

# TIBOR KNEIFS IDE OM EN »GENRE- OG STILSOCIOLOGI« BELYST UD FRA MUSIKKEN VED LOUIS XIV'S HOF MED SÆRLIGT HENBLIK PÅ LULLY'S OPERA

*Rigmor Hasselager*

## I.

### A. Problemstillingen

#### 1. *Kneifs idekompleks*

Som et bidrag til faget musiksociologis metodediskussion fremsatte Tibor Kneif i 1966 sin teori om en »genre- og stilsociologi« (*Kneif* 1966: 213-236). Hans udgangspunkt var ønsket om at definere musiksociologiens forskningsobjekt for at fastslå, om denne videnskab kan gælde som en selvstændig forskningsgren:

Gegenstand der Musiksoziologie sind die geschichtlich konkreten Formen des gesellschaftlichen Daseins, die sich in der musikalischen Gattungs- und Stilgeschichte niederschlagen. (*Kneif* 1966: 216).

Fra Kneifs nærmere diskussion af denne definition skal fremhæves de vigtigste punkter:

Den sociale adfærd lader sig opdele i formale og indholdsmæssige elementer. Heraf fremhæver Kneif den sociale virksomheds former som den lettest tilgængelige faktor for den videnskabelige analyse, og det samfundsmæssige indhold (de menneskelige naturgivne anlæg) tages kun med i analysen, forsåvidt som det aflejrer sig i former. Med de sociale former, hvori det menneskelige liv udspiller sig, menes samfundsmæssige institutioner, strukturer, organisationstyper o. lign. Men disse former må omsættes i *konkrete historiske typer* og ikke blot opfattes som abstrakte begreber.

»Samfund« i musiksociologisk forstand er ikke straks totaliteten af menneskelige interrelationer men i første omgang et udsnit af den. Kneif minder her forskeren om musiklivets »*lagdeling*«, nemlig den omstændighed, at ethvert socialt lag i fortiden havde sin egen musik, et faktum, der i den hidtidige musikhistorieskrivning som oftest er blevet forbigået i tavshed. Hvad Kneif ikke nævner er, at kildeforholdene har været en faktor af en vis betydning for, hvilken musik forskerne har beskæftiget sig med. Dette er

især vigtigt i den foreliggende sammenhæng, når man betænker Kneifs stærke focusering på *analyserbar* musikalsk form.

Ligeledes er komponistens omverden kun et lille udsnit af hele det omgivende samfund, et udsnit, der i historiens løb har antaget de mest forskellige former for organisation, hvorunder komponist, interpret og tilhører kommer i forbindelse med hinanden. Kneif understreger udtrykkeligt, at musiksociologiens objekt er relationerne mellem mennesker *indbyrdes* og ikke mellem menneske og musik, idet musiksociologen går ud fra, at musikværket ikke viser forholdet mellem komponist og tonemateriale, men forholdet mellem komponisten og hans hørende omverden, der tager objektiv form i den klanglige dannelse.

Samfundets indflydelse på musikken skal udelukkende søges i den musikalske form, siger Kneif. Med »form« menes her i første række helt generelt det kompleks af klangforbindelser, som kan beskrives entydigt og analyseres. Alle ytringer om musik, der ikke refererer til sådanne klangforbindelser, må elimineres fra den musiksociologiske metode, idet nemlig en verificerbar ytring om musikken kun er mulig m.h.t. dennes form. Det musikalske »indhold« derimod må ligesom det sociale indhold udskilles fra musiksociologiens objekt.

Kneif afviser *det enkelte værk* og en komponists *hele livsværk* som hovedobjekter for den musiksociologiske undersøgelse. Han mener, at de formejendommeligheder, der søges, er at finde på *genrens* og *epokestilens* område.

Mens det ved genreanalysen er hensigtsmæssigt at efterforske den samfundsmæssige afhængighed ud fra de eksisterende institutioner, mener Kneif, at den samfundsmæssige indflydelse på *stilen* foregår uden om disse; ja, hvor han før udtrykkeligt fastslog, at musiksociologien kun beskæftiger sig med samfundets historisk konkrete former, siger han nu, at på grund af en tendens hos stilen til at bemægtige sig en epokes samlede musik, må den straks stilles over for »samfundet« som abstrakt fænomen.

Hvorledes kan dette forenes med de tidligere opstillede krav, og hvad mener Kneif nøjagtigt med samfundet som »Abstraktum«? Det er sandsynligt, at der hermed tænkes på en sociologisk model af hele det pågældende samfund på et bestemt tidspunkt. Kneif henviser til bevidsthedssociologien, der er stillet over for lignende problemer, men for musiksociologen er der den betydelige vanskelighed, at man kun kan bruge kunstneriske former, ikke indhold, som materiale for undersøgelsen. Kneif ser her ganske bort fra, at også en tids *musikbegreb* må høre med i analysen, enten et eksplicit musikbegreb eller et implicit, således som det kan aflæses af anvendelsen af musik og den musikalske adfærd. Dette må kunne give faste holdepunkter, og her kommer man givetvis ikke uden om indflydelsen fra institutionerne.

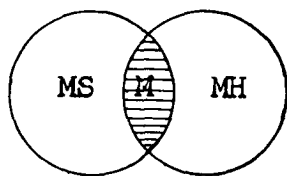
Kneif mener imidlertid, at muligheden for »diskursive beviser« på dette område er ringe; ja han bliver endog så tilbageholdende, at han taler om at konstatere visse *analogier* mellem stil og samfundsmæssig struktur. Det er dog svært at se, hvorledes »analogier« skulle kunne have nogen videnskabelig værdi; her kommer det let til at dreje sig om overfladiske sammenligninger, der ikke holder for en nærmere analyse.

Men hvad forstår Kneif ved de i forbindelse med genreanalysen nævnte »årsags- og virkningssammenhænge«, altså hvilken form for kausalitet er der tale om? I en anden artikel (*Kneif Acta* 1966: 72-118) nævner han, at der principielt er tre måder, hvorpå musikken kan relateres til samfundet, nemlig

- |   |                           |
|---|---------------------------|
| a) Musik i sin funktion inden for samfundet | $M \downarrow \uparrow S$ |
| b) Musik i sin indvirkning på samfundet     | $M \rightarrow S$         |
| c) Musik i sin betingethed af samfundet     | $S \rightarrow M$         |

d.v.s. kun inden for a) findes tilsyneladende en strukturel kausalitet, medens b) og c) repræsenterer lineære kausalitetsmodeller. Af den samme artikel fremgår det imidlertid, at Kneif for formelen  $S \rightarrow M$  ikke anser den lineære kausalitetsmodel for tilstrækkelig differentieret for forståelsen af de komplekse dannelser, der her er tale om, og til slut peger han direkte på den dialektiske metode som en vej til tydningen af relationsproblemet (*Kneif Acta* 1966: 118).

Den af Kneif viste model af musiksociologiens forskningsområde (*Kneif* 1966: 235):

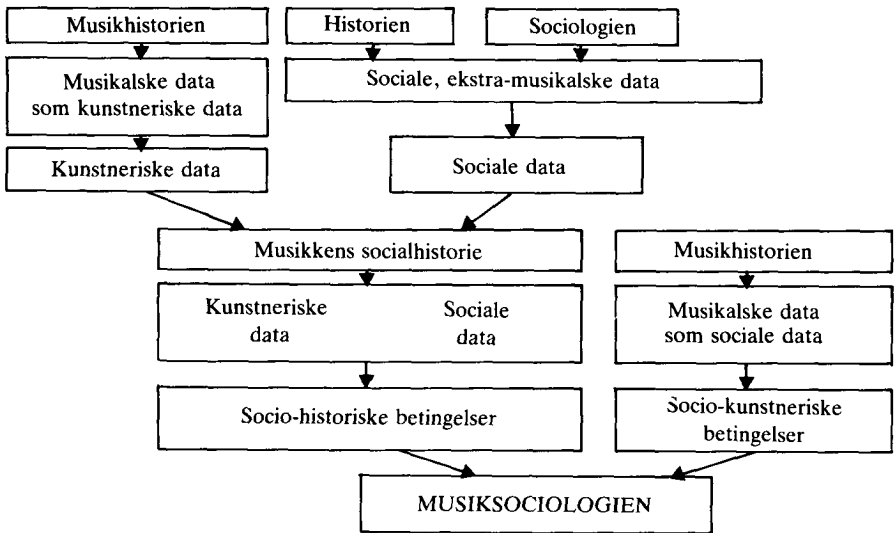


- MS: Musiklivets socialhistorie  
 M: Musiksociologi  
 (genre- og stilsociologi)  
 MH: Musikhistorie  
 (genre- og stilhistorie)

forekommer mig at være mangelfuld i den forstand, at den ikke redegør for den af Kneif fremhævede omstændighed, at stilbegrebet slår bro mellem »allgemeiner Sozialgeschichte und Musikgeschichte« (*Kneif* 1966: 230).

## 2. Supičić's beslægtede formulering

Til sammenligning med Kneifs ideer vises følgende skematiske fremstilling af Ivo Supičić's formulering af forskningsobjektet, som det fremgår af hans bog »Musique et Société« (Zagreb 1971):



Det samlede problemkompleks, der her tilbyder sig for musiksociologiens undersøgelser, refererer sig ifølge Supičić til problemet om musikkens sociale konditionering, og her er det vigtigt at skelne mellem to slags betingelser, nemlig på den ene side de socio-historiske betingelser, der angår de ekstra-musikalske sociale betingelser, og på den anden side de socio-kunstneriske betingelser, der angår de interne musikalske sociologiske betingelser. Den socio-historiske og den socio-kunstneriske konditionering ko-eksisterer og gennemtrænger hinanden, og man må kun adskille dem i den sociologiske undersøgelse for til slut at forene dem, d.v.s. de skal ikke forstås isoleret, men i deres *konneksion*.

På dette punkt er Supičić's ideer nært beslægtet med Kneifs model: de socio-historiske betingelser finder vi i musikkens sociale historie, de socio-kunstneriske i den rene musikhistorie, og konneksionen mellem dem giver musiksociologien. Dette betyder, siger Supičić, at den musiksociologiske undersøgelses objekt er intimt forbundet med dens metoder, idet de sociale konditionerings samtidig med, at de er musiksociologiens objekt, udgør en af de vigtigste metoder til at få øje på dens problematik og kompleksitet.

Foruden de socio-historiske og de socio-kunstneriske betingelser må musiksociologen undersøge den »omvendte« konditionering, d.v.s. det sociale pres, der udøves af musikken på samfundet. Her omtales det, at de rent socio-kunstneriske betingelser f.eks. kan få en indirekte indflydelse på musikken gennem den indvirkning, musikken har på samfundet. Der er her tale om den musikalske reception. Supičić mener, at denne indirekte indflydelse er langt svagere end den socio-historiske konditionering og derfor

sværere at konstatere. Supičić synes her at gøre for lidt ud af musikbegrebets og den musikalske receptions historie, da både musikbegreb og reception har spillet en langt større rolle for den rent socio-kunstneriske virkningshistorie, end det fremgår hos Supičić og Kneif.

Supičić sondrer udtrykkeligt mellem historie og sociologi, idet han siger, at musikkens sociale historie i sit væsen er kendskab til det konkrete, hvorimod musiksociologien går ud over dette punkt og på et højere og mere abstrakt erkendelsesplan tilstræber en typifikation. Hvor den sociale historie beskæftiger sig med de konkrete sammenhænge og strukturernes kontinuitet, der søger sociologien diskontinuerede typer og analoge data, der gentager sig i historien, for at nå frem til en typifikation, der er sociologisk i sit væsen.

Det er dog et spørgsmål, om denne distinktion kan holde for en nærmere betragtning. Den af Supičić beskrevne sociologiske analyse må betegnes som »synkronisk« og indebærer, at et system og dets elementer studeres, som det fremtræder i et givet øjeblik, uden hensyn til tidligere og fremtidige faser. Gennem en sådan uhistorisk metode kommer man let til at opfatte det, der iagttages, som almengyldigt, som udtryk for menneskets eller samfundets »uforanderlige natur«. Studerer man derimod, hvordan et system er blevet formet, hvordan det udvikler sig og evt. vil udvikle sig i fremtiden, foretager man en »diakronisk« analyse. For at opnå en forståelse af, hvorledes samfundet eller en social formation fungerer i et givet øjeblik er det nødvendigt at se systemet inden for rammerne af en historisk udviklingsproces, og man bør derfor kombinere den synkroniske med den diakroniske synsmåde og tilpasse metoderne derefter.

## **B. Tematiseringer af problemstillingen**

### *1. Kneifs og Supičić's tematiseringer*

Kneif har tematiseret problemstillingen i en artikel fra 1963: »Die geschichtlichen und sozialen Voraussetzungen des musikalischen Kitsches«. Her tager han sit udgangspunkt i et æstetisk begreb »Kitsch'en« (nærmest: »juks«, »makværk«), som han påviser ikke er noget isoleret æstetisk problem, men først og fremmest et historisk og socialt betinget fænomen. Forudsætningerne herfor søges påvist i det tyske småborgerskabs levestandard og bevidsthedstilstand i det 19. årh. Dette småborgerskab som en konkret musiksociologisk kategori stilles over for to karakteristiske stiltræk i musikken, nemlig den stigende ophobning af klanglige pirringsmidler og den fremadskridende »lyrisering«. Det er dog først, når disse lyriske træk ved den romantiske musik kommer til at stå i direkte modsætning til samtidens objektive grund-

træk, at de bliver virkelige kendetegn på Kitsch'en. Dette sker i anden halvdel af det 19. årh., hvor industrialiseringen og den begyndende masseproduktion får den lyriske idyl til at forekomme som en løgn. Herved bliver idyllen så meget desto mere nødvendig for småborgerskabet. Kitsch'en er derfor et typisk eksempel på ideologi som en *nødvendig* løgn.

Kneifs bidrag ligger inden for det af ham definerede musiksociologiske område, idet han søger at påvise den direkte sammenhæng mellem sociale og musikalske former. Det må noteres, at han i sin artikel ikke undgår at komme ind på det musikalske *indhold*. Dette må formentlig skyldes, at der her er tale om et socialt betinget fænomen: den romantiske følelseskult.

For Supičić's vedkommende foreligger der ikke på samme måde en overbevisende tematisering. I anden del af bogen »Musique et Société« behandler han nogle fundamentale musiksociologiske problemer set i lyset af de resultater, der blev nået i første del, hvor han reflekterede over objekt og metodeproblemer. I afsnittet »Style musical et classes sociales« (*Supičić* 1971:71-79) begynder han med at konstatere, at der i musikhistorien eksisterer en udvikling, der står i et gensidigt afhængighedsforhold til en fundamental bevægelse inden for det sociale liv: nemlig de sociale klassers opstigning og forfald inden for de globale sociale strukturer. Opdelingen i klasser, lag og sociale grupper kan have de mest forskelligartede virkninger på musiklivet og på de begreber, man gør sig om musikken (eller visse af dens elementer). De af Supičić valgte eksempler går her især ud på at vise, hvorledes visse instrumenter eller instrumentgrupper har været forbeholdt bestemte klasser eller sociale grupper i historiens løb, uden at der dog gives nogen nærmere historisk eller sociologisk begrundelse for de enkelte tilfælde.

Det omtales derefter, hvorledes en musikalsk stil kan være udtryk for en social klasses livsstil. En social klasses mentalitet udtrykker sig gennem dennes livsstil, og såvel det musikalske publikum som musikeren deltager både i mentalitet og livsstil.

Les styles musicaux qu'on a coutume d'appeler des styles d'époque reflètent plus ou moins le style de vie d'une classe sociale, tels le style rococo ou galant, qui exprime celui de l'aristocratie; d'autres classes, telle la paysannerie. lui restent plus ou moins (et même totalement) étrangères. A vrai dire, il s'agit ici non de styles d'époques, mais de styles à l'intérieur d'une époque, influencés surtout par une partie donnée de la société globale, fait auquel s'ajoute celui de la coexistence parallèle de plusieurs styles. (*Supičić* 1971: 74).

Musikalske former og genrer svarer til sociale former og sædvaner hos vedkommende klasse. Der henvises til le ballet de cour, der udvikles som foretrukken genre ved aristokratiske og kongelige fester, til suitens oprindelse i folkelige danse, der senere, da de bliver overtaget af aristokratiet,

skifter stil og i dette miljø bliver raffinerede, pompøse eller sirlige; til Burgunderhoffets musik som et udtryk for sit miljø og til operaen, såvel hofoperaen og den aristokratiske opera som udtryk for aristokratiets livsstil som den komiske opera som udtryk for mentaliteten hos det borgerlige og småborgerlige publikum.

