera)
<i>carens</i> originis	labe puerpera
dei et hominis	<i>dans</i> nova federa

ET STELLA MARIS SUCCURRE CADENTI ... POPULO

SEGENSREICHE MUTTER DES ERLÖSERS, DU OFFENE HIMMELSPFORTE

(Den Schoss der Jungfrau Maria hat [nämlich]
der Heilige Geist, und nicht Fleischeswerk, befruchtet.)
Du Gebälerin, von der Ursünde unbefleckt,
die du neue Bünde zwischen Gott und Mensch stiftest,

DU MEERESSTERN, HILF DEM FALLENDEN VOLK, ...

Für eine solche Auffassung des dritten und vierten Tropusverses spräche auch, dass die Anrede Marias im unmittelbar anschliessenden zweiten Antiphonabschnitt weitergeführt wird (*ET STELLA MARIS*). Wie in der Übersetzung vorgeschlagen, würden die Tropusverse somit nahtlos zwischen den Vokativen der Antiphon überleiten. Ab der zweiten Tropusstrophe treten die weiterhin in der Anredeform verbleibende Antiphon und der dann deskriptive *Marie virginis*-Text in ihrer Sprachhaltung allerdings endgültig auseinander, was zugleich auf die Grenzen der invokativen Interpretation verweist. In jedem Fall aber erscheint das für sich genommen – und zumal im Vergleich mit dem *dat* der Conductus-Überlieferung – befremdliche Partizip *dans* vor dem Hintergrund der *ALMA*-Antiphon in einem anderem Licht und trägt insofern einen weiteren Aspekt zu den Merkmalen einer dezidiert «tropischen» Qualität von *Marie virginis* bei.

19 Im Unterschied zu den meisten modernen Editionen des *ALMA REDEMPTORIS*, in denen das partizipiale *MANENS* am Ende des ersten Antiphon-Abschnitts zu *MANES* konjiziert wird, ist in Handschriften des 12. bis 14. Jahrhunderts die Lesung *MANENS* tatsächlich weit verbreitet, und zwar sowohl im deutschen wie im französischen Sprachbereich: vgl. die Überlieferungen des CAO und den kritischen Apparat der AH (50, 318). Die Möglichkeit, *puerpera dans...* im Kontext der Antiphon invokativ zu interpretieren, bestünde jedoch auch im Fall der Lesung *MANES* – dann freilich ohne direkten grammatikalischen Anknüpfungspunkt.

Anknüpfungspunkte zwischen *Marie virginis* und dem *ALMA REDEMPTORIS MATER* bestehen auch auf musikalischer Ebene. Tatsächlich deutet einiges darauf hin, dass die Musik von *Marie virginis* originär im Hinblick auf eine Erweiterung der – in jedem Fall älteren²⁰ – *ALMA*-Antiphon angelegt ist. Dafür sprechen, abgesehen von der f-modalen Konzeption, vor allem die identischen Anfänge sowie weitere melodische Reminiszenzen.

Bsp. 3 (siehe nächste Seite) bietet eine Übersicht über den Gesamtablauf der alternierenden Melodieabschnitte von *ALMA REDEMPTORIS MATER* und *Marie virginis*. Soweit möglich, sind melodische Entsprechungen oder vergleichbare Formulierungen dabei in der vertikalen Disposition verdeutlicht. Die Musik des Tropus folgt im einzelnen der Engelberger Aufzeichnung. Abweichungen gegenüber den übrigen handschriftlichen Überlieferungen von *Marie virginis* sind hier nicht eigens verzeichnet, da sie sich insgesamt in so engen Grenzen bewegen, dass sie für die Analyse nicht entscheidend ins Gewicht fallen. Die Melodie von *ALMA REDEMPTORIS* basiert, da aus Engelberg selbst (wie auch aus den Entstehungsorten der übrigen *Marie*-Quellen) m. W. keine Fassung dieser Antiphon erhalten ist, auf der Zwiefaltener Überlieferung der Handschrift D-KA 60. In den Anfängen der Abschnitte II, III und IV wurden allerdings, sofern hier Abweichungen bestanden, die Formulierungen aus den eingeschobenen Melodieincipits der Engelberger Aufzeichnung berücksichtigt.

20 Für einen bereits karolingischen Ursprung des *ALMA REDEMPTORIS MATER* plädiert Franz Brunhölzl, «Zur Antiphon «Alma redemptoris mater»», in: *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige* 78 (1967), S. 321.

Bsp. 3: Musikalisches Zusammenspiel ALMA REDEMPTORIS – Marie virginis

ANT. 1

AL- - - - - MA RED- EMP- TO- RIS MA- TER QUAE PER- VI- A CAE- LI POR- TA MA- NENS

Tr. 1

Ma- ri- e vir- gi- nis fe- cun- dat vis- ce- ra vis sanc- ti fla- mi- nis non car- nis o- pe- ra
ca-rens o- ri- gi- nis la- be pu- er- pe- ra de- i et ho- mi- nis dans no- va fe- de- ra.

ANT. 2

ET STEL- LA MA- RIS SUC- CUR- RE CA- DEN- TI SUR- GE- RE QUI CU- RAT PO- PU- LO

Tr. 2

Ar- de- re cer- ni- tur ar- den- ti ra- di- o ru- bus nec u- ri- tur ig- nis in- cen- di- o
sic nec cor- rum- pi- tur sus- cep- to fi- li- o vir- go nec le- di- tur in pu- er- pe- ri- o.

ANT. 3
TU QUAE GE-NU- I- STI NA- TU- RA MI- RAN- TE TU- UM SANC- TUM GE- NI- TO- REM

Tr. 3
Mi- ra- tur ra- ti- o de- um in ho- mi- ne sus- cep- to fi- li- o de ma- tre vir- gi- ne
non fi- at que- sti- o de tan- to no- mi- ne fi- des sit ra- ti- o vir- tus pro se- mi- ne.

ANT. 4
VIR- GO PRI- US AC PO- STE- RI- US GA- BRI- E- LIS AB O- RE SU- MENS IL- LUD A- VE
PEC- CA- TO- RUM MI- SE- RE- RE.

(Kommentar zu Bsp. 3 siehe S. 263)

Die weitreichende Identität der Initien von *Marie virginis* und der Antiphon – im raschen Aufstieg über Terz und Quinte zur Oktave und der sekundschrittigen Rückführung zur Quinte – entspricht einerseits einem typischen Melodieverhalten im fünften Modus. Auffällig sind jedoch Dauer und Grad der Übereinstimmung. So kongruiert die musikalische Formulierung des gesamten Sechssilblers *Marie virginis* mit den zehn ersten Tönen des Melismas über *AL-[MA]*.²¹ Angesichts der praktisch notengetreuen Wiederkehr und der exponierten Stellung am Anfang dürfte es sich hierbei tatsächlich nicht nur um generelle Korrespondenzen im Rahmen einer f-modalen Tonsprache handeln, sondern um eine bewusste Aufnahme der Melodie des Bezugsgesangs. Wie sich – zumal im deutschen Sprachbereich – auch weitere Beispiele finden, in denen das charakteristische f-modale *ALMA*-Initium im Sinne eines semantisch besetzten musikalischen Zitats fungiert.²²

Abgesehen von der Wiederholung dieser Wendung am Beginn der Strophe 3, die sich aus der weitestgehend identischen Melodiekonzeption der Strophen 1 und 3 ergibt, bleibt der Beginn der einzige Fall einer exakten Übernahme von melodischem Material aus der Antiphon. Anklänge an musikalische Formulierungen einzelner *ALMA*-Abschnitte finden sich jedoch, wie der analytische Gang durch *Marie virginis* zeigen wird, auch an weiteren Stellen. Zu berücksichtigen sind dabei allerdings die veränderten Bedingungen des neuen Textes und deren Konsequenzen für die musikalische Struktur.

In struktureller Hinsicht unterscheidet sich der weitere Verlauf von *Marie virginis* sogar erheblich vom *ALMA REDEMPTORIS*. Die Differenzen resultieren vor allem aus den spezifischen Gegebenheiten der regelmässigen Anlage von *Marie virginis* in Vers und Strophe. Basismomente einer Korrespondenz zwischen dem Versbau des Textes und seiner musikalischen Umsetzung gibt es zwar auch im *ALMA*. Nur treten die sechs Hexameter des *ALMA* hier in den Hintergrund, da die Unterteilung der Antiphon in vier annähernd gleich lange Abschnitte, zwischen die dann die tropierenden Erweiterungen treten, allein der Textgliederung folgt und sich darin konsequent über Versgrenzen

21 Die einzige Abweichung betrifft das in *Marie virginis* beim Auf- und Abstieg jeweils repetierte *c*, für das allerdings ohnehin ein Spielraum in der Überlieferung der *ALMA*-Antiphon existiert. Tatsächlich gibt es auch *ALMA*-Aufzeichnungen mit repetiertem *c* (z.B. Pa 1235 und 1139 [beide allerdings mit anschliessendem Terzsprung zum *f'* anstelle des sekundschrittigen Aufstiegs]). Somit ist durchaus denkbar, dass eine systematische Durchsicht der umfangreichen *ALMA*-Konkordanzen auf ein Anfangsmelisma stiesse, das der Tonfolge von *Marie virginis* exakt entspräche.

22 Dies gilt vor allem für bestimmte Motetten-Tenores, wie sie CH-EN 314 überliefert; dazu Willmann, «Engelberger Motette», S. 452f.

hinwegsetzt. Diesen vier Abschnitten entsprechen in Bsp. 3 die vier Langzeilen (einschliesslich des Überhangs am Schluss). Wie in der Übertragung durch die graphische Anordnung verdeutlicht, weisen alle vier Abschnitte ungefähr in der Zeilenmitte eine Zäsur auf *f* oder *c'* auf, was im weiteren Sinne mit der halbzeiligen Melodiekonzeption von *Marie virginis* korrespondiert. Im einzelnen unterscheiden sie sich aber sowohl in der musikalischen Gestaltung von Binnenkadenzen und Zeilenschlüssen wie auch in der melodischen Bewegung insgesamt.

Für *Marie virginis* hingegen sind von Anfang an die Entsprechungen unter den einzelnen Teilen bestimmend, die mit der Versstruktur korrelieren. Das Tonmaterial aus dem *ALMA REDEMPTORIS* wird zunächst auch über die Töne des Anfangsmelismas hinaus im wesentlichen beibehalten, jedoch anders gewichtet. So gliedert der Tropus schon nach der Rückkehr zur Quinte am Ende der ersten Vershälfte (*Marie virginis*). Und während in der Antiphon die Tonfolge *a-g-a* den Abschluss des Wortes *ALMA* markiert, beginnt damit im Tropus die zweite Vershälfte. Dabei entspricht das Erreichen der Finalis bei *viscera* der Gliederung auf *f* bei *MATER* in der Antiphon, allerdings mit dem Unterschied, dass der Tropus hier – am Versende – stärker kadenziert, indem er die Untersekunde einbezieht. Nach dieser Zäsur setzt die Melodie in beiden Fällen auf der Quinte ein, führt jedoch im Tropus terzschriftig gleich wieder abwärts – über den Gegenklang bei der nächsten Verszäsur nach *flaminis* –, um dann in der zweiten Vershälfte über *non carnis opera* erneut die um die Finalis zentrierte Formulierung aufzunehmen, die schon aus der zweiten Hälfte des ersten Verses bekannt ist. Auf diese Weise entsprechen die korrespondierenden Reime *viscera* und *opera* einander auch in der Musik. Durch den Verlauf der zweiten Melodiezeile, in der für die Verse 3 und 4 weitestgehend auf die beiden vorangegangenen Verse zurückgegriffen wird, ergibt sich ein musikalischer Strophenaufbau aus zwei nahezu übereinstimmenden Teilen, die den Text ausserdem syntaktisch – in der Korrespondenz der beiden Hauptsätze – aufnehmen.

Im Grundzug gelten diese Merkmale auch für die zweite Strophe, die gegenüber den Strophen 1 und 3 eine eigene Melodie bringt. Um so auffälliger ist, dass hier die jeweils zweiten Zeilenhälften – im Unterschied zur ersten und dritten Strophe – erst ab *ignis incendio* bzw. *puerperio* übereinstimmen, während sie am Beginn in den musikalischen Formulierungen von *rubus nec uritur* und *virgo nec leditur* abweichen. Von beiden Stellen aus lassen sich Verbindungen zur *ALMA*-Antiphon ziehen. So erinnert die Stelle *rubus nec uritur* an die im unmittelbar vorangegangenen zweiten Antiphonabschnitt – und eben auch hier nach der Binnenzäsur – erklingenen Worte *SURGERE QUI CURAT*, was vor allem auf die gemeinsame syllabische Textdeklamation – bei einem Beginn mit Tonrepetition auf der Konfinalis in der Antiphon und auf der Finalis im Tropus – zurückzuführen ist. Bei der

entsprechenden Stelle in der zweiten Zeile scheint im Tonverlauf selbst ein bezugstiftendes Moment auf: Mit dem hohen Einsatz auf der Oktave und sekundschriftiger Abwärtsbewegung zum *c'* klingt in der Vertonung von *virgo* das Einstiegsmelisma des vierten Antiphonabschnitts an, der bezeichnenderweise nicht nur ebenfalls mit dem Wort *VIRGO* beginnt, sondern mit den Epitheta *PRIUS AC POSTERIUS* auch semantisch dem *virgo nec leditur* des Tropus entspricht. Sicherlich gehört auch die musikalische Formulierung über *virgo* zu einem Standardrepertoire von Einsatzmöglichkeiten im f-Modus. Im gesamten Verlauf von *Marie virginis* bleibt dies allerdings die einzige Stelle eines hohen Oktaveinsatzes. Vice versa beginnen in der Antiphon die Abschnitte II und III gleichfalls auf *f'*, führen aber nicht zu einem Gliederungspunkt auf *c'*. So ist es insbesondere die Konstellation der Merkmale, aufgrund derer eine bewusste Anspielung auf die *ALMA*-Antiphon hier in Betracht kommt.

