

## **Zum Einsatz von Sainte Colombes *Les Pleurs* in TOUS LES MATINS DU MONDE – Darstellung einer seelischen und künstlerischen Entwicklung durch musikalische Adaption und Form**

Friederike Gürbig (Heidelberg)

### **Abstract**

Der Beitrag soll anhand von Alain Corneaus Biopic TOUS LES MATINS DU MONDE (Frankreich 1991, dt. DIE SIEBENTE SAITE) ausgehend von Sainte Colombes *Les Pleurs* zeigen, wie die Musik durch den Einsatz verschiedener Adaptionen des Stücks und deren gezielter strukturgebender Platzierung im Film die Figur des Sieur de Sainte Colombe charakterisiert, wie sie die seelische und künstlerische Entwicklung der Hauptprotagonisten des Films durch Nachbildung musikalischer Formen und Aufnahme übergreifender Strukturprinzipien des Films nachzeichnet, und wie sie schließlich eine spezifische Kunstauffassung widerspiegelt.

Das Biopic bewegt sich stets zwischen Fakten und Fiktion, es transformiert einen realen historischen Kern in ein neues Kunstwerk und überführt dadurch die behandelte Persönlichkeit und deren Lebenswerk in die Gegenwart. In einer Filmbiographie über einen Musiker oder Komponisten wird dieses Lebenswerk zu einem Teil der Filmmusik.

TOUS LES MATINS DU MONDE (Frankreich 1991, dt. DIE SIEBENTE SAITE), Alain Corneaus Verfilmung der gleichnamigen Novelle des französischen Gegenwartsautoren Pascal Quignard, handelt von zwei französischen Gambisten des 17. Jahrhunderts, vom Leben des Sieur de Sainte Colombe und der Beziehung zu seinem Schüler Marin Marais.<sup>1</sup> Hinsichtlich der

---

1 Die Novelle diente dem Film weitgehend als Drehbuch (vgl. zum folglich sehr

biographischen Fakten und deren filmischer Umsetzung ergeben sich außergewöhnliche Voraussetzungen und Konsequenzen: Über das Leben des Sieur de Sainte Colombe ist so gut wie nichts bekannt.<sup>2</sup> Novelle und Film stellen somit einen Versuch dar, diese Leerstelle kreativ zu füllen. In diesem Sinne werden die beiden Musiker als Antagonisten konzipiert und als Vertreter zweier konträrer Kunstauffassungen dargestellt: Der gesamte Film kreist um die Frage nach dem Wesen und der Funktion von Musik: Was ist ›wahre‹ Musik? Wozu ist Musik da? Hierbei scheint mir, dass Sainte Colombes *Les Pleurs* von den Filmschaffenden als Inbegriff der vollkommenen Musik verstanden wurde. Anhand des Einsatzes dieser Musik im Film lässt sich zeigen, wie *Les Pleurs* den Komponisten charakterisiert und wie durch die Nachbildung musikalischer Formen bei gleichzeitiger Aufnahme von übergreifenden Strukturprinzipien des Films die inneren Entwicklungen beider Musiker nachgezeichnet werden, die wiederum jenes von Quignard implizierte philosophische Musikverständnis zum Ausdruck bringen, welches *Les Pleurs* symbolisiert.<sup>3</sup>

Im Folgenden sei kurz die Handlung des Films skizziert. Der seinerzeit bereits von vielen bewunderte Gambist Sieur de Sainte Colombe zieht sich nach dem Tod seiner Frau, die ihm zwei Töchter hinterlassen hat, völlig von der Außenwelt zurück und führt ein Leben in Einsamkeit mit der Musik. Eines Tages kommt der junge Marin Marais zu ihm mit der Bitte, ihn im

---

engen Verhältnis zwischen Film und literarischer Vorlage Steinheuer 2008).

- 2 Vgl. zur äußerst dürftigen Quellen- und Faktenlage die einleitenden Texte zu den Werkausgaben der Kompositionen Sainte Colombes, außerdem Lichtenthal 2005 und Otterstedt 1992. Film und Novelle basieren auf einer (posthumen) biographischen Anekdote Evrard Titon du Tillets aus dem Jahre 1732.
- 3 Wesentliche Aspekte dieses Musikverständnisses, das der Film vertritt, entstammen Quignards Schrift *La leçon de musique*.