Supičić's eksempler forekommer udvalgt på må og få fra musikhistorien, tilsyneladende uden noget andet kriterium for udvælgelsen, end at de skal understøtte hans påstande. Han burde snarere have foretaget en uhildet undersøgelse af en række eksempler, der var udvalgt efter et andet overordnet kriterium. Fremgangsmåden forekommer overfladisk, og henvisningerne virker ad hoc-agtige.

## 2. Andre tematiseringer

I forårssemesteret 1972 afholdt Barry S. Brook på City University of New York »A Seminar in 18th Century Music and Sociology« (*Brook* 1973: 319-323). Der blev arbejdet med fire emner: Protektion, koncertlivet, musikens »markedsføring« samt vekselvirkningen mellem musikeren, hans musik og samfundet, og resultatet blev en række bidrag til musikkens sociale historie i det 18. årh.

Et af disse bidrag var *Judith Tick's* arbejde: »Musician and Mécène: Some Observations on Patronage in Late 18th-Century France« (*Tick* 1973: 245-256). Det værdifulde ved dette arbejde består især i den omhyggelige udvælgelse af kildematerialet.

Den betragtede periode, nemlig årene fra o. 1750-1800, danner en økonomisk overgangsperiode, i løbet af hvilken såvel institutionen »protektion« som musikerens sociale status undergår en forandring. Denne proces undersøges her fra et perspektiv, der adskiller protektion som socialt faktum fra protektion som social adfærd. Mens i den første kategori protektionssystemet vurderes gennem kvantitativ dokumentation, er det mere subtile spørgsmål, der stilles i forbindelse med protektion som social adfærd: hvordan var relationerne mellem musiker og mæcen, hvorledes indvirkede forandringer i det sociale klima i Frankrig på protektionssystemet – m.a.o. hvordan betragtedes systemet af dem, der deltog i det?

Relationerne mellem mæcen og protegé blev bestemt af to slags faktorer: de personalistiske og de situationsmæssige, d.v.s. de adfærdsmåder, der bestemmes af sociale normer. De førstnævnte faktorer indebærer en speciel problematik, og Tick har derfor set bort fra memoirer, breve og anekdoter, der står i en overvejende personalistisk kontekst, og i stedet som dokumentationsmateriale udvalgt sig to kategorier, hvori det personalistiske element »neutraliseres«, nemlig for det første samtidig social satire i fransk teater og

for det andet de dedikationskapitler, der åbnede mange trykte publikationer af musik i denne periode.

Både mæcen og protegé's sociale adfærd er emnet for en række skuespil mellem 1750 og 1800, og ud fra tre eksempler belyses den gradvise forandring fra det nedarvede system med »maison«-ansættelse til en situation, hvor musikeren ikke længere var afhængig af en enkelt herre, men kunne tilbyde sin »vare« til en række forskellige mæcener. Samtidig undergår mæcenen en forandring fra »dieu bienfaissant« til social forbruger af kunstnernes tjenesteydelser.

På lignende måde kan man i dedikationskapitlerne finde dokumentation for skiftende sociale forventninger. Det servile sprog, der benyttes i mange af disse breve, og som synes at antyde feudale relationer mellem komponist og mæcen, bestemtes af de etiketteregler, der bestod for forhold, hvor en person af lavere rang henvendte sig til en af højere rang, regler, der er nedfældet i tidens etikettebøger. Dedikationskapitlerne afspejler derfor snarere en sociologisk end en psykologisk dimension, d. v. s. de står i en situationsmæssig snarere end i en personalistisk kontekst. Det er derfor muligt ud fra et kendskab til disse etiketteregler og de forskelle, der optræder i sprog og tone i brevene, at aflæse protektionssystemets gradvise forandring i årene fra 1750-1800.

I løbet af det 18. årh. blev disse dedikationsbreve lidt efter lidt betragtet som et misbrug af protektionssystemet, og det er muligt, at denne kritik faldt sammen med en forandring i deres økonomiske funktion, idet nemlig i det sene 18. årh. dedikationerne oftest brugtes til at financiere trykkeomkostningerne:

the *épître dédicatoire* shifted its function during the course of the 18th century. It was in effect a transitional institution: a feudal form performing a capitalistic function. (Tick 1973: 255).

Såvel kritikken af dedikationsbrevene som den sociale satire i det franske teater viser, at systemet var på vej til at blive forældet. Både hykleriet og den deraf følgende sociale satire

seem endemic to institutions whose social conventions no longer reflect the economic realities of their environment. (Tick 1973: 255).

Walter Wiora tager i sin artikel »Der musikalische Ausdruck von Ständen und Klassen in eigenen Stilen« (Wiora 1974: 91-109) fat på samme problematik som Supičić i »Style musical et classes sociales«, men der er her tale om en langt mere dybtgående konfrontation med problemet. Principielt kræver han, at vil man forklare stilarter sociologisk, må det ske på et videnskabeligt grundlag.



Wiora fastslår, at de sociologiske termer: stand, klasse og samfundslag defineres således, at stand og klasse er to hovedformer for samfundslag og det sidstnævnte det almindelige overbegreb. I tilslutning hertil omtales stændersamfundet, klassesamfundet og det nuværende demokratiske massesamfund. Derefter søges begreberne »Ausdruck«, »eigene Stile« og »Charakteristika« indkredset.

Dass sich Schichten der Gesellschaft in Stilen der Musik »ausdrücken«, bedeutet, dass Eigenschaften jener Schichten in Musik einfließen oder sich ihr einprägen und dass sie in ihr zu Stilmomenten werden. (Wiora 1974: 95).

»Ausdruck« skal her forstås i en karakterologisk betydning. Og da det vel er de færreste samfundslag, der har dannet helt deres egen musikstil, må man i de fleste tilfælde snarere spørge, hvilke karakteristika ved et samfundslag, der er kommet til musikalsk udtryk.

Stil som fælles egenart integrerer, distancerer og repræsenterer. Den er ikke alene udtryk for noget allerede eksisterende, den kan også være et bidrag til selvrealisering, og her har den en tendens til at stilisere sig efter ideelle holdninger og forbilleder. Endelig kan den ved et masseopbud af klangpragt og ornamentering medvirke til en intensivering af det kollektive selv.

Herefter går Wiora over til at skildre stil i stændersamfundet. Af de øverste lag i stændersamfundet fremhæves især adelen og hofkulturen som skabere af egne stilarter. Som et klassisk mønster på hofmusik nævnes Louis XIV's stil. For alle de øverste lag i stændersamfundet gælder der et fælles træk, nemlig trangen til »Hochstilisierung«, som hænger snævert sammen med den vægt, man lagde på *repræsentation*. Denne højstiliserings overdriivelse af affekterne modstillede man et ideal af fornem nonchalance og letthed, som kommer til udtryk i den galante stil.

For de underste samfundslags vedkommende nævnes specifikke stilarter f.eks. opstået inden for hyrdestanden, bondestanden og de underste lag i byerne.

I artiklens sidste afsnit behandles problemet klassespecifikke stilarter i det demokratiske massesamfund. Dette samfunds forskellige lag har i meget mindre omfang end de gamle stænder været i stand til at danne egne musikalske stilarter. Også borgerskabets kraft til at udtrykke sig i egne stilarter er taget af med udviklingen af det industrielle massesamfund. I dag er det *grupper* af en anden art, der udtrykker sig i egne musikalske stilarter. Her nævnes ungdommen som en »subkultur«, der finder sit musikalske udtryk og et middel til selvrealisering i identifikation med jazz og pop, og de avantgardistiske grupper, hvor de progressive solidariserer sig imod de reaktionære og konservative. I omtalen af denne problematik ser Wiora i

nogen grad bort fra massemusikken og hele mediesituationen, der søger at udviske klassestrukturen og blokere egne udtryksmidler. Desuden ser han ikke det *specifikke* ved den borgerlige musikkultur, at den har opfundet begrebet *ikke-funktionel* musik (et fænomen, der selvfølgelig også har en funktion), og at det, vi ser nu, er en omfattende funktionalisering af musikken som modpol til autonomibegrebet og avantgardismen.

Hver af de avantgardistiske grupper, slutter Wiora, betjener sig af ideologisk refleksion og en polemik, der henter sine begreber fra klassekampen. Hvor Adorno således har forbundet Arnold Schönberg med Karl Marx, så mener Wiora, at det ikke er videnskabens sag blot med lærde ord at gentage, hvad grupperne siger om sig selv. Hertil må det dog indvendes, at Schönberg selv absolut ikke havde nogen marxistisk selvforståelse. Imidlertid tager Wiora med disse ord ligesom i artiklens indledende bemærkninger afstand fra en intellektuel-litterær retning, som man snarere end »Soziologie« kunne kalde »Soziosophie« (Wiora 1974: 91), hvormed der hentydes til Adorno.

Et yderligere eksempel på en tematisering af problemstillingen er *Georg Kneplers* »Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts« (Berlin 1961). I sit forord siger forfatteren:

Seit Jahrzehnten schon hat mich der Gedanke beschäftigt, dass es nur mittels der Methode des Marxismus gelingen kann, jene tief unter der glänzenden Oberfläche des bürgerlichen Musiklebens verborgenen Zusammenhänge aufzuzeigen, die den Schlüssel zu seinem Verständnis bilden. Die epochemachenden geschichtlichen Analysen von Karl Marx und Friedrich Engels machen das klar. (Knepler 1961: 7).

Det har været Knepler magtpåliggende at fremdrage følgende problemer: vekselspillet mellem den musikalske og den almindelige historiske udvikling, politiske begivenheders direkte indflydelse på musiklivet samt subtile ideologiske forholds indflydelse på musikken og dens midler m.m.

I første kapitel »Die Entstehungsgeschichte der bürgerlichen Musik« giver Knepler først en fremstilling af musikkens udvikling fra det 9.-10. årh. op til det 18. årh.; dernæst følger et afsnit, der beskriver borgerskabets økonomiske og politiske udvikling i dette tidsrum. Ifølge Knepler må der have bestået en sammenhæng mellem disse to udviklingslinier, og han mener, at denne er at finde i den åndelige udvikling, d.v.s. i den intellektuelle og emotionelle proces, der lærte det nye borgerlige menneske ikke alene at forstå verden anderledes, men også at opleve den anderledes. Efter en beskrivelse af den ideologiske udvikling sammenfatter Knepler således:

Aber genaugenommen handelt es sich nicht um drei, sondern um *eine* Entwicklung. Man kann in der Theorie die eine oder die andere Entwicklungslinie herausheben und gesondert betrachten. In der Realität des wirklichen Lebens gibt es nur *eine* Geschichte. Es sind

Menschen, die unter gleichen Umständen leben, es sind Menschen *einer* Gesellschaft, die produzieren, denken und Musik treiben. Die bürgerliche Gesellschaft ist in Klassen aufgespalten. Je mehr sie sich entfaltet, um so mehr bringt die Klassenspaltung auch Arbeitsteilung mit sich. Diejenigen, die am Amboss stehen oder den Pflug führen, sind in der Regel nicht die gleichen Menschen, die philosophieren oder komponieren. Aber was in den Köpfen der Menschen vorgeht, denen die geistige Produktion obliegt, lässt sich von dem Tun und Denken derjenigen Menschen, die in der Sphäre der materiellen Produktion arbeiten, nicht lösen. (Knepler 1961: 22).

Heraf fremgår det, at selv om forfatteren påberåber sig Karl Marx i sit forord, så har vi her at gøre med den rene hegelske dialektik. Der er én historie, ét samfund, én slags mennesker, der skaber én åndelig produktion, og der hersker det samme modsigelsesforhold inden for de forskellige sfærer – de er essensrelaterede. Marx mener i modsætning til ovenstående, at klassesdelingen fremstår som resultat af arbejdsdelingen. Og arbejdsdelingens virkning er netop, at den har skabt en kløft mellem »åndens« og »håndens« arbejdere, der medfører, at de taler hver sit sprog. Kneplers opfattelse fører let til overfladiske og uvidenskabelige analogidannelser.

Knepler går herefter over til selve det 18. årh. Efter en fremstilling af oplysningstidens politiske ideer, musikalske teorier og tidens internationalisme søger han at påvise disse ideers indflydelse på musikken og musiklivet, hvortil han vælger to områder, symfonien og operaen. Vi vil her begrænse os til symfonien.

Symfonien er efter Kneplers mening udviklet for at kunne fremstille det nye borgerlige menneskes indre liv med alle dets modstridende følelser, kampen mellem disse, deres blanding og skiftende formørkelse af hinanden samt endelig de viljes- og tankeprocesser, der styrer disse følelser. Trods al mangfoldighed er der dog i denne proces tale om en enhed. For at kunne fremstille alt dette betjener symfonien sig af forskellig slags nyudviklet teknik.

Am deutlichsten zeigte die Symphonie ihre Dialektik und ihre Neuheit in jener spezifischen Technik, die man mit verschiedenen Ausdrücken zu bezeichnen gewohnt ist: *thematische Arbeit, obligates Akkompagnement, Durchführungstechnik* oder auch *symphonische Technik*. (Knepler 1961: 53).

Wenn es [temaet] auch ein einheitliches, in sich geschlossenes Gebilde ist, ..., so enthüllt es doch im Verlauf der Durchführungsarbeit, dass es, technisch gesehen, aus mehreren Elementen zusammengesetzt ist, die sich abspalten und einzeln entwickeln lassen, dass es inhaltlich gesehen, die Vielfalt und der inneren Zusammenhang der Möglichkeiten widerspiegelt, die in der Brust des Menschen schlummern. (Knepler 1961: 56).

Og alt dette har ifølge Knepler ingen anden mening end at fremstille det kunstneriske billede af det nye, borgerlige menneske naturligt, sandfærdigt og overbevisende.

I den forbindelse kan der henvises til et eksempel hos Adorno, hvor

denne søger at påvise en erkendelse af det borgerlige samfund i den beethovenske musik (Adorno 1968: 223-224). Adorno taler ikke om en banal afspejling, men siger, at samfundet erkendes begrebsløst hos Beethoven, idet samfundets væsen bliver til musikkens eget væsen. Men hvad der hos Knepler i det 18. årh.'s symfoni var en genspejling af mangfoldigheden og de muligheder, der bor i det enkelte menneske, bliver hos Adorno påvist som en erkendelse af det samfundsmæssige arbejde, en dynamisk proces, hvor der forbruges, negeres og arbejdes på samme måde, som det tematiske stof forbruges eller negeres ved intensivering af det tematiske arbejde.

Det ses heraf, hvorledes den begrebsløse musik meget let tilbyder sig til analogidannelser på et overfladisk plan.

### C. Problemstillingens to komponenter

Det turde vel nu stå klart, at mens det er velbegrunder og indlysende at tale om en sammenhæng mellem de socialhistoriske og de genrehistoriske data, så forholder det sig noget mere problematisk, når de stilhistoriske data inddrages i betragtningen. Der opstår således ligefrem et »brud« i Kneifs formulering, så snart han begynder at tale om epokestilen, fordi han her ser sig nødsaget til at afstå fra sine tidligere krav til den musiksociologiske forskning. Selve problemets kerne består altså i konneksionen mellem de socialhistoriske og de stilhistoriske data.

Hos Supičić opstår der ikke et lignende brud i formuleringen. Dette kan bl.a. skyldes, at Supičić ikke udskiller det samfundsmæssige indhold og heller ikke det musikalske »indhold« fra musiksociologiens objekt. Desuden så vi, hvorledes Supičić i det omtalte eksempel i sine forsøg på at finde en konneksion mellem de musikalske stilarter og den socialhistoriske konditionering ganske tydeligt går ud fra konkrete, historiske kategorier. Her er ikke tale om at stille en abstrakt samfundsmode over for de stilhistoriske data. En sådan indstilling kommer endnu stærkere til udtryk i Wioras artikel. Hos ham er der ikke tale om analogidannelser, men om ganske konkrete, historiske klasser eller samfundslags konkrete, historiske indvirkning på de forskellige stilarter. Efter Wioras mening eksisterer der altså en konneksion, men spørgsmålet er, om den strækker sig videre end til en nedfældning og/eller stilisering af bestemte klassers gangart, gestik, sprogbrug og livsstil i de musikalske stilarter, og om det, som Kneif antyder, er hensigtsmæssigt at anlægge en bevidsthedssociologisk betragtningsskema på problemet og

... nach Wegen und Möglichkeiten der Methode zu suchen, mit deren Hilfe die Denkschemen, die Gefühlsbahnen und die typischen Verhaltens- und Mitteilungsfornen einer Zeit aus dem technischen Stand der Güterproduktion und des Verkehrs, aus den Wohnverhältnissen, aus der gesellschaftlichen Schichtung, aus der verschiedenen Nähe der einzelnen

Schichten zum materiellen Herstellungs- und Verteilungsvorgang und aus den Besitzverhältnissen heraus verständlich gemacht werden können. (*Kneif* 1966: 231).

