

MICHAEL BELOTTI

Belle Iris – Rosilis

Stationen einer populären Melodie des 17. Jahrhunderts

Sechs Variationszyklen Dieterich Buxtehudes für Cembalo (BuxWV 245-250) sind in einer dänischen Tabulaturhandschrift des frühen 18. Jahrhunderts überliefert, die auch den größten Teil seiner Suiten enthält.¹ Hinzu kommt eine Variationsreihe über den Choral *Auf meinen lieben Gott* (BuxWV 179) in Form einer Suite, die in eine der großen Choralsammlungen von Johann Gottfried Walther (1684-1748) aufgenommen wurde,² sich aber durch ihre Faktur deutlich als Cembalokomposition ausweist. Sie gehört zusammen mit den *Musicalischen Sterbens-Gedancken* Johann Pachelbels (1653-1706)³ zu den frühen Beispielen für die Anwendung »weltlicher« Bearbeitungstechniken auf geistliche Gesänge – eine gewisse Rechtfertigung dafür bietet in diesem Fall die Tatsache, dass die Melodie von Jacob Regnart (1540/45-1599) ursprünglich zu dem Tanzlied *Venus du und dein Kind*⁴ gehörte, das bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts geläufig war.

¹ DK-Kk, Mu 6806.1399 (olim C II,49), »Familien Ryges slægtsbog«. Erstausgabe: Emilius Bangert (Hrsg.), *Dieterich Buxtehude 1637-1707: Klaverværker*, København/Leipzig 1942. Eine Liste der Bibliothekssigel findet sich am Ende des Beitrags.

² NL-DHnmi, 4.G.14, »Frankenbergers Walther-Autograph«, S. 356-358. Edition: Michael Belotti (Hrsg.), *Dieterich Buxtehude: The Collected Works*. Vol. 16: *Keyboard Works*, Part 2: *Organ Chorales*, New York 2010, S. 105-109.

³ Michael Belotti (Hrsg.), *Johann Pachelbel: Complete Works for Keyboard Instruments*. Vol. VII: *Chorale Partitas*, Colfax 2011, S. 2-29. Über den Einfluss der Wiener Claviermeister Froberger und Ebner auf die Variationstechniken der Choralpartita siehe das Vorwort »Pachelbel's Variation Sets«, ebenda S. iv-xii.

⁴ Jacob Regnart, *Kurtzweilige teutsche Lieder*, Nürnberg 1576, Nr. 8. Die Melodie wird in Heinrich Meiers *Hauß-Capell*, Frankfurt am Main 1647, S. 25, mit der Anfangszeile des weltlichen Lieds benannt; der Text erscheint noch in *Das Neue vnd grosse Lieder-Buch*, o.O. 1650, 2. Teil, Nr. 74. Auch Buxtehudes Lübecker Amtsvorgänger Franz Tunder (ca. 1615-1667) bearbeitet die Melodie nicht in den herkömmlichen Techniken der Choraldurchführung, sondern als Liedvariation für zwei Manuale ohne Pedal, vgl. Michael Belotti (Hrsg.), *Franz Tunder: Sämtliche Orgelwerke*, Wiesbaden 2012, S. 32-37 und Vorwort S. 5.

Die Melodien, die den übrigen Variationszyklen zugrundeliegen, waren zu Buxtehudes Zeit beliebte Lied- und Tanzweisen. Die meisten sind schon seit längerem bekannt; die verbleibenden konnten im Zuge der Vorbereitung des Bands *Suites and Variations*⁵ innerhalb der Buxtehude-Gesamtausgabe identifiziert werden. Die ältesten dieser Melodien gehen bis ins 16. Jahrhundert zurück und treten ab etwa 1620 häufig in studentischen Lautenbüchern des deutschsprachigen Raums auf: *La Capricciosa* (BuxWV 250) ist die italienische Bergamasca, die sich aus einem einfachen Harmoniemodell entwickelte und von Komponisten wie Girolamo Frescobaldi (1583-1643) und Wolff Ebner (1612-1665) mit hoher kontrapunktischer Kunst gesetzt wurde,⁶ bis sie schließlich Johann Sebastian Bach im abschließenden Quodlibet der Goldbergvariationen aufgriff. Die Melodie, die unter dem Titel *More palatino* (BuxWV 247) bekannt wurde, erscheint mit dem Text »En m'en revenant de Saint Nicolas« 1597 in einer französischen Chansonsammlung.⁷ Der Text »More palatino bibimus, ne gutta supersit, | Unde suam possit musca levare sitim« (Wir trinken auf kurpfälzische Art, so dass kein Tropfen übrig bleibt, mit dem eine Fliege ihren Durst stillen könnte) – ein lateinisches Distichon, das sich den Tönen nur ziemlich gewaltsam unterlegen lässt – scheint als Spottvers auf die Studenten der Heidelberger Palatina und anderer calvinistischer Universitäten geschrieben worden zu sein. Die *Courante simple* (BuxWV 245) ist gleichfalls französischen Ursprungs; sie taucht um die Mitte des 17. Jahrhunderts mit dem Text »De ce trébuchement fatal« auf und wurde auch in den Niederlanden und Dänemark häufig als Liedmelodie benutzt. Zwei Zyklen verarbeiten Sarabandenmelodien. Grundlage der Variationen in a (BuxWV 249) ist eine Sarabande, die ab etwa 1640 in Clavier- und Lautenbüchern überliefert ist; sie wird meist dem französischen Lautenisten Germain Pinel (um 1600-1661), in einigen Quellen seinem Kollegen Nicolas de Merville († 1644) zugeschrieben. Nicht wenig überrascht war das Herausgeberteam, die Vorlage für den C-Dur-Zyklus (BuxWV 246) in Agostino Steffanis (1654-1728) Oper *Le rivali concordi* zu finden: Dort wird die Melodie, vom Komponisten mit »Sarabande« überschrieben, zuerst als Sopran-Arie »Nume implacabile, arcier

