

für Editionen musiktheoretischer Traktate visuell umfänglichen Kommentars.

Der Autor enthält sich eines abschließenden Wortes zur Einordnung der Quelle in regionale, nationale oder internationale Traditionen, zur diplomatischen Beschreibung der Handschrift und auch zum Problem des „modus componendi“, der durch den Inhalt der edierten Traktate nicht unbedingt kleiner geworden ist. Hier zeigt er die Bescheidenheit eines Herausgebers, der seine Aufgabe vor allem in der Präzision, stimmigen Edition seines Textes und der Genauigkeit und Lesbarkeit seiner Übersetzung ins Deutsche sieht, um eine Quelle für die Forschung zu erschließen. Keine Studie über „compositio“ wird in Zukunft die drei von Sachs edierten Handschriften in D-Rp Th 98 ignorieren können.

(März 2004)

Dietrich Helms

*OTFRIED VON STEUBER: Philipp Dulichius. Leben und Werk. Mit thematischem Werkverzeichnis. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. 426 S., Abb. (Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 10.)*

Wer von „Leben und Werk“ eine traditionelle Komponistenmonographie erwartet, wird von der Marburger Dissertation eher enttäuscht sein. Nach einer denkbar ausführlichen Besprechung der wenigen biographischen Daten über Philipp Dulichius (1562–1631) und nach elementaren Bemerkungen über Notation, Modi, Akzidentien, Texte etc. folgt ein vollständiges Werkverzeichnis. Es umfasst 234 Motetten, wovon mehr als die Hälfte in Neuausgaben vorliegt. Das Buch kann als Wegweiser für die vom Verfasser befürwortete praktische Wiederbelebung der Kompositionen des Stettiner Kantors dienen. Eine eigentliche musikgeschichtliche Würdigung steht jedoch noch aus.

(Mai 2004)

Andreas Pfisterer

*JÉRÔME DE LA GORCE: Jean Baptiste Lully. Paris: Fayard 2002. 910 S., Notenbeisp.*

Jean-Baptiste Lully (1632–1687) ist nun seit den wichtigen Forschungsarbeiten Henry Prunières vom Anfang des 20. Jahrhunderts und dem brillant geschriebenen biographischen *Lully, le musicien du soleil* Philippe Beaussants aus dem Jahr 1992 wieder Gegenstand einer eingehenden Studie zu Werk und Leben geworden.

Doch der Autor Jérôme de la Gorce, Spezialist für französische Musik des 17. Jahrhunderts und gemeinsam mit Herbert Schneider Herausgeber der neuen *Lully-Gesamtausgabe*, ist noch weiter gegangen: Alle nur denkbaren Archive musikalischer, diplomatischer oder notarieller Art sind untersucht worden, sei es in Paris, Florenz oder anderen italienischen Städten, von denen aus das Leben am französischen Hofe zur Zeit Mazarens und Louis XIV. beschrieben worden ist. Das Ergebnis ist mehr als beeindruckend: Viele der biographischen Legenden werden durch detaillierte Analysen hinterfragt und, wenn möglich, korrigiert. Das gesamte Gattungsspektrum des Komponisten wird berücksichtigt, einschließlich der geistlichen Werke.

Wie bei Fayard üblich ist das Buch in zwei Hauptteile gegliedert: Leben und Werk. Die sorgfältigen Recherchen des Autors in Florenz und Umgebung werfen erstmals Licht auf das Rätsel der Herkunft. Lullys viel gerühmtes Durchsetzungsvermögen und Organisationstalent führt de la Gorce auf den Vater Lorenzo Lully zurück, der in Florenz einen bemerkenswerten sozialen Aufstieg erlebte.