Durch den musikalischen Befund verdichten sich somit die Hinweise auf vielfältige Beziehungsebenen zwischen *Marie virginis* und *ALMA REDEMPTORIS MATER*, wie sie sich auch in der Interaktion der beiden Texte manifestieren. Dies führt zu der Ausgangsfrage zurück, wie sich die Erscheinungsform von *Marie virginis* als marianischem Tropus nun zur Conductus-Überlieferung *Beate virginis* des Notre-Dame-Repertoires verhält. Die zu greifenden Zusammenhänge provozieren geradezu das Gedankenspiel, ob womöglich nicht *Marie* von *Beate virginis*, sondern vielmehr *Beate* von *Marie virginis* abhängen könnte. Angenommen, es gäbe die Überlieferung als Notre-Dame-Conductus nicht, spräche jedenfalls nichts gegen eine originäre Entstehung und Verwendung von *Marie virginis* als *ALMA*-Tropus. Sollte *Marie virginis* aber tatsächlich – im Textlichen wie im Musikalischen – von vornherein unter dem Einfluss der marianischen Antiphon und genuin zu deren Erweiterung konzipiert worden sein, dann müsste es sich bei der Pariser Conductus-Überlieferung um eine sekundäre Schicht handeln, die auf einen Prozess der Rezeption und Adaption eines marianischen Tropus zurückginge.

Symptomatisch für die Vielschichtigkeit des Beispiels von *Beate/Marie virginis* ist, dass sich ein mögliches Entstehungsszenario einschränkungslos auch invers durchspielen lässt: Bleibt die Überlieferung als Tropus aussen vor, unterscheidet sich der Text von *Beate virginis* in keiner Weise von Gedichten, wie sie aus dem Repertoire von Notre-Dame-Conducti der Zeit um 1200 erhalten sind. Dies gilt für Aspekte des Stils und des Inhalts gleichermaßen wie für die Merkmale von Versstruktur und Reim.

So ist der Strophenbau aus vier binnen- und endgereimten Alexandrinern (Zwölfsilblern mit starker Zäsur nach der sechsten Silbe), wie er *Beate virginis* bestimmt, unter den Versformen von Notre-Dame-Conducti weit verbreitet. Dies verdeutlicht unmittelbar die Auflistung entsprechender Bei-

spiele bei Hans Spanke, in deren Zusammenhang *Beate virginis* explizit angeführt wird.²³

Im Stilistischen fällt zunächst das Ineinander von Regelmässigkeit im Satzbau und syntaktischer Verschränkung auf (vgl. hierzu wie zum folgenden wieder Bsp. 1): Einerseits sind Halbstrophe und Satz jeweils deckungsgleich, andererseits erfolgen Enjambements nach jedem ersten und dritten Vers einer Strophe – wobei das Subjekt dreimal erst zu Beginn des zweiten respektive vierten Verses auftritt (*vis* in Strophe 1, *rubus* und *virgo* in Strophe 2). Wortfiguren wie die häufigen Paronomasien (*virginis – viscera – vis; carnis opera – carens originis*) und Alliterationen (*ignis incendio; corrumpitur – concepto; viscera – vis; radio – rubus*), Hyperbata (*carens ... puerpera; dei et hominis ... nova federa*) und Geminatio (*ardere – ardenti*) tragen weiterhin zum Eindruck eines stilistisch anspruchsvollen Textes bei. Inhaltlich greift der Text unter den gängigen Bildern der Jungfrauengeburt²⁴ auch den brennenden und gleichwohl unversehrt bleibenden Dornenbusch aus Ex. 3,2 (*rubus nec uritur*) auf, der in der typologischen Deutung des Mittelalters die Jungfrauengeburt präfiguriert.

In Ausdruck, Stil und Inhalt bestehen darüber hinaus frappierende Übereinstimmungen zwischen *Beate virginis* und dem Text eines weiteren Conductus, der innerhalb des Notre-Dame-Repertoires besondere Berühmtheit erlangt hat.²⁵ Hierbei handelt es sich um das einstimmige *Beata viscera*, das laut Auskunft des Anonymus IV von Perotin vertont wurde²⁶ und für dessen Text Zuschreibungen sowohl an Walther von Châtillon als auch an Philipp den Kanzler überliefert sind.²⁷ Gordon Anderson geht aufgrund der bemerkenswerten Ähnlichkeit beider Texte sogar so weit, eine Verwechslung von *Beate virginis* mit *Beata viscera* durch einen der Kompilatoren von W₂ in Erwägung zu ziehen und damit einen Erklärungsansatz zu bieten,

23 Hans Spanke, *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik* (=Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, phil.-hist. Klasse, 3. Folge Bd. 18), Berlin 1936, S. 37.

24 Zu den Bibelkonkordanzen im einzelnen Anderson, *Notre-Dame and Related Conductus*, Bd. 3, S. XXIV.

25 K14 in Anderson, *ibid.*, Bd. 6.

26 *Der Musiktraktat des Anonymus IV*, hrsg. v. Fritz Reckow (= *BzAfMw IV/V*), Wiesbaden 1967, Teil 1, 46,4).

27 An Walther von Châtillon in F-Char 190, an Philipp den Kanzler in D-Da 2777. Die Zuschreibungen werden kontrovers interpretiert. Eine Übersicht über die Literatur bietet Joseph Szövérfy (Hrsg.), *Lateinische Conductus-Texte des Mittelalters*, Ottawa 2000, S. 78. Zu ergänzen ist Thomas B. Payne, Art. «Philip the Chancellor» in: *NGrove*, 2nd edition, Bd. 19, S. 594–597, der eine Autorschaft Philipps favorisiert.

weshalb das zweistimmige *Beate virginis* in W_2 fehlt, *Beata viscera* als einziger einstimmiger Conductus dort aber enthalten ist.²⁸

Für die Frage nach dem Entstehungskontext von *Beate virginis* ist entscheidend, dass der Text in allen seinen Eigenschaften einem Stück vergleichbar erscheint, das in typischer Weise mit der florierenden Produktion der Pariser Dichter und Musiker verknüpft ist. Somit spricht bei *Beate virginis* nun seinerseits vieles dafür, von einer originären Entstehung und Verwendung als Conductus auszugehen, der später – dann in der Adaption als marianischer Tropus – in den deutschen Sprachbereich gewandert ist.

In dieser Situation gleicht die Frage nach dem Ausgangspunkt der Überlieferung – danach, *Conductusne ante an tropus generatus sit*, – tatsächlich dem Aporem von Huhn und Ei. Nur kommt hier sogar noch eine dritte Möglichkeit hinzu. So wäre schliesslich auch an eine ursprüngliche Existenz des Stücks als funktionsneutraler Text zu denken, der dann in zwei voneinander unabhängige Rezeptionstränge mündete. Fälle einer reinen Textüberlieferung religiöser Gedichte sind insbesondere bei Walther von Châtillon bekannt, der ja auch als möglicher Autor des *Beata viscera* gilt.²⁹ Allerdings wirft die Annahme einer originär melodiösen Textüberlieferung in dieser Zeit generelle Fragen auf. Auch bei Walther ist letztlich nicht eindeutig zu klären, ob eine musikalische Umsetzung tatsächlich von vornherein nicht intendiert war oder ob sie sich lediglich nicht erhalten hat.

Immerhin liessen sich für ein zunächst musikunabhängiges Bestehen von *Beate/Marie virginis* als Text erste Hinweise geltend machen, die sich aus den verschiedentlich unternommenen Versuchen einer chronologischen Schichtung des Pariser Conductus-Repertoires abzeichnen.³⁰ Die methodische Basis solcher Ansätze besteht darin, durch Analogieschlüsse aufgrund datierbarer Conducti ein zeitliches Raster für bestimmte musikalische Stil-

28 Gordon A. Anderson, *The Latin Compositions in Fascicules VII and VIII of the Notre Dame Manuscript Wolfenbüttel Helmstedt 1099*, New York 1968, Bd. 1, S. 167f.

29 Vgl. die kommentierten Editionen Wilmarts und Streckers (André Wilmart, «Poèmes de Gautier de Châtillon dans un manuscrit de Charleville», in: *Revue Bénédictine* 49 (1937), S. 121; Karl Strecker, *Die Lieder Walters von Chatillon*, Berlin 1925) sowie die Zusammenstellungen bei Spanke (*Beziehungen, passim*).

30 Den jüngsten Beitrag in diesem Bereich liefert Thomas Payne, «Datable «Notre Dame» Conductus: New Historical Observations on Style and Technique», in: *Current Musicology* 64 (2001), S. 104. Unter den älteren Ansätzen Ernst Sanders, «Style and Technique in Datable Polyphonic Notre Dame Conductus», in: *Gordon Athol Anderson: In memoriam*, hrsg. v. Luther Dittmer, Henryville (Pa) 1985, Bd. 2, S. 505; sowie Janet Knapp, «Musical Declamation and Poetic Rhythm in an Early Layer of Notre Dame Conductus», in: *JAMS* 32 (1979), S. 386.

merkmale zu etablieren. Appliziert auf die Musik von *Beate virginis*, ergäbe sich für deren komplexe, melismenreiche und rhythmisch variable Gestaltung eine Zuordnung zu einem jüngeren, in jedem Fall ins 13. Jahrhundert weisenden Bestand. Der Text hingegen gehört in seiner alexandrinischen Versform zu einer Schicht, die vor allem «from the last two decades of the twelfth century» datiert, nach 1200 unter den Notre-Dame-Conducti indes kaum noch auftritt.³¹ Unter der Prämisse eines teleologischen Geschichtsverständnisses – wie es allen Studien zur zeitlichen Einordnung im Kern zugrunde liegt, indem sie die Geschichte des Conductus als linearen Prozess zunehmender Komplexität und Ausdifferenzierung musikalischer Mittel festschreiben und diesen methodisch instrumentalisieren – müsste somit von einer Spanne von mindestens ein bis zwei Jahrzehnten zwischen textlicher und musikalischer Genese ausgegangen werden. In diesem Zusammenhang ist auch an die zusätzliche Tradierung von *Beate virginis* als Duplumtext einer dreistimmigen Motette im achten Faszikel der grossen Motetten-Sammlung des Codex Montpellier³² zu erinnern, bei der es sich ebenso um eine Adaption des Conductustextes handeln könnte wie um eine davon unabhängige Aufnahme eines kursierenden Gedichts.

Eine Entstehungsgeschichte von *Beate/Marie virginis* lässt sich somit auf drei verschiedene Arten – im Sinne dreier dem Quellenmaterial inhärenter Plotstrukturen – erzählen. Keine der Möglichkeiten ist von vornherein auszuschliessen, jede einzelne bietet Momente des Für und des Wider. Der chronologische Überlieferungsbefund freilich unterstützt eine Entstehungsreihenfolge vom Conductus zum Tropus: Keine der Tropus-Aufzeichnungen datiert vor den Notre-Dame-Handschriften. Wird aber die Chronologie der erhaltenen Quellen als – im Beispiel von *Beate/Marie virginis* einzig feststehendes – Referenzsystem akzeptiert, dann führt die im vorangegangenen aufgezeigte Komplexität beider Erscheinungsformen – als Conductus wie als Tropus – zumindest zu Differenzierungen in der historischen Einordnung dieses Befunds.

Konsequenzen ergeben sich vor allem im Blick auf den deutschen Sprachbereich. Sollte das von der Quellenüberlieferung vermittelte Bild zutreffen, dann stand am Beginn der Überlieferung der Pariser Conductus *Beate virginis*, für den die neben den Notre-Dame-Handschriften greifbaren Zeugnisse eine weite Verbreitung im 13. Jahrhundert dokumentieren³³, während es sich bei *Marie virginis* tatsächlich um eine spätere, auf breiter Quellenbasis im

31 Payne, «Datable «Notre Dame» Conductus», S. 113ff.

32 F-Mo H 196, fol. 376'.

33 Zu den Überlieferungszeugnissen von *Beate virginis* vgl. Anm. 7.

deutschen Sprachgebiet verankerte Existenzform handelte, die aus der Konfrontation mit der französischen Überlieferung hervorgegangen sein dürfte.

Dabei könnte sich mit den Heidelberger Conductusfragmenten D-Heid 2588 – einer Quelle, die in einem mutmasslich deutschen Umfeld ein «zentrales» Pariser Repertoire aufnimmt und *Beate virginis* als zweistimmigen Conductus enthält – ein Markstein auf dem Weg dieses Stücks von Paris in den deutschen Sprachbereich abzeichnen.³⁴ Die frühesten, noch aus dem ausgehenden 13. Jahrhundert stammenden Aufzeichnungen von *Marie virginis* als Tropus verweisen jedenfalls auf einen Bereich im Westen des deutschen Sprachraums.³⁵

Dass mit der Rezeption zugleich ein Prozess der Adaption und musikalischen Neuproduktion einherging, mag darauf zurückzuführen sein, dass die Übernahme der komplexen Conductuskonzeption zweier interagierender Stimmen die Rezipienten überfordert hätte. Unter Berücksichtigung der eigenen funktionalen Voraussetzungen der Rezeption im deutschen Sprachbereich rückt indes ein divergenter Aspekt ins Blickfeld. So betont Joseph Willimann für den Bereich der Motette, dass «für einen Einsatz im liturgischen Kontext, wie ihn ja die deutsche Überlieferung weitestgehend nahelegt, [...] wohl weniger die musikalische [...] Komplexität im Vordergrund [stand], sondern eher die Praktizierbarkeit.»³⁶ Und dass die Praktizierbarkeit bei der Rezeption von *Beate/Marie virginis* unter einer ganz besonderen Prämisse stand – ausschlaggebend war offenbar die Verwendungsmöglichkeit als Tropus zum *ALMA REDEMPTORIS MATER* –, manifestiert sich ausdrücklich in der Konzeption einer Melodie, die charakteristische Merkmale der *ALMA-*

34 Zum Bestand und Umfeld dieser Handschrift Mathias Hutzel, *Die Heidelberger Conductus-Fragmente (Heidelberg, Universitätsbibliothek Ms. 2588). Untersuchungen zur Quelle, ihrer Notenschrift und zu den Überlieferungsproblemen des Repertoires*, Diss. Kiel 1990.

35 Dies betrifft die Handschrift GB-Lbm 22604 aus der Prämonstratenserabtei Park bei Löwen (Leuven) – also aus einem Grenzbereich im äussersten, zum Reichsbistum Lüttich gehörenden Westen – sowie einen Falzstreifen aus Pergament, der zur Bindung des Engelberger Kodex verwendet wurde und der in seinen paläographischen Merkmalen auf einen an Paris orientierten Bereich der «Peripherie» verweist (dazu Arlt/Stauffacher (Hrsg.), *Engelberg 314*, S. 76f.). Unter den darauf erhaltenen musikalischen Bruchstücken identifizierte Marie-Noël Colette einen Ausschnitt aus dem Tropus *Marie virginis* (Rezens. «Wulf Arlt et Mathias Stauffacher. Engelberg Stiftbibliothek 314», in: *Revue de musicologie* 74/1 (1988), S. 125), für den Joseph Willimann wiederum aufgrund eines melodischen Details ein frühes Überlieferungsstadium plausibel machen konnte («*Engelberger Motette*», S. 353ff.).