Man må altså på den ene side gøre sig bekendt med det pågældende samfunds økonomiske og sociale forhold og på den anden side med de tidstypiske tanke-, adfærds- og følelsesretninger (*Kneif* fremhæver, at for musikken er følelsestendenserne de fremfor alt vigtige), og denne socio-historiske konditionering må stilles over for de stilhistoriske data, hvorefter det må vise sig, om en konneksion kan konstateres. Det ser ud, som om man i den forbindelse umuligt kan komme uden om også at beskæftige sig med *indholdet*, altså såvel det sociale livs indhold som det musikalske »indhold«. Nu er det naturligvis klart, at det tonende kompleks af klangforbindelser som sådant ikke kan have et objektivt verificerbart indhold, men der tænkes her på det indhold, der ved hjælp af tidens musikbegreb og/eller en evt. til musikken knyttet tekst kan tillægges denne, idet sådanne indhold må være af relevans som socio-historiske eller socio-kunstneriske data.

Som allerede nævnt er det svært at se, hvilken videnskabelig værdi de af *Kneif* nævnte analogier mellem stil og samfundsmæssig struktur egentlig kan have. Man kan snarere være enig med ham, når han erklærer, at den stilso-ciologiske analyse skulle kunne føre til en erkendelse af sandsynligheder. Hele diskussionen kommer nemlig i sidste ende til at dreje sig om selve kausalproblemet i historiske begivenhedsforløb.

Ifølge Max Weber (*Weber* 1973: 266 ff.) bør man skelne imellem kausalforhold, der bestemmes af nødvendigheden, altså en naturvidenskabelig, lineær kausalitet, og kausalforhold, der bestemmes af den objektive mulighed eller sandsynlighed, altså en historisk, sociologisk, strukturel kausalitet. Denne bygger på indicier fremfor på eksperimentel verifikation, der jo er umulig, når det drejer sig om historiske begivenhedsforløb. De sidstnævnte kausalforholds karakter viser atter, hvor uholdbart det er at opretholde den distinktion mellem historie og sociologi, som også *Kneif* gør sig til talsmand for, når han så skarpt skelner mellem historisk konkrete former på den ene side og samfundet som abstraktum på den anden side. Det mest hensigtsmæssige vil være at anlægge en kombineret historisk og sociologisk betragtningsmåde på såvel genre- som stilanalysen, idet man søger at finde frem til de eksistensbetingelser, der bestemmer mulighedsfeltets struktur.

I min egen tematisering vil jeg da anvende en kombination af den sociologiske og den historiske metode og beskrive samfundet både sociologisk ved dets typiske træk og historisk ved dets specifikke træk. Herigennem skulle der opnås en mere helstøbt formulering af teorien.

Desuden vil jeg sætte spørgsmålstejn ved *Kneifs* syn på stilen, når han siger: »Infolge einer Tendenz des Stils, sich der ganzen Musik einer Epoche

zu bemächtigen« (*Kneif* 1966: 231), da vi både hos Supičić og Wiora har set, at det snarere drejer sig om at undersøge *stilarter* inden for en epoke.

Arnold Hauser siger om dette problem:

Von einem einheitlichen »Zeitstil«, der eine ganze Periode beherrscht, dürfte eigentlich nie gesprochen werden, denn es gibt jederzeit so viele verschiedene Stile, als es künstlerisch produktive soziale Gruppen gibt. Selbst in Epochen, in denen die massgebende Kunstproduktion sich auf eine einzige kulturtragende Schicht stützt und aus denen uns nichts als die Kunst dieser Schicht erhalten blieb, müsste gefragt werden, ob Kunstprodukte anderer Gruppen nicht etwa verschüttet worden oder verlorengegangen sind. (*Hauser* 1973: 463).

Dette taler for en metode, hvor det gælder om at konkretisere de sociale grupper og institutioner, der danner vedkommende stils umiddelbare omgivelser. I alle tilfælde forekommer det problematisk, når Kneif siger, at den samfundsmæssige indflydelse på stildannelsen for det meste finder sted »ohne gegenständlich gewordene Vermittlungsmedien.« (*Kneif* 1966: 231)

Samtidig peger Hauser-citatet på problemstillingens kompleksitet, idet det nok kun ud fra en syntese af stilarter inden for en epoke ville kunne lykkes at finde frem til en art fællesnævner for perioden. Kun en sådan teoretisk »epokestil« ville være af en tilstrækkelig kompleks struktur til, at den kunne udtrykke kompleksiteten i det eller de samfund, der var dens forudsætning.

## II.

### *Egen tematisering*

I min egen tematisering vil jeg belyse Kneifs ideer ud fra musikken ved Louis XIV's hof med særligt henblik på genren »tragédie lyrique«, som den blev udformet af Jean-Baptiste Lully. Hvad der førte tanken hen på dette emne var Bukofzer's ord:

... rarely in history have the relations between politics and music lain more openly on the surface than during the French absolutism. (*Bukofzer* 1964: 142)

Tidspunktet for Louis XIV's personlige magtovertagelse efter kardinal Mazarin's død, 1661, falder sammen med, hvad der er blevet kaldt Lully's egen »prise de pouvoir«. Der består altså i dette samfund en udtalt forbindelse mellem de politiske og samfundsmæssige magtforhold på den ene side og de musikalske magtforhold på den anden side. Den under kardinal Richelieu påbegyndte centralisering af statsmagten kulminerer under Louis XIV, der samler alle statens aktiviteter omkring sin person. Til den politiske centraliseringsproces svarer en social, idet såvel alle samfundslag som alle kunstar-

ter må yde deres bidrag til glorifikationen af kongen, der i sin person symboliserer selve statsprincippet. Det valgte eksempel tjener da til at belyse musikkens funktion i et samfund med en stærk, centraliseret statsmagt.

Når der her fremdrages en enkelt komponist, skyldes det, at den omhandlede genre på dette tidspunkt blev skabt og behersket af en enkelt komponist. Og når et enkelt værk fremhæves senere i tematiseringen, skal det alene forstås som en eksemplificering til *belysning* af undersøgelsen og ikke tages som udtryk for uenighed med Kneifs afvisning af det enkelte værk som *genstand* for undersøgelsen.

Som grundlag for undersøgelsen indgår foruden de rent musikalske kilder såvel musiksocialhistorisk som stilhistorisk stof. Desuden anvendes en del almindeligt historisk og socialhistorisk stof, der ikke gør krav på fuldstændighed men alene tjener til at vise nogle almindelige tendenser.

## A. Det franske samfund under Louis XIV

### 1. Beskrivelse af det franske samfund

Den franske jurist Charles Loyseau har i 1610 udgivet en undersøgelse af det franske samfund i det 16. og begyndelsen af det 17. årh. I løbet af århundredet blev dette værk genudgivet adskillige gange, og den udgave, som det følgende bl.a. bygger på, stammer fra 1678. (Mousnier 1969: 60 ff.).

Det franske samfund deltes officielt op i tre stænder: øverst stod *gejstligheden*, dernæst kom *adelen*, dels »gentillesse«, »ancienne et immémorable« (også kaldet »noblesse d'épée« – sværdadel), og dels »noblesse de dignité«, d.v.s. de embedsmænd, der havde fået tildelt adelsrang (også kaldet »noblesse de robe« – kjoleadel). Underst kom *tredestand*, der simpelthen omfattede resten af folket. Hertil må yderligere bemærkes, at omend adelen juridisk var nr. to, så var den socialt den første stand, hvorimod alle tragtede. Desuden eksisterede der inden for hver af disse stænder et hierarki af grader og rangforordninger eller »Ordres subalternes«.

Hver stand havde sine specielle kendetegn eller sociale symboler. Endvidere bestod der et kompliceret system for anvendelsen af titler og rang inden for de forskellige stænder. Man havde specielle titler og tiltaleformer for hver eneste underafdeling af standen samt for de forskellige funktioner, der var tilknyttet administrationen, og ligeledes et rangforordningssystem, hvorefter man skulle sidde eller gå ved officielle lejligheder.

Til stænderne var der knyttet visse privilegier. Adelen var fritaget for »la taille« (direkte skat) og for »les corvées«, der gik til bygning og vedligeholdelse af veje. Officersposter i hær og flåde, ambassadestillinger i udlandet og de højere kirkelige embeder var forbeholdt adelen. Adelsfamilierne i

Versailles havde monopol på de højeste stillinger, mens landadelen måtte nøjes med mindre embeder. Lensbesidderne havde de såkaldte seigneurprivilegier, der knyttede sig dels til jord og dels til personer, idet seigneuren havde en udstrakt myndighed over sine folk. Byboerne havde bylove og stadsprivilegier, der i nogen grad beskyttede dem mod feudale overgreb og endog mod visse af de kongelige skatter. Tredjestand nød som helhed godt af et fælles overmåde vigtigt privilegium: nemlig, at det var forbudt adelen, med ganske få undtagelser, at tage del i erhvervslivet og at påføre tredjestand konkurrence.

Stændersamfundet hviler på den sociale agtelse, værdighed og ære, som ifølge den almindelige, samstemmende mening tillægges hver sin sociale funktion. Mousnier kalder det franske samfund i det 16. og 17. årh. et »société d'ordres militaire«, d.v.s. at det fundamentale princip, der ligger til grund for organisationen af dette samfund, er tilhørsforholdet til hæren: en militær karriere gav størst social status, og det hørte til adelens privilegier, at alle de vigtigste militære charger var forbeholdt den.

Men over for inddelingen i stænder stod det centraliserede administrative statsapparat, og netop på grund af kongemagtens indgriben og kontrol blev de sociale skillelinier ofte af en væsentlig mere kompliceret natur. Louis XIV ville nok respektere de privilegier, der var knyttet til de forskellige stænder, men samtidig udelukkede han adelen fra politisk indflydelse. Med sin adskillelse af hof og regering søgte han at tillægge den administrative funktion en voksende betydning og en social status, der kunne danne modvægt mod fødselsaristokratiet, idet de vigtigste embedsmænd fik adelsrang. Allerede fra begyndelsen af århundredet havde der været en tendens til at omdanne stænderhierarkiet for som den første stand at fremhæve embedsmandsstanden og for at forandre samfundets tilgrundliggende princip, således at ikke militærtjenesten, men tjenesten i statsadministrationen fik tillagt størst betydning. Også Loyseau har iagttaget denne tendens, idet han deler samfundet op i to kategorier: dem, der befaler, og dem, der adlyder. De første er kongen og hans embedsmænd (l'État), de andre er hele resten af folket (le peuple). Og det drejer sig ikke alene om en autoritet, der tillægges embedsmændene i kraft af deres politiske og administrative funktion, men virkelig om en social forrang.

Men dette var ikke den eneste omvæltning inden for det sociale hierarki, der var i gang. Henimod slutningen af Louis XIV's regeringstid kan det konstateres, at endnu en dybtgående ændring var ved at finde sted i samfundet:

...c'est que maintenant on fait entrer dans la noblesse des gens, qui sont, comme on aurait dit à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, »des gens à talent«, des gens distingués par leurs aptitudes dans



un art ou dans une science, et que, ces gens-là, on les fait nobles, sans qu'ils aient à changer de métier, et que le roi veut les mettre, comme nobles, à égalité, ou même avec supériorité sur les magistrats et sur les gentilshommes. (*Mousnier 1967: 127*).

Det er altså nu åndelige og intellektuelle kvalifikationer inden for kunstarterne og videnskaberne, der giver adgang til adelskabet. Og hertil kommer »les producteurs de biens matériels«, eftersom Louis XIV har adlet slet ikke så få erhvervsfolk og fabrikanter. Man ligestiller altså videnskabsmænd, kunstnere og producenter af materielle goder, der normalt hører til inden for tredjestand, med embedsmændene og adelen, ja undertiden sætter man dem endog over disse. Heri mener Mousnier at finde belæg for en dybtgående omvurdering af social status og valør:

... la société était en marche, d'une société militaire, ou d'une société de magistrats, vers une société ou devait prédominer les talents, en attendant une société de classes. (*Mousnier 1967: 150*).

Som et eksempel kan det nævnes, at da Lully modtog sine lettres de noblesse i 1681, bemærkede Le Mercure følgende hertil:

Quand on possède un bel art dans le suprême degré, qu'on adjoute à la nature et qu'on la perfectionne, il n'est point de dignité où l'on ne puisse se voir élevé. (*Mercure, édit. de Lyon, déc. 1681, p. 218. La Laurencie 1919: 58*).

Ifølge Mousnier er der her tale om en slags tavs revolution, som det forøvrigt lykkedes adelen at bremse op for i det XVIII. årh., hvad der i sidste ende skulle føre til dens egen ulykke.

Betragter man det økonomiske system, der blev skabt af Louis XIV's finansminister Colbert, merkantilismen eller colbertismen, da vil man se, at dette direkte er baseret på den opdeling af samfundet i to blokke, l'État og le peuple, som er omtalt ovenfor.

Omfordelingen af magten i samfundet skyldtes økonomiske faktorer. Fra omkring 1540 var pengenes værdi begyndt at falde. Resultaterne heraf blev ikke katastrofale for bønder, fabrikanter eller handelsmænd, der blot kunne sætte deres priser i vejret. Men for størstedelen af den franske adel betød pengenes devaluering en ødelæggelse af dens økonomiske grundlag, da den fik indtægterne fra sine jordbesiddelser i form af sædvanemæssigt fastsatte og dermed uforanderlige afgifter. Adelen kunne nu ikke mere møde sine forpligtelser gennem de kontraktligt fastlagte indtægter. Ved religionskrigenes slutning sad størstedelen af adelen i bundløs gæld, og kreditorerne bemægtigede sig dens jord. De adelige, der således blev berøvet deres ejendom, søgte nye eksistensmuligheder ved hoffet eller i regeringen, medens borgerne søgte de administrative stillinger eller de civile embeder. Herigen-

nem fremskyndedes bevægelsen mod det absolutistiske, centraliserede statsapparat.

Kongen var den eneste adelsmand i landet, der ikke blev ramt af inflationen, da hans indtægtskilder fortrinsvis udgjordes af skatter, afgifter og salg af embeder. Visse sociale lags voksende rigdom gav tilmed mulighed for yderligere skatteindtægter. Denne forøgelse af kongens indtægter takket være hans særlige funktion i stændersamfundets almindelige struktur, den tiltagende urbanisering og landets kommercialisering var en af de vigtigste grunde til den relative styrkelse af kongemagten. Kongen kunne herefter styre pengestrømmen i overensstemmelse med sine magtinteresser.

Parallelt hermed tabte adelen politisk magt. Denne søgte den forgæves at vinde tilbage under Frondekrigene i midten af 1600-tallet, hvor det lykkedes kongen endeligt at etablere sig som stat, især fordi han spillede stænderne ud imod hinanden. På denne baggrund dannedes en stat som selvstændig faktor, der ikke udgjordes af nogen bestemt stand, men hvis grundlag var en ligevægt mellem adelen som den prestigemæssigt og borgerne som den økonomisk stærke stand.

Økonomiske faktorer er hermed baggrunden for den sociale ligevægt i samfundet, der medførte en politisk situation, hvor staten er blevet et organ for sig selv.

## 2. Musikkens funktion i denne stat

Når man har set, hvilken betydning og social status, der var forbundet med funktion og tjenesteforhold inden for dette samfund, da kan det næppe undre, at også kunstarterne i meget høj grad blev funktionaliserede. Såvel i Paris som i Versailles samlede kongen omkring sig en styrke af fremragende litterære og kunstneriske personligheder, der under Colbert's og Charles Le Brun's ledelse arbejdede på at skabe en slags officiel doktrin, der senere blev udbredt gennem de forskellige akademier.

På samme måde har Lully for musikkens vedkommende dannet en officiel doktrin, som alle måtte underkaste sig, hvis man ville accepteres ved hoffet, hvad der var ensbetydende med at få succes.

Musikken havde først og fremmest en række praktiske og ideologiske funktioner, og desuden var der lejligheder, hvor man samledes for at lytte til musikken for dens egen skyld (her har musikken naturligvis også en funktion i sociologisk forstand).

