

STM 1925

**Lully-skolan i Uppsala universitetsbiblioteks
handskriftsamlingar**

Av Carl-Allan Moberg

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan
tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska
samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat till-
åtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upp-
hovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av
enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela
databasen.

LULLY-SKOLAN I UPPSALA UNIVERSITETS- BIBLIOTEKS HANDSKRIFTSAMLINGAR.

AV CARL ALLAN MOBERG.

Av i Uppsala universitetsbibliotek förvarade handskrifter, som äro upptagna i A. Lagerbergs katalog (K. 196: b) som "vokalmusik i handskrift" och tillhöra den dramatiska musiken intill år 1750, kan man göra sig en rätt god föreställning om den franska operamusikens utveckling fr. o. m. Lully t. o. m. Destouches, alltså en tidsperiod av omkring 50 år.

Det är m. a. o. en ganska sluten konstepok, som dessa franska verk i manuskript utvisa, från skapandet av en nationell fransk opera genom Lully, denna operas utveckling genom honom och hans lärjungar och fram till Rameaus tid, då med denne en ny skola tager vid, som skapar nytt, och utöver, vad Lully förmått.

Att en dylik relativ fullständighet kan åstadkommas för just den franska operamusiken under detta skede men icke för italiensk opera, som eljest var så allenarådande, utvisar väl bäst den franska smakens inflytande överhuvud, ej minst hos oss och Lullyoperans stora betydelse för Europas musik-kultur och förmåga att kämpa sig till seger, även på så avlägsna platser som hos oss.¹

Uppsalahandskrifterna ha tillhört hovkapellet² och kanske ha en del av verken ej blott spelats utan uppförts också sceniskt, ehuru vi ej ha något bestämt avgörande belägg här för.³ Det första otvivelaktiga sceniska uppförandet var "Atys" 1784 under Gustav III:s regering. Faktum är emellertid, att en del av dessa franska verk åtminstone spelats redan under stormaktstiden, vilket nedan skall påvisas.

¹ Övrig operamusik i hs. till 1750 i UB. är följ.: Hasse: Adriano, Didone (caps. 56: 5); Theile: actus I—III (caps. 71?) och Pergolesi: "La serva padrona", (caps. 62, jfr m. 70: 9).

² Norlind: Musiklex., Sv. musikhist.

³ Att vi ej sakna anledningar att gissa på sceniskt uppförande redan under Karl XII:s regering skall nedan uppvisas.

Lullyskolan representeras på följande sätt i bibliotekets handskriftsamlingar:

LULLY (1632—1687):

*La grotte de Versailles*¹, divertissement de Mr. Quinault, représenté à Versailles — år 1668 — Caps. 59 och 61: 2 (partitur caps. 59; stämmor caps. 61: 2; ouverturen i st. caps. 57: 23).
Cadmus et Hermione, tragédie en musique — år 1673 —² Caps. 59 och 57: 23; (partitur, folio i caps 59; ouverture i st. caps. 57: 23; dessutom föreligga därstädes också avskr. av "Gavotte", "premier air" och "menuet" ur prologen, "chaconne" ur 1. akten, "La marche pour le sacrifice" och "Rondeau: sacrifice de Mars" ur 3. akten, "Les combattants" ur 4. akten.³

Alceste, tragédie lyrique en musique — år 1674 — ("ouverture, gavotte, rondo, la marche, les Combattants, Menuet, entrée des Basques, la gloire, menuet, menuet des Mariniers, les vents, prélude, les paisans, la barque de Charon, la fête infernale, air de la fête infernale, echo, menuet, gigue, menagerie", — ork.-st. caps. 57: 23 b.).

Thésée, tragédie lyrique — år 1675 — (ouverture, caps. 57: 23 a och 57: 23 b; i senare caps. dessutom: "pr. entrée des Moiss(?), second entrée, prélude, la marche, les combattants, entrée triomphale de Thésée, les Viellards, Les Demons, 1:r air, les demons 2:d air, Les Berger, Menuet Dernier entrée, Chaconne"; ork.-st.).

Bellerophon, tragédie en musique — år 1679 — caps. 58 (partitur).

(Le) Triomphe de l'Amour — år 1681 — caps. 28: 2 b (ork.-st.).

Idylle sur la paix ("chanté dans l'orangerie de Seaux") — år 1685 — Caps. 60 (partitur).

DESFONTAINES, JEAN(?)

"*Le Desespère de Tirsis*", pastorale — år 1688 — Caps. 14 (partitur).

COLASSE (1649—1709):

Thétis et Pelée, trag. lyr. en 5 actes — år 1689 — Caps. 13 ("klaverutdrag").

Aenae, opera, tragédie — år 1690 — Caps. 12: 12 (ork.-st.).

¹ Norlinds lex. upptager "L'églogue de Versailles", divertissement 1865 i ms. i U.B. Detta verk finnes ej utan i stället "La grotte etc.", 1668.

² Enl. Dommer-Schering: Handbuch p. 486, anm. 1: "Fevr. 1674".

³ Stavningen av franskan återgives i allmänhet efter handskrifternas egen. Sv. tidskr. för musikforsk. 5

Ballet de saisons ("Les 4 saisons") (enl. Riemann tills. m. Lully¹ — ballet en quatre actes et prologues — år 1685¹ — caps. 13 a (ork.-st.).

GATTI (1650—1727):

Scylla, trag., år —?—, Caps. 24:2 (1. violinist.).