Der junge Giovanni Battista war keineswegs ein schlichter Küchenjunge, wie es schon Lecerc de la Viéville 1705/06 kolportierte, sondern bereits ein kompetenter Musiker, als er im Jahre 1646 am Hofe der Grande Mademoiselle engagiert wurde. Der Autor weist anhand von Urkunden und Konten nach, dass Lully bereits in den ersten Pariser Jahren wesentliche künstlerische Impulse erhielt. Bei drei berühmten Lehrern, Nicolas Métru, Nicolas Gigault und François Roberday, studierte er Theorie, Orgel und Komposition.

Durch klarsichtige Kommentare zu juristischen Dokumenten wie der *Lettre de naturalité* und dem Heiratsvertrag mit Madelaine Lambert wird der legendäre Aufstieg Lullys als Kalkül relativiert. Die ersten künstlerischen Schritte werden vordatiert: Bereits 1652, also vor dem *Ballet de la nuit*, wirkte Lully an einer königlichen Produktion, der *Mascarade de la Foire Saint-Germain*, mit. In den Balletten der folgenden Jahre gelangte er als Baladin zu weiterem Ruhm und wurde ab 1656 unter dem Künstlernamen Baptiste in den gängigen Zeitschriften erwähnt und auch bereits kritisiert. Das Ensemble der Petits violins, dessen Leitung der König Lully

übertragen hatte, wird als Gegenpol zu den etablierten 24 Violons herausgestellt. Durch detaillierte Dokumente zu großen Ballettproduktionen wie etwa der einwöchigen *Plaisirs de Versailles*, in denen Tanz, Musik, Gartenbaukunst, Maschinerie etc., aber auch kulinarische Genüsse eine Einheit bildeten, gelingt es de la Gorce, Lullys künstlerisches und organisatorisches Allroundgenie herauszuarbeiten und seiner Kunst den Ruf des Vordergründigen zu nehmen. Die enorme Schaffenskraft des Komponisten und sein frühes internationales Ansehen werden zusätzlich durch Erinnerungen und Briefwechsel italienischer Adelige und durch die frühe Erwähnung ausländischer Schüler in Paris erhellt.

Aber de la Gorce präsentiert nicht nur musikgeschichtliche Quellen: Die Darstellung der Planung und Realisierung des Stadtpalais in der Rue Sainte Anne ist vor allem baugeschichtlich äußerst interessant. Der Autor weist es als lukratives Immobilienobjekt aus, was den Geschäftsgeist des Musikers beweist und Lullys Ansehen vor den Pariser Bürgern manifestiert.

Sehr eingehend werden die musiksoziologischen Voraussetzungen der Entstehung der neuen Gattung *Tragédie en musique* geklärt: Als Schlüsselmoment sieht de la Gorce die Entscheidung des Königs 1670, nach *Les Amants magnifiques* nicht mehr selbst zu tanzen. Da das Ballett dadurch an Prägnanz verlor, brauchte Lully schlichtweg ein neues Betätigungsfeld. Er wagte den Sprung in die Oper, gegen die ballettbegeisterte Öffentlichkeit, und nutzte dabei den Impuls des Komponisten Pierre Perrins aus, der mit seinem Pionierwerk *Pomone* das Pariser Publikum für die Operngattung „à la française“ sensibilisiert hatte.

Durch das königliche Verbot sämtlicher musikalisch aufwendiger Bühnenproduktionen anderer Künstler erhält Lully praktisch das Opernmonopol und gründet die Académie royale de musique. Zunächst in den Sälen des Jeu de Paume, dann im Palais Royal – in Koproduktion mit dem italienischen Bühnentechniker Carlo Vigarani – aufgeführt, rufen seine ersten Opern heftige Diskussionen hervor, die de la Gorce detailliert beschreibt. Er geht besonders auf Charles Perraults *Alceste*-Kritik, Jean de la Fontaines Racheporträt und den Opernskandal um die fünfte Lully-Oper *Isis* von 1677 ein. Nach den Anfangsschwierigkeiten erwachte ab 1678 eine echte Leidenschaft der Pariser für ihre Oper.