36 Willimann, «*Engelberger Motette*», S. 149.

Antiphon aufnimmt.³⁷ Die konkrete liturgische Kompatibilität des Rezipierten aber verweist zugleich auf die spezifische Kompetenz seiner Rezipienten. Diese bestand darin, das Tropus-Potential von *Beate virginis* erkannt, genutzt, womöglich zusätzlich profiliert (wie es sich mit der invokativen Interpretation des Partizips *dans* abzeichnete³⁸) und auf diese Weise ein Stück (re-)produziert zu haben, das in seinem Überlieferungskontext keineswegs als defizitär Angeeignetes, sondern als subtil angelegtes Eigenes erscheint.

37 Interpretationsbedarf bietet in diesem Zusammenhang noch die Rubrizierung der Grazer Handschrift als *Versus super antiphona speciosa*, die sich offenbar auf die marianische Antiphon *Speciosa facta* bezieht. Diese steht allerdings im vierten Modus und weist auch sonst keinerlei Ähnlichkeiten in der Gestaltung zum *ALMA REDEMPTORIS* auf. Um so erstaunlicher ist, dass der Melodieverlauf – soweit er der Seckauer Aufzeichnung in linielosen deutschen Neumen zu entnehmen ist – weitgehend mit der Überlieferung der lesbaren Aufzeichnungen von *Marie virginis* übereinstimmt.

38 Vgl. oben S. 261/262.

Anhang 1

Handschriftenverzeichnis zur musikalischen Überlieferung von *Marie virginis*

A-Gu 756	Graz, UB, II 756, fol. 189'	(Seckau, 1345)
A-Iu 457	Innsbruck, UB, 457, fol. 105	(letztes Drittel 14. Jh.)
CH-Bu 46	Basel, UB, AN II 46, fol. 96	(Cantionale des Th. Kress, 16. Jh.)
CH-EN 314	Engelberg, Stiftsbibliothek, 314, fol. 83	(Engelberg, letztes Viertel 14. Jh.)
CH-SG 388	St. Gallen, Stiftsbibliothek, 388, p. 472	(Sankt Gallen [12.], NT 14. Jh.)
CH-SG 546	St. Gallen, Stiftsbibliothek, 546, p. 10' (leere Notenlinien)	(Sammelhs. Kuonz, 16. Jh.)
D-BerlA	Berlin, Dt. Staatsbibliothek, ms. mus. 4° 40580 (heute PL-Kj), fol. 48'	(Wien, 14./15. Jh.)
GB-Lbm 22604	London, British Library, add. 22604, fol. 17'	(Abt. Park/Löwen, 13. Jh.)

Anhang 2

Übersetzung von *Marie virginis**

I)		
Marie virginis	fecundat viscera	Den Schoss der Jungfrau Maria hat
Vis sancti flaminis	non carnis opera.	der Heilige Geist, nicht Fleisches-
		werk befruchtet:
Carens originis	labe puerpera	Eine Mutter, von der Ursünde frei,
Dei et hominis	dans nova federa.	stiftet einen neuen Bund zwischen
		Gott und Mensch!
II)		
Ardere cernitur	ardenti radio	Wie der Dornbusch lichterloh zu
		brennen scheint
Rubus nec uritur	ignis incendio.	und dennoch nicht von den Flam-
		men zerstört wird,
Sic nec corrumpitur	suscepto filio	so bleibt auch die Jungfrau bei der
		Empfängnis
Virgo nec leditur	in puerperio.	ihres Sohnes unversehrt und wird
		durch die Geburt nicht verletzt.
III)		
Miratur ratio	deum in homine	Staunend schaut die Vernunft Gott
		in Menschengestalt,
suscepto filio	de matre virgine.	als Sohn empfangen von einer
		jungfräulichen Mutter.
Non fiat questio	de tanto nomine	Kein forschendes Fragen über
		einen so schweren Begriff!
Fides sit ratio	virtus pro semine.	Der Glaube sei Erklärung:
		göttliche Kraft wirkt
		anstelle menschlichen Samens.

* Wichtige Hinweise verdankt die Übersetzung dem Gespräch mit Felix Heinzer (Stuttgart/Basel).

De l'Opéra à la Chapelle Royale : le *Notus in Judæa Deus* de Jean-Baptiste Lully comme exemple d'une rhétorique de l'image sonore

Jean-Paul C. Montagnier

Si les théoriciens du Grand Siècle s'accordent à regarder la musique comme un langage¹, celle-ci, et plus particulièrement l'instrumentale – c'est-à-dire dépourvue de toute parole – ne peut se comprendre *sui generis* : «La symphonie», considère Lecerf de La Viéville, «n'est que la partie la moins essentielle de la Musique : puisque la Musique n'est là que pour exprimer les discours & les sentimens de la Tragédie [l'opéra] : ce que la symphonie n'exprime point»². Cet assujettissement de la musique instrumentale à un texte, chanté ou non, est une évidence – une fatalité ? – qui sera reprise à l'envie par les auteurs du siècle suivant : pour Jean Terrasson, la musique instrumentale n'est faite que «pour l'oreille» ; pour l'abbé Pluche, «Le plus beau chant, quand il n'est qu'instrumental, devient presque nécessairement froid, puis ennuyeux ; parce qu'il n'exprime rien»³ ; quant à Fontenelle, il marqua son siècle en lançant sa fameuse boutade, «Sonate, que me veux-tu ?», publiant ainsi son agacement et son incompréhension à l'endroit de

Ce texte est une version développée d'une communication prononcée au 17^{ème} congrès de la Société Internationale de Musicologie, Louvain, 1^{er}-7 août 2002. Qu'il nous soit permis de remercier ici notre collègue Sabine Pedrazzini (Nancy) pour ses conseils et suggestions.

- 1 Marin Mersenne, dans son *Harmonie Universelle*, Paris, Cramoisy, 1636; reprint Paris, Éditions du CNRS, 1975, vol. 2, p. 365, affirme que les chants «doivent en quelque façon imiter les Harangues» en obéissant à une véritable syntaxe. Sur le problème général de la musique en tant que langue, cf. la dernière et excellente étude en date de Joseph P. Swain, *Musical Languages*, New York, London, W.W. Norton & Company, 1997. Cf. aussi l'ancienne étude de Jules Écorcheville, *De Lulli à Rameau, 1690-1730 : l'esthétique musicale*, Paris, Fortin & Cie, 1906 ; reprint Genève, Slatkine, 1970, pp. 87-108.
- 2 Jean-Laurent Lecerf de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, François Foppens, 1704, 2^{ème} éd. 1705 ; reprint Genève, Minkoff, 1972, partie I, p. 147.
- 3 Jean Terrasson, *Dissertation critique sur l'Iliade d'Homère*, Paris, F. Fournier & A.-V. Coustelier, 1715, partie III, section 1, chapitre 1, article 6. Abbé Pluche, *Le Spectacle de la nature*, Paris, Veuve Estienne & Fils, 1746, vol. 7, pp. 114-115.

toutes ces sonates et autres concertos venus d'Italie⁴. En conséquence, la musique ne peut prétendre au statut de langue que si elle est accompagnée de paroles la rendant signifiante *ipso facto*.

Mais, si la musique vocale devient signifiante par le texte qu'elle véhicule, qu'en advient-il lorsque celui-ci est rédigé en une langue inconnue ? Bien que tardif (1757), le témoignage de Jacques Lacombe est à ce propos capital. En associant la musique vocale chantée en langue étrangère à une musique instrumentale dénuée de toute signification, il ne fait que les renvoyer dos-à-dos et annuler ce que l'une pourrait apporter à l'autre :

«Notre langue devrait bien y [au Concert Spirituel] être employée quelquefois ; elle feroit variété, elle plairoit même d'autant mieux, que les Auditeurs pourroient suivre sans gêne le sujet du Poëme, & juger plus sainement de la justesse de l'expression, que le Musicien a donnée aux paroles. En effet que l'on chante dans une langue inconnue ; c'est ne faire entendre aucune pensée, mais seulement des sons, & rien de plus. La Musique alors, quoiqu'exécutée par des voix, n'est pour l'Auditeur qu'une Sonate ou qu'un concerto, ne pouvant juger ni de l'expression des passions, ni de celle des sentiments ; enfin ne connoissant point le rapport qu'il y a entre le Poëme & le Chant»⁵.

Contrairement à toute attente, la musique religieuse en latin n'était pas plus aisément comprise par la majorité des auditeurs que la musique instrumentale proprement dite. Dès 1698, l'éditeur Ballard affirmait dans l'Avant-propos aux *Élévations et motets* de Sébastien de Brossard que «plusieurs personnes & sur tout les Dames Religieuses, n'entendoient pas la Langue Latine [...] on a jugé à propos de joindre icy une Traduction la plus littérale qu'on a pû de ses six Motets». Cette dernière initiative recueillit tant d'applaudissements que l'éditeur royal récidiva en 1700 en imprimant en tête de volume la traduction des textes mis en musique dans le deuxième livre de motets d'André Campra⁶. De même, la connaissance du latin n'était pas le fait de tous les courtisans assistant auprès du Roi à sa messe basse quotidienne. (Louis XIV lui-même n'était pas un fort en thème.) Au cours de celle-ci, les musiciens de Sa Majesté chantaient notamment un psaume pour chœur, solistes et orchestre (le grand motet) et un texte néo-latin ou tiré des manuels de l'Église gallicane pour petit effectif (le petit motet).

4 La première source de cette apostrophe n'a pas encore été mise à jour. Elle était déjà célèbre à la mort de Fontenelle (1757). Cf. William S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, 4^{ème} éd., New York, Londres, W.W. Norton & Company, 1983, p. 353, note 9.

5 Jacques Lacombe, *Le Spectacle des Beaux-arts*, Paris, Hardy, 1758, pp. 166-167.

6 Sébastien de Brossard, *Élévations et motets*, Paris, Ballard, 1698, «Avant-propos», f° 2r. André Campra, *Motets a I. II. III. voix, et instruments et basse-continue. Livre second*, Paris, Ballard, 1700, «Avant-propos», f° 2r.

Afin de permettre à Louis et aux membres de la Chapelle Royale de pénétrer au mieux le sens et la portée théologique des textes chantés, on avait pris l'habitude d'éditer tous les trimestres ou semestres leur explication en un recueil communément appelé le *Livre du Roi*⁷.

Comprendre les paroles chantées était donc une nécessité d'autant plus urgente que, dans le domaine du sacré, la musique liturgique avait pour rôle d'«instruire le peuple», de «le porter à Dieu» tout en «rempli[ssant] ces obligations de la manière la plus convenable, c'est à dire 1° qu'elle doit aider à l'intelligence des paroles»⁸. Dans ce but, les compositeurs imaginèrent des solutions plus ou moins efficaces. Dans le cadre du grand motet, certains ont inséré dans leurs polyphonies des plains-chants connus de tous : le souvenir d'un timbre familier, associé à des paroles récitées depuis toujours, maintes fois traduites et commentées par le prêtre et/ou le confesseur – les quatre grandes antiennes à la Vierge, l'antienne d'introït «Requiem æternam», le *Magnificat*, etc. – était un bon moyen de retenir l'attention de l'auditeur et «de le rendre attentif»⁹. D'autres, comme Charpentier dans sa *Messe de minuit*, ont recherché le même effet à l'aide de noëls populaires séculaires. Jean-Baptiste Lully, lui, prit des chemins détournés, la tragédie en musique, dans laquelle il sut «charger de sens» certaines formules instrumentales en les associant à des situations dramatiques parfaitement identifiées grâce à un livret français immédiatement compréhensible.

7 Sur la messe du Roi, les psaumes qui y étaient chantés et les problèmes de la langue latine, cf. Jean-Paul C. Montagnier, «Le *Tu Deum* en France à l'époque baroque : un emblème royal», *Revue de musicologie* 84/2 (1998), pp. 199–233 et «Chanter Dieu en la Chapelle Royale : le grand motet et ses supports littéraires», *Revue de musicologie* 86/2 (2000), pp. 217–263. Sur l'usage du latin et des problèmes de sens que cela générait, on consultera encore avec grand profit Monique Brulin, *Le Verbe et la voix. La manifestation vocale dans le culte en France au XVII^e siècle*, Paris, Beauchesne Éditeurs, 1998, pp. 28–29 et pp. 54–55.

8 Philippe-Joseph Caffiaux, «Dissertation sur la musique d'Eglise», in *Histoire de la musique* [1754], BnF, département des manuscrits, fr. 22536, f° 242v. C'est nous qui soulignons. Plus près de Lully, Jean le Gallois affirmait que «Les SS. Peres l'ont [la musique] aussi considerée comme un moyen tres-propre à donner & à entretenir la pieté. Ce qui a aussi porté l'Eglise a permettre que dans les Festes solempnelles on celebrât l'Office divin en musique, afin d'y redoubler la devotion des Fideles. Et même elle y a introduit l'usage des Orgues & des autres instruments, comme le moyen du monde le plus propre pour exciter par leurs sons melodieux le zele de ceux qui assistent aux ceremonies de la Religion», *Lettre de M^r le Gallois a Mademoiselle Regnault de Solier touchant la Musique*, Paris, Estienne Michallet, G. Quinet, 1680 ; reprint Genève, Minkoff, 1984, p. 28.

9 Caffiaux, «Dissertation sur la musique d'Eglise», f° 242v. Pour une étude détaillée de ce procédé, nous renvoyons à nos articles «Plainchant and its Use in French *Grands Motets*», *The Journal of Musicology* 16/1 (1998), pp. 110–135 et «Le *Tu Deum* en France à l'époque baroque», pp. 217–227.

La tragédie lullyste et la mise en place des «images sonores»

Le père fondateur de l'opéra français sut dès sa première tragédie en musique – *Cadmus et Hermione*, 1673 – mettre au point un «système» musical et littéraire qu'il ne cessa de raffiner dans ses opéras suivants. Ce système repose sur au moins deux grands principes que le thuriféraire Lecerf de La Viéville commenta dans sa volumineuse *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* : la «meilleure expression» dans le récitatif et la formule stéréotypée dans l'accompagnement instrumental.