MARAIS (1656—1728):

Alcide, trag. — år 1693 — (tillsammans med Louis Lully) — Caps. 28 a (ork.-st.).

Alcione (Alcyone) trag. — år 1700 — caps. 28 a, b (ork.-st.).

LULLY, LOUIS (1664—c:a 1714):

Orphée, trag. lyr. en 3 actes — år 1690 — Caps. 28:2 a (ork.-st.).²

DESMARETS (1662—1741):

Didon, opera — år 1693 — Caps. 15 (ork.-st.).

Les festes galantes, ballet — år 1698 — Caps. 15:2 (ork.-st.).

REBEL (1661—1747):

Ulysse, tragédie — år 1703 — Caps. 32 a (ork.-st.).

TOUCHE, GUIMOND DE LA (?):

Iphigénie, tragédie lyrique en 5 actes — år? — Caps. 32 a (vokal- och instr.-st.).

LA COSTE (DE LA COSTE) († 1760):

Philomèle, tragédie lyrique en 5 actes — år 1705 — Caps. 13 a (ork.-st.).

LA BARRE (DE LA BARRE) (c:a 1675—c:a 1743):

La Vénitienne, Ballet-Prologue — år 1705 — Caps. 48 (partitur, fol.).

CAMPRA (1660—1744):

L'Europe galante, ballet — år 1697 — Caps. 7 a; 8 (ork.-st.).

Hésione, trag. lyr. — år 1700 — Caps. 7; 8 (ork.-st.).

Aréthuse, ballet — år 1701 — Caps. 7 (ork.-st.).

Fragments de Mr. Lully, Ballet Prologue (pastiche — 10 sept. 1702 — caps. 61:1 (ork.-st.).

Ballet des Muses (väl densamma som "Les Muses") — år 1703 — Caps. 7 (ork.-st.).

¹ Enligt De la Laurencie (i *Encyclop. de la Musique* VI: 1, p. 1366, sp. 2) är "Les saisons" av d. 18 okt. 1695, kan alltså icke ha tillkommit under samarbete med Lully, som Riemann (lex.) uppger.

² Lagerbergs katalog upptager denna opera under Lully senior.

Télémaque, trag. lyr. ("fragments des modernes") — år 1704 — Caps. 52 (partitur, fol.).

Alcine, trag. lyr. — år 1705 — Caps. 7; 8 (ork.-st.).

DESTOUCHES (1672—1749):

Isée (l. ms. "Issoée") pastorale hero(d)ique — 1697 (enl. Riemann lex.¹⁰ omarb. år 1708) — Caps. 17 (ork.-st.).

Amadice de Grèce, trag. — 26 maj 1699 — Cap. 17 (ork.-st.).

Omphale, tragédie — år 1701 — Caps. 16; 17 (ork.-st.).

(Le) *Carneval et la Folie*, ballet — år 1704 — Caps. 16; 17 (ork.-st.).

BERTIN DE LA DOUÉ: *Ajax*, Tragédie — år 1715 — Caps. 49 (Partitur).

I det följande skall ett försök göras att kortfattat redogöra för Lully's och hans efterföljares verk och historiska betydelse med belysning av det ovan angivna materialet. — En utförligare undersökning kommer endast den okände Desfontaine's verk till del — av lättbegripliga skäl. I övrigt går hela framställningen ut på att uppvisa våd och huru mycket av denna franska musik, som manuskripten uppvisa, för att därigenom läsaren må få en uppfattning om musikutövningen i Sverige under stormaktstidens sista år.

I.

LULLY.

Lully är icke — tyvärr — representerad i U.B:s hs-samling genom något av sina såsom *de bästa* räknade verk med undantag av "Thésée", varav likväl blott finnes ouverturen. Det hindrar likväl icke ett bedömande av hans historiska förtjänster.

Åtminstone fyra viktiga drag utmärka Lully's operamusik: hans *recitativs* deklamatoriska styrka och förmåga att tolka känslor;

hans *dansmusik* (ballettmusik), som icke enbart är ett musikaliskt-koreografiskt påhäng utan har en ingripande betydelse i handlingen;

hans *orkester*, som är betydligt rikare än den italienska i både yttre och inre hänseende.

hans *ouverture*, som lade grunden till en senare tids stora ouverture och viktigt bidrog till det självständiga orkesterstyckets uppkomst.

Lully's recitativ.

Romain Rolland har i sina anteckningar om Lully behandlat hans recitativ i ett särskilt avsnitt, vartill här må hänvisas. Resultatet kan sammanfattas kort och gott så, att Racine's personliga deklamation, som var ett slags sång, i många fall måste ha legat till grund för Lully's recitativ, och Rolland menar, att Reichardts önskan, att "de grammatikaliska, logiska, patetiska och musikaliska accenterna stämde väl överens" tydligen var ett rättesnöre för Lully.

Grundregeln för detta recitativ har Lully själv formulerat med orden: "gjort för att framsägas", alltså ett strängt iakttagande av den syllabiska stilen. Det följer troget versens rytm, vilket tydligt visar sig genom en granskning av Quinaults text. Därvid framgår, att denna i övervägande grad äger anapestiska rytmer, varvid *alexandrin*er och *jamber* blandas om varandra:

"... hâtes vous, hâtes vous
pasteurs accoures, accoures
la voix des oiseaux nous appelle
nos champs sont éclairés..."

("prologen till Cadmus et Hermione") vilket Lully rytmiserar på följande vis:



Det visar sig härav, att den ständiga växlingen mellan 2-takt och 3-takt, som utmärker Lully's recitativ, är en följd av Quinault-textens egendomliga meterblandningar. Utrymmet medger ej fler notexempel.