Der Autor zeigt, dass die einzigartige Mischung der *Tragédie en musique* aus Ballett, Spezialeffekten und antiken Sujets, dargestellt von hoch bezahlten Spitzeninterpreten, sich sehr bald über die französischen Provinzen in ganz Europa verbreitete.

Die Abwendung des Königs von Lully erscheint in neuem Licht: Als der König Lullys skandalöse Liebschaften mit einem Pagen namens Brunet entdeckte, war er angesichts der bigotten Öffentlichkeit gezwungen, dies zu missbilligen. Musikalische Gründe spielten keine Rolle, wie bislang angenommen wurde. Neu herausgestellt wird auch die Rolle des Dauphins, der daraufhin Lully weiter protegierte.

Lullys Charakterbild wird durch viele negative Eigenschaften neu differenziert: Unzuverlässigkeit und übertriebener Ehrgeiz werden konkret belegt. Der Ausdruck auf den Porträts des Komponisten, auf deren Reproduktion leider verzichtet wurde, wird vor allem als aggressiv gedeutet. Geht von ihnen nicht auch Leidenschaft und Energie aus?

Im zweiten Teil des Buches wird Lullys Beitrag zu den verschiedenen Gattungen der weltlichen und geistlichen Musik herausgearbeitet. Zunächst wird die schwierige Quellenlage dargestellt. Viele Manuskripte sind verschollen. Grundlage der Studie waren die nachträglich erstellte Sammlung André Danican Philidor, des Bibliothekars des Königs, und des Pariser Händlers Henry Foucauld. Die ursprüngliche Form der Kompositionen ist oftmals kaum zu rekonstruieren, da Lully gern Stücke wieder aufzunehmen pflegte und diese in den oben genannten Sammlungen häufig fehlerhaft zusammengestellt und falsch betitelt wurden.

Anhand des ihm zur Verfügung stehenden Notenmaterials und der zeitgenössischen Rezeption zeichnet de la Gorce nach, wie sich die einzelnen Gattungsbestandteile der *Tragédie en musique* in den Ballets du roi und den Comédies-ballets herausbilden. Während im Ballett *Entrée* bzw. Zwischenspiel, Handlung auf der einen und Gesang auf der anderen Seite noch klar voneinander abgegrenzt waren, vermischen sich diese zunehmend – etwa unter Jean-Baptiste Molières Einfluss – in den Ballettkomödien *Monsieur de Pourceaugnac* und *Le Bourgeois Gentilhomme* und ordnen sich einer dramatischen Gesamtaussage unter. Je nach thematischer Vorgabe dosiert Lully französische und,

wie der Autor zeigt, ihm durchaus vertraute italienische Stilelemente. Im Ballett *Alcidiane* wird der Wettstreit der personifizierten Italienische und Française explizit zum Thema erhoben.

Als typisch französisch stellt de la Gorce die textbedingten Taktwechsel wie im Récit, die wenigen Wortwiederholungen und den einfachen Aufbau heraus. Typisch italienisch sind komplexere Strukturen, Chromatik (v. a. in prägnanten Bassgängen), komplizierte Harmonien und expressive Vokalisieren. De la Gorce zeigt Lullys Meisterschaft, Ensembles als spannungsreiche Synthese verschiedener Bestandteile zu konstruieren. Voller Einfallsreichtum sind beispielsweise die Chöre: Der Komponist verleiht ihnen durch Taktwechsel, z. T. witzig-groteske Tonmalerei, Überraschungspausen und Harmoniereichtum besondere Prägnanz. Die Wiederholung einprägsamer Phrasen im Chor ist ein genau geplanter Mitsingeffekt. Wie heutige Schlager wurden Lullys Melodien auf diese Weise – oft auch als Timbres mit neuen, provokativen Texten – in alle Schichten der Stadt getragen.