Gambenspiel zu unterweisen. Sainte Colombe nimmt ihn zwar als seinen Schüler auf, bald zeigt sich jedoch, dass beide Musiker unterschiedliche Ansichten über Sinn und Funktion der Musik haben. So lehnt Sainte Colombe den Dienst am königlichen Hof und eine damit verbundene Karriere als Musiker grundsätzlich ab und fasst es daher als Verrat auf, als er von Marais' Vorspiel beim König erfährt. Dies führt zum endgültigen Zerwürfnis zwischen den beiden, und Sainte Colombe schickt seinen Schüler in einem Wutausbruch fort. Dadurch ausgelöst beginnt eine heimliche Liebesbeziehung zwischen Marais und Sainte Colombes älterer Tochter Madeleine, welche ihn anstelle des Vaters das Gambenspiel lehrt. Nachdem Marais schon seit längerer Zeit eine Anstellung am königlichen Hof gefunden hat, verlässt er seine Geliebte schließlich. Madeleine begeht Selbstmord. Nach vielen Jahren lassen Marais die Melodien des Meisters und das Geheimnis seiner Musik, das er seinem Schüler nie offenbarte, immer noch keine Ruhe; er sucht ihn des Nachts auf, um eine letzte Musikstunde zu erhalten.

Um den Zusammenhang zwischen inhaltlicher und formaler Funktion der eingesetzten Musik zu verstehen, werden an dieser Stelle vorab zwei grundsätzliche Verfahrensweisen erläutert, nach denen der Film (musikalisch) strukturiert wird (vgl. hierzu Steinheuer 2010, 75).

(1) Die Musik fasst Handlungseinheiten zusammen, die sich über längere Zeiträume erstrecken oder an verschiedenen Orten spielen, und symbolisiert gleichzeitig das jeweilige Geschehen:<sup>4</sup> Marais' Gambenstück *Le Badinage*

---

4 Die Grundlage für den symbolischen Gehalt der Musikstücke bilden häufig die sprechenden Werktitel, die Quignard als Schriftsteller inspirierten und womöglich auch als Ausgangspunkt seiner Reflexionen über Sainte Colombe dienten. Durch die bewusste Platzierung der Musikstücke (einige Musikstücke werden bereits explizit in der Novelle genannt) schafft Quignard eine Kausalbeziehung zwischen den überlieferten Kompositionen und dem Leben der Musiker, er interpretiert die Werke biographisch.

(»Getändel«, »Geschäker«) begleitet zum Beispiel die Liebesbeziehung zwischen Marais und Madeleine, die sich über mehrere Jahre erstreckt, und steht so im Zusammenhang der Zeit ihrer glücklichen Liebe. Ebenfalls werden durch die Nachbildung musikalischer Formen ganze Filmsequenzen zusammengefasst und intern gegliedert. Die Sterbeszene Madeleines entspricht szenisch und musikalisch einer A'BA-Form: Als A-Teile gelten die Szenen, in denen der sich verschlechternde Zustand Madeleines und ihr Tod gezeigt wird, begleitet von *La Rêveuse* (*La Rêveuse* erklingt im A'-Teil unvollständig), den B-Teil bildet die eingeschobene Sequenz, die Marais vor dem höfischen Orchester zeigt, wie er Jean-Baptiste Lullys *Marche pour la cérémonie des Turcs* dirigiert (vgl. zur genauen Analyse dieser Passage Steinheuer 2010, 67-75).

(2) Die Struktur des Films basiert auf dem Zusammenspiel von Linearität und Wiederholung, von Einmaligkeit und Zirkularität: Das Motto des Films »Tous les matins du monde sont sans retour«, ein Zitat aus der Novelle, dessen Anfang den Filmtitel stellt, vereint ständige Wiederholung (»Alle Morgen dieser Welt«) und Einmaligkeit (»sind ohne Wiederkehr«). Es ist auch sicher kein Zufall, dass etliche im Film verwendete Musikstücke auf dem Wechsel zwischen immer wiederkehrenden, gleichbleibenden »refrainartigen« und einmaligen, jeweils variierenden »strophischen« Abschnitten basieren. Dazu gehören *Une jeune fillette* (eine Vertonung des volkstümlichen Textes durch Eustache de Caurroy in Liedform), die Tanzsätze Sainte Colombes *Le Tendre* und *Le Retour*, François Couperins *Troisième Leçon de Ténèbres à 2 voix*, Lullys *Marche pour la cérémonie des Turcs* und vor allem Stücke, die der Rondeauforn unterliegen (Marais' *L'Arabesque*, *Le Badinage* und *La Rêveuse*). Schließlich gliedert sich die filmische Narration in eine Rahmenerzählung (eine Art Prolog und Epilog) und eine Binnenerzählung: Marin erinnert sich innerhalb einer Musikstunde

in Anwesenheit seiner Schüler an seinen Meister Sainte Colombe (Wiederholung in der Rahmenhandlung) und durchlebt seinen eigenen Musikunterricht bei ihm noch einmal (lineares Geschehen in der erzählten Binnenhandlung). Die Kreisform ist ein wesentliches Strukturelement des Films, sowohl des filmischen Narrationsmusters als auch der musikalischen Gestaltung.<sup>5</sup>