Bland de lyckligaste och vackraste exemplen på dylik omväxling mellan tvåtakt och tretakt, förekommer i Cadmus et Hermione, avskedsscenen (akt II, sc. 4, f. 115), mellan de båda älskande: "Je vais partir belle Hermione", som visar Lullys stora förmåga av recitativisk kraft och själsanalys.

Andra exempel äro:

Bellerophon, akt III, sc. 3 (f. 82) (B. och konungen samtala).

B.: "... plus le combat coûte au vainqueur
plus le victoire est éclatante
et c'est qui flatte un grand coeur..."

vars musikaliska karaktäristik är utmärkt.

Pythias ord i akt III (f. 98), då hon bebådar Apollons ankomst, avbrutna av orkestern, där b. c. är förstärkt med basfioler:

écoutez le bruit du tonnerre... ork. ::||

voyez trembler et le temple et la terre (ork.) ::||

med fanfarartade tongångar och präktiga stegringar.

I allmänhet synes likväl Lully's recitativ utmärkas mindre av dramatiskt uttryck och djup än av den utomordentligt noggranna textbehandlingen och pregnanta rytmen. I längden blir det — trots allt — enformigt, monotont, trots Quinaults konstfyllda versbyggnad med den ständiga omkastningen av rytm och omsorgen om att öka eller minska de rytmiska accenterna, både i antal och styrka. Måhända förstärkes denna enformighetskänsla av längden hos recitativet. Visserligen skriver Kretzschmar,¹ att Lully betjänade sig av denna konstform *mycket sparsamt*, vilket kanske är riktigt som omdöme över *hela* Lully's produktion; men ingalunda, om man ser till, vad som bevarats av densamma i UB. Tvärtom synes Rollands ord om "hela öknar" av recitativ vara mera på sin plats. — Lully's första ordentliga operä *Cadmus et Hermione* innehåller omkring 1,400 takter recitativ av operans sammanlagt omkring 2,500 takter. Det är mer än hälften av musiken, som alltså är recitativisk. Den mycket sena "Idylle sur la paix" innehåller däremot blott omkring 200 takter recitativ av omkring 700 takter. (Ouvraturerna äro ej inräknade i totalsumman).

Så fort handlingen medgiver, skapar Lully ariosa bildningar, vilka dock nästan aldrig bilda självständiga former utan mer eller mindre starkt äro insmälta i recitativet, varför ett strängt särskiljande av recit- och cantilenaepisoder är mycket svårt, att ej säga omöjligt att göra. Mycket sällan utvisa hans sångstämmor de "roulader" och fioriturer, som äro så utmärkande för italiensk vokalmusik. Endast några rätt enkla melisma-

¹ Kretzschmar: Geschichte der Oper, p. 119.

tiska bildningar avbryta den syllabiska stilen. Dylika förekomma mest i yngre verk, alltid i måleriska syften, som t. ex. i "*La grotte de Versailles*" (år 1668): ("il sort des bras de la victoire..." (f. 27) ("cent fois) plus rocher..."; *Cadmus et Hermione* akt III: sc. 1: "...il rit...", akt III: sc. 6: ("les fureurs de la) guerre..."; *Bellerophon*, akt II: sc. 5: ("Le seul Souvernir fasse) trembler...", akt I: sc. 5: "...la Gloire..." — o. s. v.

Rolland påpekar i a. a., att Lully's recitativ alltid är bäst i början av fraserna, men ju längre de vara, desto mer stöpas de i samma former; ej minst kadenseringen är enformig. Det torde väl dock vara att gå för långt, om man utan vidare lastar honom för en viss enformighet och upprepning. Ihågkommas bör, att han antagligen medvetet gjorde dylika. Sålunda skriver Kretzschmar¹: "Er hat den Refrain bereits zur Reminiszens erweitert und zur Vorgeschichte des Leitmotivs bemerkenswerte Beiträge geliefert". — I *Cadmus et Hemione* synes det, som om — medvetet — två rytmiska typer dominerade recitativet genom hela operan. Klarast kanske detta framträder i akt IV: sc. 3, som verkligen är värd uppmärksamhet ur denna synpunkt. Där synas bägge typerna begagnade nästan varje takt.

Recitativet ackompanjeras i regel av enkel b. c. Sålunda förekommer i "*La grotte de Versailles*" endast b. c.-ack.; detta verk är ju också ett av hans allra tidigaste; men stundom övertager dock orkestern i sin helhet eller en del därav beledsagningen:

Bellerophon

akt II: sc. 6: Amisodave ensam (f. 67): (det är måhända att betrakta mer som ett slags aria med instrumentala för-, mellan- och efterspel; ej ens det bravurmässiga uthållandet av en ton saknas: "...accourez à ma voix!"; på "voix" uthålles ett d under sammanlagt 10 åttondelars tid i $\frac{3}{8}$ t.).

akt IV: sc. 1 (f. 105): som börjar med en ritournelle, vilken skall spelas "guay", varpå Amisodave börjar sin friska ingress: "quel spectacle charmant pour mon cœur amoureux..." —

akt V: sc. 3 (f. 150): "pouissez des douceurs que L'Hymen vous prépare, vivez heureux, vivez toujours aments!"; även denna är måhända en mer arios än recitativ bildning.

¹ A. a. p. 120.

Cadmus et Hermione: Prologen: "Récit de Pan", 2 violiner och b. c.