Le récitatif tout d'abord. Philippe Quinault «a donné cent fois à Lully les mêmes sentimens & les mêmes termes à mettre en chant. Il n'est pas possible qu'il y ait cent manieres de les y mettre également bonnes [...Lully] avoit tâché de prendre la premiere fois la meilleure expression : s'il ne l'avoit pas attrapée, il la [sic] prise une autrefois, & puis il s'est servi ensuite des expressions les plus approchantes de la bonne»¹⁰. La Viéville développe longuement ce procédé d'associer à une idée et/ou un mot une tournure de chant spécifique et partant reconnaissable instantanément. De cette façon, et au cas où les mots proférés par l'interprète n'étaient pas correctement perçus – ce que Corneille dénonçait déjà en 1651 dans l'Argument à son *Andromède*¹¹ – leur support musical, plus ou moins identique à lui-même d'une situation dramatique à une autre similaire, permettait à l'auditeur de les «reconstituer» pour peu qu'il ait l'habitude de fréquenter l'Académie Royale de Musique ; c'est du moins ce qu'affirment Pierre-Michon Bourdelot et Pierre Bonnet dès 1715 : «Ne devineroit-on pas les paroles de ses [Lully] Recits, à entendre seulement les chants ?»¹² Certaines de ces formules étaient

10 Lecerf de La Viéville, *Comparaison*, partie I, p. 163. Pour une étude de l'esthétique développée par La Viéville, nous conseillons le texte d'Henry Prunières, «Lecerf de La Viéville et l'esthétique musicale classique au XVII^e siècle», *Bulletin français de la Société internationale de musique*, année 4, semestre 1, 1908, pp. 619–654.

11 Pierre Corneille, «Argument» d'*Andromède*, in *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Paris, Gallimard, 1984, collection «Bibliothèque de la Pléiade», vol. 2, p. 447 : «je me suis bien gardé de faire rien chanter qui fût nécessaire à l'intelligence de la pièce, parce que communément les paroles qui se chantent [son]t mal entendues des auditeurs».

12 Pierre-Michon Bourdelot et Pierre Bonnet, *Histoire de la musique et de ses effets*, Paris, Cochard, 1715 ; Amsterdam, Charles Le Cène, 1725; reprint, Graz, Akademische Druck, 1966, vol. 1, p. 303. Patricia M. Ranum, dans son excellente étude *The Harmonic Orator. The Phrasing and Rhetoric of the Melody in French Baroque Airs*, New York, Pendragon, 2001, p. 373, commente : «Early in his career as an operatic composer, Lully settled upon a handful of basic speech melodies. [...] Throughout the Baroque period, these melodies continued to be employed quite consistently in both recitative and airs, becoming veritable melodic clichés that helped the audience recognize the informational or expressive content

déjà des *topoi* courants à l'époque : ainsi, l'idée d'éternité, de tranquillité ou de calme était rendue par des valeurs rythmiques longues ou des notes répétées (cf. plus bas, l'exemple n° 2).

L'accompagnement ensuite. Obéissant au principe Aristotélien selon lequel la musique «est une imitation [qui doit] reproduire un objet avec assez d'exactitude pour que le public puisse apercevoir immédiatement le représenté à travers la représentation»¹³, Lully imagina – ou emprunta à ses compatriotes italiens Rossi et Cavalli¹⁴ – diverses formules instrumentales pour accompagner les situations dramatiques indispensables aux *scènes de divertissement* de tout opéra à succès¹⁵. Nous n'en retiendrons que quelques-unes pour notre propos, rassemblant dans la Table n° 1 les principales formules musicales que Lully sut imposer dans l'inconscient de ses auditeurs :

– la scène de Sommeil pendant laquelle le héros lit son avenir dans un songe prémonitoire ou devient la proie des dieux. Celle d'*Atys* (1676 ; III, 4), resta la plus célèbre jusqu'à la fin de l'Ancien Régime ; elle charma Madame de Sévigné¹⁶, et fut maintes fois imitées.

– la scène de cataclysme naturel, d'orage, de tremblement de terre et de tempête marine. La tempête d'*Alceste* (1674 ; I, 8) fut particulièrement prisée.

of a passage». Rappelons que ces «meilleures expressions» ont été magistralement, mais partiellement, inventoriées par Lionel de La Laurencie, *Lully*, Paris, Félix Alcan, 1911 ; reprint, Plan de la Tour, Éditions d'Aujourd'hui, 1977, pp. 174–223.

13 Georges Snyders, *Le Goût musical en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Librairie philosophique Vrin, 1968, p. 17. Le concept d'*imitatio* et le monde plus général de l'*ut pictura poesis* sont trop vastes pour être approfondis dans le présent article. Nous renvoyons au superbe ouvrage de Marc Fumaroli, *L'École du silence*, Paris, Flammarion, 1994, pour une approche du problème.

14 Pour une étude des emprunts que Lully fit à la musique italienne, cf. Jérôme de La Gorce, *Lully*, Paris, Fayard, 2002.

15 Pour une analyse détaillée de tous les procédés musicaux mis en œuvre dans ces pages de divertissements, nous renvoyons aux études suivantes : Caroline Wood, *Music and Drama in the Tragédies en musique, 1673–1715. Jean-Baptiste Lully and His Successors*, New York, Londres, Garland Publishing, Inc., 1996, pp. 315–346 ; Caroline Wood, «Orchestra and Spectacle in the *Tragédie en musique* 1673–1715 : Oracle, Sommeil and Tempête», *Proceedings of the Royal Musical Association* 108 (1981–1982), pp. 25–46 ; Jérôme de La Gorce, «Tempêtes et tremblements de terre dans l'opéra français sous le règne de Louis XIV», in *Le Mouvement en musique*, sous la direction d'Hervé Lacombe, Metz, Éditions Serpenoise, 1996, pp. 171–188.

16 Madame de Sévigné, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Roger Duchêne, Paris, Gallimard, 1974, collection «Bibliothèque de la Pléiade», vol. 2, pp. 285–286 (lettre n° 506, datée du 6 mai 1676 à Madame de Grignan).

– la scène guerrière opposant deux armées en un ballet soutenu par des rythmes belliqueux, comme dans *Thésée* (1675 ; V, 8).

(En corollaire, nous ajouterons l'«ouverture à la française», à laquelle Lully donna une forme définitive. Ce morceau instrumental, le premier entendu dans l'opéra, a comme particularité d'encadrer un prologue envisagé comme discours épideictique à la gloire du Roi : d'elle-même, elle impose une atmosphère solennelle digne de la grandeur de la Cour.)

Table 1 : Vocabulaire de quelques «images sonores»

<i>Topoi</i>	Moyens musicaux	Exemples
Sommeil	tempo lent, mouvements conjoints, notes liées par groupe de deux, alternance des cordes et des flûtes à bec, usage des sourdines, notes répétées et notes tenues	<i>Atys</i> , III, 4 <i>Armide</i> , II, 3-4
Tremblement de terre, tempête, orage	tempo rapide, mouvements continus de croches aux parties extrêmes de dessus et de basse, rythmes parfois incisifs.	<i>Alceste</i> , I, 8
Combat, tumulte	tempo (assez) vif, arpèges, rythmes dactyliques, polyphonie «confuse» à cause de brefs motifs proférés de manière décalée d'un pupitre à l'autre.	<i>Alceste</i> , II, 4 <i>Armide</i> , I, 1
Ouverture	Lent : rythmes pointés, texture homorythmique, métrique binaire, «fusées» (motifs conjoints en notes rapides), accords dissonants (triton, accords de septième, etc.) Vif : écriture plutôt contrapuntique (surtout des échanges mélodiques entre les parties extrêmes de la polyphonie), métrique binaire ou ternaire. Lent (section non obligatoire) : comme ci-dessus.	<i>Phaëton</i>

On comprendra que les formules instrumentales déployées au cours de ces scènes, afin de leur conférer une atmosphère – sinon une signification– *ad hoc* se «chargent de sens» dans l'opéra grâce au poème *en français*, au jeu de scènes, aux décors et aux costumes. Le génie de Lully et son succès extraordinaire firent que ces formules, une fois quittées la scène lyrique et débarrassées de leur environnement littéraire, embrassèrent une carrière autonome en passant de mains en mains. Par exemple, de nombreux effets entendus dans les *Quatre Saisons* d'Antonio Vivaldi proviennent directement des œuvres de Lully (l'orage du *Printemps* ; le tremblement provoqué par le froid de l'Hiver est directement décalqué du «chœur des Trembleurs» d'*Isis*). De même, *Le Parnasse ou L'Apothéose de Corelli* n'aurait jamais pu se concevoir autrement : François Couperin y use des formules lullystes – cette sonate en trio est une véritable anthologie – pour rendre signifiante une musique instrumentale et y narrer une saynète parfaitement compréhensible pour l'auditeur contemporain. En somme, et ce qui peut paraître paradoxal par rapport à ce que nous disions en début de ce travail, Lully a su mettre en place des *topoi* instrumentaux compris par tous. Il conféra à des formules instrumentales une signification précise : elles devinrent des «images sonores», des lieux communs. Il ne restait plus qu'à les utiliser pour qu'à *leur tour* elles puissent donner un sens à des poèmes rédigés en des «langues inconnues». Or, comme l'affirmera tardivement Charles Batteux, «les Cantiques des Prophètes, les Psaumes de David» sont de «vrais poèmes[.] Ce sont les plus parfaits»¹⁷. Autrement dit, pourquoi ne pas considérer les psaumes comme de véritables poèmes d'opéra ?

Déjà Lecerf de La Viéville, le seul auteur à proposer une véritable «poétique» complète de la musique religieuse française de la fin du XVII^e siècle, s'interrogeait sur la nécessité de puiser dans la tragédie en musique les «images musicales» qui pourraient convenir aux textes liturgiques :

«cette espece de Musique adressée aux Dieux, qu'il [Lully] a mise sur son Théâtre, comme les Sacrifices & les Invocations, nous presente des exemples admirables de l'observation exacte de nos règles. Qu'on les observe dans les Motets de nos Eglises aussi juste que lui [Lully] dans ses Opera, genre pour genre, on fera prier des chrétiens excellemment, & même l'Auditeur ne tombera point dans la faute que le severe saint Augustin déclare un péché, le chant ne le touchera point davantage que ce que l'on chantera. Le plaisir que fera le chant sera attaché, sera mêlé à celui que fera le Pseaume»¹⁸.

17 Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1747), édition critique par J.-R. Manton, Paris, Aux Amateurs de livre, 1989, p. 222.

18 La Viéville, «Discours sur la musique d'Eglise», in *Comparaison*, partie III, pp. 78–79. L'esthétique développée par l'auteur est remarquablement étudiée par Brulin, *Le Verbe et la voix*, pp. 343–372.

Et de poursuivre en donnant des exemples tirés de *Cadmus et Hermione* et de *Persée*, allant jusqu'à comparer le récit «Indigne que je suis des honneurs qu'on m'adresse» d'Atys (II, 4), au moment où le héros éponyme est «reconnu pour Pontife par son Peuple, [et] fait cette Procession Episcopale», à une «Oraison composée d'un Acte d'humilité & de bénédiction»¹⁹. À la lecture d'une telle profession de foi, il est certain que le théoricien, qui n'appréciait guère les motets du Surintendant²⁰, ne connaissait pas le *Notus in Judæa Deus*, sinon il n'aurait pas manqué d'en louer les emprunts directs à l'art lyrique.

Le grand motet comme divertissement : le cas du Notus in Judæa Deus de Lully

Avant 1700, le psaume 75 n'a été «mis en grand motet» que par Jean-Baptiste Lully et Marc-Antoine Charpentier²¹, malgré son poème très favorable à la musique descriptive (cf. une traduction et le texte latin en annexe). Le psalmiste y «rend grâces à Dieu d'une insigne victoire remportée par le peuple du Seigneur sur les ennemis aux environs de Jérusalem ; et il loue le triomphe de la toute-puissance de Dieu, qui a miraculeusement éclaté dans cette occasion, en humiliant l'orgueil des idolâtres, qui se confiaient dans leur valeur, et dans le nombre de leurs soldats»²². Or, si l'on se souvient que l'identification de Sa Majesté au Roi-David était courante à l'époque et que Dieu, à en croire les sarcasmes de Madame de Sévigné, n'était qu'une «copie» de Louis, le contenu du psaume 75 a pu revêtir une connotation politique que Lully, en Surintendant de la Musique du Roi, se devait de faire chanter²³. À quelle victoire éclatante ce psaume peut-il faire référence sinon à la Révocation de l'Édit de Nantes (1685) ? Louis XIV ne montra-t'il pas par là sa volonté d'éradiquer les «ennemis aux environs» de sa Cour,

19 La Viéville, «Discours sur la musique d'Eglise», in *Comparaison*, partie III, p. 80.

20 *Ibid.*, p. 78. Curieusement, il en admirait le *Te Deum*, qui est pourtant loin d'être le motet le plus réussi de Lully.

21 Marc-Antoine Charpentier laisse deux versions : la seconde (H. 206), remontant à 1691 environ, n'est qu'un remaniement de la première (H. 179), composée vers 1681-1682.

22 Nous suivons la traduction (publiée en 1689) de Pierre Thomas du Fossé, continuateur de Louis-Isaac Lemaître de Sacy et reproduite dans *La Bible*, traduction de Louis-Isaac Lemaître de Sacy, préface et textes d'introduction établis par Philippe Sellier, Paris, Robert Laffont, 1990, collection «Bouquins», p. 706. Cette victoire est probablement celle sur Sennachérib devant Jérusalem en 701 (2 R 19:35-36).

23 Madame de Sévigné, *Correspondance*, éd.cit., vol. 3, p. 202 (lettre n° 912 du 13 juin 1685 à Madame de Grignan). Pour ce problème, nous renvoyons à nos articles déjà cités : «Le *Te Deum* en France» et «Chanter Dieu en la Chapelle Royale».

«humiliant l'orgueil» de ces protestants souvent recrutés parmi la main d'œuvre la plus qualifiée du Royaume et parmi les plus éminents intellectuels ? Cette hypothèse gratuite – on ne connaît pas la date (assurément tardive) de composition du motet de Lully – demeure toutefois dans la logique de l'époque.

Comme le montre la Table n° 2, ce motet se divise en trois grandes parties équilibrées qui renvoient directement à trois moments clés d'un opéra : l'ouverture, le divertissement et le dénouement (ce que les italiens appellent le *Finale*)²⁴. Nous ne saurions trop insister sur ce concept du «grand motet envisagé comme divertissement», concept largement répandu dans ce genre musical inspiré par Louis XIV lui-même²⁵. Le découpage général de notre *Notus in Judæa Deus* obéit encore aux trois parties traditionnelles du discours : l'exorde dans laquelle sont abordées toutes les idées à venir (grandeur de Dieu, sa lutte contre les incrédules, sa demeure établie dans la paix), le discours proprement dit (le combat de Dieu contre ses ennemis), et la péroraison (Dieu est grand et seul juge) caractérisée par de nombreuses répétitions de texte. Par ailleurs, Lully y semble respectueux de l'*Énergie des modes* que son rival Charpentier dressa dans ses *Règles de composition* : afin de rendre la paix recouvrée après la victoire contre l'incrédule, le *Notus* est écrit en ré mineur, «Grave et dévot», ne visitant l'homonyme majeur, «Joyeux et très guerrier», que pour évoquer la colère divine contre les infidèles²⁶.