⁵ Christoph Wolff (Hrsg.)/Michael Belotti (»Consulting Editor«), *Dieterich Buxtehude: The Collected Works*. Vol. 18: *Keyboard Works*, Part 4: *Suites and Variations for Harpsichord or Clavichord*, New York 2016. Über die Melodien siehe Appendix 1, ebenda S. 235-239 und *Addendum*, S. xxxvii.

⁶ Girolamo Frescobaldi, *Fiori musicali di diverse compositioni*, Venedig 1635, S. 89: *Bergamasca*; Wolff Ebner, *Capriccio Sopra L'aria Pergamasco*, Edition: Siegbert Rampe (Hrsg.), *Muffat-Ebner: Sämtliche Werke für Clavier (Orgel)* I, Kassel 2003, S. 24. Als weitere Quelle für Ebners Bearbeitung wäre das Kruse-Manuskript nachzutragen, das in der Überlieferung von Tastenmusik Buxtehudes und Pachelbels eine Rolle spielt; siehe Buxtehude, *Collected Works 18* (2016), S. 186.

⁷ *Airs de court. Mis en musique à 4. & 5. parties. De plusieurs auteurs*, Paris 1597, no. 12.

terribile«, dann instrumental dargeboten.⁸ Steffanis Oper wurde 1692 zum erstenmal am Hof in Hannover aufgeführt; damit zählt diese Variationsreihe zu Buxtehudes spätesten erhaltenen Kompositionen.

Wir wollen im folgenden die Vorlage für den kleinen Variationszyklus in d (BuxWV 248) genauer betrachten, der in der Erstausgabe von Emilius Bangert⁹ unter dem Titel *Rofilis* erscheint. Über die Herkunft der Melodie war sich die Forschung sofort im klaren: Sie gehört zu einer Serenade aus dem *Ballet de l'Impatience* (LWV 14) von Jean-Baptiste Lully (1632-1687). Rätselhaft blieb zunächst der Titel. Sollte es sich um die Entstellung eines literarischen Namens durch einen unwissenden Abschreiber handeln? Im französischen Text wird eine »belle Iris« angeredet; wie daraus »Rofilis« entstanden sein sollte, bleibt unerfindlich. Eher könnte daran gedacht werden, dass der in der barocken Liebesdichtung beliebte Frauenname »Fillis« in den Titel der Buxtehude'schen Komposition eingegangen sein könnte. Ich gestehe, dass ich diese Vermutung noch vor wenigen Jahren einleuchtend fand und dementsprechend die Schreibweise in »Rofillis« ändern zu dürfen glaubte.¹⁰ Eine Überprüfung der Tabulaturhandschrift, die Buxtehudes Variationen überliefert, die Auswertung von Hinweisen aus der dänischen Liedforschung und das Studium musikalischer und literarischer Quellen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts erbrachten nicht nur die definitiv richtige Lesung des Titels, sondern auch eine Fülle von Zeugnissen für das Weiterleben der Melodie Lullys.

I

Das *Ballet Royal de l'Impatience* nach einem Libretto von Francesco Buti (1604-1682) und Isaac de Benserade (1613-1691) mit Musik von Jean-Baptiste Lully (1632-1687)¹¹ wurde am 19. Februar 1661 unter aktiver Beteiligung des Sonnenkönigs Ludwig XIV. zum erstenmal aufgeführt. Es stellt in vier unterhaltsamen, manchmal burlesken Szenen mit Prolog und Epilog verschiedene Typen von Menschen vor, die an der Ungeduld leiden und teilweise durch sie Schaden nehmen: erfolglose Alchimisten, Tanzmeister mit ungelehrigen Schülern, Prozessführer, Lastenträger, Vogelsteller, Kaufleute, gierige Schlemmer und Trinker – und Liebende. Als erster tritt »un Grand« auf, »qui donne une

⁸ Die Identifizierung des Stücks gelang François-Pierre Goy, Paris, wofür ihm auch an dieser Stelle herzlich gedankt sei.

⁹ Bangert, *Buxtehude-Klaverværker* (1942), S. 78 (Nr. 22).