Sainte Colombes *Les Pleurs* ist kein eigenständiges Musikstück, es ist lediglich ein kurzer, 17-taktiger, so überschriebener Ausschnitt in g-Moll aus einem Konzert für zwei Gamben mit dem Titel *Tombeau les Regrets*. *Les Pleurs* hebt sich ab von der anderen im Film verwendeten Musik: Dem Stück liegt gerade keine regelmäßige innere musikalische Form zugrunde, und es weist auch sonst keine periodische Gliederung auf. *Les Pleurs* ist selbst die Musik, die den ganzen Film durchzieht und immer wieder aufgenommen wird. Dabei erfährt das Stück im Verlauf des Films verschiedene musikalische Adaptionen, d.h. die Originalkomposition wird für den jeweiligen filmischen Kontext, in dem das Stück Verwendung findet, arrangiert.<sup>6</sup>

Zum ersten Mal spielt Marais *Les Pleurs* alleine im Prolog (2:55-3:47), beide Gambenstimmen werden zu einer Stimme zusammengefasst. Nach den ersten zwei gebrochenen Akkorden bricht er ab, beginnt von neuem und fährt diesmal gleichermaßen fort: Das Stück wird so gespielt, dass die Hauptmelodie, die sich größtenteils abwechselnd durch die Ober- und

---

5 Auf die dem Film zugrunde liegende Kreisform verweisen musikalisch bereits die dissonanten Gambenübungen der Schüler, die sich in einer abwärtsgerichteten Melodielinie während Marais' Unterrichtsstunde im Vorspann und im Prolog unaufhörlich kreisend wiederholen.

6 Die gesamte Filmmusik, d.h. die Bearbeitung der Originale und die praktische Ausführung unterlag der Leitung Jordi Savalls.

Unterstimme hindurch zieht, erklingt, aber immer wieder durch das Streichen von einzelnen Tönen aus der jeweils anderen Stimme harmonisch gestützt wird. Nach der ersten Note auf den dritten Schlag in Takt 55 setzt Marais erneut ab, beginnt wieder mit den drei Achtelnoten in Takt 53, spielt abermals bis zur gleichen Stelle, bricht wieder ab. *Les Pleurs* ist hier innerhalb der Musikstunde ein Kontrast zu den unerträglich monotonen Übungen der Schüler: Es ist die Demonstration, wie wahrhaftige Musik klingt und gleichzeitig eine Reminiszenz an den verstorbenen Meister Sainte Colombe, von dem Marais daraufhin zu erzählen beginnt. Das immer wieder abbrechende Spielen des Anfangs in mehreren Anläufen ist der Beginn von Marais' innerer Entwicklung im Zuge seiner nostalgisch-schwermütigen Erinnerung an Sainte Colombe.

In der Binnenhandlung wird Marais zum Erzähler. Sobald dessen Stimme aus dem Off erwähnt hat, dass Sainte Colombe das *Tombeau les Regrets* als Reaktion auf den Tod seiner Frau komponierte, erklingt der Anfang von *Les Pleurs* zum zweiten Mal (7:50-8:28), diesmal extradiegetisch; die Musik ergänzt und erläutert jene Aussage auf der übergeordneten Tonebene des Erzählers. Sainte Colombe wird mit seinem schwarzen Gewand im Film als eine Figur dargestellt, die dem Tod nahesteht, er wird im Kontext zweier Sterbeszenen eingeführt. Mit der Komposition des *Tombeau* verleiht er seiner Trauer musikalisch Ausdruck – der Anfang von *Les Pleurs* ist der Beginn seiner Trauerarbeit. Das Stück charakterisiert sein Wesen und diesen Prozess bereits durch seine Gattungszugehörigkeit. Als Teil eines *Tombeau* ist *Les Pleurs* Teil einer Todesmusik: Das *Tombeau* (»Grabmal«) ist in der französischen Tradition eine musikalische Gattung, eine Art Grabes- oder Trauermusik als Abschiedsgeste in Gedenken an eine nahestehende Person. Das Stück erklingt hier zum ersten Mal in der Binnenerzählung, dabei ist nur die Stimme der zweiten Gambe zu hören, gestützt von einigen Tönen

der Stimme der ersten Gambe. Daraufhin begleitet das Stück die verschiedenen Einstellungen der Kamera, die die für Sainte Colombe charakteristischen Schauplätze (sein Anwesen, das Tor, den darauf zuführenden Waldweg) zeigen und kurz die ihn umgebenden Personen vorstellen (seine zwei Töchter und ihren Hauslehrer Monsieur de Bures, die Kinderfrau als Stimme aus dem Hintergrund). Der Erzähler kommentiert und ordnet Sainte Colombe den Jansenisten zu. Die Musik bricht nun erst mit der ersten Note in Takt 56 ab. Der diesmal durchgehende Anfang von *Les Pleurs* unterlegt hier einheitlich die allgemeinen ›biographischen‹ Grunddaten zur Einführung der Person Sainte Colombes im Film.