Stellte Lullys letztes Tragédie-ballet *Psyché* noch eine Nummernfolge dar, so wurde in der neuen Operngattung die Kohärenz des Gesamtablaufs stilbildend. Besonders gewürdigt werden der Operntheoretiker Pierre Perrin und Lullys Textdichter Philippe Quinault, dessen konzentrierte und effektvolle Libretti zum schnellen Erfolg der Gattung beitrugen. Die großen Freiheiten, die er sich in der Behandlung der klassischen Doktrin (Vraisemblance oder Einheit von Ort und Zeit) erlaubte, provozierte allerdings bei prominenten Gegenspielern wie Jean Racine heftige Kritik.

Das größte Verdienst Lullys liegt, so de la Gorce, in den großen Opernszenen bzw. Monologen wie etwa der *Plainte d'Alceste*, die der Sprache Quinaults kongenial angepasst wurden. Dies gilt auch für die dramatischen Accompagnato-Rezitative, die ab *Bellerophon* stilistisch ausgereift sind. Die abschließende Analyse der *Grands motets* und *Petits motets* stützt die Ergebnisse der Opernanalysen: Lully, bei dem der Autor eine starke Gläubigkeit vermutet, trug auch zu dieser Gattung Meisterwerke bei, und v. a. in den *Petits motets* sind wieder italienische Einflüsse zu vermerken.

Insgesamt ist es de la Gorce gelungen, einen der faszinierendsten „Aufsteiger“ des Barock-

zeitalters von seinen Klischees zu befreien und durch sorgfältige Quellenstudien neu als eminent wichtigen Vertreter des Grand Siècle zu würdigen. Vielleicht hätte die menschliche Seite Lullys noch differenzierter betrachtet werden können. Negative Charaktereigenschaften werden sehr stark betont. Der Mangel an Bildquellen ist zu bedauern. Hätte eine sorgfältige Studie der Porträts, Büsten und Medaillons dem Charakterbild noch mehr Tiefe verliehen? Teilweise ist die Lektüre etwas ermüdend, wenn manchmal allzu zurückhaltend Dokumente lediglich präsentiert und beschrieben werden, ohne das Risiko musikästhetischer Rückschlüsse einzugehen.

Dem Autor ist zuzustimmen, wenn er den internationalen, lang andauernden Einfluss von Lullys Gesamtwerk als Beweis dafür sieht, dass er nicht nur vordergründige Propagandamusik eines Herrschers, sondern eben große individuelle Kunstschöpfung war.

(Juni 2004)

Mathias Schillmöller

*BETTINA WACKERNAGEL: Musikinstrumentenverzeichnis der Bayerischen Hofkapelle von 1655. Faksimile, Transkription und Kommentar. Tutzing: Hans Schneider 2003. 185 S., Abb. (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Bayrische Musikgeschichte.)*

Mit dieser Publikation wird etwas vorgelegt, was eigentlich aus der Mode gekommen ist: Die gründliche Erarbeitung eines Inventars von Musikinstrumenten. Bettina Wackernagel hat ein Manuskript ausgewertet, das in Kunsthistoriker-Kreisen zwar schon bekannt war, der Musikwissenschaft jedoch bislang entgangen ist. Dabei handelt es sich um ein sehr wichtiges Dokument zum Instrumentenbestand der Münchner Hofkapelle aus dem Jahr 1655 und möglicherweise auch aus den Zeiten davor.

Das Buch gliedert sich in das Faksimile, dessen wörtliche (in geringem Umfang modernisierte) Übertragung, gefolgt von einem gründlichen Kommentar (einschließlich der Deutung unbekannter Termini, soweit dieses möglich war) und einem Anhang mit Bibliographie und Registern. Außerdem gibt es ein spezielles Kapitel zur „Instrumentenstube“ in der Münchner Neuveste, die im Jahr 1750 abbrannte – und mit ihr die Instrumente. Die Autorin wird übrigens