Akt I: sc. 2 (f. 75): Arbas. Akt III: sc. 1: Arbas.

Akt I: sc. 4: "Le géant". Akt III: sc. 5: Arbas.

Akt II: sc. 1: Arbas.

Idylle sur la Paix: bassolot (f. 19) efter första "prélude", vilket upprepas ff. 27—30.

Man är ibland frestad tro, att Lully önskade karakterisera en viss person i bestämda situationer genom ett fylligare ack. Ty det är väl mer än blott en tillfällighet, att t. ex. Arbas' rec. i *Cadmus et Hermione*, beledsagas av orkester på 4 olika ställen under det att alla andra rec. (med undantag av ett fall för resp. Pan och jätten) äro försedda med blott b. c.

Lully's dansmusik.

(balett.)

Sedan gammalt hade den franska nationen haft smak för dansen och balätten. Långt innan operan vunnit insteg i Frankrike hade inan där förnjöt sig med de operamässiga *ballets de cours* (t. ex. Ballet comique de la reine 1581), där huvudsaken var danser, vilka sammanbundos med ganska skrala trådar till en sorts handling. Lully skar själv sina första lagrar inom scenens värld just som dansör, och det var fullkomligt naturligt, att han anknöt i sina verk till den gamla franska förtjusningen för koreografiska upptåg och inmängde danser och balettstycken i sina verk. Det är sålunda icke *däri* hans storlek ligger utan i *sättet*, varpå han förstod att låta den dramatiska handlingen tillgodogöra sig denna omtäckta gamla franska konstform och i hans danskompositioners art. — Det är sant, att han därvidlag gick för långt. Ensemble- och solodanser blevo ställda i den dramatiska handlingens mittpunkt, och Kretzschmars ord, att "das Ballett hat der französischen Oper auch viel geschadet, zunächst dikterisch", torde vara blott alltför sant.¹ Många gånger förefalla en del situationer i hans operor otroligt naiva med sina koreografiska små upptåg, såsom då furierna dansa en courante innan de göra hjälten knäsvag med hotelser om förtärande kval. Men det är inte dylikt vi få tänka på; då för tiden fann ingen något anmärkningsvärt däri. Observeras bör också, som Dom-

¹ A. a. p. 116.

mer-Schering påpekar,¹ att "auch die Lullysche Oper, wie jede öffentliche Institution unter Louis XIV, stand eben unter den Zeichen der Zeremonie, der Hofsitte und Etiquette, — scheute sich ja der Monarch selbst nicht, inmitten seiner Schauspieler und Sänger mit seinem Gefolge die Schlusspassacaglien und Chaconnen in aller Förmlichkeit mitzutanzten."

För att låta dansen (baletten) komma till sin fulla rätt, inlagd i handlingen, var det nödvändigt, att ämnesvalet och dess behandling av diktaren stod i överensstämmelse med smaken för det koreografiska. Quinault skapade också verkliga *balettoperor*, vilka alltefter stoffet delas i historiska, heroiska, moraliska, geografiska (etnografiska) och poetiska (Dommer-Schering), ehuru man kan säga, att de flesta av hans verk äro en ljuvlig blandning av alltsammans.

Dylikt dramatiskt stoff bearbetades sedan med tanke på balettinläggen; därav kommer sig rikedomerna på fester, upptåg och idyller, därför är det så gott om herdar och herdinnor, präster och prästinnor, dämoner och goda andar.

I "*Grotte de Versailles*" finnas inga tydliga spår i partituret av några koreografiska detaljer (med undantag av en menuett). Hela det lilla stycket består eljest uteslutande av recitativ och körer. Men redan taktarten hos alla körerna ($\frac{3}{4}$) utvisar den dansanta prägeln liksom ock den avslutande menuetten *air des echo* med sina tydligt utsatta dynamiska effekter (fort — doux).

I *Cadmus et Hermione* finnas många och präktiga dansstycken: den långa *chaconne*, akt I: sc. 3 (upptager i part. ff. 83—94 med två avd. på varje sida), ett vackert exempel på Lully's satstekniska färdighet. Dess basso ostinato är med ovanlig färdighet bibehållen i det närmaste oförändrad genom hela stycket, något som minsann icke är utmärkande för en stor del av denna tids andra chaconner.

I III akten (s. o.) må påpekas "*La marche pour le sacrifice*" (ff. 144—145), vars martialiska rytmer och fanfarartade tongångar ge detta ställe en solenn prägel. — Dylika högtidliga balettartade entréer äro långt ifrån ovanliga hos Lully och hans efterföljare; det är just ej mer än en gradskillnad mellan deras och t. ex. Meyerbeers — att icke tala om Wagners! "*Sobald ein Trupp Menschen auf die Bühne kommt, gibt es*

¹ Musikgesch. p. 492.

eine sog. Entrée od. einen Marsch... wobei so lange getanzt oder Reigen geschritten wird, bis er der Hauptperson einfällt, wieder in die Handlung einzugreifen..."¹ — Marschen och *Rondeau*, som följa något senare i samma akt äro också koreografiska detaljer. *Rondeau* var ju också namnet på en fransk dansform och hade ingalunda karaktären av ett visst formiskema som numera är fallet. I V. aktens slut omramas Arbas' och La Nourice's duett med två instrumentala partier, det första av högtidlig marschprägel, det senare en menuett, alltsammans jämte Charite's "kuplett" en del av något, som måhända kan anses som ett slags "stor final" med körer, de flesta handlande personerna i verksamhet och lagom många repetitioner.