Das nächste und dritte Mal (16:51-17:29) setzt *Les Pleurs* erst extradiegetisch nach den Worten des Erzählers ein, der davon berichtet, dass sich Sainte Colombe völlig in seine selbstgebaute Holzhütte im Garten zurückgezogen hat. Sainte Colombe lebt im Film in einem Schattenreich, in selbstgewählter Isolation, als Eigenbrötler, abgeschottet von der Außenwelt, und musiziert dort für sich im Dunkeln. Nach einem Schnitt sieht man ihn dann in jener Hütte sitzen, wie er *Les Pleurs* spielt, wieder bis zur ersten Note in Takt 56, wieder auf dieselbe Art und Weise, wie bereits erläutert, allerdings zuerst gestrichen, dann in einer gezupften Variante (17:39-18:17). Diese Passage setzt *Les Pleurs* in Beziehung zu Sainte Colombes Rückzug bzw. zu seinem Leben mit der Musik.

Derselbe Abschnitt von *Les Pleurs* beginnt ein viertes Mal, wenn sich Sainte Colombe am See an seine Frau erinnert (30:07-30:46). Die Musik ist die Folge seiner Gedanken und nur der Auftakt für die nächste Szene, wo ihm während seines Spielens die verstorbene Mme de Sainte Colombe zum ersten Mal als Phantombild erscheint (31:43-34:10). Sainte Colombe spielt beide Gamenstimmen weitgehend zusammen, der Klang verdichtet sich,

außerdem spielt er diesmal den ganzen Ausschnitt vollständig bis zum abschließenden Akkord in Takt 67. Währenddessen zeigt die Kamera abwechselnd ihn und seine Frau. Sainte Colombe findet im Verlauf seines Gambenspiels die für ihn gültige ›wahre‹ Musik, er weint zum ersten Mal, was den Titel *Les Pleurs* (›Die Tränen‹) reflektiert und das Stück so fest in diesem Kontext verortet; das eingesetzte Verfahren, die fokussierenden Einstellungen im Wechsel anzuordnen, was häufig beim Filmen von Gesprächen zum Tragen kommt, betont zusätzlich die Funktion der Musik, insbesondere von *Les Pleurs* in dieser Szene: Die Komposition stellt für den Musiker, der sich über Worte nicht auszudrücken versteht und nach dem Tod seiner Frau regelrecht verstummt, eine Art Sprache dar. Beim Spielen von *Les Pleurs* tritt er mit seiner Frau in Kontakt und kommuniziert mit ihr. Die Komposition anlässlich des Todes der Mme de Sainte Colombe wird zum Inbegriff jener Musik, die die Toten zum Leben erwecken kann und Sainte Colombe mit seiner verstorbenen Frau verbindet. *Les Pleurs* symbolisiert gleichermaßen Leben und Tod, Trennung und Wiedervereinigung.<sup>7</sup>

---

7 Die Anlehnung an eine musikmythologische Thematik ist unverkennbar: Auch Orpheus erweckt durch den magischen Klang seiner Leier – wie die Gambe ein Saiteninstrument – die tote Eurydike zum Leben. Dem mit *Les Pleurs* überschriebenen Abschnitt des *Tombeau les Regrets* geht ein Abschnitt mit dem Titel *Apel de Charon* voraus, was auch die Gesamtkomposition in der Mythologie verankert. In der Novelle erfährt Marais durch Madeleine, dass von Sainte Colombe ein Stück namens »La Barque de Charon« existiere (S. 108). Die Barke des Sieur de Sainte Colombe ist der Ort, an dem er von seiner Frau träumt (S. 34), und auch seine Frau verschwindet wieder wie die mythologische Figur. Die Barke wird in der Novelle mit einer Gambe gleichgesetzt: »La barque avait l'apparence d'une grande viole que Monsieur Pardoux aurait ouverte.« (»Die Barke sah aus wie eine große Gambe, die Monsieur Pardoux geöffnet hätte.« (S. 34). Die in ein Tuch gehüllte Gambe im Garten, die Sainte Colombe seiner jüngeren Tochter Toinette schenkt, wird vordergründig scherzhaft als »fantôme« (»Phantom«) bezeichnet (S. 22) – der tiefere Sinn dessen zeigt sich erst im Vergleich mit Quignards musikphilosophischen Ausführungen, in denen er die Gambe als das instrumentale Phantom der menschlichen Stimme beschreibt: »On en a parfois déduit que le goût qui portait vers la musique instrumentale – c'est-à-dire vers la musique où la mélodie pouvait enfin franchir les limites de la voix personnelle – conciliait cette perte de la voix et cet écrin étrangement formé où son fantôme instrumental, cordé, pouvait se déployer [...] La famille des violons, comme celle des violes, ce sont des familles de corps