24 Pour la rédaction de cet article, nous avons suivi la partition établie par John Hajdu Heyer et publiée dans Jean-Baptiste Lully, *The Collected Works*, series IV, volume 5, New York, The Broude Trust, 1996.

25 La durée d'un grand motet (environ vingt minutes) est comparable à celle d'un acte d'opéra. De plus, tout concourt à penser qu'à compter du moment où Louis XIV, sous l'influence de la Maintenon, n'assista plus aux opéras (ca. 1683), le grand motet quotidien prit le relais de ce divertissement musical qu'il aimait profondément. Cf. notre «Chanter Dieu en la Chapelle Royale», p. 248.

26 *Règles de Composition par Monsieur Charpentier*, in Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 1988, p. 456.

Table 2 : Structure du *Notus in Judæa Deus* de Jean-Baptiste Lully

Nous suivons l'édition de John Hajdu Heyer publiée dans Jean-Baptiste Lully, *The Collected Works*, series IV, volume 5, New York, The Broude Trust, 1996, pp. 49–73.

Structure générale	Ouverture à la française?			Divertissement			Dénouement/ <i>Finale</i>
	Topoi (Lent?)	Combat (Vif?)	(Lent?)	Sommeil	Combat Sommeil	Tremblement de terre	
Versets	1–2	3	4	5	6–7	8	9–12
Mesures	1–35	36–59	59–76	77–114	114–151	151–180	181–244
Effectifs	S-RT-Ch- RT	RB-Ch	RB	S-Trio	S-RB-Ch	S-Trio-Ch	RT-RB-Duo-Ch
Métriques	C	6/8	2-C	2	2-♯	C	C-2-C-♯
Tonalités principales	ré mineur			ré mineur	ré majeur	ré mineur	ré mineur
	Exorde 76 mesures			Corps du discours 104 mesures			Péroraison 64 mesures

Abréviations : Duo, duo de haute-contre et de taille ; Ch, chœur ; RB, récit de basse ; RT, récit de taille ; S, Symphonie ; Trio, trio de deux dessus et haute-contre.

Le motet de Lully s'ouvre par un portique imposant se démarquant plus ou moins de l'ouverture «à la française»²⁷. Comme l'ont montré de façon convaincante Patricia Howard puis Manuel Couvreur, «l'ouverture annonce la présence du roi dans la salle et dans le discours figuré du prologue», Lully ayant associé le rythme pointé saccadé de la première section lente à la personne royale²⁸. N'est-ce pas un bon moyen de faire entendre que ce Dieu de justice n'est autre que Sa Majesté ? Le cadre typique de cette ouverture d'opéra y est parfaitement perceptible : les versets 1 et 2, évoquant la grandeur de Son nom et la paix régnant en Sa demeure, en appellent à des rythmes pointés énoncés en une métrique binaire (et en un mouvement plutôt modéré ?) ; le verset 3, narrant Ses exploits pour mettre un terme à la guerre, est rendu par une écriture plus fluide – fondée sur des motifs arpégés et des rythmes incisifs propres aux joutes musicales (cf. exemple n° 1) – quelque peu contrapuntique en une métrique ternaire (et en un tempo plus rapide ?) ; le verset 4, enfin, restaure le caractère du début afin de rendre la «lumière admirable» des montagnes éternelles. Si le détail littéraire échappe au non latiniste – le courtisan pouvait se procurer une «explication», comme celle fournie dans les *Livres du Roi*, ou bien encore une traduction comme celle reproduite en annexe – , l'écriture musicale suggère au moins la grandeur inhérente à tout cérémonial de cour et laisse entendre qu'une puissance supérieure – divine et/ou royale – livre un victorieux combat.

Exemple 1 : Jean-Baptiste Lully, *Notus in Judæa Deus*, mes. 37–41
(instruments omis).

«Image sonore» du combat.

BT

I - bi con-fre-git po- ten - ti - as ar-cu-um, scu-tum, gla-di-um, et bel - lum.

27 Nous empruntons à John Hajdu Heyer (éd.), *Notus in Judæa Deus*, in Jean-Baptiste Lully, *The Collected Works*, p. 160.

28 Manuel Couvreur, *Jean-Baptiste Lully. Musique et dramaturgie au service du prince*, Bruxelles, Marc Vokar Éditeur, 1992, p. 333 et p. 334. Cf. aussi Patricia Howard, *The Operas of Jean-Baptiste Lully*, Ph.D. dissertation, University of Surrey, 1974, pp. 143–144. Patricia M. Ranum, dans *The Harmonic Orator*, p. 252, arrive à la même conclusion : «Dotted notes are also frequently employed to evoke the majesty of a monarch or divinity».

Lully propose ensuite une succession d'images sonores que tout auditeur pouvait comprendre. Le sommeil des riches (verset 5) exploite un lieu commun devenu célèbre depuis le sommeil d'Atys : un environnement instrumental fait de lentes ondulations de notes conjointes dans une tessiture relativement aiguë, soutenues par des notes répétées dans le médium (cf. exemple 2a) ; des notes répétées et des tenues suggestives dans le chant pour rendre le mot «dormierunt» (cf. exemple n° 2b). Le caractère diaphane qui en résulte est, une fois encore, très évocateur et typé.

Exemple 2 : Jean-Baptiste Lully, *Notus in Judæa Deus*, (a) mes. 77-82 (TVln et QVln omises) ; (b) mes. 99-104. « Image sonore » du sommeil

(a)

(b)

L'alternance fortement dramatique entre la colère divine et l'assoupissement soudain des ennemis du Dieu de Jacob (versets 6 et 7) est transcrite d'une façon remarquablement sobre et efficace (cf. exemple 3). L'image précédente (notes répétées sur le mot «dormitaverunt») est enchâssée entre une ligne syllabique vigoureuse au contour irrégulier («Ab increpatione tua, Deus Jacob») et un élan ascensionnel conduisant à la cadence (l'incontournable *anabasis* sur «ascenderunt»). Fait suite une polyphonie désordonnée où les cinq parties réelles profèrent en tuilage un «Tu terribilis

es» énergique²⁹. La confusion qui en résulte est extrêmement éloquente, les syllabes du verset 7 n'étant pas unanimement énoncées simultanément par tous les pupitres du chœur : ce phénomène de brouillage sémantique est très rare dans les tragédies lyriques du Florentin et n'est généralement réservé qu'aux scènes de grande agitation. Voilà une preuve que le compositeur, anticipant sur la médiocre connaissance du latin qu'avaient ses auditeurs, préféra se reposer sur une image musicale qui leur était familière pour leur faire entendre le sens général du verset : le rythme dactylique et des notes martelées en un tempo allant pour signifier le tumulte provoqué par la menace du Très-Haut (cf. exemple 3b).

Exemple 3 : Jean-Baptiste Lully, *Notus in Judæa Deus*, (a) mes. 126–132 (D. uniquement) ; (b) mes. 138–140 (instruments omis). «Images sonores» du sommeil et du tumulte mêlées.

(a) Dessus du chœur

Ab in-cre-pa-ti-o-ne tu-a, De-us, De-us Ja-cob, dor-mi-ta-
ve-runt qui as-cen-de- - - runt e-quos.

(b)

D
e-quos. Tu ter-ri-bi-lis es, et quis re-sis-tet ti-bi, et

HC
T
BT
B
e-quos. Tu ter-ri-bi-lis es, quis et re-sis-tet ti-bi,

29 Le chœur conclusif sur le verset 12 («Terribili...») exploite le même langage musical, mais de façon moins spectaculaire : de la fin du motet doit ressortir une morale apaisante, d'où se dégage la bienveillante toute-puissance de Dieu.

Le tremblement de terre du verset suivant (exemple n° 4), quant à lui, est matérialisé par une simple mais suffisante roulade nerveuse descendante (une traditionnelle *catabasis*) proférée par les dessus et les basses du chœur, en réponse au trio de voix aiguës venues du ciel («De cælo auditum...»).

Exemple 4 : Jean-Baptiste Lully, *Notus in Judæa Deus*, mes. 165–166 (D. uniquement).

«Image sonore» du tremblement de terre.



De ce bref échantillonnage, qu'une analyse plus fouillée (sortant du cadre de cet article) viendrait utilement compléter, il ressort que pour Lully le détail importe peu. Il lui faut peindre à grands traits, «exprimer le sens général des paroles de son Motet», car poursuit La Viéville,

«Il est constant que la plûpart des Pseaumes, des Cantiques, &c. ont une espece de dessein, une passion qui domine, & à laquelle tous les autres sentimens viennent aboutir : Je croirois que le Compositeur doit suivre principalement celle-là, & selon que les autres y ont plus ou moins de raport, les faire plus ou moins sentir»³⁰.

Dans le cas du *Notus in Judæa Deus*, Lully s'est plus particulièrement intéressé aux «situations dramatiques» variées comparables à celles d'un divertissement d'opéra, dans lesquelles la grandeur, la justice et la magnanimité de Dieu (et de Louis XIV) sont exaltées. Les images sonores convoquées étaient suffisantes pour rendre perceptible ces qualités divines à quiconque fréquentait l'Académie Royale de Musique.

En guise de conclusion

Pour Quintilien, l'objectif de tout orateur est d'«Instruire, émouvoir et plaire»³¹. À l'évidence, le psalmiste ne s'embarrassa pas d'une telle règle, mais Lully, en artiste-rhétEUR du Grand Siècle, s'y plia avec aisance et *maestria*. Il articula son *Notus in Judæa Deus* selon les trois grandes sections du

30 La Viéville, «Discours sur la musique d'Eglise», in *Comparaison*, partie III, pp. 68–69.

31 Quintilianus, *De institutione oratoria*, III, 5, 2 : «Ut doceat, moveat, delectet».

discours (exorde, développement, péroraison) et imagina une méthode – profiter que les paroissiens de la Chapelle Royale étaient les mêmes gens qui applaudissaient à ses opéras – pour réutiliser dans son motet les «images sonores» qu'il sut imposer sur la scène lyrique, afin de faciliter la compréhension du texte davidique à ceux ignorant le latin. De la sorte, il réussit à lui conférer une réelle dimension narrative essentiellement fondée sur des moyens musicaux. Louis XIV, qui depuis 1683 environ ne fréquentait plus guère les spectacles mais assistait quotidiennement à une messe basse au cours de laquelle un grand motet était chanté, ne put qu'apprécier d'y retrouver les meilleurs ingrédients d'une tragédie lyrique revêtus d'un vernis plus noble et ainsi complaire – était-elle dupe ? – à la sévère morale de la Maintenon. (Louis se conformait à l'opinion de La Viéville citée plus haut : «Le plaisir que fera le chant sera attaché, sera mêlé à celui que fera le Pseaume».) Si cette «rhétorique de l'image sonore» dans le grand motet n'est (peut-être) pas totalement le fait de Lully, il n'en demeure pas moins le principal initiateur *en France* : dans sa mise en musique du psaume 75, Charpentier écrivit aussi un sommeil à *peine démarqué* de celui d'Atys et du motet ici étudié.

Après la mort du Florentin, ces éléments du langage seront développés et enrichis à l'envie tant dans le domaine de l'opéra que dans celui du grand motet. Ainsi, dans leur mise en musique du *Notus in Judæa Deus*, l'archevêque de Lyon, François-Paul de Neufville de Villeroy (vers 1720–1730), et André Campra (vers 1737) iront encore plus loin dans l'emploi de ces images sonores, cherchant à illustrer chaque détail du texte de David, devenu un livret d'opéra particulier, par un trait musical convenable et convenu, conférant à leur motet respectif une teneur plus adaptée à la salle de concert qu'au sanctuaire.

Annexe

- | | |
|--|--|
| 1. Notus in Judæa Deus : in Israel magnum nomen ejus. | 1. Dieu est connu dans la Judée : son nom est grand dans Israël. |
| 2. Et factus est in pace locus ejus : et habitatio ejus in Sion. | 2. Il s'est établi sa demeure dans la paix : et sa tente dans Sion. |
| 3. Ibi confregit potentias arcuum : scutum, gladium, et bellum. | 3. C'est là qu'il a brisé les arcs, les boucliers, les épées : et qu'il a fait cesser la guerre. |
| 4. Illuminans tu mirabiliter a montibus æternis : turbati sunt omnes insipientes corde. | 4. Vous nous faites luire une lumière admirable des montagnes éternelles : tous ceux qui ont le cœur insensé ont été troublés. |
| 5. Dormierunt somnum suum : et nihil invenerunt omnes viri divitiarum in manibus suis. | 5. Tous les riches ont dormi leur sommeil : et lorsqu'ils se sont éveillés, ils n'ont rien trouvé dans leurs mains. |
| 6. Ab increpatione tua Deus Jacob : dormitaverunt qui ascenderunt equos. | 6. Votre colère et vos menaces, Ô Dieu de Jacob : frappent d'assoupissement ceux qui étaient montés sur les chevaux. |
| 7. Tu terribilis es, et quis resistet tibi : ex tunc ira tua. | 7. Vous êtes terrible, et qui pourra vous résister ? Votre colère dure toujours. |
| 8. De cælo auditum fecisti judicium : terra tremuit, et quievit. | 8. Vous avez fait entendre du ciel le bruit de votre jugement : la terre a tremblé et demeure dans le silence. |
| 9. Cum exurgeret in judicium Deus : ut salvos faceret omnes manusuetos terræ. | 9. Lorsque Dieu s'est levé pour exercer son jugement : et pour sauver tous les doux, et tous les humbles de la terre. |
| 10. Quoniam cogitatio hominis confitebitur tibi : et reliquiæ cogitationis diem festum agent tibi. | 10. Car la pensée de l'homme confessera votre gloire : et la mémoire continuelle qui lui en restera, vous louera comme dans un jour de fête. |
| 11. Vovete, et reddite Domino Deo vestro : omnes qui in circuitu ejus affertis munera. | 11. Faites des vœux, et rendez-les au Seigneur votre Dieu : vous tous qui êtes autour de lui, pour lui offrir des présents. |
| 12. Terribili, et ei qui aufert spiritum principum : terribili apud reges terræ. | 12. À ce Dieu terrible qui ôte la vie des princes : et qui se montre terrible à tous les rois de la terre. |

D'après les *Motets & Elévations pour la chapelle du Roy*, Paris, Christophe Ballard, 1703, pp. 123-124.