Musikkens anvendelsesområder ved hoffet afspejles i navnene på de institutioner, hvorunder musikken sorterede. Man havde »les grands départements«: la Chapelle, la Chambre og l'Écurie, og man havde »les départements secondaires«: le Cabinet og la Maison Militaire du Roi.

På det religiøse område har musikken dels en kultisk og dels en dekorativ

funktion. Ved hoffets daglige messer synges tre motetter: til afslutning et Domine salvum. På helligdage opføres store motetter skrevet over hele salmetekster. Ved de store højtider kræves større musikalske manifestationer; ved indvielsen af kirker og kapeller opføres som regel et Te Deum, hvad der også sker ved en tronfølgers fødsel, ved kongens helbredelse efter en sygdom o.s.v. Ved hærens hjemvenden fra et slag, ved fredsslutninger, ved fanemodtagelser samt ved familiebegivenheder i den kongelige familie som dåb, bryllup og begravelse kræves der en større iscenesættelse, hvori musikken indtager sin plads som lydkulisse. Endelig var der selve kroningsceremonierne i 1654 og 1722, hvor et stort antal musikere måtte begive sig til Reims for at kaste glans over begivenheden.

På det verdslige område er der utallige officielle begivenheder, der kræver en musikalsk understregning. Her må musikken indordnes begivenhedens karakter og de protokollære konventioner, der gør sig gældende.

Der kan forekomme musik i forbindelse med kongens »lever«- og »coucher«-ceremonier. På festdage lyder musikken ved måltiderne, og den lyder altid ved de soupers, hvor man dækker »le grand couvert«. Helligtrekongersdag udmærker sig ved en særlig festlig musikalsk udfoldelse, hvor der især høres sammenstillinger af instrumentalværker fra divertissementer eller operaer, der var arrangeret og transkriberet for lejligheden.

Ved de fleste officielle lejligheder er det blæse- og slaginstrumenterne, der dominerer, thi de har den meget praktiske funktion at dæmpe støjen fra den nysgerrige mængde, der f.eks. flokkes om det kongelige bord for at se kongen indtage sin mad.

Kongen medbringer et udvalg af sine musikere til krigsskuepladsen. Her hører man foruden de til militærlivet hørende trompet- og trommesignaler i »fritiden« en diverterende musik, der ofte i sin komposition er lagt an på at passe til de militære omgivelser, og som indeholder mindelser om slagene og livet på kampmarken.

Louis XIV holdt jagt ca. tre gange om ugen, og musikken indgik på tre måder i disse fornøjelser: For det første anvender man horn- og trompetfanfarerne som et kommunikationsmiddel under selve jagten. For det andet opføres der under pauserne i jagten større værker, der dog stadig er tydeligt mærkede af lejligheden. Endelig samles jagtselskabet om aftenen for at lytte til en mere intim musik, der ikke behøver at have nogen association til jagttemaet.

Som funktionel må betegnes den musik, der lød ved hoffets baller og maskerader. Ballerne foregik nærmest som en ballet de cour, og der var ikke tale om et improviseret forløb. Hoffet holdt bal hver lørdag; i karnevalstiden afholdt man maskerader. Musikkerne var som regel les vingt-quatre violons de la Chambre og musketerernes 8 oboer.

Ved alle disse lejligheder var det altså musikkens opgave at skabe en atmosfære, at være dekoration og at ledsage og koordinere bevægelser.

Der var dog også tidspunkter, hvor man samledes omkring musikerne for at lytte til musikken. Ved hoffet skelner man mellem to slags forestillinger: de teatermæssige med kostumer og dekorationer og koncerterne.

Fra og med 1672 bliver den vigtigste musikalske begivenhed ved hoffet opførelserne af les tragédies lyriques. I regelen præsenteres forestillingerne først for hoffet, inden de opføres for det almindelige publikum. De nye operaers popularitet betød dog ikke, at man helt opgav den traditionelle genre, som man dyrkede ved hoffet, le ballet de cour. Denne genre var især afholdt, fordi den gav hoffets herrer og damer lejlighed til selv at optræde, sikkert inspireret af de daglige roller, de spillede i hofceremoniellet.

Flere gange om ugen blev der afholdt »appartement« i de kongelige gemakker, hvor man foruden om musikken samledes om billard, kortspil og dans. Onsdag, fredag og søndag hørtes der »grande musique«, tirsdag og torsdag »petite musique«. Denne rutine tillod, at man tre gange om ugen kunne høre værker af en vis længde, f.eks. prologen eller en akt fra en opera i koncertopførelse. Kunstnerne kom herved i en mere intim kontakt med deres publikum, end det var tilfældet ved de sceniske fremførelser.

Der er endnu en vigtig, ja altoverskyggende funktion, som musikken har i denne stat, nemlig den repræsentative funktion. Thi musikken kan være et middel til selvrealisering, i dette tilfælde af den enevældige kongemagt, og et middel til at udtrykke, hvordan man gerne vil opfattes i folks bevidsthed.

Habermas skriver om typen den repræsentative offentlighed, at denne ikke konstituerer sig som et socialt område eller en offentlighedens sfære, den har snarere karakter af et statussymbol. Når fyrsten, som det er tilfældet her, vil opfattes som værende *identisk* med staten, med landet, med folket, med nationalkarakteren o.s.v. uden blot at have en *stedfortrædende* funktion, ja da kan han repræsentere sin magt »... statt für das Volk, »vor« dem Volk.« (Habermas 1974: 19-20). I dette samfund, der i enhver henseende er koncentreret om hoffet som midtpunkt, koncentrerer den repræsentative offentlighed sig ligeledes om hoffet i Versailles, og adelen, der tidligere har haft tid til og mulighed for at repræsentere sin egen magt, må nu indordne sig repræsentationen af kongens magt. En af de kanaler, hvorigennem man demonstrerede sin storhed og sin magt, var den barokke fest. Men også de intimeste ting indgår i repræsentationen af kongens magt, og således er det kongelige soveværelse i Versailles skueplads for ceremonier, der hæver det intimeste op til at have offentlig betydningsfuldhed.

En sådan magtrepræsentation krævede sine akustiske symboler, som den krævede sine optiske symboler. Hvornår mødte det almindelige folk da den musikalske manifestation af denne repræsentative offentlighed? Det gjorde

man ved alle de officielle begivenheder, ved nationale og kongelige fester, hvor der var processioner, optog, fyrværkeri, sejladser på Seine-floden, karruseller (turneringer) o.s.v., og hvor musikken indgik i ceremonien eller festen.

Men den mest sublime måde, hvorpå kongen gennem musikken re-præsenterede sin magt direkte over for folket, det var gennem de offentlige operaforestillinger fra 1672 med oprettelsen af l'Académie royale de Musique og skabelsen af la tragédie lyrique. Kongen og Lully skabte hermed en statsinstitution. Fra hoffet udgik der en dobbelt indflydelse på denne institution, nemlig dels på det administrative og dels på det kunstneriske plan.

## **B. Louis XIV's hof**

### *1. Musikernes indplacering som hof- og statsfunktionærer i hierarkiet – Beskrivelse af de sociale hierarkier ved hoffet – Lully's egen indplacering*

»La maison domestique du roi« omfattede 22 departementer, og i foregående afsnit er nævnt de departementer, hvorunder musikken sorterede. Som de andre hofffunktionærer kan musikerne blive embedsmænd og få titlen »officier du roi«. Embederne købes og sælges, og en charge må betales med et stort beløb, hvis den da ikke skænkes af kongen som gave. Embedet er en værdighed, før det er en funktion, og man kan betale sig fra og få andre til at påtage sig embedets funktioner. Mange charger kan forenes hos den samme musiker, og man kan godt samtidig være ansat i la Chapelle, la Chambre og l'Écurie. Det skyldes, at de fleste charger kun omfatter kvartalsvis eller halvårlig tjeneste.

Administrationen arbejder med to typer af musikere, embedsmændene, »les officiers« og de andre, »les autres«. Hvad de førstnævnte angår, er der omkring 100 charger til disposition for musikerne, hvad der altså ikke behøver at svare til 100 musikere. De andre – »les musiciens non officiers« – lader sig opdele i tre kategorier: »les musiciens ordinaires«, der får deres bestalling som gave fra kongen, »les musiciens extraordinaires«, lejlighedsvis optrædende kunstnere, der belønnes med pensioner og gratifikationer, og »les musiciens suivant la Cour«, grupper, der befinder sig lavest i musikernes sociale hierarki, og som skal have bevilling fra borgmesteren for at kunne optræde ved hoffet.

Det samlede antal udgør i slutningen af Louis XIV's regeringstid ca. 150-200 musikere, hvoraf 120 til 150 er umiddelbart disponible til enhver tænkelig ceremoni.

### *La Chapelle*

La musique de la Chapelle blev ledet af *le sous-maître*, idet le maître var en kirkelig dignitar, der ikke havde noget med den musikalske side at gøre. Til kapellet var knyttet en *komponist*, og man rådede over ca. 60 effektive *sangere*, hvoraf ca. halvdelen var embedsmænd. *Instrumentalister* indførtes i kapellet omkring 1660-70. Der var ingen officers blandt disse. I 1702 var der 16 instrumentalister i kapellet. *Organisten*, der var officier, var indtil 1678 én person, herefter deltes funktionerne mellem fire, der hver spillede et kvartal.

### *La Chambre*

Inden for la Chambre var embedsmændene tilsyneladende ikke ligestillede. Kun følgende nød privilegier: 2 surintendanten, 2 maîtres des enfants, 5 sangere og 2 komponister, altså ingen instrumentalister. Der var altid to surintendanten, og disse udøvede deres embede alternativt og semestervis. *Surintendanten* havde ansvaret for alle verdslige musikalske arrangementer ved hoffet. *Le maître* var sideordnet med surintendanten og ledede musikken i dennes fravær. *Le compositeur* var et æreshverv, som kongen gav til en af ham foretrukken kunstner.

Af *sangere* havde man i la Chambre 8 embedsmænd, der delte de 5 årlige charger imellem sig, plus en reserve på ca. 40 stemmer, der kunne sættes ind efter behov. Hertil kom tre barnestemmer (pager).

*Cembalistens* stilling var særlig betydningsfuld, og kongen udnævnte aldrig mere end én indehaver af denne post.

Af *instrumentalister* havde man i kammeret dels en mindre styrke på 15-16 musikere, heri indbefattet *les Petits Violons de la Chambre*, officielt indregistreret i august 1661, samt *la Grande Bande des vingt-quatre Violons* (fra 1655 er der faktisk 25, den 25. »chargé de »faire concerter la bande«») (Benoît 1971: 203). Disse musikere var officers de la Chambre.

### *L'Écurie*

I l'Écurie var der i første del af Louis XIV's regeringstid ca. 30-36 musikere, derefter lagde tallet sig fast på 43. Alle medlemmerne af dette personale havde købt deres charge og havde titel af »officiers commensaux« (Benoît 1971: 217). De var sammensat af trompeter, oboer, fagotter, »les hautbois et musettes de Poitou«, piber og trommer samt »les cromornes et trompettes marines«.

### *Le Cabinet*

Under le Cabinet fandtes de musikere, der var specielt knyttet til kongens person: hans musiklærere, endvidere nogle få udvalgte franske kunstnere,

som kongen satte særlig stor pris på, Hans Majestæts italienske kunstnere, som ikke kunne få en officiel stilling, og sidst men ikke mindst *les Petits Violons du Cabinet*. Dette ensembles antal varierede mellem 16 og 24.

### *La Maison Militaire*

Dette departement omfattede al militærmusikken, som det vil føre for vidt at komme ind på her.

Musikerstanden inden for kongens hus besidder sit eget hierarki. Blandt de fornemste regnes komponisten, surintendanten, le sousmaître de la Chapelle og le claveciniste. En violinist rangerer ikke så højt som en »joueur de viole« eller en lutspringer. En sanger fra kapellet rangerer højere end de sangere, der optræder ved operaforestillingerne. Den sociale anseelse samler sig i første række om de kunstnere, der deltager i gudstjenesternes musik eller underholder kongen i hans private gemakker.

Som sociologisk kategori tilhørte musikerstanden et småborgerskab, der kan karakteriseres som stræbsomt, sparsommeligt, ærekært, trofast over for kongen, lidet kritisk indstillet, og som havde modtaget en meget sparsom uddannelse uden for sin profession. Mange kunne hverken læse eller skrive og var højst i stand til at anbringe deres eget navn på officielle dokumenter.

Musikeren søgte sjældent ud af sit miljø i løbet af sit liv, thi samfundet gav ikke store muligheder for social mobilitet. På den anden side var han integreret i sin tids sociale elite, idet han levede for og af denne, og dette fik naturligvis de største konsekvenser for den musik, han frembragte.

Hvem er det da, der tilhører denne sociale elite, der lever ved hoffet?

Det er først og fremmest *den kongelige familie*, som er at finde i kongens umiddelbare omgivelser. Dernæst kommer *prinserne og prinsesserne af blodet*, medlemmerne af huset Bourbon, som har ret til en lejlighed på slottet. På samme niveau placerer protokollen *kirkens fyrster*: kardinaler og ærkebiskoper. Herefter kommer *hertuger og kronvasaller*.

Under dette trin, der danner en skarp grænse, kommer de *høje statsdignitarer*: statssekretærer, ministre, marskaller af Frankrig og admiraler. Alle disse har ligesom de *højere embedsmænd*: hofpræsten, overkammerherren, overstaldmesteren, et logi på slottet eller i dets umiddelbare omgivelser. Af disse statsdignitarer og høje embedsmænd er der omkring et hundrede stykker. Under disse rangerer så *den øvrige hofadel* og *den lavere gejstlighed*.

Allerunderst kommer *den anonyme mængde*: slottets mindre embedsmænd og funktionærer, kongens musikere, de kunstnere, der arbejder på slottet. Mange musikere bor i Versailles, men størstedelen kommer dog fra Paris.

Vi ser, at musikerne i dette hierarki rangerede allerlavest. Der var imid-

lertid undtagelser: nogle var mere begunstigede og forstod at bevæge sig op ad rangstigen.

Det mest slående eksempel herpå er Jean-Baptiste Lully (1632-1687). Af beskeden oprindelse (møllersøn fra Firenze) kommer han til Frankrig i 1646, hvor han først gør tjeneste hos Mille de Montpensier, men allerede 1652 forlader han hende for at gå i kongens tjeneste. Han tiltrækker sig først kongens opmærksomhed som danser, og de to slutter et nært venskab. 16. marts 1653 bliver han udnævnt til »compositeur de la musique instrumentale«, og han overtager ledelsen af les Petits Violons du Roi. 1661, 29 år, bliver han surintendant de la Chambre og ansøger om lettres de naturalités i december 1661. Som surintendant sidder han nu med kontrollen over al den verdslige musik, der opføres ved hoffet. Allerede det følgende år udnævnes han til maître de la musique de la famille royale, og samme år gifter han sig med Madeleine Lambert, eneste datter af Michel Lambert, der var maître de la musique de la Chambre.

Lully's franske position udvikler sig nu, understøttet af kongen og Colbert, i det lange samarbejde med Molière i årene 1664-1671. Uden for sine musikalske aktiviteter foretager han jordspekulationer og bygningsarbejder, thi de forskellige charger har skaffet ham rige pengemidler. Højdepunktet i hans kunstneriske karriere nås i 1672, da han efter Perrin og Cambert's operaforsøg med kongens autorisation og billigelse køber operaprivilegiet af Perrin, da denne er sat i gældsfængsel. På det nyoprettede Académie royale de Musique opføres der nu hvert år med en enkelt undtagelse en ny opera af Lully indtil 1686, hvor der kommer to nye operaer: »Armide« i februar og »Acis et Galathée« i september. Endelig opføres i november 1687 operaen »Achille et Polyxène«, som var blevet fuldført af Lully's elev Colasse efter Lully's død.

I 1681 når Lully højdepunktet i sin sociale opstigen, idet han anmoder kongen om charge som secrétaire du roi, en titel, der medfører adelskabet. Den 29. december 1681 modtager han udnævnelsen til conseiller secrétaire du Roi.

Lully besad magt som en diktator, og han udøvede den hårdt og konsekvent, hvad der bl.a. fremgår af de kongelige forordninger vedrørende udøvelsen af operapatentet, som findes i nationalarkiverne. Han døde i 1687 og efterlod sig en kæmpeformue foruden de forskellige ejendomme, han havde erhvervet sig.