Nach dem ersten Erscheinen der Mme de Sainte Colombe gelangt dieser erste Abschnitt des Films zu einer thematischen und inhaltlichen Geschlossenheit auf der visuellen und auditiven Ebene, bestehend aus dem Textpart des Erzählers und der Musik: Kurz darauf sieht man Sainte Colombe gleichermaßen auf dem Bett liegen, wie zu Beginn die verstorbene Mme de Sainte Colombe. Die innere Gespaltenheit seines Charakters, der sich zwischen ständig ruhig-ernster Strenge und plötzlich aufbrausend-leidenschaftlichen Wutausbrüchen bewegte, löst sich auf: Im Prolog beschreibt Marais seinen Meister mit den Worten »Il n'était qu'austérité et colère.«<sup>8</sup> Nun konstatiert er als Erzähler: »Il lui sembla, que la colère le quittait.«<sup>9</sup> Schließlich wird *Les Pleurs*, das bis zu dieser Stelle nur als Fragment erklang, zum ersten Mal in seiner Ganzheit gespielt. Die improvisierend veränderte Satzdichte in den verschiedenen Adaptionen entspricht Sainte Colombes Suche nach jener vollkommenen Musik. Mit Hilfe der Musik verleiht er seinem Schmerz einen Ausdruck, durch die

---

humains en bois creux.« (»Man hat daraus mitunter den Schluss gezogen, dass die Vorliebe, die den Menschen zur Instrumentalmusik führte – d.h. zu jener Musik, in welcher die Melodie letztendlich die Grenzen der menschlichen Stimme zu überschreiten vermochte – diesen Verlust der Stimme ausgeglichen habe durch diese seltsam geformte besaitete Schatulle, in welcher sich ihr musikalisches Phantom entfalten könne. [...] Die Familie der Violinen wie auch jene der Gamben, dies sind Familien hölzerner menschlicher Hohlkörper.« (*La Leçon de musique*, S. 32f.). So schließt sich ein Netzwerk an Bezügen zwischen der Mme de Sainte Colombe als Phantomscheinung, der Barke und der Gambe im Zusammenhang von Literatur, Musik und Mythos. Wenn man den häufig gezogenen Vergleich von Streichinstrumenten mit einem weiblichen Körper und zudem die spezifische Haltung der Gambe zwischen den Knien in die Interpretation dieser Szene miteinbezieht – statt der Schnecke sitzt außerdem an Sainte Colombes Gambe ein geschnitzter Frauenkopf – ,geht das Musizieren weit über eine bloße Kontaktaufnahme hinaus und lässt sich als Liebesakt beschreiben. Im Zusammenhang von leidenschaftlicher Liebe und Musik, körperlichem Verlangen und Gambenspiel besteht das »leidenschaftliche Leben«, das Sainte Colombe führt.

8 »Er war nichts als Strenge und Zorn.«

9 »Es schien ihm, dass der Zorn ihn verlasse.«

Musik können Verlust und Trauer aber auch überwunden werden.<sup>10</sup> So beschreibt die Musik, die bei fast jeder Wiederaufnahme immer ein Stückchen vollständiger erklingt, eine seelische Entwicklung. Die Abgeschlossenheit dieses Prozesses und somit des ersten Filmteils betont der Erzähler: »Il avait le sentiment que quelque chose était achevé.«<sup>11</sup> In der darauffolgenden Szene wird bereits Marais eingeführt.

Zwischen den verschiedenen Adaptionen des immer wiederkehrenden Stücks *Les Pleurs* werden nun andere Stücke verwendet, die aber jeweils nur einmal zum Einsatz kommen.