D'après les *Pseaumes de David, traduction nouvelle selon la Vulgate*, Paris, Pierre le Petit, 1666, pp. 197-199.

Résumé

L'objet de cet article est de montrer comment Jean-Baptiste Lully, le père fondateur de l'opéra français, sut : (1) imposer dans la mémoire collective des figures musicales pour «peindre» des situations dramatiques précises et «imiter» leur environnement sonore naturel (tempête, sommeil, tremblement de terre, sacrifice, combat, etc.). Au cours de cette première étape, la musique «pure», par nature non signifiante, se charge de sens ; (2) réutiliser ces figures dans ses œuvres religieuses pour rendre la langue latine plus immédiatement intelligible au Roi (qui ne connaissait guère le latin) et à sa Cour. Au cours de cette seconde phase, ces figures musicales «chargées de sens» dans l'opéra, confèrent à leur tour une dimension quasi narrative aux psaumes chantés quotidiennement à la gloire de Dieu et du Roi en sa Chapelle, voire à les doter d'une dimension dramatique et ainsi les «identifier» à un vulgaire livret d'opéra. Cette dernière étape apparaît vers 1683 et connaîtra de multiples développements au siècle suivant.

Tragisches Theater und Oper: Manzoni, Donizetti und Schillers *Maria Stuart*

Luca Zoppelli

Im Frühjahr 1834 kehrte Gaetano Donizetti nach siebzehnmonatiger Abwesenheit in seinen Wohnort Neapel zurück. Seine lange Reise hatte ihn nach Rom, Florenz, Mailand und in andere Städte geführt, um dort neu komponierte Opern aufzuführen; und einige dieser Titel wie *Parisina*, *Torquato Tasso* und *Lucrezia Borgia* waren entscheidende Schritte in Richtung der Erfindung einer neuen, ganz romantischen Dramaturgie im Bereich des italienischen Musiktheaters gewesen. Wichtig scheint uns heute in diesen Werken insbesondere das Mass der Gattungsvermischung, die Überschreitung der Grenzen zwischen dramatischen Typologien, die in der italienischen Opernkultur, trotz des Einflusses romantischer Elemente, immer wieder respektiert worden waren. Das hat auch mit der Wahl der literarischen Vorlage zu tun: von Victor Hugo, Byron und teilweise auch von Goethe hatten Donizetti und seine Librettisten die Stoffe übernommen, und zwar mit der Absicht, die Vorlage nicht als blossen Vorwand zu benutzen, sondern ihr gerecht zu werden.

Es ist trotzdem erstaunlich, dass Donizetti für die bevorstehende Herbstsaison in Neapel eine Quelle wie Friedrich Schillers Tragödie *Maria Stuart* wählte. Nachdem sein bevorzugter Librettist Felice Romani ihn im Stich gelassen hatte, bestimmte Donizetti nicht nur dieses Sujet selbständig; ungewöhnlich war auch die Art der Bearbeitung. Der Komponist hat als Quelle nicht, wie es üblich war, ein französisches Arrangement für ein populäres Publikum genommen, sondern direkt Schillers Text in der italienischen Übersetzung von Andrea Maffei; er hat schliesslich den Plan der Oper in jedem Detail formuliert, so dass dem Librettisten (einem gewissen Giuseppe Bardari, einem achtzehnjährigen Studenten der Rechte, der noch nie eine solche Arbeit durchgeführt hatte) nur die Aufgabe blieb, diesen Plan in Versform zu bringen. Die Oper war im Sommer geschrieben, die ersten Proben fanden im September statt, aber schliesslich wurde *Maria Stuarda* von der Zensur verboten: Offensichtlich war das politische Moment in ihr noch zu stark. Erst 1835 war *Maria Stuarda* zu hören, allerdings nicht in Neapel, sondern in Mailand.

Mit dieser Oper wagt Donizetti die Bearbeitung einer modernen literarischen Quelle von höchster Bedeutung, vieldiskutiert auch im theoretischen Rahmen. Schillers Tragödie war als eines der bedeutendsten literarischen

Werke der Neuzeit gewertet worden, z.B. in den *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur* von August Wilhelm Schlegel, von denen es seit 1819 auch eine italienische Übersetzung gab, und vor allem im Buch *De l'Allemagne* von Madame de Staël, gewiss nicht ein Meisterwerk der literarischen Kritik, aber sicher das wichtigste Buch im Prozess der Verbreitung der Romantik in den romanischen Ländern. («*Marie Stuart* est, ce me semble, de toutes les tragédies allemandes, la plus pathétique et la mieux conçue»). Es gab auch, ganz ungewöhnlich für Italiens Theaterkultur, eine gewisse Aufführungstradition, teilweise auf Übersetzungen von französischen Arrangements gestützt, teilweise nicht: *Maria Stuart* war z.B. im Repertoire der von Gustavo Modena – gewiss der wichtigste italienische Schauspieler seiner Zeit – geleiteten Truppe.¹

Im Vergleich von Schillers und Donizettis dramatischen Strukturen² fallen natürlich einige Unterschiede auf: Erstens fehlt in der Oper die Person Mortimers, des jungen Katholiken, der in Marie verliebt ist; so fehlt auch der wichtige Moment, in dem Marie entscheiden muss, ob sie sein Liebesangebot, und damit seine Hilfe zur Flucht, annehmen will, oder ob sie ein ethisches Verhalten vorziehen und in Gefangenschaft bleiben soll, vermutlich bis zur baldigen Hinrichtung. Dass Marie diese zweite Lösung wählt, ist zwar eine unerwartete Lösung für eine dramatis persona, deren Schuld vor allem ein unsittliches sexuelles Betragen war, akzentuiert aber genau den offensichtlich klassizistischen Zug in Schillers Text: Die Handlung bleibt damit offen und die Protagonistin erhebt sich zur tragischen Erhabenheit dank ihrer freien Wahl; somit kann sie – auf der Ebene der Moral – dieselbe Würde wiederfinden, die sie gleichzeitig – als entthronisierte und schliesslich hingerichtete Königin – auf der Ebene der Politik verlieren wird. Ebenfalls weggelassen sind in Donizettis Oper einige Szenen, in denen eine scharfe Analyse der Machtmechanismen realisiert ist, z.B. wenn Elisabeth die Hinrichtung von Marie befiehlt, freilich in einer zweideutigen Weise, damit am Ende die Schuld anderen gegeben werden kann.

- 1 Vgl Paolo Cecchi, «Per rendere il soggetto musicabile»: il percorso fonte – libretto – partitura in *Maria Stuarda* e in *Marino Faliero*, in: *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti. Atti del Convegno Internazionale di Studio 1992*, a cura di Francesco Bellotto, Bergamo, Comune di Bergamo/Assessorato allo spettacolo, 1993, S. 229–74: 232–34.
- 2 Für einen detaillierten Vergleich siehe Cecchi, ebd. Ein neuer Aufsatz von Helga Lühning, «Wenn *Maria Stuart* in die Opera geht. Von Schillers Drama zum Libretto für Donizetti», in: *Edition und Übersetzung. Zur wissenschaftlichen Dokumentation des interkulturellen Texttransfers. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für Germanistische Edition, 8.–12. März 2000*, hrsg. von B. Plachta u. W. Woesler, Tübingen 2002, S. 419–33, ist leider methodologisch problematisch und zudem manchmal fehlerhaft.

Die Änderungen im Libretto entsprechen somit einerseits praktischen Notwendigkeiten (Verminderung der Anzahl von Figuren, Beschränkung der Aufführungsdauer), andererseits der typischen Tendenz des Musiktheaters – nach Carl Dahlhaus –, als Grundkategorie den Affekt in den Vordergrund zu stellen. Die Handlung als Abfolge von Scheidewegen ist damit geschwächt; die zwischenmenschlichen Beziehungen sind schon am Anfang fixiert und haben keinen echten Einfluss auf den obligaten Verlauf der Handlung; so bliebe denn – als Substanz des Werkes – allein eine Studie der Affekte der beteiligten Personen.

Dahlhaus hat freilich recht, die Dramaturgie des Affekts als phänomenologische Eigenart des Musiktheaters hervorzuheben; ich glaube aber, dass hier eine andere Perspektive vorzuziehen wäre. Denn nicht nur die Möglichkeit, eine Tragödie als Oper zu bearbeiten, sondern auch die Möglichkeit, überhaupt eine romantische Tragödie zu schreiben – sei es mit Musik oder nicht – steht hier auf dem Spiel. Genau in den Jahrzehnten, die zwischen Schillers *Maria Stuart* und Donizettis *Maria Stuarda* liegen, hat die europäische Literaturtheorie sich mit dem Problem beschäftigt, eine echte Bestimmung der tragischen Dramaturgie im klassischen Sinn zu erreichen, und das genau mit der Absicht, diese klassische Dramaturgie des Tragischen von der neuen Dramaturgie des romantischen Dramas zu unterscheiden.

Diese Reflexion war – wie von dem Literaturhistoriker Peter Szondi in seinem *Versuch über das Tragische* gezeigt – in der deutschen Kultur des Idealismus – wo sie auf das Niveau einer echten Philosophie des Tragischen gehoben wurde – besonders lebhaft; aber wenngleich die Teilnehmer nicht die Statur von Schiller, der beiden Schlegel, von Schelling und Hegel hatten, war in Frankreich und Italien die Debatte nicht weniger heftig. Nach Szondi «stellt das Moment des Dialektischen [...] den gemeinsamen Nenner der verschiedenen idealistischen und nachidealistischen Bestimmungen des Tragischen dar».³ Das hat, dramaturgisch gesehen, eine doppelte Bedeutung. Einerseits ist die Handlung prinzipiell eine Kollision zwischen verschiedenen Repräsentanten der Sittlichkeit, in jeder Person steht aber ein innerer Widerspruch; der tragische Untergang folgt schliesslich aus der Einheit der Gegensätze, aus dem Umschlag des einen in sein Gegenteil, aus der Selbstentzweiung. Andererseits sind die zwischenmenschlichen Beziehungen weder von einer willkürlichen Macht bestimmt noch von einer äusseren Not, sondern von verschiedenen freien Stellungnahmen: Deshalb bilden sie, wie vor einem Gericht, ein Rededuell, eine dialogische und offene Konstellation. (Es gibt denn auch in der Tragödie keinen echten, absoluten Bösewicht,

3 Peter Szondi, *Versuch über das Tragische* (Erste Auflage 1961). Zitiert nach: Szondi, *Schriften I*, Frankfurt a. M. 1978, S. 149–260: 205.

der das Übel verursacht, sondern nur logische und ethische Widersprüche: «Ein Dichter [...] wird das Unglück nicht durch einen bösen Willen, der Unglück beabsichtigt [...], herbeiführen.»⁴) Die Machtverhältnisse sind am Anfang der Tragödie nicht stark bestimmt, und deshalb ist keine Lösung vorprogrammiert: Sie entwickelt sich dem Intrigenprinzip folgend, mittels eines Netzes von Dialogen, bis die Lösung als Resultat der sprachlichen Konfrontation zwischen Individuen eintritt. Das hat sicher etwas mit dem gesellschaftlichen Kontext des modernen tragischen Theaters zu tun, wo Ideen, Werte und Strukturen eines engen und homogenen aristokratischen Kreises ihre Darstellungen finden.

Für die Dramaturgie des romantischen Dramas hingegen scheint gerade die Darstellung der sozialen Unterschiede, der zwischenmenschlichen Beziehungen als Gewalt das tragende Prinzip zu sein. Die Person des Dramas ist hier nie und keineswegs frei: Sie wird schon von Anfang an als Resultat von sozialen, ethnischen und gesellschaftlichen Bedingungen dargestellt (Zeit und Raum sind selber wichtige Wirkungsmächte)⁵; sie hat nie die Möglichkeit, den Verlauf der Handlung zu modifizieren, sondern ist als passives Objekt von der Gewalt eines Schicksals bestimmt, das manchmal als eine soziale Bedingung oder ein politisches, geschichtliches Ereignis, bisweilen als echtes Schicksal im metaphysischen Sinne determiniert ist. Hier, im bürgerlichen Drama, ist freilich die Darstellung eines absoluten Bösewichts als Inhabers der Macht gestattet; es entsteht eine dramatische Struktur, wo kein echter Dialog möglich ist und wo die Lösung schon am Anfang vorbereitet wird. Natürlich kann es auch anders ausgehen, aber immer entwickeln sich die dramatischen Ereignisse als Folge eines äusserlichen Geschehens, nicht als Konsequenz der innerdramatischen Dialektik. Dementsprechend können Personen nur als Affekträger, als Objekte einer Studie der Leidenschaften, der Charaktere oder ihrer Psychologie dargestellt werden.

Von einem theoretischen Gesichtspunkt aus betrachtet war keine Beziehung zwischen diesen zwei Typen möglich, zwischen tragischer Höhe und anderen Formen der Dichtung, denn – ich zitiere aus Hegels *Vorlesungen über die Aesthetik* – «die Figuren aus untergeordneten Ständen [...] sind in der Tat nach allen Seiten hin abhängig, eingeengt und kommen mit ihren Leidenschaften und Interessen durchweg ins Gedränge und in die Not der ihnen äusseren Notwendigkeit, da hinter ihnen gleich die unüberwindliche Macht der bürgerlichen Ordnung steht, gegen welche sie nicht

4 Friedrich Schiller, *Über die Tragische Kunst* (1792). Zitiert nach: Schiller, *Vom Pathetischen und Erhabenen*, Stuttgart 1984, S. 30–54: 38.

5 Vgl. im Allgemeinen: Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1969.

ankommen können [...]. An dieser Beschränkung durch bestehende Verhältnisse wird alle Unabhängigkeit zuschanden. Deshalb sind die Zustände und Charaktere aus diesen Kreisen geeigneter für das Lustspiel und das Komische überhaupt». ⁶ Derselbe Hegel aber weiss sehr genau, dass im Kontext einer modernen Gesellschaft und ihrer veränderten Anthropologie es nicht einmal in einem hohen sozialen Stand möglich ist, völlig selbständige und freie Individuen zu finden: «In unserem gegenwärtigen Weltzustande kann das Subjekt allerdings nach dieser oder jener Seite hin aus sich selber handeln, aber jeder Einzelne gehört doch, wie er sich wenden und drehen möge, einer bestehenden Ordnung der Gesellschaft an und erscheint nicht als die selbständige, totale und zugleich individuell lebendige Gestalt dieser Gesellschaft selber, sondern nur als ein beschränktes Glied derselben». ⁷ Das ist ein sehr wichtiges Zugeständnis: Nach Peter Szondis Meinung «liesse sich, aus dieser Kennzeichnung der bürgerlichen Epoche, die Formenwelt der modernen Dichtung ableiten: der Roman und das zum epischen strebende Drama der Gegenwart im Gegensatz zum Epos und zur Tragödie der Antike». ⁸ Es ist auch die Kennzeichnung, würde ich hinzufügen, der Möglichkeit einer undialektischen und undialogischen Tragödie; einer Tragödie, die fast als eine psychologische Studie, als Darstellung des Leidens und des Erreichens einer wahrhaften, inneren moralischen Freiheit konzipiert ist.