Bellerophon äger även den talrika danspartier: redan i prologen möter oss en *intrada*: "*Marche pour l'entree de Bacchus et de Pan*", vidare en menuett ("*un berger chante ce menuet alternativement après Les Instruments*"), eolisk på d, i två korta repriser och ovanligt tilltalande vemodig stil, ej olik en svensk folkvisa. I grell motsats mot dess veka behag står den efterföljande "*Entrée des agipans et des Menades*"; återigen får man i minnet Meyerbeer och hans hänsynslösa utnyttjande av kontrastverkan.² Entren avslutas med en menuett.

Det är onödigt att fortsätta med uppräknande av dylika dansnummer.

Vi finna — även om vi, alltjämt som hittills, blott taga hänsyn till U. B:s material — att Lully (och Quinault) ständigt bygger upp sin dramatik kring dansscener. Tydligast visade sig detta genom *ämnesvalet*: *idyller* (idylle sur la Paix, La grotte de Versailles), *exotiska* "*dramer*" (Cadmus et Hermione med "*les deux affriquains*" m. fl.), *heroiska* och *moraliska* (Bellerophon). I övrigt äro ju ingredienserna i dessa operor ganska broderligt delade, så att Cadmus et Hermione såväl som Bellerophon och Thésée ha präster, gudar, magiker och naturligtvis den vidundret besegrande hjälten och hans trogna älskade. Därefter visade sig också *behandlingen* av ämnena

¹ Dommer-Schering: Musikgesch. p. 491.

² Man erinre sig t. ex. "*Hugenotterna*": akt III: sc. 1: hugenottsoldatkör: "*Rataplan... Vivat der Krieg! Wir verzagen nie!...*": litania: "*Heil'ge Maria, sei uns gegrüßet!... Ave! — ave! — 'Gelübdeprozessionszug'...*" hugenottsoldatkör... tumult zigenare... zigenarvisa och dans... o. s. v.!!

taga stor hänsyn till danselementet: *entreerna* (utom ovan nämnda också t. ex. följande: "Marches des Amazonnes et des Polymes" i Bellerophon I: 4; "entrée des Basques" i Alceste —?—; "entrée triomphante de Thésée" i Thésée —?— o. s. v.) *chaconne* och *menuet*, voro andra viktiga former ("menuet de Mariniers" i Alceste, "Menuet dernier entrée" i Thésée); *gavotten* är också representerad, kanske ej alltid i fullt igenkännlig form i (Cadmus et Hermione, prolog; i Alceste och Idylle etc.). Mindre vanlig är *Rigaudon*, (Idylle etc. f. 39). — *Passacaille*, *saraband*, *passepied*, *branle*, *canarie* och *bourée*, så vanliga hos t. ex. Campra, förekomma ej i något av de verk av Lully, vi ha tillfälle undersöka. ("Fragments de Mr Lully" upptager bland danser också *bourée* och *canarie*). — Vi ha slutligen ej att förglömma den ofta förekommande "*air*", som ej är av någon speciell typ rent formellt men naturligtvis är en dans (i prologen till Cadmus et Hermione, f. 18, i Bellerophon, i Thésée o. s. v.). Den uppträder ofta parvis ("Les Demons 1:r air" och "2:d air" i Thésée).

Innan vi lämna Lully's dansmusik torde en musikteoretisk anmärkning böra göras.

Ett genomgående drag för denna musik är, att dansens rytmiska pregnans visar sig tydligt också i mellanstämmorna. Kontrapunktiska dansers stämmor förskaffa sig självfallet genom sin fria rörelse dansens rytmiska karaktär, men därom är ej här fråga. I Lully's musik äro mellanstämmorna nästan aldrig förda i egentlig kontrapunktisk mening utan röra sig inom mycket snäva gränser och ha ofta föga melodisk karaktär; däremot äga de så mycket mer rytmisk. Sålunda skriver Riemann¹ härom: "Die wichtigste Veränderung Lully's war indes die durchgeführte melodische Ausarbeitung auch aller Mittelstimmen; eine Mittelstimme aus einem Lullyschen Tanz hat immer noch deutlich den Charakter des Tanzes und erscheint nicht wie in den Tänzen des 16. Jahrhunderts nur als harmonisches Füllsel. Gerade dadurch wurde Lully für die Tanzkomposition der Folgezeit durchaus vorbildlich... Selbst wo die fünf Stimmen streng Note gegen Note gesetzt sind, ist doch das Resultat für die Einzelstimmen ein ganz anderes als in der früher üblichen Satzweise der Tänze. Ich kann nicht nachdrücklich genug auf diese ganz eigenartige Neuerung

¹ Riemann: Handbuch d. Musikgesch. II: 2, p. 443.

aufmerksam machen... Följande brottstycke ur Bellerophon må tjäna som exempel:



Ett par takter ur "Premier air" (akt I: sc. 5).

Lully's orkester.

"Lullys orkester är betydligt rikare än italienarnas. Redan Cambert hade visat flöjtens betydelse, och Lully gick så långt, att han lät detta instrument få självständiga partier. Oboen och fagotten, vilka instrument under århundradets förra hälft (1600-talet) närmare utbildats i Frankrike och ej före Lully hade använts i orkesterensemble med violer, upptogs fr. o. m. nu i operan. Även använde han f. f. g. horn och pukor."¹ Kärnan i Lully's orkester bilda stråkinstrumenten, i synnerhet violinerna, vilka han använde på ett helt nytt sätt. Själv violinist och ledare redan tidigt av konungens "petite bande des violons" på 16 man, hade Lully satt sig in i detta i Frankrike utvecklade och omtyckta instrument till den grad, att han förstod att begagna det på ett helt annat sätt än venetianerna samt i betydligt utvidgad skala.