Diese einmaligen ›Zwischenstücke‹ begleiten stets eine andere Thematik, die vor allem auf der Bildebene deutlich wird: Wenn *Les Pleurs* ertönt, erzählen die Bilder von Sainte Colombes Einsamkeit, und er wird entweder alleine oder mit seiner Frau zusammen gezeigt (die aber auch nur das Phantom einer Toten ist); dazwischen tritt der Musiker jeweils in Interaktion mit anderen Menschen auf. Dass auch dieser Bereich zu Sainte Colombes Wesen gehört, zeigen die musikalischen Bezüge der ›Zwischenstücke‹ zu *Les Pleurs*. Zum Beispiel verbindet das *Prélude pour Mr. Vauquelin* (5:51-7:25), eine Improvisation Jordi Savalls, drei Tode: Es beginnt im Prolog, wenn der verstorbene Meister erwähnt wird, setzt sich fort in der Binnenhandlung, wo Sainte Colombe am Totenbett des Mr. Vauquelin sitzt und spielt, und verstummt erst, wenn sich die Kamera auf die in der selben

---

10 Diese Musikauffassung führt Quignard in *La leçon de musique* aus. Der erste Teil *Un épisode tiré de la vie de Marin Marais* verarbeitet künstlerisch-assoziativ die Biographie Marin Marais'. Sein Werdegang als Musiker wird gleichermaßen gedeutet: Marais verliert während des Stimmbruchs seine Knabenstimme und wird vom Chor ausgeschlossen, er überwindet diesen Verlust, indem er sich der Gambe widmet, der instrumentalen Imitation seiner menschlichen Stimme (vgl. ebenso Anm.7).

11 »Er hatte das Gefühl, etwas war zu seinem Ende gekommen.«

Nacht sterbende Mme de Sainte Colombe richtet. Das *Prélude* steht wie *Les Pleurs* in g-Moll und ist auch im selben Stil gehalten. Als weiteres ›Zwischenstück‹ kommt ein Arrangement Savalls mit dem Titel *Fantaisie en Mi mineur* zum Einsatz (13:14-15:41), das Sainte Colombe in der Holzhütte spielt, während auf der Leinwand seine Töchter im Keller eingesperrt verharren; beim Einsatz des zweiten, dynamischeren Teils wechselt die Szene und zeigt Sainte Colombe mit Madeleine beim Kartenspiel. Das *Prélude* und die *Fantaisie* sind von Jordi Savall speziell für den Film konzipiert worden (vgl. hierzu die Angaben auf dem Soundtrack). Beide Musikstücke basieren auf Werken von Sainte Colombe le fils, dem vermutlich außerehelichen Sohn Sainte Colombes.<sup>12</sup> Schließlich handelt es sich real um nicht fixierte Musik, um Improvisationen – d.h. um jene Art von Musik, die für Sainte Colombe so charakteristisch ist. Sainte Colombe sagt im Film selbst, er komponiere niemals, seine Musik entspringe dem Augenblick.

Nach der dritten Wiederaufnahme von *Les Pleurs* kommt ein Abschnitt mit dem Titel *Gavote La ferme* aus dem Konzert *Le Tendre* für zwei Gamben zum Einsatz (18:20-19:43), das Sainte Colombe zusammen mit Madeleine spielt, und das im Kontext der Zeit steht, in der Sainte Colombe seiner Tochter das Gambenspiel lehrt. Ein Teil des Konzerts *Le Retour* (21:11-24:03) erklingt im Zuge der Hauskonzerte, die Sainte Colombe mit seinen Töchtern im kleinen Kreis veranstaltet. *Le Tendre* und *Le Retour* sind Aneinanderreihungen von Tanzsätzen, gehören also jener musikalischen Gattung an, die für den öffentlich-geselligen Bereich bestimmt ist. Als die zwei einzigen Stücke in Dur unterscheiden sie sich von den anderen Stücken

---

12 Bemerkenswerterweise verschweigt der Film diesen vermeintlichen Sohn in der Narration, integriert ihn dafür aber auf diese Art musikalisch.

im ersten Teil: *Le Retour* steht in D-Dur, der Ausschnitt aus *Le Tendre* in F-Dur – dies sind die einzigen zwei Durtonarten innerhalb von g-Moll, der Tonart des zentralen Stücks *Les Pleurs*.

Der Wechsel zwischen dem Stück *Les Pleurs*, das immer wiederkehrt, und anderen einmalig erklingenden Musikstücken gestaltet diesen ersten Teil des Films als Rondeau (mit teilweise fragmenthaftem ›ersten Couplet‹), also als eine Form, der das *Tombeau les Regrets* bzw. der Ausschnitt *Les Pleurs* zwar selbst nicht folgt, dessen wesentliche Elemente des Zirkulierenden und des Einmaligen jedoch so aufgenommen werden können. Der erste Abschnitt der filmischen Narration gelangt so vorwiegend durch den Einsatz der Musik nicht nur zu einer inhaltlichen, sondern auch zu einer formalen Geschlossenheit.