¹⁰ Michael Belotti, *Die zyklischen Choralbearbeitungen Dieterich Buxtehudes*, in: Wolfgang Sandberger/Volker Scherliess (Hrsg.), *Dieterich Buxtehude. Text – Kontext – Rezeption. Bericht über das Symposium an der Musikhochschule Lübeck 10.-12. Mai 2007*, Kassel etc. 2011, S. 110-123, bes. S. 118.

¹¹ Jean-Baptiste Lully, *Ballet Royal de l'Impatience* (LWV 14), überliefert in einer Abschrift von Philidor l'ainé 1690 (F-Pn, RES-F-509), Textdruck Paris 1661.

serenade à sa Maistresse, impatient de la voir« (der seiner Herrin ein Ständchen darbringt, ungeduldig, sie zu sehen). Damit erklingt an prominenter Stelle des Werks, gleich nach dem Prolog, die Melodie, die in weiten Teilen Europas populär werden sollte, zuerst in einem fünfstimmigen Instrumentalsatz, danach »chanté par M^r. Le Gros« mit Generalbassbegleitung.

de L'Impatience 15

La serenade chanté par M^r. Le Gros

Sommes nous pas trop heureux, belle Iris que vous en semble; Nous vi-

= cy tous deux Ensemble; Et nous nous parlons tous deux = La Nuit de Les Sombres =

voiles Couvre nos desirs ardents, Et l'amour, et les Etoiles sont nos =

Secrets Confi = dens =

Abbildung 1: Jean-Baptiste Lully, Serenade aus *Ballet Royal de l'Impatience* (LWV 14), Abschrift von Philidor l'ainé 1690 (F-Pn, RES-F-509, S. 15).

Der vornehme Liebhaber fordert seine Herrin auf, mit ihm zusammen die Liebe im Schutz der Nacht zu genießen.

1. Sommes-nous pas trop heureux,	(Sind wir nicht allzu glücklich,
Belle Iris, que vous en semble?	schöne Iris – was meinen Sie?
Nous voicy tous deux ensemble	Hier sind wir beide zusammen,
Et nous nous parlons tous deux;	hier sprechen wir miteinander.
La nuit de ses sombres voiles	Die Nacht bedeckt mit ihrem dunklen Schleier
Couvre nos desirs ardents,	unser brennendes Verlangen,
Et l'Amour & les Estoiles	die Liebe und die Sterne
Sont nos secrets Confidens.	sind unsere geheimen Vertrauten.

2. Mon cœur est sous vostre loy	Mein Herz steht unter Ihrer Herrschaft
Et n'en peut aimer une autre;	und kann keine andere lieben.
Laissez-moy voir dans le vostre	Lassen Sie mich in Ihrem Herzen sehen,
Ce qui s'y passe pour moy.	was dort für mich vorgeht.
La nuit est calme & profonde,	Die Nacht ist still und tief,
Nul ne vient mal à propos,	nichts kommt uns ungelegen;
Le repos de tout le monde	die Ruhe der ganzen Welt
Assûre nôtre repos.	gibt unserer Ruhe Sicherheit.)

Herausgelöst aus dem Panorama der unruhigen Geister, die das Ballett vorstellt, musste die Botschaft dieses Lieds nach den Normen der damaligen Zeit unmoralisch und für viele Hörer verstörend wirken: sich einfach zu nehmen, wonach einen verlangte, im Verborgenen eine gesellschaftlich nicht anerkannte Beziehung auszuleben. Wir werden sehen, dass im Lauf der Rezeptionsgeschichte einige Autoren darauf reagierten, den Text erweiterten, um- oder ganz neu dichteten. Aber zunächst einmal war die Melodie ungeheuer attraktiv. Ihr Anfang ist durch eine steile Aufwärtsbewegung geprägt, die zu Beginn der zweiten Zeile einen ersten Höhepunkt erreicht. Diesem folgt ein allmähliches Absteigen und ein Einpendeln in der Mittellage. Der Strophenbau des Texts mit den umarmenden Reimen (abba) in der ersten Hälfte sorgt dafür, dass die Melodie zunächst keinen Ruhepunkt findet, sondern weiterdrängt bis zur phrygischen Kadenz am Ende der vierten Zeile. Die zweite Hälfte (mit gekreuzten Reimen cdcd) ist demgegenüber deutlicher gegliedert. Sie wird mit einer Imitation (*d^l e^l f^l d^l g^l*) des Anfangsmotivs (*g a b g d^l*) eröffnet. Zeile 5 und 6 stehen in der Paralleltonart; sie schreiten den Tonraum *b-b'* in gegensätzlicher Richtung aus, erst aufwärts, dann abwärts. Die beiden letzten Zeilen bringen eine neue Steigerung, einen neuen Spitzenton (*c''*) und einen Abschluss auf der hohen Tonika. Die zielstrebige Linienführung und klare Akzentuierung sichern der Melodie einen lebendigen Ausdruck und leichte Einprägsamkeit – sie hat, wenn man so will, Schlagerqualität.