## *2. Analyse af hoffets elitesamfund som social formation*

Under Louis XIV var hoffet ikke alene det helt afgørende centrum for det »gode selskab«; det »sociale liv« i mondæn forstand udfoldede sig overhove-



det for størstedelens vedkommende inden for hoffets rammer. I det sociale liv udgør boligen et vigtigt symbol på det sociale hierarki, og som centrum for hoffets liv finder vi da kongens palads som det ydre symbol på kongens magtposition. Det mest typiske kongelige palads, der nogensinde er blevet bygget, er vel slottet i Versailles, et bygningskompleks, der kan rumme tusinder af mennesker. Som sit eget soveværelse valgte kongen det midterste rum i første etage i slottets centrale bygning, hvorfra han havde udsigt til hele adgangsvejen til slottet. Dette var almindelig praksis i de større huse på landet, hvor det centrale værelse på første etage tjente som soveværelse for husets herre, og man må heri se et bevis på, i hvor høj grad funktionerne som konge og husets herre forenedes i Louis XIV's person. Som hans kongelige autoritet manifesterede sig i organisationen af de funktioner, han udførte i sit eget hus, således følte han sig som »*maître de céans*« i hele sit kongerige.

I hofceremoniellet drejer det sig ikke om en rationel organisation i moderne forstand, men om en organisationstype, hvori enhver gestus og bevægelse har en prestigeværdi, der symboliserer magtens fordeling. Det vigtigste for dette samfunds medlemmer er interrelationerne mellem personerne, og det, der karakteriserer den specifikke type rationalitet, der opstår inden for hofsamfundet, er en omhyggelig planlægning af hver enkelts adfærd med henblik på i konkurrencen og under et permanent tryk fra de andres side at sikre sig status og prestige. Manifestationen af denne prestige bliver et mål i sig selv, der finder sit mest fuldkomne udtryk i etiketten, der er en slags hoffets »*autoreprésentation*« (Elias 1974: 94). Heri bliver alle, kongen indbefattet, bekræftet i deres prestige og relative magtpositioner. En hofmands position i dette samfund er nemlig bestemt af to faktorer: 1) den officielle rang og 2) den effektive magtposition. Denne sidste faktor er den udslagsgivende og afhængig af kongens gunst, og en hofmands »værdi« i forhold til de andre medlemmer af hofsamfundet kan derfor være yderst fluktuerende.

I et sådant samfund er det den sociale opinion, der danner grundlaget for den sociale eksistens, og den finder bl.a. udtryk i forestillingen om æren, »*l'honneur*« (Elias 1974: 85). Når et »godt selskab« af denne art udstøder et af sine medlemmer, er det ensbetydende med tab af æren, et integrerende element af personligheden, og mange ville hellere dø. Den adfærd, hvorigennem den sociale opinion blev udtrykt, spillede derfor en uhyre stor rolle som sanktion.

Men hvad motiverede adelen for at leve ved hoffet og underkaste sig etiketten? Den vigtigste motivation var ønsket om at distancere sig fra landadelen, la noblesse de robe og det øvrige folk, idet man som elite ville bevare og forøge en prestige, der var den eneste form for magt, man havde tilbage efter Frondekrigene. Når det så lykkedes et socialt lag at erobre en

stabil eliteposition, antager alene den kendsgerning, at man er medlem af et sådant elitesamfund, karakter af en absolut autonom værdi: det bliver til et mål i sig selv. På grund af den autonome værdi, der her tillægges den sociale eksistens, får de symboler og ideer, hvorigennem man udtrykker målet eller motivationerne for sin opførsel, karakter af prestigefeticher, der på en vis måde omfatter totaliteten af prestige, som det pågældende samfund gør krav på i sin egenskab af elite. Her kommer hofetiketten atter ind i billedet, thi ikke alene tjener denne til at udtrykke den indbyrdes forskel mellem de enkelte medlemmer af hofsamfundet, samtidig med at man giver hinanden beviset på den absolutte værdi af sin eksistens, men den tjener også til at adskille hele dette samfund fra personer, der står uden for gruppen.

Adelens ønske om at distancere sig fra det øvrige folk er netop det punkt, hvor kongen kan sætte ind og bøje adelen efter sin vilje. Tendensen til selvbekræftelse hos adelen og kongens ønske om at beherske den imødekommer således hinanden. Men også fordi kongen selv var medlem af adelen, var han interesseret i at opretholde den som et isoleret socialt lag.

Alle de elementer, der indgår i etiketten set fra adelens synspunkt, genfinder vi på kongens side. Men hertil kommer, at for kongen er etiketten samtidig et effektivt og smidigt herske- og styringsinstrument. Den ved hoffet eksisterende kappestrid om prestigechancer og de forskellige konfliktfyldte situationer udnyttes af kongen, der overvåger, at alle de divergerende og modsætningsfyldte tendenser udvikler sig på en måde, der falder sammen med hans egne interesser. Metoden går ud på at kende alles lidenskaber, svagheder, hemmeligheder og interesser, at iagttage menneskene, tænke sig ind i deres situation og manipulere dem ud fra denne viden. Formålet med denne beherskelse af andre var i sidste ende kongens egen person, hans eksistens, hans ære og berømmelse, idet han anså sin egen person og eksistens for at være statens sande betydning. Den offentlige manifestation og den symbolske repræsentation af magten bliver derfor værdier i sig selv for Louis XIV. Magtens symboler antager for ham karakter af prestigefeticher, og den prestigefetich, der bedst udtrykker karakteren af kongens eksistens' autonome værdi, er begrebet »gloire« (Elias 1974: 139). Betydningen heraf fremgår af kongens egne ord: »L'amour de la gloire va assurément devant tous les autres dans mon âme ...« (Elias 1974: 141). »La gloire« spillede samme rolle for kongen som »l'honneur« for adelsmanden.

Men kongens ønske om at bringe sin egen værdi i forgrunden og omgive sin egen eksistens med en glorie, så den ligger på et plan højt hævet over hans undersætter, virker på samme tid som en kæde, der binder ham ubønhørligt til den sociale mekanik. Dette var grunden til, at han også selv måtte underkaste sig etikettens tvang.

Vi må nu vende tilbage til hofsamfundets specifikke rationalitet, altså den kontrol med adfærden, der pålægges dette samfunds medlemmer. Beherskelse af affekterne er af vital betydning for hofmanden. Den affektladete reaktion er svær at dosere, og det er vanskeligt at forudse dens virkning. For derfor at gøre omgangen mellem individerne kalkulerbar bærer man sig ad på samme måde som inden for økonomien, når man vil beregne en arbejds-gang og hermed gør denne uafhængig af de skiftende personers individualitet. Man deler nemlig processen op i faser, der hver for sig afvikles i henhold til en forudfattet forestilling og uafhængigt af individuelle variationer. Herved har man kunnet fastsætte hvert enkelt skridts prestige-værdi på samme måde, som man i det kapitalistiske samfund har fastsat penge-værdien af hver enkelt arbejdsfase. Heraf følger det omhyggelige reglement for etiketten, ceremoniellet, smagen, beklædningen, konversationen, idet hver enkelt detalje får værdi som et våben i kampen for prestigen. Mens den kapitalistiske rationalitet skyldes økonomisk tvang og tjener til at kalkulere magt-chancer baseret på den private eller offentlige kapital, har hofsamfundets rationalitet sin oprindelse i det tvangsforhold, der opstår gennem eliternes gensidige sociale og selskabelige afhængighed, og den tjener til at kalkulere de menneskelige relationer og prestige-chancer som magtinstrumenter.

### C. Lully's opera

#### 1. *Tragédie lyrique/Oprindelse*

Et af den franske operas vigtigste udgangspunkter er *le ballet de cour*, der har sin oprindelse i renaissancens store hoffester. Den er en stum komedie eller tragedie, hvori handlingen udtrykkes gennem dansen, klædedragten og pantomimen og de récits (forklarende vers, der fra 1605 sædvanligvis syn-ges), der indleder de forskellige akter, entrées og le grand ballet, der er en konklusion og en apoteose. Den ledsagende musik består af korenssembler, solosange og instrumentalmusik. Le ballet de cour svinger mellem to gen-ner: den simple underholdende maskerade og den mimedede dramatiske handling. Det første forsøg på en dramatisk ballet er »Circé« eller »Le Ballet comyque de la reyne« fra 1581, hovedsagelig skabt af Balthasar de Beaujoy-eulx. En egentlig fortsættelse kommer først med »La Délivrance de Re-naud« fra 1617 og »Tancredè« fra 1619, hvor Guéron, Bataille, Mauduit og Boesset samarbejder om musikken. Heraf er les récits de mest interessante kompositioner, fordi de afslører de franske komponisters vanskeligheder med at assimilere den italienske recitativstil.

De af kardinal Mazarin organiserede *italienske operaforestillinger* giver det parisiske publikum lejlighed til at høre eksempler på sammenhængende

dramatiske handlinger, der synges fra ende til anden. Det første gæstespil i Paris fandt sted i februar 1645 med »Nicandro e Fileno« af Marco Marazzoli. Herefter fulgte »La Finta Pazzo« af Saccati (1645), »Egisto« af Cavalli (1646) og »Orfeo« af Luigi Rossi (1647). Den italienske sang faldt dog ikke i franskmændenes smag, og Mazarin blev genstand for bitter kritik p.g.a. de enorme omkostninger. Caprioli's »Nozze di Peleo e di Teti« fra 1654 inkluderer derfor en række balletter af Benserade for at imødekomme den franske smag. Mazarin's sidste anstrengelser finder sted i forbindelse med festlighederne ved Louis XIV's bryllup, hvor der opføres Cavalli's operaer »Xerse« (1660) og »Ercolo amante« (1662) begge med indlagte balletter, hvortil musikken var komponeret af Lully.

Mazarin døde i 1661, og hermed vandt den franske smag under Colbert's ledelse kontrollen ved hoffet. Som en reaktion på de italienske gæstespil havde franskmændene i løbet af 50'erne gjort de første svage forsøg på at skabe en *national fransk opera*. Det essentielle problem, der blev stillet de franske kunstnere, var recitativets udformning og tilpasning til det franske sprog. »Pastorale d'Issy« fra 1659 af digteren Pierre Perrin og komponisten Robert Cambert må ses som et forsøg på et kompromis mellem den italienske og den franske smag. Perrin's mål var dog at se fransk sprog, poesi og musik triumfere over det fremmede element, og heri blev han varmt understøttet af Colbert. Den 28. juni 1669 modtog Perrin et privilegium for 12 år »pour l'establissement d'une academie d'opera en musique et vers françois« (*Benoit MC 1971: 24*). Premieren på »Pomone« af Perrin og Cambert, den første virkelige franske opera, fandt sted den 3. marts 1671. Mens Perrin sad i fængsel, komponerede Cambert en ny pastorale over en tekst af G. Gilbert: »Les Peines et les Plaisirs de l'Amour«, som blev vist i begyndelsen af 1672. Her skete der et fremskridt i den dramatiske udtryksfuldhed, men med Lully's overtagelse af operapatentet i 1672 blev der sat en stopper for Cambert's franske karriere.

I mellemtiden var der sket en betydelig udvikling inden for ballettens område med samarbejdet mellem Cambert og Benserade i de dramatiske balletter »Ballet de la Nuit« (1653) og »Ballet du Temps« (1654). Her udvikledes recitativet yderligere, og Cambert benyttede sig af det franske sprogs typiske anapæstmønstre, en praksis, som Lully overtog. Fra dette tidspunkt tog Lully selv større og større del i kompositionen af balletterne ved hoffet. I begyndelsen skrev han under indflydelse af de italienske komponister, men fra 1661 gik han over til at være den franske musiks forkæmper. Han gav i sine egne balletter mere og mere plads til musikken på bekostning af dansen og pantomimen og indlagde hele scener med sunget recitativ.

Der fulgte nu det frugtbare samarbejde mellem Molière og Lully i *les comédies-ballets* fra »Le Mariage forcé« i 1664 til »Le Bourgeois gentilhomme« i 1670. Genren blev opfundet af Molière for at kaste glans over skuespillet med balletoptrinene og for at genoprette balletens dramatiske betydning, og den gav Lully lejlighed til at udvikle sin musik i to retninger: han arbejdede videre med udtryksfuldheden i det franske recitativ, og han udviklede store kor- og orkesterformer, der senere fandt anvendelse i hans operaer. Den komiske stil, han tidligere havde reserveret for de italienske scener, fandt nu også indpas i de franske scener. Med det franske recitativs nu mere fleksible karakter tøver Lully ikke mere med at benytte sig af udtryksfulde italienske stiltræk: endog den italienske lamentostils patos og melodiske dissonanser overføres til den franske air og recitativet, f.eks. i Chloris' klagesang fra »Les Fêtes de Versailles« (1668).

Men det nærmeste forbillede, som både Lully og hans tekstdigter Quinault havde for øje, da de skabte deres tragédie lyrique, var *den klassiske franske tragedie* repræsenteret ved Pierre Corneille (1606-1684) og Jean Racine (1639-1699). Operaen fødtes på et tidspunkt, hvor Racine's første mesterværker netop var kommet frem, og her fandt Quinault modellen for en tilpasning, simplificering og organisation af de forskellige elementer, der indgik i hans tekst. Tidens litterære og kunstneriske paroler var la Raison, le Naturel og le Goût, og dette indebar for tekstdigteren, at han måtte udtrykke sig med klarhed, intelligens, præcision, sandhed og naturlighed. For at finde den naturlige tone i den musikalske deklamation tilbragte Lully megen tid på teatret for at lytte til den store skuespillerinde La Champmeslé, ligesom han sendte sine sangere hen for at høre på hende.

## 2. *Tragédie lyrique*/Funktion

I den franske operas oprindelsehistorie indgår der en kompleks struktur af sociale kræfter og politiske magtspil, som afspejler sig ganske tydeligt i tragédie lyrique's egne funktioner.

Allerede renaissancens fêtes de cour havde en klar tosidet funktion, idet de foruden at tjene til underholdning og adspredelse for kongen og adelen tjente et politisk formål: de skulle prise kongens og den kongelige families fremragende egenskaber under et mytologisk og allegorisk dække. Denne dobbelte funktion fortsattes i *les ballets de cour*, der desuden kom til at fungere som et af midlerne til adelens sociale selvbekræftelse, idet hele adelens symboliseringsbehov og dyrkelse af sig selv kom til udtryk her.

På lignende måde havde *les tragédies lyriques* på den ene side *en underholdende funktion*, idet de var beregnet på at underholde dels kongen og hoffet og dels nu også det almindelige publikum. Herunder imødekom ope-

raerne en række sociale og psykologiske behov: hos kongen og adelen behovet for selvbekræftelse, hos det almindelige publikum behovet for det patetiske og underfulde.

På den anden side havde operaerne *en politisk funktion*, der udtrykkeligt tillagdes dem af kongen. Thi også her fortsatte dyrkelsen af kongen og kongefamilien i mytologiske og allegoriske personers skikkelser.

Men mens denne form for kongelig magtrepræsentation hidtil havde været reserveret for opførelser ved hoffet, forstærkedes nu på grund af tredjestands voksende politiske og økonomiske magt kongens behov for at lade sin magt repræsentere for folket. Offentlige operaforestillinger kunne være med til at dække et sådant behov. Her fik man et bredt udsnit af befolkningen i tale, og gennem de forhandlinger, der fandt sted mellem kongen, Lully, Quinault og l'Académie française i forbindelse med det indledende arbejde med hver opera, lykkedes det kongen at få operaerne til at repræsentere et nationalt ideal, som han ønskede at identificeres med i sit folks øjne.

Der er imidlertid et sted i operaerne, der mere end noget andet har denne politiske funktion, nemlig prologen, der har det formål at forherlige de store begivenheder, der finder sted under kongens regering, og indbyde folket til at tage del i kulten omkring kongedømmet. Prologen bliver en art hoffets officielle historie, d.v.s. en historie, som kongen ønskede den, og som han opfattede den. Han forherliges i sine sejre, i sin person og sine dyder, i sin visdom og i den storhed og punktlighed, hvormed han udøver sit hverv som konge. Prologen bliver herved ligefrem et *middel til at regere*; som regeringsinstrument kan den sammenlignes med la Gazette de France, der på lignende måde skulle bevidstgøre folket om kongens storhed (Gros 1926: 526).

### 3. *Tragédie lyrique*/Teksterne

Teksterne i les tragédies lyriques falder i to dele: prologen og selve operateksten (le livret). Hver del omfatter divertissementer og brugen af scenemaskiner.