*Les Pleurs* wird im Verlauf des Films noch zwei weitere Male verwendet, das erste Mal wieder als Fragment, das zweite Mal vollständig. Nachdem Marais Madeleine mitgeteilt hat, dass er sie verlassen wird, beginnt *Les Pleurs* in der gezupften Version, die im ersten Teil Sainte Colombes Einsamkeit konnotierte (1:09:05-1:09:44), während Madeleine ihn anweist, zu gehen (»Arrête de parler et va-t'en«<sup>13</sup>). Die Musik verstummt wieder zu Anfang von Takt 56, die anschließenden Einstellungen zeigen Sainte Colombes Hütte erst von außen, dann ihn selbst mit seiner Frau im Inneren, wo er aber nicht spielt: Die Musik bleibt extradiegetisch. Dabei berichtet der Erzähler von Madeleines Schwangerschaft und ihrer Totgeburt.<sup>14</sup> *Les Pleurs*

---

13 »Schweig still und geh.«

14 Es ist das einzige Mal im ganzen Film, dass Sainte Colombe während des Erklingens von *Les Pleurs* mit seinem Instrument gezeigt wird, ohne das Stück selbst zu spielen. Die Trennung, die das Stück dadurch vorübergehend von seinem Urheber erfährt, deutet darauf voraus, dass Sainte Colombe unmittelbar nach Madeleines Tod nicht einmal mehr musizieren wird.

wird wieder thematisch eingesetzt, diesmal als Sinnbild für Trennung und Tod innerhalb der Liebesbeziehung von Marais und Madeleine – also jener Narrationslinie, die den zweiten Teil des Films bestimmt.

Ein letztes Mal ist *Les Pleurs* in Marais' letzter, bzw. wie sie Sainte Colombe nennt, erster Musikstunde zu hören (1:42:39-1:44:50). Das Stück wird nun wirklich, wie im Notentext vorgesehen, erstmals bis ans Ende von zwei Gamben gemeinsam gespielt. Die Versöhnung und gegenseitige Verständigung beider Musiker vollzieht sich nicht auf sprachlicher, sondern auf musikalischer Ebene im gemeinsamen Musizieren. Sainte Colombes Entwicklungsprozess schließt sich endgültig ab: Nachdem er am Ende des ersten Filmabschnitts die ›wahre‹ Musik gefunden hat, kann er sich nun auch seinem Schüler gegenüber öffnen und ihn an seiner geheimen Musik teilhaben lassen. Gleichzeitig spiegelt diese Interpretation von *Les Pleurs* musikalisch den inneren Wandel, den Marais in der Binnenhandlung und wiederholt in der Rahmenhandlung durchlaufen hat: Der Film begann mit den selbstbeachtenden Worten über seine eigene Nichtigkeit und einem bruchstückhaften Vortrag von *Les Pleurs* in mehreren Ansätzen. Während des gemeinsamen Spiels versteht Marais nun endlich die Bedeutung dessen, was ihm sein Meister sagen wollte und gelangt so ebenfalls zu einer künstlerischen Vollendung. Der Schlussakkord reicht bis in den Epilog der Rahmenhandlung, innerhalb derer er seine Schüler abermals in das Geheimnis der Musik einweiht. Als Bestätigung dieser Erkenntnis erscheint ihm schließlich selbst Sainte Colombe als Phantom.

Beide fragmenthaften Ansätze zu *Les Pleurs* im Prolog und in der Binnenerzählung laufen im zweistimmigen, ›ganzheitlichen‹ und letzten Spiel des Stücks zusammen, womit sich die große Kreisbewegung des Films musikalisch schließt. *Les Pleurs* spiegelt in diesem Sinne innerfiktional die

Entwicklungen beider Musiker wider, und außerfiktional, auf einer poetologisch-musikästhetischen Ebene, Quignards Anschauungen über die Musik. Musik ist der Ausdruck des Schmerzes über einen endgültigen Verlust. Beide Musiker weinen während des Spielens, was diese letzte Szene in Bezug zur Szene der ersten Erscheinung der Mme de Sainte Colombe setzt, in der *Les Pleurs* zwar zum ersten Mal ganz, aber vorerst nur von *einer* Gambe gespielt wurde. Der Erzähler erwähnt *Les Pleurs* nun explizit, zuvor nannte er stets das *Tombeau les Regrets. Les Pleurs* exemplifiziert die Musikauffassung, die Quignard im dritten Teil *La dernière leçon de musique de Tch'eng Lien* von *La leçon de musique* literarisch verarbeitet.<sup>15</sup> Nachdem der Schüler dort von seinem Meister verlassen wurde, heißt es: »Puis il pleura au fond de son cœur et seuls les sons étaient les larmes.«<sup>16</sup> (1987, 121). Tränen und Musik werden gleichgesetzt. Auch Sainte Colombe bringt dies im Film zum Ausdruck, wenn er nach der Zerstörung von Marais' Instrument sagt, dass in den Tränen Madeleines mehr Musik liege, als in Marais' Gambenspiel.