Redan vid hans ankomst till franska hovet fanns emellertid "la grande bande des violons", vilkas antal voro 24 och fördelade på fem grupper: 6 Dessus (diskantvioliner, noterade i fransk violinklav g på nedersta linjen); 4 Hautcontre (violiner, noterade i sopranklav c på nedersta linjen); 4 Tailles (tenorvioliner i "mezzosopranklav" (c på 2 linjen nedifrån); 4 Quints (violer i altklav c på mellersta linjen); och slutligen 6 Basses (violonceller och basar i basklav). — Till denna femstämmiga sats kommo i orkestern en del ackordinstrument i klangförstärkande avsikt.

¹ Norlind: Allm. musikhist. p. 355.

På grundval av detta material bygger Lully upp sin orkester: Violinen blir huvudinstrumentet, men även flöjter, oboer och fagotter, horn, trumpeter och pukor komma till användning. Violinerna användas "hos Lully i regel blott i tvåstämmig sats, överstämma och bas, harmoniken och mittelsestämmorna överlåtas till ackordinstrument", skriver Kretzschmar.¹ Denna uppgift äger emellertid ej sin giltighet vad angår vårt material. Partituren icke blott icke ange några ackordinstrument för mellanstämmorna utan dessa hava namnen dessus, taille de violon, haute contre och quint och äga motsvarande klaver (ovan angivna), allt i överensstämmelse med den uppställning, som "les vingt-quatre violons du roi" angav.

Vanligen utvidgas denna besättning i de ackompanjerande delarna på så sätt, att b. c. inträder jämte basviolinerna. Det står då också i partituret "violons" mellan 1 och 2 notsystemet av ork.-st., vilket utvisar en uppdelning av violinerna i första stämman. Dessas bärande karaktär framträder alltid tydligt och klart: de ha ständigt principalstämman om hand, vare sig en soloröst eller körens sopraner därjämte inneha den; klangkoloristiska detaljer saknas ej heller: redan stråkstämmornas koristiska förande utvisar, att Lully önskade få violinernas melodik att framträda i klaraste dager; 1 violin-stämman uppträder genomgående i rätt höga lägen, mot vad man dittills varit van. En stor del av melodiken är förlagd inom kvintsträngens område. Vanligen överskrides likväl ej h^2 och c^3 , ehuru naturligtvis högre toner förekomma, t. ex. d^3 någon gång o. s. v.

Understundom bilda violinerna tillsammans m. b. c. en *trio*: Bellerophon: akt III: sc. 2 (f. 56) av preludierande karaktär och som ackomp. till sång (såsom på a. st. i det följ. till duon mellan Bellerophon och Philonée); akt II: sc. 5 ritournelle; akt. III: ritournelles o. s. v. — i Cadmus et Hermione-prologen, "récit. de Pan"; akt III: sc. 1 o. s. v. (mångfald ex.).

Omväxlande med violinerna uppträda t. ex. *två flöjter* eller *två oboer*: (La grotte de Versailles, f. 14 i) 3 *ritourneller* med: 2 flöjter och b. c.; (Bellerophon, akt III: sc. 5, f. 95 i) "*coeur du peuple*" med: "fluttes" i st. f. "violons"; (Bellerophon, akt. IV: sc. 3, f. 112 i) *ritournelle* med 2 flöjter och b. c. — (Pro-

logen till Bellerophon:) 2 hautbois i st. f. "violons", vilka några takter därefter återtaga sin plats. Mer ovanlig uppställning är i vårt material: 2 *flöjter* och 2 *oboer jämte b. c.* [i Idylle etc. (f. 16):] en menuet.

Endast vid krigiska scener använder sig Lully av trumpeter och pukor, varvid b.-c.-stämman alltid — om den ej redan är det — förstärkes med "basses de violons". Ex. äro: Bellerophon, "bruit des Trompettes" (f. 18) och "Marche des Amazones et des Polymes"; i sista akten (sc. 5, f. 148) före "choeur du peuple" och under den sista av dem till hjälten ära finna vi orkestern upptaga nio system och trumpeterna delade i två stämmor ("trompettes premier dessus" och "tr. second des."), likaledes violinerna i två, naturligtvis mkt. starkt besatta körer (violons pr. et sec. des.) därjämte den vanliga orkestern i övrigt och slutligen pukor. De senare äro icke fler än två, hela operan igenom stämda i C och G med dominantpukan i underkvart. Bland de i U. B:s manuskript-samlingar förefintliga verken av Lully, är denna opera, Bellerophon den enda, som rör sig med dylika utvidgningar av orkestern.

Att Lully ställde stora fordringar även på sina basinstrumentalister visa de många löpningarna i basarna på skilda ställen, kanhända svårast i Idylle etc. (p. 18) i Prélude och i ett annat dylikt före slutkören (f. 55), där orden "fort" och "gay" utvisa, huru Lully önskade de dynamiska effekternas fördelning; eljest är det givetvis violiner, som erhålla lejonparten av även svårigheterna. —

Ett berömt exempel på orkesterns ingripande och illustrerande av handlingen är t. ex. *Pythia-scenen* i Bellerophon (akt III: sc. 5, ff. 97 v.—100). Orkestern och sångstämman "konserterar" med varandra — sit venia verbo — i en synnerligen effektfull stegring (texten, jfr. ovan p. 69.): *ork.*: 4 t.: c-moll + mod. β -dur: *sångst.*: 2 t. B-dur; — *ork.*: 3 t. B-dur; — *sångst.*: 2 t. c moll; — *ork.*: 4 t.: B-dur + mod. d moll med bedrägl. kadens (d, giss, b, d.) etc. — alltsammans arbetande med motiv och deras sekvenser.