De optrædende i prologen er næsten altid *mytologiske og allegoriske personer*. Hertil kommer så *koret*, der kan tage del i handlingen som en almindelig person, men hvis rolle mest består i i nogle vers at udtrykke nogle almene følelser eller at gentage de sidste vers eller linier af en dialog eller en strofe.

Selve operateksten er opdelt i 5 akter. Her optræder der *guder* side om side med *mennesker*, men med ganske sjældne undtagelser ikke allegoriske personer. *Koret* har ofte en større plads i handlingen end i prologen og spiller en mere aktiv rolle. Divertissementerne hænger nøje sammen med

intrigen og omfatter som i prologen både dans og sang. Her forekommer der guder eller andre mytologiske personer, personer fra underverdenen, hyrder og hyrdinder, beboere af fortryllede øer, skygger, feer, troldmænd og troldkvinder, fanger og fangevogtere, forskellige folkeskarer m.m., og der foregår fester, kamphandlinger, offerhandlinger blandet med påkaldelse af guderne, begravelsesoptog o.s.v.

Prologerne lader sig opdele i tre kategorier:

1. Prologens tekst har et emne, der er forskelligt fra selve tragediens; *lovprisningen af kongen indføres allegorisk*. Eks.: »Cadmus«.
2. Prologen har intet andet stof end den *direkte lovprisning af kongen*. Eks.: »Alceste«, »Thésée«, »Isis«, »Armide«.
3. Det vigtigste stof er stadig *lovprisningen af kongen*, men herudover giver prologen enten en hurtig *indførelse i selve dramaet*, som den forbindes direkte med, eller en kort *introduktion til operateksten*, hvis emne angives, og hvis betydning præciseres. Eks. på førstnævnte: »Amadis«. Eks. på sidstnævnte: »Atys«, »Persée«, »Roland«.

Vi skal se et eksempel på hver af de tre kategorier, hvoraf det bl.a. vil fremgå, hvilke symboler og begreber der sættes i forbindelse med kongen.

I prologen til »Cadmus et Hermione« fra 1673 er emnet hentet fra første bog af Ovids Metamorfoser, hvori digteren beskriver slangen Pythons fødsel og død. Denne centrale episode omgives af Quinault med pastorale scener, og der indføres nye handlende samt en allegorisk person, l'Envie. Prologens allegoriske betydning er følgende: Den sol, der med sine flammestråler trænger igennem skydækket for at gennembore slangen Python, er Louis XIV, der invaderer Holland, og overalt, hvor han kommer frem, skaber glæde og fred. Den landlige forsamling bestående af nymfer, hyrder og deres guddomme skal forestille det franske folk, som den sejrige konge overvælder med sine velgerninger. Som et eksempel på tekstbehandlingen skal vi høre, hvor majestætisk solen selv udtrykker sig, da den, efter at have udryddet uhyret, kommer til syne i sin vogn i scene 5: (Alle de følgende tekst- og musikseksempler stammer fra »Oeuvres complètes de J.-B. Lully publiées sous la Direction de Henry Prunières«, Paris 1930-39).

Ce n'est point par l'éclat d'un pompeux sacrifice,  
 Que je me plais à voir mes soins récompensés,  
 Pour prix de mes travaux ce me doit être assez  
 Que chacun en jouisse.  
 Je fais le plus doux de mes vœux,  
 De rendre tout le monde heureux.  
 Dans ces lieux fortunés les Muses vont descendre,

Les Jeux galants suivront leurs pas;  
 J'inspire les chants pleins d'appas  
 Que vous allez entendre.  
 Tandis que je suivray mon cours,  
 Profitez, profitez des beaux jours.

»Alceste«'s prolog har titlen »Le Retour des Plaisirs«, og dekorationen forestiller paladset og haven ved Tuilerierne, et middel til at tydeliggøre adressen til kongen. La nymphe de la Seine synger her en klagesang, hvori beskrives den bekymring og sorg, som kongens fravær vækker, og ønsket om at se ham igen:

Le Héros que j'attens ne reviendra t'il pas?  
 Serai-je toujours languissante  
 Dans une si cruelle attente?  
 Le Héros que j'attens ne reviendra t'il pas?  
 On n'entend plus d'oiseau qui chante,  
 On ne voit plus de fleurs qui naissent sous nos pas.  
 Le Héros que j'attens ne reviendra t'il pas?  
 L'herbe naissante  
 Paroît mourante,  
 Tout languit avec moi dans ces lieux pleins d'appas;  
 Le Héros que j'attens ne reviendra t'il pas?  
 Serai-je toujours languissante  
 Dans une si cruelle attente?  
 Le Héros que j'attens ne reviendra t'il pas?

La Gloire kommer til syne i et pragtfuldt palads, der daler ned »au bruit d'une harmonie guerriere«, og forkynder, at den kongelige helt vender tilbage fra krigen:

Il revient, et tu dois m'en croire,  
 Je lui sers de guide avec soin:  
 Puisque tu vois la Gloire,  
 Ton Héros n'est pas loin.  
 Il laisse respirer tout le monde qui tremble,  
 Soyons ici d'accord, pour combler ses désirs.

Og nymfen og la Gloire forener sig i ordene:

Qu'il est doux d'accorder ensemble  
 La Gloire et les Plaisirs.

Prologen til »Amadis« er den eneste af Quinault's prologer, hvori der optræder en person, der også forekommer i selve tragedien, nemlig den gode fe Urgande. Desuden henviser den til begivenheder i forbindelse med handlingen. Prologens begivenheder ligger tidsmæssigt *efter* operaens handling. Det understreges, at sagnkongen Amadis skal drages frem fra den evige nat



netop på dette tidspunkt, for at han samt Urgande og hendes mand Alquif kan være vidner til den udødelige ære («la gloire immortelle») hos en konge, der er det mest fuldkomne forbillede for de største helte.

Urgande har prologens centrale bemærkning:

Lorsqu'Amadis périt, une douleur profonde  
 Nous fit retirer dans ces lieux,  
 Un charme assoupissant devait fermer nos yeux  
 jusqu'au temps fortuné Que le destin du monde  
 Dépendrait d'un Héros encor plus glorieux

Alquif fortsætter med den traditionelle lovprisning af denne helt:

Ce Héros triomphant veut que tout soit tranquille  
 En vain mille envieux s'arment de toutes parts  
 D'un mot, d'un seul de ses regards  
 Il sait rendre à son gré leur fureur inutile

Urgande og Alquif:

C'est à lui d'enseigner  
 Aux Maîtres de la Terre  
 Le grand Art de la guerre  
 C'est à lui d'enseigner  
 Le grand Art de régner

Selve operateksterne bygger alle på »le merveilleux«, det underfulde, som krævedes af operaen. Dette fandt man bl.a. i den antikke fabel. Af de her viste eksempler bygger »Cadmus« på Ovid, »Alceste« på Euripides, hvorimod stoffet til »Amadis« er hentet fra en gammel spansk ridderroman.

Det, man ville skildre, var de menneskelige passioner, først og fremmest kærligheden. Men »la tragédie lyrique s'adresse au coeur, à l'esprit *et aux yeux*.« (Gros 1920: 587). Dette har indvirkning såvel på kompositionen som på værkets struktur, og det indebærer, at alt, hvad der i den klassiske tragedie lå uden for den egentlige handling, i operaen indføres i denne: stykkets latente mytologi tager fast form og bliver synlig for publikum; man ser de forskellige guddomme stige ned fra himlen, til sangen føjer sig maskinerne og dansen. Operaen er således poesi, koreografi og spektakel på én gang.

Tragediernes handlingstyper omfatter som regel en primær, alvorlig og sentimental intrige, og en sekundær, undertiden komisk intrige. Den alvorlige intrige tjener til at sikre handlingens kontinuitet: den går som en rød tråd igennem operaen og forbinder de forskellige akter og episoder med hinanden. Hertil kommer så den guddommelige intrige, der ikke foregår

*uden for* den menneskelige, men søger at dominere og gennemtrænge denne. Svarende til disse intriger er der forskellige lag i tekstbehandlingen.

I »Cadmus et Hermione« fra 1673, Quinault's første operatekst, udgøres den sentimentale intrige af tre personer: Cadmus, Hermione og le Géant. Et eksempel på tekstbehandlingen i denne:

Hermione: (2. akt, scene 5)  
 Amour, voy quels maux tu nous fais,  
 Où sont les biens que tu promets?  
 N'as-tu point pitié de nos peines?  
 Tes rigeurs les plus inhumaines  
 Seront ailleurs toujours pour les plus tendres cœurs?  
 Pour qui, cruel Amour, gardes tu tes douceurs?

Guderne udtrykker sig i et betydeligt mere stift og højtideligt sprog:

Junon: (1. akt, scene 6)  
 Où vas-tu téméraire?  
 Où cours-tu te précipiter?  
 C'est l'Épouse et la soeur du maître du tonnerre,  
 La mere du Dieu de la guerre,  
 C'est Junon qui vient t'arrêter.

Mars: (3. akt, scene 7)  
 C'est vainement que l'on espère,  
 Que d'inutiles vœux apaisent ma colère:  
 Je ne révoque point mes loix.

Den komiske intrige omfatter Charite, Arbas og la Nourrice. Her belærer ammen sin rivalinde Charite:

La N.: (2. akt, scene 3)  
 Est-ce à vous petite Mignonne,  
 De reprendre ce que je dis?  
 Attendez l'âge,  
 Où l'on est sage,  
 Pour donner des avis.

Charite: Il n'est pas seur que la sagesse  
 Suive toujours les cheveux gris.

La N.: Je souffre peu que l'on me blesse.  
Par des discours picquants  
Prétens tu m'insulter sans cesse?

Charite: Je respecte trop tes vieux ans.

I »Alceste« fra 1674 finder vi ligeledes en dobbelt intrige samt den sædvanlige guddommelige intervention. »Alceste«'s hovedemne er kærligheden og de deraf affødte følelser, jalousi, had o.s.v., og tekstbehandlingen præges heraf i sit patetiske ordvalg.

Et eksempel fra den alvorlige handling:

Alcide: (1. akt, scene 1)  
Ah! qu'une âme jalouse  
Epreuve un tourment rigoureux!  
J'ai peine à l'exprimer moi même,  
Figure-toi, si tu le peux,  
Quel est l'horreur extrême  
De voir ce que l'on aime  
Au pouvoir d'un rival heureux.

Det næstvigtigste emne i »Alceste« er døden. Her er Charon's sang fra begyndelsen af 4. akt:

Charon: Il faut passer tôt ou tard,  
Il faut passer dans ma barque,  
On y vient jeune, ou vieillard,  
Ainsi qu'il plaît à la Parque.  
On y reçoit sans égard,  
Le berger et le monarque,  
Il faut passer tôt ou tard,  
Il faut passer dans ma barque.

Charon tager dog kun de skygger med i sin båd, som kan betale for sejladsen:

Charon: Il faut auparavant que l'on me satisfasse,  
On doit payer les soins d'un si pénible emploi.

I det efterfølgende divertissement, La Fête Infernale, forekommer følgende alvorlige og patetiske kortekst:

(4. akt, scene 3)  
 Tout mortel doit ici paroître,  
 On ne peut naître  
 Que pour mourir:  
 De cent maux le trépas délivre;  
 Qui cherche à vivre,  
 Cherche à souffrir.  
 Venez tous sur nos sombres bords,  
 Le repos qu'on désire  
 Ne tient son empire,  
 Que dans le séjour des morts.

»Amadis«-teksten skrevet i 1683 og opført i 1684 er et forsøg på at forny stoffet i operaerne. Tekstforlægget, den til fransk under titlen »Amadis de Gaule« oversatte roman, gav et idealiseret billede af ridderlige følelser i det XVI. årh.'s Frankrig, idet oversætteren har tilpasset den spanske fortælling til franske forhold. Af alle disse ridderidealer er der ikke meget tilbage i Quinault's opera. Amadis er en operahelt ligesom Thésée, Cadmus eller Persée.

Operaen kan især karakteriseres ved sit rige udvalg af passioner, der til stadighed konfronteres og kombineres på forskellige måder. Den primære og sekundære intrige dannes her af hver sit par, Amadis og Oriane, Florestan og Corisande, der gennemgår hver sin psykologiske udvikling. De intervenserende guders roller overtages i denne opera af det onde søskendepar, troldkvinden Arcabonne og troldmanden Arcalaüs, samt den gode fe Urgande, der er på Amadis' side.

Først et eksempel fra den alvorlige handling. Over denne sang hviler der en mørk og melankolsk stemning:

Amadis: (2. akt, scene 4)  
 Bois épais redouble ton ombre:  
 Tu ne saurais être assez sombre,  
 Tu ne peux trop cacher mon malheureux amour  
 Je sens un désespoir dont l'horreur est extrême;  
 Je ne dois plus voir ce que j'aime.  
 Je ne veux plus souffrir le jour.

Troldkvinden Arcabonne er en mere sammensat person end de sædvanlige overnaturlige magter. Her må hun udkæmpe en kamp med sig selv mellem de menneskelige og umenneskelige følelser, der behersker hende:

Arcabonne: (2. akt, scene 1)  
 Amour, que veux-tu de moi?  
 Mon coeur n'est pas fait pour toi.  
 Non ne t'oppose point au penchant qui m'entraîne.  
 Je suis accoutumée à ressentir la haine.  
 Je ne veux inspirer que l'horreur et l'effroi.  
 Amour que veux-tu de moi?  
 Mon coeur aurait trop de peine  
 A suivre une douce loi.  
 C'est mon sort d'être inhumaine.  
 Amour, que veux-tu de moi?  
 Mon coeur n'est pas fait pour toi.

Som i de øvrige operaer fokuseres der på heltedyrkelsen, og som så ofte hos Quinault kædes kærligheds- og æresbegrebet sammen, her i de afsluttende kor:

(5. akt, scene 4)  
 Héros favorisé des Cieux,  
 Soyez toujours victorieux.  
 Amadis votre amour fidèle  
 Mérite une gloire immortelle.

Le Grand Choeur: (sidste scene)

Chantons tous en ce jour  
 La gloire de l'Amour

#### 4. *Tragédie lyrique/Musikken*

Når vi nu vender opmærksomheden mod selve musikken for at se, hvilke sociale og politiske elementer, der har nedfældet sig i den, kommer selve tidens *musikbegreb* os i møde som en hjælp i undersøgelsen, idet man nemlig i det XVII. årh.'s Frankrig opfattede musikken som et imiterende sprog, der kunne have en række betydningsindhold, der henviste til bestemte begivenheder eller ideer, som man ville fremkalde i erindringen hos publikum. Musikken henviser altså til en anden virkelighed end sin egen; den har en model, som den må følge nøje for at gengive den så præcist som muligt, og heri følger den de samme principper som de andre kunstarter: at reproducere en genstand med så megen nøjagtighed, at publikum omgående vil opfatte »le représenté à travers la représentation.« (Snyders 1968: 17). Men hvad er musikken egentlig i stand til at efterligne?

På det mest simple plan imiterer musikken gennem en reproduktion af den *fysiske* virkelighed de forskellige lyde og bevægelser, der findes i naturen: bækken, uvejret, vindene o.s.v.

Men musikken er også på det rigeste plan i stand til at imitere den *moraliske* virkelighed, nemlig i fremstillingen af de forskellige passioner. Enhver passion har sin egen direkte og naturlige deklamation i talen, og musikken er i stand til gennem melodians accenter og rytmikken at efterligne den menneskelige stemmeføring, der skyldes de forskellige passioner, ja den er oven i købet i stand til at give udtrykket yderligere præcision og skarphed.

Musikken er altså en slags spejl, der endnu i dag kan reflektere hele tidens modtagelighed for sanseindtryk for den, der forstår at læse sproget. Dette sprog har sine almindelige termer, der er universelt anerkendte, og som baserer sig på bestemte sammenhænge mellem klangforbindelserne og kvalitetene hos de genstande, der skal beskrives. Denne musik er metaforisme og uafbrudt allegori på samme måde som alle de andre kunstarter under Louis XIV.

Lully, der meget forstandigt gennemskuede den franske mentalitet, var udmærket klar over, at franskmændene p.g.a. deres udprægede intellektualisme kun kunne værdsætte musikken, såfremt den var forbundet med en præcis ide, og at de kun kunne acceptere det sentimentale, såfremt det var forsynet med en intellektuel »overbygning«. Derfor fjerner han sig ikke fra samtidens musikalske æstetik og forsøger som den at projicere alt, hvad der foregår i tiden, ud i rummet. Idet man objektiviserer de musikalske indtryk, lader man dem passere fra det indre livs subjektive område ud i det ydre liv: dette er et middel til at gøre dem tilgængelige for alle og til at *socialisere* musikken. »L'art de Lully se présente ainsi comme un art social, objectif.« (*La Laurencie* 1919: 169).