*Les Pleurs* ist in inhaltlicher wie auch formaler Hinsicht ein Schlüsselstück für den ganzen Film. Durch fragmentarischen und vollständigen Einsatz, durch einstimmige und mehrstimmige Ausführung einer Komposition und die Art der Besetzung kann die Musik Entwicklungen nachzeichnen, die für die Thematik des Films relevant sind: Der Weg Marais' hin zu einem bestimmten Musikverständnis und Sainte Colombes seelisch-künstlerische Entwicklung, seiner Suche nach einer musikalischen Sprache, die dem Ausdruck der Trauer gerecht wird, und seines darauffolgenden Schritts aus

---

15 Die Grundlage hierfür bildet eine Legende aus dem Leben zweier chinesischer Musiker, die ebenfalls die Beziehung zwischen Meister und Schüler beschreibt.

16 »Dann weinte er im Grunde seines Herzens, und die Töne waren nichts als Tränen.«

der Einsamkeit. Schüler und Meister sind während ihres letzten und gemeinsamen Spiels von *Les Pleurs* im Einklang miteinander, gleichzeitig gibt Sainte Colombe so sein Lebenswerk an seinen Schüler weiter, damit es nicht in Vergessenheit gerät. Die ›Endfassung‹ von *Les Pleurs* am Ende des Films entspricht schließlich dem Stück, so wie es der Nachwelt überliefert wurde.

TOUS LES MATINS DU MONDE erfüllt als Biopic für den Zuschauer genau diejenige Funktion, welche die Musik, insbesondere *Les Pleurs* innerfiktional für Sainte Colombe und schließlich auch für Marin Marais innehat: Der Film vermittelt zwischen der Welt der Lebenden und der Welt der Toten, er belebt jenes Bild über die Person Sainte Colombes, das für uns als verloren gilt und verewigt das musikalische Werk eines legendären Komponisten.

# Les Pleurs

Sieur de Sainte Colombe

The image displays a musical score for the piece 'Les Pleurs' by Sieur de Sainte Colombe. The score is presented in four systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The first system begins with a treble clef and a bass clef. The second system starts with a treble clef and a bass clef. The third system starts with a treble clef and a bass clef. The fourth system starts with a treble clef and a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Abb.1: *Les Pleurs*

### Literatur

- Lichtenthal, Alexandra (2005) Art. 'Sainte-Colombe'. In: *MGG* 2. Personenteil Bd. 14. Kassel u.a: Bärenreiter, Sp. 820-821.
- Marais, Marin / Sainte Colombe / Couperin, François / Lully, Jean-Baptiste (2001) *Tous les matins du monde. Bande originale du film*. Le Concert des Nations, Jordi Savall, Montserrat Figueras, Maria Cristina Kiehr, Fabio Biondi, Christophe Coin, Jérôme Hantaï, Rolf Lislevand, Pierre Hantaï. Alia Vox 9821.
- Otterstedt, Annette (1992) Le Sieur de Sainte Colombe. Ein Stück Pädagogik aus dem 17. Jahrhundert. In: *Musica* 46 (1), S. 13-18.
- Quignard, Pascal (1987) *La leçon de musique*. Paris: Gallimard.
- Quignard, Pascal (1991) *Tous les matins du monde*. Paris: Gallimard.
- Sainte-Colombe (1998) *Concerts a deux violes esgales*. Hg. v. Paul Hooremann u. Jonathan Dunford. Paris: Société Française de Musicologie (Publications de la Société Française de Musicologie, 1. Série, 20).
- Sainte-Colombe (1998) *Recueil de pièces pour basse de viole seule*. Hg. v. François-Pierre Goy. Paris: Minkoff (Manuscrits, 34).
- Steinheuer, Joachim (2008) *Interaktion der Medien in TOUS LES MATINS DU MONDE / DIE SIEBTE SAITE von Alain Corneau (1991)* (bislang unveröffentlichter Vortrag auf dem 2. Kieler Symposium zur Filmmusikforschung 2008).
- Steinheuer, Joachim (2010) Zwischen Staffage und Sinnträger – zur Rolle von Musik in Filmen über das Zeitalter des Sonnenkönigs. In: Henzel, Christoph (Hg.): *Geschichte – Musik – Film*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 59-92.

### Empfohlene Zitierweise

Gürbig, Friederike: Zum Einsatz von Sainte Colombes *Les Pleurs* in TOUS LES MATINS DU MONDE – Darstellung einer seelischen und künstlerischen Entwicklung durch musikalische Adaption und Form. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 8 (2012), S. 62-79, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2012.8.p62-79>.

*Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.