Wenden wir nun den Blick von Deutschland nach Italien. Alessandro Manzonis Tragödien, *Il conte di Carmagnola* und *Adelchi*, zwischen 1816 und 1822 geschrieben, boten die Gelegenheit, die Frage der dramatischen Struktur der Tragödie im Rahmen der italienischen *querelle* zwischen Klassikern und Romantikern zu erörtern (dieser Streit hat bekanntlich die Aufmerksamkeit sowohl von Stendhal wie von Goethe geweckt: wenn auch ein wenig verspätet, war er heftiger als alle anderen derartigen Auseinandersetzungen in Europa und hat unzählige Teilnehmer verwickelt). Manzoni hat in diesem Zusammenhang auch einige berühmte literaturtheoretische Texte geschrieben, vor allem sein Vorwort zu eben diesem *Carmagnola*; einer dieser Texte aber, der für uns heute von grossem Interesse ist, blieb unveröffentlicht und ist erst nach Manzonis Tod in seinem Nachlass gefunden worden. ⁹ Es

6 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, Frankfurt a. M 1986, S. 251-2.

7 Ebd., S. 254-5.

8 Peter Szondi, *Hegels Lehre von der Dichtung*, in: *Poetik und Geschichtsphilosophie I. Studienausgabe der Vorlesungen*, Band 2, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag 1974, S. 267-511: 414.

9 Die Abhandlung ist ein Teil der sogenannten «Materiali estetici», vermutlich 1816-17 entstanden; zitiert nach Alessandro Manzoni, *Tutte le opere*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, vol v, t. III (*Scritti letterari*), Milano 1991, S. 3-51.

handelt sich um eine Analyse und Verteidigung von Schillers *Maria Stuart*, wobei wir – wie immer, wenn der Kritiker selber ein grosser Dichter ist – weniger über Schillers Text an sich erfahren als über die radikale romantische Perspektive, die Manzoni's Lektüre zugrundeliegt. Dialektische Elemente, die ebenfalls in Schillers Tragödie vorhanden sind – das Moment der Wahl zwischen Schande und Tod, die politische Problematik der *Raison d'état* – werden ausser acht gelassen, um den Text nur als psychologische Studie lesen zu können.

Wenn jemand sagen würde: Der Zuschauer hat keinen Zweifel, ob Elisabeth oder Marie das Opfer sein wird, deshalb kann sein Interesse nicht geweckt werden; wäre dieser dann nicht im Irrtum? [...] Denn jener Teil der Rührung, der eben aus der Sicherheit des Zuschauers erwächst, dass diese grossmütige und interessante Person in ihr Unglück geht, konnte nicht mit der Unsicherheit über ihr Geschick verknüpft werden. [...] Aristoteles hat etwas gesagt, das allüberall und immer wieder wiederholt worden ist, dass nämlich die Tötung eines Charakters durch den Willen seines Feindes einer Tragödie am wenigsten angemessen ist. [...] Wenn aber Schiller sich eben dieser Feindschaft zwischen Elisabeth und Marie hätte bedienen wollen, um das Schicksal einer Person darzustellen, die in die Hand eines mächtigen, listenreichen und rachsüchtigen Feindes fällt, wenn er den Gemütszustand einer Person hätte darstellen wollen, die ein solches Schicksal erleidet, zusammen mit dem Gegensatz zwischen den alten Leidenschaften Abneigung und Groll und der Niedergeschlagenheit, die das Unglück bewirkt; wenn dem, zwischen dem Wunsch, den Feind zu demütigen, und jenem, ihn zu besänftigen, so wäre, [...] dann gäbe es einen guten Grund, Schiller die aristotelische Maxime entgegenzuhalten und ihm zu sagen: Dies ist ein Sujet ohne Interesse. Freilich müsste man zunächst prüfen, ob alle diese Mittel und andere, die ich nicht genannt habe, Mittel der Rührung oder aber der moralischen Erziehung sind.¹⁰

10 «Chi dicesse: lo spettatore non è incerto tra la morte di Elisabetta e di Maria, dunque non può essere interessato, non avrebbe egli il torto? [...] Ora quella parte di commozione che nasce appunto dalla certezza che lo spettatore ha che questo carattere grandioso, e interessante, va alla sua ruina non era combinabile colla incertezza del suo destino. – [...] Aristotele ha detto una cosa che è stata ripetuta universalmente e costantemente: che l'uccisione di un personaggio per volontà del suo nemico è la meno tragica [...] Ma se Schiller avesse voluto servirsi appunto della inimicizia di Elisabetta e di Maria per rappresentare la sorte di chi cade in mano di un nemico potente, artificioso, e vendicativo, se avesse voluto rappresentare lo stato d'animo di chi prova questa sorte, il contrasto tra le antiche passioni di avversione e di rancore, e l'abbattimento della sventura, tra il desiderio di deprimere il nemico, e quello di placarlo [...] si avrebbe ragione di piantargli in faccia la sentenza d'Aristotele, e di dirgli: il vostro soggetto non è interessante. Ma si dovrebbe prima esaminare se tutti questi mezzi ed altri ch'io taccio sieno mezzi di commozione, e d'istruzione morale.» (ebd., S. 8–9).

Die Lektüre Manzonis ist, wie gesagt, zu radikal: Ein gewisses dialektisches Moment fehlt in *Maria Stuart* keineswegs, und auch im theoretischen Bereich scheint Schiller sich gewissermassen auf halbem Weg zwischen klassischer und romantischer Theaterästhetik zu positionieren. Schiller sagt tatsächlich: «Nicht bloss die Empfindungen und Affekte der tragischen Personen, sondern die Begebenheiten, aus denen sie entsprangen [...], stellt (die Tragödie) nachahmend dar»¹¹, auch wenn er einräumt, dass sie «Nachahmung einer Handlung, welche uns Menschen im Zustand des Leidens zeigt» sei.¹² Schiller selbst war offenbar nicht sicher, ob ein Stoff wie *Maria Stuart* für eine Tragödie geeignet sei: «Ich fange schon jetzt an» – schrieb er Goethe während seiner Arbeit – «mich von der eigentlich tragischen Qualität meines Stoffs immer mehr zu überzeugen, und darunter gehört besonders, dass man die Katastrophe gleich in den ersten Szenen sieht und, indem die Handlung des Stücks sich davon wegzubewegen scheint, ihr immer näher und näher geführt wird. An der Furcht des Aristoteles fehlt es also nicht, und das Mitleiden wird sich auch schon finden».¹³

Für Manzoni ist offensichtlich nur dieser letzte Aspekt von Bedeutung. Er will nämlich sein Recht beanspruchen, eine Dramaturgie zu wählen, bei der die Intrige fast statisch ist und wo alle Ereignisse schon von Anfang an vorbestimmt sind, der Zuschauer könnte dann aber Rührung und Erbauung gewinnen. Die tragische Höhe von Marie besteht am Ende (und mindestens das entspricht ohne Zweifel Schillers Konzeption des Erhabenen) darin, dass sie aus freien Stücken ihr Schicksal annimmt, das im politischen Bereich eigentlich das Resultat purer Gewalt ist; in ihrem Inneren dagegen entwickelt sie sich in Richtung einer erhabenen Selbstüberwindung.

Manzonis Deutung von *Maria Stuart* ist denn ein kühnes Beispiel für die romantische Rezeption dieser Tragödie, deshalb kann sie eine gute Hilfe darstellen, auch Donizettis musikalische Bearbeitung richtig zu verstehen. Es ist freilich unmöglich, dass Donizetti diesen unveröffentlichten Text von Manzoni gelesen haben könnte; und es ist ziemlich unwahrscheinlich, dass ein, wenn auch keineswegs ungebildeter, italienischer Komponist dieser Epoche, sich mit anspruchsvollen literaturtheoretischen Texten hätte beschäftigen können. Die von Manzoni formulierte neue dramaturgische Haltung blieb aber wahrscheinlich nicht auf den Kreis der Literaturtheoretiker beschränkt; und das gesamte musikdramatische Werk von Donizetti können

11 Schiller, *Über die Tragische Kunst*, S. 48.

12 Ebd., S. 51.

13 Zitiert nach: Dietrich Bode, «Zur Entstehung von *Maria Stuart*», in: Friedrich Schiller, *Maria Stuart. Ein Trauerspiel*, Stuttgart 2001, S. 162-8: 165.

wir als Versuch sehen, Aspekte und Techniken der komischen Oper und der *opera semiseria* (das musikdramatische Pendant des Drame im Sinne von Diderot) in den tragischen Bereich zu überführen (und gelegentlich auch das Gegenteil).

Mangel an dialogischer Struktur, eine gewisse Statik der Handlung sind denn nicht nur als charakteristische Aspekte der musikalischen Dramaturgie zu verstehen, vielmehr als Arten der Verwirklichung dieser neuen anthropologischen Perspektive. Gerade weil er der dramatischen Gestaltung der Vorlage gerecht werden will, muss Donizetti die typische formale Struktur der italienischen Oper verändern, und zwar nicht immer, wie man erwarten könnte, in dynamischer, sondern teilweise in statischer, nicht-dialogischer Richtung.

Das erste Finale von *Maria Stuarda* entspricht der berühmten Szene bei Schiller (3. Aufzug, 4. Auftritt), in der sich die beiden Königinnen im Park von Fotheringhay begegnen. Die standardisierte Disposition der Struktur eines Finales des mittleren Aktes in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts, heute in Anlehnung an Harold Powers stets als «la solita forma» («gewohnte Form») bezeichnet, sieht vor, dass diese Nummer nach einem vorbereitenden Rezitativteil – in den oftmals Chöre oder Bühnenmusik eingebaut sind – eine kinetische Zwiesprache exponiert, die im Anfangsteil oft zu textlich und musikalisch symmetrischen Strophen gerinnt; dieser dialogische Abschnitt wird als «tempo d'attacco» bezeichnet. Mit ihm entwickelt sich die Aktion bis zu einem Moment äusserster dramatischer Spannung, die in einem «colpo di scena» («coup de théâtre»), oftmals bildhaft verdeutlicht mittels eines plastischen Wortes, das Verdi «parola scenica» nannte, eine überraschende Wendung nimmt. Darauf folgt auf die allgemeine Überraschung, den Schreck oder die erwartungsvolle Stimmung ein statischer, kontemplativer Abschnitt in gemässigtem Tempo, in dem jede Person für sich spricht, das «pezzo concertato». Ein darauffolgender vorwärtsdrängender Abschnitt («tempo di mezzo», «Mittelsatz») bringt die Handlung wieder in Bewegung, um die abschliessende Stretta vorzubereiten. Eine sehr ähnliche Form ist auch für Duette, Terzette usw. vorgesehen.

Im ersten Finale von *Maria Stuarda* wird diese Struktur völlig umgestossen. Am Ende des Rezitativteils stehen sich Elisabeth und Marie einander gegenüber. Nach Schillers Vorlage müsste hier ein langes Schweigen folgen. Donizetti verzichtet deshalb auf ein dialogisches «tempo d'attacco», und dehnt dieses dramatische Tableau, diesen Moment des Schweigens in ein *Largo concertato* aus. So ist die Unverträglichkeit zwischen den beiden Königinnen strukturell verwirklicht: Das lange Schweigen ist nicht als Resultat einer dialogischen Handlung dargestellt, sondern als ein Gegebenes, das aus einer bestimmten und unverwechselbaren Machtbeziehung entsteht.

In den folgenden Jahren wird Donizetti nochmals diese strukturelle Unregelmässigkeit verwenden, und zwar immer dort, wo seine Absicht darin besteht, die Unaufhaltsamkeit des Geschehens, die Macht eines vorbestimmten Schicksals (wie im ersten Finale von *Maria di Rohan*, 1842) zu unterstreichen. Eine ähnliche Struktur findet sich z.B. im Duett zwischen Senta und dem Holländer «Wie aus der Ferne längst vergang'ner Zeiten» in Wagners *Fliegendem Holländer*, ebenfalls 1842 geschrieben: und dort gleichermassen mit der Absicht, die Handlung als «fremdbestimmte» darzustellen, als von einer Macht geleitet, die von aussen wirkt¹⁴; von einem Schicksal, dessen metaphysische Züge in Wagners Fall unverkennbar sind. Diese formale Übereinstimmung zwischen Donizettis und Wagners Oper muss gewiss als Symptom einer gemeinsamen anthropologischen Konzeption im Sinne des romantischen Dramas gesehen werden.

Auf die erwähnte Szene folgt ein Abschnitt, der zwar die Stellung und teilweise die Funktion einer Überleitung, eines «tempo di mezzo» hat, aber formal und musikalisch ganz und gar einem «tempo d'attacco» entspricht: eine lange kinetische Zwiesprache, mit symmetrischen Strophen im Anfangsteil, zum Teil als ein «parlante melodico», als eine Deklamation über einen autonomen orchestralen Diskurs konzipiert (vgl. Notenbeispiel 1 nächste Seite). In dieser Schreibart könnte man am Anfang fast komische Züge spüren: dies ist nicht zufällig, weil gerade eine gewisse «Mechanizität» der Struktur die Abhängigkeit, den Mangel an Freiheit darstellen will; denn – wie Hegel sagt – abhängige Individuen haben immer etwas Komisches; wenn wir aber – nochmals mit Hegel – die Notwendigkeit der Unfreiheit in den «gegenwärtigen prosaischen Zuständen» erkennen, wird unsere *Condition humaine* immer etwas Komisches auch in der tieferen Tragik haben. Als die Konfrontation sich zuspitzt, wird sie sehr hart und wenig regelmässig entwickelt; Elisabeth verwendet eine quasi rezitativische Deklamation, um Maria ihre Vergangenheit als femme fatale vorzuhalten; und der Dialog führt schliesslich zum «colpo di scena», zur «parola scenica», die dem Moment entspricht, wo Marie ihre Feindin mit einer feierlichen Phrase über einer grossartigen Kadenzstruktur in a-Moll, «bastarda» nennt (vgl. Notenbeispiel 2 nächste Seite). Dass hier die vokale Autonomie den Vorrang wiederfindet, ist natürlich als Darstellung einer wiedergefundenen, tragischen Würde, und zwar im klassischen Sinn, gemeint. So ist die kurze und harte Konfrontation einerseits als Resultat der vorher bestehenden Leidenschaften, andererseits als Katastrophe dargestellt: nach diesen Worten ist nur eine wütende Stretta möglich.