#### a) *Lully's idiom*

Denne undersøgelse af Lully's idiom hviler af kildetekniske grunde på operaen »Amadis« fra 1684, idet den er den eneste af de tre af Prunierès i »Oeuvres complètes« udgivne operaer, der er baseret på et partitur trykt hos Christophe Ballard i det samme år, som operaen blev opført, og som Lully selv har gennemset.

#### *Melodik/Tematik/Rytmik*

I intonationen, i fordelingen af de melodiske intervaller, retter Lully sig efter konventioner, der var gældende i det XVII. årh., idet han her følger den gamle og traditionelle retorik, der tillagde intervallerne en præcis betydning (*La Laurencie* 1919: 176). Oktavspring associerer således enten overraskelse eller energiske beslutninger, den opadgående lille sekst sorg og

fortvivelse, den opadgående kvint magt, storhed, ære og heroisme, den nedadgående kvint eller sekst mismodighed eller indignation.

Eks. 1. »Amadis«, prolog. Alquif:



Opadgående intervaller illustrerer som regel i overført betydning følelser som bekræftelse, tillid, glæde o.s.v., og nedadgående intervaller følelser som tristhed, frygt, sorg o.s.v. Men den melodiske linies retning kan også illustrere det rent rumlige (op eller ned) som i det følgende eksempel:

Eks. 2. »Amadis«, 4. akt, scene 6. Urgande:



Den tragiske deklamation får den melodiske linie til at stige i øjeblikke under psykologisk pres, mens den melodiske linie falder, når følelserne formørkes. Formindskede intervaller forøger uroen i udtrykket:

Eks. 3. »Amadis«, 4. akt, scene 4. Oriane:



Ved visse typiske ord anvender Lully en lang node, der holdes over flere takter, for at illustrere ordets betydning:

Eks. 4. »Amadis«, prolog. Alquif:



Andre karakteristiske ord, som f.eks. »voler«, »gloire«, »victoire« o.s.v. understreges af vokaliser, der skaber musikalske billeder.

Refrainet, der gentages atter og atter i et arioso-recitativ, og som får en ledemotivagtig karakter, anvendes ofte af Lully. Her skal undtagelsesvis henvises til »Alceste«, nemlig til det ovenfor citerede récit fra prologen: »Le Héros que j'attens ...«.

Opadgående kvartspring er meget karakteristiske for den Lully'ske tema-dannelse:

Eks. 5. »Amadis«, 2. akt, scene 1. Arcabonne:

A - mour; que veux-tu de moi? Mon coeur n'est pas  
fait pour toi. Mon coeur n'est pas fait pour toi.

De stigende kvartspring i det følgende eks. illustrerer stigende ophidselse og fortvivlelse, mens den brudte melodiske linie illustrerer kæden, der skal brydes:

Eks. 6. »Amadis«. 1. akt. scene 3. Oriane:

Ju - ste dépit, bri - sez, bri - sez ma chaî - ne, Ju - ste dé-  
pit, bri - sez, bri - sez ma chaî - ne

Det mest iøjnefaldende træk ved det Lully'ske recitativ er dets strenge overholdelse af det syllabiske princip til fremme af tekstklarheden.

Aucune végétation mélodique ne se hasarde dans le tissu tout uni du récitatif que se modèle exactement sur les rythmes poétiques que Quinault prenait soin de varier le plus possible. (*La Laurencie* 1919: 172).

I de lange vers accentueres på overdreven vis både *rim* og *cæsur*, i de korte vers rimene. Således understreget afmærkes rim og cæsurer i melodien, der kan få et lidt kedeligt, mekanisk præg.



## Eks. 7. »Amadis«, 2. akt, scene 7. Amadis:

...st-ce vous o - ri - a - ne? O ciel! est il po -  
 si-ble! Vo - tre cœur con - tre moi n'est il plus ir - ri - té?

Et eksempel på en mere ekspressiv rytmisk stil, der dog alligevel respekterer accentueringen af rim og cæsurer:

## Eks. 8. »Amadis«, 5. akt, scene 3. Urgande:

Il faut vous ô - tertout om - bra - ge les a - mants cansces  
 lieux sous cet arc en - chan - té Trouvent le ju - ste té - moi -  
 t  
 gna - ve De leur fi - dé - li - té

Det er ikke Lully, der har opfundet den specielle franske stil, som man har kaldt »style pointé«, »style français« eller »style à la Lully«, og hvoraf man kan følge sporet tilbage til renaissance, men han har tilegnet sig den og betjent sig af den med stor dygtighed for at give udførelse og udtryk glans og ynde. (Se om »les notes inégales« hos *Dart* 1970: 241 ff samt *Borell* 1934: 150 ff).

*Satsteknik (Homofoni/Kontrapunktik)*

Her skal fremdrages kortsatserne, der er et af de mest essentielle og typiske elementer i den franske opera. Efter Lecerc de la Viéville's mening kan man aldrig få nok af disse. Desuden understreger han, at der helst af det samlede stemmekompleks tydeligt skal fremhæve sig en eneste melodi (*La Laurencie* 1919: 196).

Også på dette punkt imødekommer Lully den franske smag og anvender i størstedelen af sine kor en homofon satsteknik. Denne skal i forbindelse med den syllabiske stil og det, at alle stemmer synger samme stavelse på samme slag i takten, bringe teksten tydeligt frem til tilhørernes forståelse. Når det således drejer sig om en hurtig, energisk og skarp rytme som i

kampscenerne, forfølgelsesscenerne, triumfale og heroiske scener o.s.v., lader han som regel lyde en hovedstemme, der akkompagneres node mod node af de sekundære stemmer. »Amadis«: *Samtlige korsatser i sidste akt, der alle er af heroisk og triumfal karakter*. Men så snart det drejer sig om følelser som ømhed og kærlighed, eller hvis der skal udtrykkes en mere trist stemning, samt hvor de vokale ensembler kun omfatter solister, anvender han oftest en kontrapunktisk præget satsart. »Amadis«, 3. akt, scene 1: *Koret »O mort! que vous êtes lente«*. Bemærk her bassens indsats med nedadgående lille sekst: »O mort!«, der besvares af øverste stemme med nedadgående kvint: »O mort!«. 3. akt, scene 4: *Koret »Sortons, sortons d'esclavage«*. Bemærk her den kontrasterende del i homofon stil: »Profitions de l'avantage Qu'Amadis a remporté«.

Ligeledes skifter nodebilledet karakter, så snart de ovenfor omtalte lange udholdte noder eller vokaliser indføres i korsatsen, fordi et enkelt ord eller nogle ord skal fremhæves specielt. »Amadis«, 1. akt scene 4: *Koret »Belle Princesse Que vos charmes Ont enchanté de coeurs«*, med fremhævelsen af ordet »gloire«. Når disse ornamenteringer ikke blot anbringes i overstemmerne eller i bassen, fordeles de på alternerende stemmepar, som i en uafbrudt vekslen giver ensemblet et præg af noget mægtigt og heroisk, således f.eks. i koret »Roland courez aux armes« fra »Roland«.

Iøvrigt befinder de vokale ensembler sig ikke altid i store kompakte blokke: de åbner sig op for at give plads for en enkelt solostemme eller for en duo, der danner kontrast til korets kraftige klangstyrke. »Amadis«, 3. akt, scene 2: *Fangekoret »La mort est plus digne d'envie«*, der kontrasteres med en duo af »une captive« og »un captif«, hvorefter følger fangevogternes kor »Vous allez cesser de souffrir«. Iøvrigt inspirerer Lully's forkærlighed for massevirkninger ham ofte til at realisere imponerende modsætningspar ved hjælp af dobbeltkor. I »Persée« findes således et kor af tritoner sat over for et kor af ethiopere.

### Harmonik

Lully er blevet anklaget for sin alt for enkle harmonik og den tilsyneladende monotoni, der hersker i denne stil. Allerede Rameau har i det XVIII. årh. tilbagevist disse angreb og påvist, hvorledes harmonikken hos Lully tages i det ekspressives tjeneste.

»C'est à l'harmonie seulement qu'il appartient de remuer les passions, la mélodie ne tire sa force que de cette source dont elle émane directement« (citeret hos Borrel 1934: 196).

Og han beskriver, hvorledes der opnås en forøget ekspressiv virkning ved modulation til dominanten og et indtryk af tristhed ved modulation til subdominanten:

la modulation à la dominante produit un effet d'expansion, de chaleur, de clarté; la modulation à la sous-dominante donne une impression de froid, d'obscurité, de tristesse. (Borrel 1949: 38).

Et eksempel fra »Amadis« skal vise, hvorledes Lully anvender det harmoniske til at udtrykke tekstens betydning.

Eks. 9. »Amadis«, prolog. Urgande:

1 t 2 3 t

Lorsqu'A - ma - dis pé - rit, u - ne dou - leur pro - fon - de

t 4 t 5

Nous fit re - ti - rer dans ces lieux, Un charme assoupis - sant devait fer -

6 t 7 t

mer nos yeux jus - qu'au temps for - tu - né Que le de - stin du

6 6# 5b

mon - de Dépen - draît d'un Hé - ros en - cor plus glo - ri - eux

Tonearten er G dur. Allerede i 2. takt indføres med septimakkorden på G subdominantens dominant på ordet »douleur« (sorg), og på ordet dyb, »profonde« i takt 3 kommer selve subdominanten. På tredje slag i denne takt erstattes denne af subdominantparallellen på ordene »Nous fit retirer dans ces...«, men allerede på ordet »lieux« i 4. takt, der også understreges af en trille, indføres dominanten, idet det er, som om dette *sted*, hvor de skal tilbringe tiden i en henslumrende tilstand, bærer spiren i sig til noget godt. Men der følger ingen opløsning til tonika, thi de er blevet ramt af en trolddom: »Un charme assoupissant« har fået dem til at sove ind, og ordet »assoupissant« (søvndyssende) fører os atter over i subdominantparallellens område med en dominant til denne på stavelsen »-sant« i takt 5. Selve subdominantparallellen a moll følger på ordene »devait fermer nos yeux« i takt 5-6. Nu sker der imidlertid noget: på »temps fortuné« (den lykkelige tid) i takt 6-7 får vi en dominant-tonika forbindelse, idet omsider den lykkelige tid oprinder, som vi når frem til via tonikaparallellen i takt 7 på ordet »destin« (der har en alvorligere klang) og vekseldominanten i takt 8, der skal varsle den tid »Que le destin du monde Dépendrait d'un Héros encor plus glorieux« (her drejer det sig som bekendt om Louis XIV!), og netop på ordet »Héros« når vi i en stigning, der er både melodisk og harmonisk udtrykt, frem til en sekstakkord på dominanten D dur, der derefter fastslås i kadencen i takt 9 og 10 på ordene »encor plus glorieux«.

### Tonalitet

Indtil begyndelsen af det XVIII. årh. komponerede man kun i tonearter med få fortegn, og der havde dannet sig en slags tonearternes etik, ifølge hvilken de forskellige tonearter tillagdes bestemte karakteristika (Borrel 1934: 213). Ifølge denne etik havde f.eks. g moll en alvorlig og prægtig karakter. »Amadis«' ouverture står i g moll, og dette gælder også den første del af prologen indtil Urgande's centrale bemærkning »Lorsqu'Amadis périt«. Her vendes der til G dur, der fortsætter prologen ud under hele lovsan-

gen til Louis XIV. G dur synes at være knyttet til heltedyrkelsen; når den vender tilbage i selve operaen, er det i forbindelse med Amadis og dennes helteegenskaber. Første gang, vi får G dur igen, er i 2. akt, scene 6 i Amadis' sammenstød med Arcalaüs og den efterfølgende kamp mellem dem, hvor det går Arcalaüs så dårligt, at han må kalde de onde ånder til hjælp. Det følgende divertissement skifter mellem G dur og g moll. Da Amadis endelig fortryllet tror at se Oriane i en nymfes skikkelse, er det i en g moll sats; g moll synes overhovedet at være knyttet til Oriane's og Amadis' ulykkelige kærlighed. 1. akt, scene 1, hvor Amadis fortæller Florestan herom, er i g moll, og Amadis' klagesang i 2. akt, scene 4 »Bois épais« er i paralleltonearten B dur. Da de endelig kommer til forståelse med hinanden i 5. akt, scene 2, er det under en tonal udvikling fra f moll til C dur. Herefter vender G dur tilbage i scene 3 og 4, hvor koret »Héros favorisé des Cieux« glorificerer Amadis' helteegenskaber.

C dur, »gay et guerier«, er den triumfale og militære toneart knyttet til kampscenerne i første akt. C dur spiller også en stor rolle i fangescenerne i 3. akt, hvor tonaliteten går fra c moll, »obscur et triste«, over C dur til a moll, »tendre et plaintif«.

F dur, d moll og D dur synes specielt at være knyttet til de onde magter Arcalaüs og Arcabonne. Dette stemmer godt overens med deres karakteristika: F dur: »furieux et emporté«, d moll: »grave et deuot« og D dur: »tres guerrier«. Da Urgande til sidst ødelægger deres magt, manifesterer hendes magt sig i A dur.

Operaens afsluttende divertissement er et C dur – c moll – C dur kompleks af triumfal karakter. Når der heri forekommer c moll, den triste toneart, er det i forbindelse med Corisande's tilbageblik på kærlighedens trængsler: »Quel tourment quand l'amour est extrême« og »Au milieu d'un tourment sans égal«, samt i korsatserne: »A la fin nous aimons sans rien craindre«, »Mille jeux innocents« og »Loin de nous infidèles«. Herefter genoptages C dur i koret »Chantons tous en ce jour La gloire de l'Amour«.

Valget af toneart er altså ikke nogen tilfældighed, men er med til at tydeliggøre musikkens mening for tilhørerne.

### *Instrumentation/Klangtyper*

Set fra et historisk synspunkt er vel operaorkestret, »l'orchestre de l'Opéra«, det mest interessante ensemble, som Lully disponerede over. Borrel mener, at det oprindeligt omfattede omkring 12 »joueurs«, hvortil Lully føjede fløjter, oboer, fagotter, undertiden horn samt de for kamp- og triumfscenerne så vigtige trompeter (Borrel 1949: 91). Mens der ikke foreligger nogen dokumentation om operaorkestrets størrelse fra Lully's tid, eksisterer der et dokument fra sæsonen 1712/13, hvoraf det fremgår, at orkestret

omfattede ialt 45 instrumentalister. Eppelsheim mener, at Lully's orkester har været af samme størrelsesorden både ved opførelser i Paris og ved hoffet. (*Eppelsheim* 1961: 215).

Den instrumentale normalsats er den femstemmige sats med stemmerne dessus, haute-contre, taille, quinte og basse. Dette femstemmige orkester indeholdt i alle stemmerne instrumenter af violinfamilien. Mens violoncellen og kontrabassen først indførtes i begyndelsen af det XVIII. årh., brugte man i det XVII. årh. »la grosse basse de violon« (*Borrel* 1949: 91) samt la basse de viole. Til basso continuo gruppen hørte normalt cembalo, théorbo og les basses de viole.

Lully's instrumentationspraksis benytter sig dels af fordoblingssystemet, d.v.s. den samtidige anvendelse i de samme registre af strygeinstrumenter, fløjter, oboer, fagotter og trompeter, og dels af dialogen såvel mellem instrumenterne selv som mellem disse og de vokale stemmer.

Selv om der ikke bestod nogen faste regler, havde hver instrumentgruppe sin specielle brug, der skulle passe til bestemte situationer. *Fløjterne* brugtes til nocturner, »les airs de sommeil«, til klagesangene og de ritourneller, der varsler de amourøse guders tilsynekomst. »*Amadis*«, 2. akt, scene 7: »*Vous ne devez plus attendre*«. Her skal der lyde fløjter i forbindelse med fortryllesen af Amadis; de har her en forførende og sløvende karakter. *Oboerne* er især knyttet til de pastorale danse og sange. »*Amadis*«, 2. akt, scene 7: »*Aimez, soupirez, soupirez coeurs fidèles*«. Før denne sats, der synges af to dæmoner forklædt som hyrdinder, hedder det: »*Les Violons et Hautbois jouent le Trio qui suit, et deux Begères le chantent ensuite.*« *Trompeterne* indgår i militære, heroiske og triumfale sammenhænge. »*Amadis*«, 1. akt, scene 4: *Marche pour le Combat de la Barrière, og Premier et Second Air des Combattants*. Her er angivet »*Trompettes*« og »*Timbales*« i partituret. Endelig hører man *strygerne* alene i »*les douces symphonies*«, der akkompagnerer heltens søvn, samt i uvejrenes heftige rasen, og i de dødsvarslende uhyggelige drømme, »*les songes funestes*«.