I Idylle etc. få vi ett av de få exempel U. B:s material uppvisar på Lully's förmåga i kyrklig stil (Prélude till "O Ciel! O saintes destinées!"), därtill ett mycket lyckligt.

Orkesterns betydelse i Lully's opera framgår emellertid

¹ A. a. p. 117.

bäst genom den mängd av självständiga stycken, den har att utföra. Om vi undantaga småritourneller och de kortare "préludes", blir det ändå en ej föraktlig mängd musikstycken för enbart orkester. Utom ouverturen äger!

La Grotte etc. — fem stn. (varvid må uppmärksammas detta verks små dimensioner).

Cadmus et Hermione 18 stn. (varibl. flera av anseelig längd).

Alceste och *Thesée*, vilka i U. B:s handskriftmaterial ej finnas tillgängl. annat än som ett slags dansarrangemang, uppvisa ju redan härigenom mängden av sina orkesterstycken.

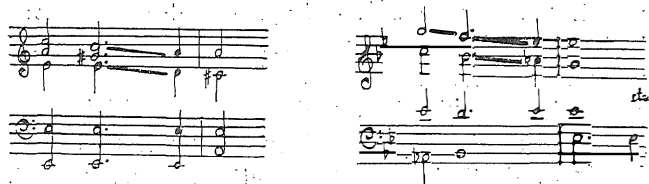
Bellerophon 23 stn. (många relativt långa).

Idylle etc. 6 stn. (verket är mkt. kort; part. upptar 72 ff.).

Triomphe etc. omkr. 15 stn. (enligt stämmornas överskrifter).

Anmärkningar rörande uppförandet saknas ej i orkesterpartituren och stämmorna. Redan förut har påpekats eko-effekterna i *La Grotte*. Med utgångspunkt från textens "...quel Echo nous réponde..." låter Lully olika stämmor upprepa varandra, i det den första sjunger "fort" och den efterhärmande "doux". Sedan kören utnyttjat denna eko-effekt, överflyttas den till orkesterns avslutande "air des Echo" (ff. 46—48). — Andra uttryck som änge utförandet äro "gay", "viste", "lentement"; slutligen må ej förglömmas den av Dommer-Schering påpekade effekten med sordinerade instrument, varom partituret i "*Triomphe*" säger: "Tous les instruments doivent avoir des Sourdines et jouer doucement, particulièrement quand les voix chantent, et ne point ôter (ôter) les sourdines que l'on ne l'ait marqué."

Sist må en liten musikteoretisk anmärkning göras, gällande ej blott Lully's utan ock hans efterföljares verk. Mycket ofta möter oss rena kvintparalleller i orkesterstämmorna, t. o. m. mellan bredvid varandra liggande stämmor; de synas uppkomma med en konsekvens, som nästan verkar medveten vid kadenseringar men förekomma eljest sällan eller aldrig t. ex.:



Hos Defontaines: ur sc. 2.

Lully's ouverture.

Framför vart och ett av Lully's musikdramatiska arbeten ställde han ett inledande orkesterstycke, som alltså blev en ouverture i ordets språkliga bemärkelse. Det var under dennas framförande som konungen med svit inträdde i salen, och i följd härav blev dess karaktär en gravitetisk, högtidlig marsch med fasta rytmer och breda temata. — Att Lully har *skapat* den särform av ouverture, som man plägar kalla "den franska" l. "Lully's ouverture" till skillnad från "den italienska" (neapolitanska); också benämnd "Scarlatti's ouverture", har man väl ännu ej lyckats fastställa; vare sig det förhåller sig så eller annorlunda (att han alltså fick den i arv), är likväl det viktigaste det faktum, att Lully bragte formen till sin egentliga avrundning och gav den sitt speciella innehåll. — Ur formell synpunkt skiljer den sig från "den italienska" genom satsernas anordning: Grave — allegro (fugato) — grave i st. f. den italienska: Allegro — adagio (l. grave l. andante) — allegro. Också i inre hänseende är skillnaden stor: den franska har ett patetiskt, högtidligt uttryck, den Scarlattiska var oftast ett prunkande, kraftigt instrumenterat konsertstycke, ofta med solo-instrument. Allegrosatserna äro långa och utgöra huvudsaken, adagiosatserna blott vilopunkter, ofta med ljuva l. elegiska oboesoli el. dyl. —

Den franska ouverturen börjar med ett grave l. lento i skarpt accentuerade fjärdedelar, punkterade åttondelar, små drillar omväxlande med breda, vilande toner:



Ouv. till »La Grotte...» 1668.

Allegrosatserna börja med pseudofugaton; sällan utvisande någon djupare kontrapunktisk lärdom.

Ett enda exempel må anföras: [se ex. nästa sida] (insatserna äro skrivna under varandra).