14 Vgl. Luca Zoppelli, «Un olandese a Parigi. Struttura francese e morfologia fiabesca nell'*Olandese volante* di Richard Wagner», *NRMI* 34 (2000), S. 455–69: 466–7.

Beispiel 1:

Maria (va ad inginocchiarsi ai piedi di Elisabetta)
 Mary (goes and kneels at Elizabeth's feet)

Mar. Mor Caged ta al and

Mar. mon do, mor ta al mon do, e mor ta al
 cloi - - stered, I have re - lin - quished all am-

Mar. tro - - no, al tuo
 - bi - - tion. Dead to the

Mar. piè, al tuo piè son io pro -
 world and the throne, I kneel be -

Beispiel 2:

rall. a piacere a tempo

Mar. 
 Fi - glia im - pu - ra di Bo - le - na
 Tain - ted daugh - ter of Nan Bu - len,

Tal. 
 Oh Di - o...
 Oh Hea - ven...

rall. a tempo


p

a tempo

Mar. 
 par - li tu di di - so - no - re? Me - re - tri - ce in - de - gna o -
 dare you talk a - bout dis - ho - nor? You ig - no - ble u - sur - per, you

rall. a tempo rall.



[a tempo] [a piacere] a tempo

Mar. 
 - sce - - na, in te ca - da il mio ros - so - re...
 har - - lot, on your head my shame has fal - len!

[a tempo] [col canto] a tempo


f [*f*]

Mar. 
 pro - fa - na - to è il so - glio in - gle - se,
 Eng - land's proud throne too long has been pro - faned.



Più allegro

Mar. 
 vil ba - star - da, dal tuo piè.
 Tu - dor ba - stard, by your feet!

Più allegro


p *p*

Für Manzoni ist die Studie der Affekte, die Darstellung einer inneren Entwicklung das echte Prinzip einer modernen Tragödie: Im Fall von Marie richtet sich diese Entwicklung auf die freie Annahme des Schicksals, auf das Verzeihen, auf eine erhabene christliche Resignation (in der Geschichte der europäischen Kultur wurde die historische Figur Marie Stuarts oftmals als Emblem des unterdrückten Katholizismus gebraucht; auch in Manzonis Lektüre, und vielleicht in Donizettis Oper, wird am Ende eine gewisse Tradition spürbar, diese Figur als Märtyrerin darzustellen). Um diese Entwicklung zu beschreiben, wird das Gewicht der Oper fast ausschliesslich auf die Protagonistin gelegt: Der Tenor, Leicester, hat nicht einmal eine Arie für sich, und auch die anderen Charaktere nicht.

Maria wird uns zunächst dargestellt wie am Anfang des dritten Aktes von Schiller: Sie «tritt in schnellem Lauf hinter Bäumen hervor»: Die Möglichkeit, freie Luft zu atmen, die Natur zu geniessen, wenngleich zwischen den Mauern eines Parks, macht sie fröhlich wie ein Kind. Diese lebensfrohe Stimmung wird von Donizettis Orchestereinleitung in C-Dur unterstrichen, dann folgt als erster Satz der cavatina ein *Larghetto* in Des-Dur und im 3/8-Takt, wobei die Erinnerungen an die glücklichen Tage der Jugendzeit mit einem pastoralen Stil, ganz in der Art eines *mezzo carattere* – einer unschuldigen und spontanen Figur von niedrigem sozialem Niveau – ausgedrückt werden. Maria erscheint somit am Anfang nicht als eine Figur von tragischer Höhe: ihre Lebensbezogenheit, ihr Wille zur Freiheit sind durch eine Reihe «bürgerlicher» Stilmittel dargestellt. Dies freilich mit der Absicht, die Schwierigkeit, eine solche Stimmung in höchsten Seelenadel und Resignation zu sublimieren, darzustellen. Die Vollendung ihrer Entwicklung findet, sehr breit ausgeführt, in den letzten Szenen der Oper statt: Marie singt dort ein Duett mit Talbot, das eigentlich eine «Aria con pertichino» ist (es fehlt nämlich ein «tempo d'attacco»), dann eine enorme Finalszene mit zwei langsamen Sätzen und abschliessender *cabaletta*. Diese Form des erweiterten Rondo finale war in sich nicht ganz neu (Donizetti hatte sie schon für die Hinrichtung einer anderen englischen Königin, für Anna Bolena, verwendet), aber hier, mit dem Duett, haben wir eine ganz ungewöhnliche Schlusszene in nicht weniger als fünf Teilen, wobei die Überleitungen noch gar nicht als eigene Teile gezählt sind.

Das Duett mit Talbot ist als solches geschrieben, weil es den Moment der Reue darstellt, wo Maria die Irrtümer ihres Lebens anerkennt, und dies mittels einer echten Beichte, die natürlich die Anwesenheit eines Beichtvaters erfordert. So ist die Form dieser Nummer aussergewöhnlich: ein langsamer Teil in g-moll, fast ausschliesslich von Maria gesungen (Talbot trifft erst bei den Schlusskadenzen ein); ein *tempo di mezzo*, in dem Maria den Himmel um Verzeihung bittet und das mittels einer «falschen» *caba-*

letta in B-Dur weiter geführt wird, deren Charakter noch zu erregt ist, um eine echte Erlösung des inneren Konflikts darzustellen; und schliesslich die «echte» cabaletta in Form eines langsamen Satzes in G-Dur, an der Talbot tatsächlich als vollgültiger Partner beteiligt ist; das bedeutet nicht nur das Erreichen eines inneren Friedens, sondern auch eine neugefundene, feste Verbindung mit der von Talbot representierten kirchlichen Gemeinschaft.

Die Absicht des Rondò finale ist, die tragische Würde der Protagonistin in ihren letzten Stunden abzubilden. Wenn auch dramatische Situation und Form hier *Anna Bolena* sehr ähnlich sind, ist es doch auffällig, in welchem Mass Donizetti einen ganz anderen «Ton» finden konnte. Die letzten Augenblicke Anna Bolenas waren von einer sehnsüchtigen Stimmung, von einer Regression zur Kindheit, teilweise von Wahn dominiert; die Protagonistin war dort als eine unschuldige, fast nicht dem höheren Stand angehörige Frau dargestellt (was teilweise auch mit den historischen Fakten übereinstimmt), und dies dank stilistischer Mittel, die eher der Tradition der opera semiseria entstammen (Anna Bolena scheint etwas mit Amina, der unschuldigen Protagonistin von Bellinis *La sonnambula* gemein zu haben: eine Rolle, die überdies für dieselbe Sängerin, Giuditta Pasta, in derselben Saison geschrieben worden war). Auch im Falle von *Maria Stuarda* war, wie schon gesagt, dieses Moment, diese Tendenz der Regression gegenwärtig, aber nur als Anfang eines Prozesses des Wiederfindens der echten tragischen Natur.

Zu Beginn der Schlussnummer verfolgt der Chor erschreckt, mit düsteren, aber feierlichen Farben die Vorbereitungen der Hinrichtung; dann tritt Maria ein, um ein Gebet von einfachem hymnischen Charakter («Deh! tu di un'umile») in Es-Dur zusammen mit allen Anwesenden zu singen. Wenn auch Gebete, gerade in diesem «kollektiven» Ton geschrieben, in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts nicht selten zu finden sind, haben sie dort stets die vorbereitende Funktion einer Bühnenmusik, aus der vor allem eine bestimmte couleur locale entstehen muss. An dieser Stelle, als Teil eines Rondò finale, kann das Gebet dagegen gerade das politisch-religiöse Moment unterstreichen: Maria ist jetzt, am Ende ihrer Entwicklung, nicht nur ein Individuum, vielmehr schon das Emblem einer Konfession. Der zweite langsame Teil («D'un cor che more») bezeichnet den Moment der Verzeihung für die Antagonistin: er beginnt in F-moll, um schliesslich F-Dur zu erreichen. Der Übergang von Moll zu Dur ist selbstverständlich als Chiffre der Verklärung gemeint; wir können diesem Schritt bereits im Duett mit Talbot begegnen; jetzt kehrt nach einem «tempo di mezzo», in dem Leicester mit einigen pathetischen Phrasen auftritt, diese Struktur auch in der Schlusscabaletta wieder.

Bei der cabaletta des letzten Finales haben wir es mit einem szenischen Baustein zu tun, der in der italienischen Opernästhetik der Zeit stark unter Druck geraten war. Eine cabaletta war in den zwanziger und dreissiger Jahren des 19. Jahrhunderts fast immer als statische Reaktion auf die Katastrophe der Handlung konzipiert; nicht selten fühlte man hier einen Widerspruch zwischen der notwendigen Tendenz zu einer gewissen vokalen Virtuosität und der traurigen Stimmung, die aus der unglücklichen Auflösung der Handlung (dem neuen romantischen Geschmack folgend) resultierte. Man experimentierte mit Veränderungen der Morphologie des Rondos, mit seiner Verdrängung durch ein statisches Abschiedsensemble nach der Vollendung der Katastrophe, oder durch ein kinetisches, handlungsbetontes Ensemble vor dem Abschluss der Katastrophe.

Für *Maria Stuarda*, ein für das konservative neapolitanische Milieu bestimmtes Werk, hat Donizetti eine scheinbar konventionellere, tatsächlich aber höchst raffiniert konzipierte Lösung gefunden: Das Rondò finale bewahrt zwar seine übliche Form mit Schlusscabaletta, die konventionelle Wiederholungsstruktur der cabaletta (mit wörtlicher Reprise) ist aber verformt: Marias cabaletta beginnt in H-moll und in langsamer Bewegung, oszilliert zwischen H-moll und D-Dur, dann wird sie – fast am Ende – schneller und stabilisiert sich über der Tonikaparallele D-Dur. In der Reprise beginnt das Solo, um eine mechanische Wiederholung derselben psychologischen Entwicklung zu vermeiden, dagegen direkt in H-Dur, um dann nach D-Dur, H-moll und schliesslich nochmals nach D-dur zu modulieren (vgl. Beispiel 3).

Beispiel 3:

rall. *Primo tempo*

Mar. *- di - o... Ah! se un gior - no da que - ste ri -*
keep you. Ah, the arm that in - ten - ded to

rall. *Primo tempo*

Mar. *- tor - - te il tuo brac - cio in - vo - lar - mi do - ve - a. or mi*
free me lends sup - port on my way to the scaf - fold. As I

Mar. *gui - di a mori - re da for - - te per e - stre - mo confor - to d'a -*
face e - xecu - tion, the strength of all your love be my staff and my

Mar. *- mor. E il mio san - gue in - no - cen - te ver - sa - to pla - chi*
rod. May my in - no - cent blood serve to so - ften the un -

Mar. *l'i - ra del Cie - lo sde - gna - - to, non ri - chiami sull'Anglia sper -*
- li - mi - ted fu - ry of Hea - - ven. May it not bring u - pon per - jured

Beispiel 3 (Forts):

Mar. *f* *P*

- giu - ra il fla - gel - lo d'un Dio pu - ni - tor. non ri -
 Eng - land re - tri - bu - tion by al - mighty God. May it

affrettando

Mar.

- chiami sull'Anglia sper - giu - - ra il fla - gel - lo d'un Di - o pu - ni -
 not bring up - on per - jured Eng - - land re - tri - bution by al - mighty

f (2)

Mar. *P* *cresc.*

- tor. _____ il fla - gel - lo d'un Dio pu - ni - tor. _____ il fla -
 God. _____ re - tri - bu - tion by al - mighty God. _____ re - tri -

cresc.

Mar.

- gel - lo d'un Dio pu - ni - tor. _____ il fla - gel _____
 - bu - tion by al - mighty God. _____ by al - migh - -

f

Mar. *Più allegro*

_____ pu - ni - tor,
 _____ ry God,

Più allegro

f

Die Absicht Donizettis ist hier offensichtlich, Marias innere Entwicklung nicht mit starren Wiederholungsformeln abzuschliessen, sondern sie als einen offenen und schwierigen Prozess darzustellen, als eine seismographische Wiedergabe ihrer Schicksalsergebenheit, ihrer Verklärung.

Man könnte nochmals zu Manzonis Analyse von *Maria Stuart*, in der die sentimental Qualitäten von Schillers Drama akzentuiert sind, zurückkehren. Nach Manzonis Deutung war Schillers Absicht:

Der Anblick einer Frau, die den höchsten Wohlstand der Welt genossen hat, einer Frau, die in die Macht ihrer Feindin gefallen ist, einer Frau, die man getäuscht hat mit der Hoffnung, dem Tode zu entkommen, die aber im selben Augenblick, in dem sie diesen Tod als unvermeidlich erkennt, sich mit ihrem Schicksal abfindet; eingedenk ihrer Verfehlungen, Reue empfindend; von ihrem Glauben und von den christlichen Sakramenten getröstet; kurz, dass der Anblick dieser Frau, die wir Schritt für Schritt sich ihrem sicheren Tod nähern sehen, so rührend wie möglich ist.¹⁵

Es gibt gute Gründe zu bezweifeln, dass Schiller wirklich so gedacht hat. Es ist aber sehr wahrscheinlich, dass diese romantische Rezeption der tragischen Dramaturgie Donizettis genau entsprochen hat. Nicht die Operngattung als solche, sondern nur eine ganz neue anthropologische Perspektive kann die Art der Ausarbeitung vollständig erklären, die Donizetti in seiner Oper von 1834 verwirklicht hat.

Musikbeispiele: Mit freundlicher Genehmigung des Verlags RICORDI, Mailand – BMG RICORDI, © 1989 / 1997. ALL RIGHTS RESERVED.

15 «[...] lo spettacolo di una donna che ha gustate le più alte prosperità del mondo, di una donna caduta nella forza della sua nemica, di una donna lusingata da speranze di essere tolta alla morte, rassegnata nello stesso tempo quando la vede inevitabile, memore de' suoi falli, pentita, consolata dai sentimenti e dai soccorsi della religione; che lo spettacolo di questa donna che vediamo avvicinarsi di momento in momento ad una morte certa, ecc., sia commoventissimo». (Manzoni, «Materiali», S. 8).