### b) *Idiomets plads i operaernes funktion*

Det er fremgået af det foregående, hvorledes de komponenter, der indgår i det Lully'ske idiom i operaerne, alle tydeligt tjener det ganske bestemte formål at understrege teksten, gøre den klar og tydelig for tilhørerne. Dette viser sig dels på et rent praktisk plan, idet den syllabiske, homofone stil bevirker, at teksten bringes tydeligt frem til publikum, og dels på et dybere plan, idet alle de musikalske midler, der tages i anvendelse, skal tjene til at udtrykke ordenes betydning og præcisere denne samt forøge intensiteten i udtrykket.

I det foregående er musikken blevet betragtet i sammenhæng med teksten

i operaerne. Hvorledes forholder det sig, hvis vi betragter musikken i sammenhæng med operaernes funktion? Er det idiom, man finder, da også bestemt af funktionen? Det, der i første omgang interesserer os her, er operaernes repræsentative funktion, deres politiske funktion. I og med, at idiomet skal udtrykke teksten, tjene til at tydeliggøre denne, da må det naturligvis også tjene til at udtrykke denne repræsentative funktion, som vi har fundet udtrykt i operaernes tekster. Musikken smyger sig om ordene, underordner sig disse og gør sig m.a.o. til et redskab for den overordnede funktion, som er pålagt operaerne. Ud fra det for den repræsentative funktion centrale sted i »Amadis«' prolog, nemlig stedet, hvor omtalen af Louis XIV begynder, vil jeg antyde, hvorledes det Lully'ske idiom anvendes i denne repræsentative funktions tjeneste.

Vi har ovenfor i Urgande's recitativ i G dur: »Lorsqu'Amadis périt« (Eks. 9) set, hvorledes der i en modulation til dominanten D dur lægges op til omtalen af denne helt, der er endnu mere ærefuld og berømmelig end selve Amadis. Her kan der altså på den ene side fastslås en *udtryksmæssig stigning gennem modulation til dominanten*, og på den anden side drejer det sig om en *tonalitet, D dur*, den *meget krigeriske* toneart, der skal understrege og forherlige Louis XIV's militære bedrifter. »Ce Héros triomphant veut que tout soit tranquille« fortsætter Alquif herefter (Eks. 1), hvor denne triumferende helt præsenteres med et *opadgående kvintspring, der skal udtrykke det magtfulde og heroiske, æren og storheden, og dernæst en stigende melodisk linie*, der skal udtrykke det triumferende.

På dette betydningsfulde sted tages altså alle midler i anvendelse: tonale, harmoniske, melodiske for den rette præsentation og indføring i operaen af den egentlige helt: Louis XIV.

## D. Konklusion

### 1. Et udsnit af samfundet som baggrund for stilen

Den del af det franske samfund, der danner den umiddelbare baggrund for Lully's stil er hofsamfundet, altså det elitesamfund, hvis sammensætning er beskrevet under punkt B.1, og hvoraf der er givet en sociologisk analyse under punkt B.2. Ud fra denne analyse, der har ført frem til en forståelse af hoflivets specifikke rationalitet, er det nu muligt nærmere at afdække de kausalsammenhænge, der består mellem dette samfunds struktur og Lully's musikalske stil.

På akkurat samme måde som f.eks. etiketten, kongens »lever« – og »coucher«-ceremonier, den omhyggelige planlægning af hver enkelt detalje i boligens dimensioner og udsmykning o.s.v. er også Lully's stil et udslag af

denne hofflivets specifikke rationalitet, og de elementer, der f.eks. indgik i etiketteorganisationen, genfinder vi i musikken, der på lignende måde viser sig at fungere dels som et styrings- og herskeinstrument for kongen og dels som en form for hoffets realisering af sig selv, dets »auto-représentation«.

Herigennem får vi bekræftet Kneifs ideer om, at musikken ikke gengiver komponistens forhold til tonematerialet, men derimod komponistens relationer til den hørende omverden, idet disse relationer tager objektiv form i klangdannelserne. Her er det ikke uden betydning, at Lully i modsætning til de fleste af sine musikerkolleger selv var et medlem af hofsamfundet som en »courtisan« og underkastet de samme interdependente forhold som de øvrige individer i denne sociale formation. Det, der karakteriserer Lully's stil er netop den samme klare og rationelle ordning af strukturerne, den minutiøse planlægning af detaljerne efter i forvejen fastlagte regler med henblik på helhedens virkning og prestige værdi, manglen på enhver overflødig ornamentering og endelig den samme omhyggelige kontrol af passionerne, som indgår i hofflivets rationalitet. Lidenskaberne kan ganske vist være stærke, men udtrykket af dem er altid under kontrol, og herved bliver musikken en tro refleks af livet ved hoffet.

Underlagt denne specifikke rationalitet bliver den musikalske stil på samme måde som etiketten i stand til at *integrere*, *distancere* og *repræsentere*. Det er altså ikke etiketten som sådan, der bundfælder sig i stilen, men såvel den som den musikalske stil er forskellige ydre manifestationer af de samme tilgrundliggende interrelationer og den deraf betingede adfærd i hofsamfundet.

## 2. Samfundet som helhed som baggrund for stilen

Som grundlag for undersøgelsen vil vi anvende den af Loyseau's samfundsmodeller, der deler samfundet op i to blokke: l'État og le peuple.

I operaernes *helhedsstruktur* synes denne todeling af samfundet at manifestere sig i den strengt gennemførte opdeling af operaen i prologen og den egentlige handling. Prologen må her ses som udtryk for statsprincippet symboliseret i kongens person, og først i selve handlingen kommer almindelige mennesker (le peuple) og deres følelser til orde.

Også i operaernes *musikalske stil* kan der påvises en kontrast mellem de udtryksmidler, der skal symbolisere kongens magtstilling, og dem, der skal symbolisere de almindelige menneskelige passioner. Denne kontrast manifesterer sig igennem operaernes hele forløb og viser sig især på et område, hvor la tragédie lyrique adskiller sig væsentligt fra den talte tragedie:

Som »le courtisan« i hofsamfundet ikke har mulighed for at handle på anden måde end gennem sine ord og konversationen, således viser det



klassiske franske drama ikke aktioner, men dialoger og deklamation, idet de handlinger eller aktioner, der er tale om, som regel ikke bliver vist på scenen (Elias 1974: 109). Anderledes med operaen. Her er der ikke mangel på aktion. Traditionen fra le ballet de cour og den italienske opera med de sindrigt konstruerede scenemaskinerier er den direkte baggrund for de divertissementer, hvor guderne stiger ned fra himlen og griber ind i personernes skæbne, men hermed frembyder der sig også fortrinlige lejligheder til at demonstrere, hvorledes den enevældige stat (d.v.s. kongen) griber ind i og kontrollerer folkets liv, disse undersætter, der som personer i tragedien i sidste instans og i de afgørende øjeblikke fratages muligheden for at handle på egen hånd og løse deres konflikter selv. Som nævnt foregår den guddommelige intrige ikke uden for den menneskelige intrige, men den søger at dominere og gennemtrænge denne. Og som det ligeledes er konstateret, udtrykker guderne og de overnaturlige personer sig i en stil, der er ophøjet og forskellig fra den stil, hvori de almindelige personer udtrykker sig. Den symbolske betydning understøttes af, at det i les ballets de cour plejede at være kongen og medlemmer af hans familie, der optrådte i de forskellige guders roller.

Med denne understregning af magtsymbolerne og magtens udøvelse bliver den musikalske stil således et udtryk for magtrelationen i den absolutistiske statsdannelse, der kendetegnes ved den fundamentale todeling af samfundet, en opdeling, vi nu har set manifestere sig på forskellige niveauer.

### 3. Konklusion ad metode

Stilen har nu været konfronteret såvel med et udsnit af samfundet som med hele samfundet. Når dette har vist sig hensigtsmæssigt, må det skyldes, at vi her har arbejdet med en *genrestil*, der ligeledes kan karakteriseres som en *periode-* eller *tidsstil*.

M.h.t. de *konkrete, historiske, menneskelige interrelationer*, der skal beskrives inden for det pågældende udsnit af samfundet, lægger Kneif stor vægt på, at det i første række bliver musiklivets organisationsformer. Herudover mener jeg, at det er uomgængeligt nødvendigt at beskæftige sig med de *sociale hierarkier*, der grupperer sig omkring genren/stilen. Herunder har det bl.a. kunnet konstateres, at musikerstanden som *sociologisk kategori* har haft en forsvindende ringe indflydelse på stilen (dens indflydelse har været af socio-artistisk natur), og interessen har samlet sig om hofsamfundet som grundlag for stilen. Her blev der inddraget en *sociologisk analyse* i betragtningen, der førte os frem til det punkt, hvor det var muligt at påvise en sammenhæng mellem hofsamfundet og den kunstneriske stil. I denne analyse var det ikke muligt at se bort fra *det sociale indhold*, der efter min

mening ikke lader sig udskille; blot må det desantropologiseres og sættes i en konkret historisk og sociologisk sammenhæng.

Herefter var det heller ikke muligt at se bort fra *det musikalske indhold*. At det var muligt at tage dette med i betragtningen skyldtes, at der forelå en tekst, og at tidens musikbegreb kunne inddrages som en hjælp. *Musikbegrebet* må indgå i musiksociologiens objekt som en socio-historisk størrelse, en faktor, der tilsyneladende overses af Kneif. Beskæftigelsen med det musikalske indhold er imidlertid kun et mellemstadium på vejen til en forståelse af den måde, hvorpå ideer og symboler kommer til udtryk i musikkens form (genre og stil), altså i klangforbindelserne, som kan beskrives og analyseres.

En begrænsning ved Kneifs metode er, at den kun kan anvendes for den musik, der består af værker, der er nedskrevet, og hvortil der foreligger *musikalsk kildemateriale*. Dette forhold, som Kneif ikke omtaler, medfører, at metoden alene lader sig anvende inden for et bestemt tidsrum af musikhistorien. Inden for mange perioder indebærer det endelig, at man kun kommer til at beskæftige sig med de herskende klassers musik.

Det er derfor vigtigt at erindre, at en bestemt stil, der er opstået inden for afgrænsede segmenter af samfundet, ikke vil kunne indfange hele samfundstotalitetens kompleksitet, herunder modsætningerne mellem de forskellige samfundslag. Derimod vil den i mange tilfælde i et vist omfang kunne give udtryk for de fundamentale økonomiske kræfter, der eksisterer i det pågældende samfund.

### Litteraturfortegnelse for første del

- Adorno, Theodor W.: *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Hamburg 1968.
- Brook, Barry S.: »A Seminar in 18th-Century Music and Sociology«, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. IV No. 2, 1973, s. 319-323.
- Hauser, Arnold: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1973.
- Kneif, Tibor: »Der Gegenstand musiksoziologischer Erkenntnis«, *Archiv für Musikwissenschaft* XXIII, 1966, s. 213-230.
- Kneif, Tibor: »Die geschichtlichen und sozialen Voraussetzungen des musikalischen Kitsches«, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 37. Jg. Heft I, 1963, s. 22.
- Kneif, Tibor: »Gegenwartsfragen der Musiksoziologie«, *Acta Musicologica*, Vol. XXXVIII, 1966, s. 72-118.
- Knepler, Georg: *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Band I, Berlin 1961.
- Supićić, Ivo: *Musique et Société*, Zagreb 1971.
- Tick, Judith: »Musician and Mécène: Some Observations on Patronage in Late 18th-Century France«, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. IV No. 2, 1973, s. 245-256.
- Weber, Max: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen 1973.
- Wiora, Walter: »Der musikalische Ausdruck von Ständen und Klassen in eigenen Stilen«, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. V No. 1, 1974, s. 91-109.

## Litteraturfortegnelse for anden del

- Lully, Jean-Baptiste: *Oeuvres complètes*. Publiées sous la Direction de Henry Prunières, Paris 1930-39.  
 Les Opéras.  
 Tome I. *Cadmus et Hermione*  
 Tome II. *Alceste*  
 Tome III. *Amadis*
- Benoit, Marcelle: *Musiques de Cour 1661-1733. Chapelle – Chambre – Écurie*, Paris 1971.  
 (Benoît MC).
- Benoit, Marcelle: *Versailles et les Musiciens du Roi 1661-1733. Étude institutionnelle et sociale*, Paris 1971.
- Borrel, Eugène: *Jean-Baptiste Lully*, Paris 1949.
- Borrel, Eugène: *L'interprétation de la musique française (de Lully à la Révolution)*, Paris 1934.
- Bukofzer, M.F.: *Music in the Baroque Era*, London 1964.
- Dart, Thurston: *Musikalisk praxis. Från senmedeltid till wienklassicism*, Stockholm 1970.
- Elias, Norbert: *La Société de Cour*, Paris 1974.
- Eppelsheim, Jürgen: *Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys*, Tutzing 1961.
- Gros, Étienne: *Philippe Quinault. Sa vie et son oeuvre*, Paris 1926.
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied und Berlin 1974.
- La Laurencie, L. de: *Lully*, Paris 1919.
- Mousnier, Roland: *État et Société en France sous François 1<sup>er</sup> et pendant le gouvernement personnel de Louis XIV*, Paris 1967.
- Mousnier, Roland: *Les Hiérarchies sociales de 1450 à nos jours*, Paris 1969.
- Prunières, Henry: *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully, suivi du Ballet de la délivrance de Renaud*, Paris 1914.
- Prunières, Henry: *L'opéra italien en France avant Lulli*, Paris 1913.
- Prunières, Henry: *Lully*, Biographie critique, Paris 1909.
- Snyders, Georges: *Le goût musical en France aus XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris 1968.

For yderligere tekst- og musikkesmpler henvises der til min opgave af samme navn som nærværende artikel er bygget på, hvor der findes en større eksempelsamling, end der var plads til i dette arbejde. Eksemplerne stilles gerne til disposition for eventuelle interesserede ved personlig henvendelse.

## Zusammenfassung

Die von Tibor Kneif im Jahre 1966 vorgelegte Idee einer Gattungs- und Stilsoziologie wird referiert, diskutiert und mit der verwandten Formulierung des Forschungsgegenstandes der Musiksoziologie von Ivo Supićić verglichen. Nach Erwähnung einer Reihe Thematisierungen der Fragestellung, hierunter auch Beispiele von Kneif und Supićić, stellt es sich heraus, dass die mitunter schwierige und fragliche Feststellung eines Zusammenhanges zwischen sozialgeschichtlichen und stilgeschichtlichen Daten vielleicht auf eine von beiden Forschern gemachte Trennung von Geschichte und Soziologie zurückzuführen sei. Es wird deshalb empfohlen, eine kombinierte historische und soziologische Methode sowohl auf die Gattungs- wie auf die Stilanalyse zu verwenden, so wie es auch auf die von Max Weber beschriebene historische und soziologische Kausalität der objektiven Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit hingewiesen wird.

In einer eigenen Thematisierung wird nun versuchsweise die Theorie von Kneif auf die Musik am Hofe Ludwigs XIV. im besonderen Hinblick auf die Oper von Lully geprüft. Der musikalische Opernstil von Lully wird sowohl mit der französischen Gesellschaft als Ganzem als auch mit dem unmittelbaren sozialen Hintergrund des Stils, nämlich der höfischen Gesell-

schaft zusammengehalten. Hierbei zeigt es sich, dass der Kristallisierungspunkt des Zusammenhanges zwischen sozialem Hintergrund und musikalischem Stile in der spezifischen höfischen Rationalität zu finden ist, die die Beziehungen der Mitglieder der höfischen Gesellschaft unter einander regelt, so wie sich auch die grundlegende Zweiteilung der gesamten Gesellschaft der absolutistischen Staatsbildung im musikalischen Stile von Lully bemerkbar macht. In der Datenverarbeitung war die Einbeziehung *des zeitgenössischen Musikbegriffes* von grösster Bedeutung; dieser Faktor wird jedoch von Kneif nicht erwähnt. Ferner wurde entgegen Kneif sowohl der musikalische »Inhalt«, der an Hand des Textes und des Musikbegriffes vermittelt wurde, als auch der gesellschaftliche Inhalt in der vorliegenden Arbeit berücksichtigt.