Som vi finna av detta exempel äro stämmornas insatser fullt korrekta: d—g besvaras g—d, men i övrigt upphör temat att gälla redan i andra takten. Ännu mer olika varann äro stämmorna i en del av de andra ouverturernas fugaton, vilka utrymmet förbjuder oss ingå på. Ej ens insatserna äro alltid



Ouv. till »La Grotte...» 1668. (b infaller efter 2 takter; c infaller 4 t. efter b.; d 5 t. och e 1 t. efter c. — Efter rept. av allegro, som slutar med ett kort grave i f, tematiskt besläktat med 1. grave, avslutas ouverturen.)

frogna sin fugatokaraktär: c—d—c/f besvaras dels f—g—f/c dels g—a—g/c (ouv. till Triomphe år 1681).

Det vanliga är utan tvivel [som även vårt material utvisar], att gravesatsen repeteras efter allegrots slut, varigenom den enkla tredelade forinen a_1-b-a_2 framträder i sin klaraste gestalt: så sker i "*Thesée*", "*Triomphe*". Skemat har sin giltighet även i "*La Grotte*", "*Alceste*" och möjligen "*Bellerophon*", ehuru deras avslutande grave icke är identiskt med det inledande. — Men tydliga anomalier utvisa däremot *Cadmus et Hermione*, där intet tyder på ngn. rep. av gravesatsen (om nu vårt material icke är felaktigt i detta avseende) och "*Idylle*", varest allegrosatsen repeteras och omedelbar övergång sker till 1 recitativet.

Den vokala satsen.

Några ord måste också nämnas om de vokala partier i Lully's operor, vilka icke under recitativ redan behandlats.

I allmänhet utmärka sig basstämmorna, såväl de vokala som ock de instrumentala för karaktäristiska gångar, intervaller och rytmer, ett förhållande som väl torde vara lättförklarligt eftersom de härstamma från en tid, då man ansåg melodistämman och basen (= generalbasen) som det viktigaste och allt övrigt som mer l. mindre obetydligt fyllnadsgods. Men tydligare än annorstädes framträder denna brist på individuellt liv hos mellanstämmorna i Lully's körer. Här äro de mycket skematiskt behandlade till skillnad från instrumentalstyckena, vilkas mellanstämmor i sht. rytmiskt ägde en vida mer självständig prägel. — Körerna äro ibland rätt

stättligt och brett anlagda, alltid homofona, som man redan förstått. Dubbelkörighet är ej ovanlig; dock är den endast skenbar, en yttre sådan och ej i sin faktur: tvenne olika körer sjunga nämligen samtidigt men ha samma melodistämmor och med fyllnadsstämmorna endast mycket sällan och då obetydligt varierande. Bland dylika kompositioner kunna framhållas: "*Choer d'Apollon et des Muses*", vilken — som också anmärkes i partituret "*chante toujours avec le Choeur de Bacchus et de Pan*." (*Bellerophon*, Prologen, ff. 6 v.—17; 20 v.—25 v.), "*Choeur des Amazonnes qui chante toujours avec le Choeur des Polymes*" (ff. 42—48 v.), "*Choers Magiciens*" och "*Choeur du Peuple*" (ff. 87—88: 90 v.—94 v.; 95—97; 134 v.—138; 140 v.—144; 152—157 v.; 160—161 v. fin.). — I de fall, där det är två körer, plägar den ena vara dam-, den andra manskör. —

Ensam kör har vanligast blandade stämmor, t. ex. *Idylle* (ff. 7—12; 22—27; 34—38; 43—45; 52—72, den sista bland de längsta detta material uppvisat). Dock uppträder också damkör ensam: *Idylle* (f. 31), (med sopranarian strax förut, varom ovan talats). — En mera ovanlig anordning uppvisar *Bellerophon* med "*Choeur du peuple dernière le Theatre*" (ff. 122 v.—130 v.), och i *Cadmus et Hermione* (akt III: sista scenen, ff. 146—173) drager den ståtliga kören "*O Mars redoutable*" uppmärksamheten till sig. Det är en "*marche pour le sacrifice*" skriven för kör, soli och orkester.

Duetter och *tersetter* finnas inströdda här och var. Till det förra slaget höra *Charite's* och *Arba's* ensemblescen (*Cadmus et Hermione*, akt II:): "*Quand on desespere un coeur amoureux...*" En recitativartad duett återfinnes i samma akts 4. scen: "*Croyez en mon amour...*", ackompanjerad av b. c. — Andra duetter äro: *Bacchus* och *Pan* i *Bellerophon* (prologen) och *Bellerophon* och *Philonoé* (akt II: sc. 2) o. s. v.

Tersetterna äro ej så många: i *Cadmus et Hermione* mellan *Arbas* och "*de två afrikanskorna*" (akt I: sc. 3, f. 94), 2 altar och bas, ack. av b. c. — mellan *Arbas* och "*de två prinsarna*" (akt III: sc. 1, f. 130). — Ett mellanting mellan duett och trio är mellan prinsarna, *Tiriens* och *Arbas* (akt III: sc. 3.) o. s. v. — I *Bellerophon* finnes ingen tersett men väl en *kvertett* mellan *Napeé*, *Dryade*, "*Dieu de bois*" och *Amisodave* (akt IV: sc. 4, ff. 113 v.—116;) med b. c-ack. — I *Idylle*

finnes ingen trio och ingen kvartett, lika litet som i La Grötte. Endast några duetter bilda jämte recit, den enda solistiska motsatsen mot de många och långa körerna. —

Lully's operor äro verkligen mer än väl förtjänta av berömmet att tillhöra "köroperans" klass. *(Forts.)*