

FACHHOCHSCHULE NORDWESTSCHWEIZ  
MUSIK-AKADEMIE BASEL

SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS  
HOCHSCHULE FÜR MUSIK

MASTERARBEIT

# **Das französische Cembalo im 17. Jahrhundert und seine Verwendung**

von

Thys Grobelnik

Betreuender Dozent: Prof. Jörg-Andreas Bötticher

Hauptfach: Cembalo

Hauptfachdozent: Prof. Jörg-Andreas Bötticher

Datum des Masterkonzerts: 19.05.2022

Abgabedatum der Masterarbeit: 04.04.2022

# **Das französische Cembalo im 17. Jahrhundert und seine Verwendung**

## Zusammenfassung

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bilden sich in Frankreich 2 Cembalobau-Traditionen. Diese koexistieren bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts. Sie unterscheiden sich sowohl in der Konstruktion wie im Klang und wurden jeweils für verschiedene Aufgabenbereiche eingesetzt. Vorgestellt werden einige Vorzeiginstrumente der beiden Traditionen und deren Eigenschaften erklärt. Durch schriftliche und ikonographische Quellen sehen wir, dass der französische Geschmack sehr fein und delikate war. Die Ästhetik von Orgeln und Cembali war sehr ähnlich. Ebenso wird die Problematik der Terminologie der Wörter *Clavecin* und *Espinette* besprochen und erläutert.

# Selbstständigkeitserklärung

Name \_\_\_\_\_

Vorname \_\_\_\_\_

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne die Mithilfe anderer Personen verfasst habe, dass ich keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet sowie alle wörtlich oder dem Sinn nach aus der Literatur zitierten Stellen entsprechend gekennzeichnet habe.

Ort, Datum \_\_\_\_\_

Unterschrift \_\_\_\_\_

# Inhaltsverzeichnis

Einleitung .....	5
1. Generelle Anmerkungen zum Geschmack .....	7
1.1 1600–1650 .....	7
1.2 1650–1700 .....	11
2. Terminologie und Beschreibungen .....	15
2.1 Terminologie in der Literatur .....	15
2.2 Terminologie in den Wörterbüchern .....	16
2.2.1 Le grand dictionnaire de l'Academie françoise, 1687.....	17
2.2.2 Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts, 1690 .....	17
2.2.3 Dictionnaire de l'Académie française, 1695 .....	18
2.2.4 Le dictionnaire des arts et des sciences, 1732.....	19
2.3 Beschreibungen in Enzyklopädien und Traités .....	20
2.3.1 Harmonie Universelle, 1637 .....	20
2.3.2 Traité des Instruments de Musique, 1644.....	21
2.3.3 Idée des spectacles anciens et nouveaux, 1668.....	23
2.3.4 Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavecin, 1690 .....	24
2.3.5 Les principes du Clavecin, 1702.....	25
2.4 Beschreibungen in anderen Publikationen.....	26
3. Vergleich mit Orgeln im 17. Jahrhundert.....	28
4. Das Cembalo .....	32
4.1 Konstruktion .....	33
4.1.1 Cembalo 1668 Anonymus, P. Baillon und G. Desruisseaux zugeschrieben .....	34
4.1.2 Cembalo von Vincent Tibaut 1691 .....	38
4.1.3 Cembalo von Jean Denis II, Paris 1648 .....	42
4.1.4 Cembalo von Louis Denis, Paris 1658.....	46
4.1.5 Anonymes Cembalo 1667.....	49
4.1.6 Zusammenfassung .....	52
4.2 Erhaltene Instrumente aus dem 17. Jahrhundert .....	53
4.3 Cembali in Inventaren .....	57
4.3.1 Inventaire apres le décès Françoise Dupuis, Femme de Jean Jacquet .....	57

4.3.2 Inventaire après le décès de Claude Jacquet .....	58
4.3.3 Inventaire après le décès de Louise Mouette, Femme de Jean III Denis.....	59
4.3.4 Inventaire après le décès de Jean II Denis .....	60
4.3.5 Inventaire après le décès de Pierre Baillon .....	60
4.3.6 Inventaire après le décès de Jean III Denis.....	61
4.3.7 Inventaire après le décès de Philippe Denis.....	62
4.3.8 Inventaire après le décès de Marie Belesme, Femme de Louis Denis.....	63
4.3.9 Inventaire après le décès de Marthe Bacquet, Femme de Nicolas Blanchet .....	64
4.3.10 Inventaire après le décès de Pierre Demachy .....	65
4.3 Cembali in Ikonographien .....	66
4.4.1 Jacques Champion de Chambonnières: Les Pièces de Clavessin, Livre Premier....	67
4.4.2 Nicolas Lebègue: Les Pieces d’Orgue .....	68
4.4.3 Nicolas Lebègue: Pieces de Clavessin Livre 1 .....	69
4.4.4 L’Accord des nations par le Moïen de la paix.....	70
4.4.5 Apollon et les Muses.....	71
4.4.6 Jean-Henri d’Anglebert: Pieces de Clavecin .....	72
4.4.7 Joseph II Werner, Allegorie der Musik .....	73
4.4.8 Nicolas Arnoult, Femme de qualité jouant du Clavesin .....	74
4.4.9 Mademoiselle de Mennetoud, assise et jouant du clavecin .....	75
4.4.10 Jean-François Dandrieu, Livre de Clavecin .....	76
5. Verwendung des Cembalos .....	77
5.1 Cembalo im Solo-Repertoire .....	78
5.2 Cembali als Continuo-Instrument .....	85
5.2.1 Cembalo als Continuo-Instrument in kleinen Besetzungen .....	86
5.2.2 Cembalo als Continuo-Instrument in grossen Besetzungen .....	89
6. Zusammenfassung .....	92
7. Quellenverzeichnis .....	95
7.1 Primärquellen .....	95
7.2 Sekundärquellen .....	97
7.3 Inventare .....	98
7.4 Internet-Quellen .....	98
7.5 Bildverzeichnis .....	98

## Einleitung

Als grosser Liebhaber der französischen Musik und deren Instrumente, habe ich mich schon lange gefragt, ob die Instrumente, die wir heute gebrauchen, tatsächlich mehr oder weniger dem damaligen Ideal entsprechen. Heute kennt fast jeder die üppig verzierten französischen Instrumente aus dem 18. Jahrhundert von, zum Beispiel, Taskin, Blanchet oder Hensch, aber die wenigsten setzen sich mit denjenigen Instrumenten auseinander, die vor diesen da waren. Wir können ohne Zweifel sagen, dass das meistnachgebaute Cembalo eine franko-flämische Variante der obengenannten Erbauer ist, was viele Musikerinnen und Musiker davon überzeugt hat, dass dies das ideale, multipraktische Instrument ist. Gross, mit grossem Klaviaturnumfang, koppelbaren Manualen und auch noch schön zum Anschauen. Jedoch könnte man hier nicht weiter weg von der historischen Realität sein. Es ist nämlich so, dass eine gut gebaute Kopie eines französischen Instrumentes – das beweisen sowohl die erhaltenen Instrumente als auch die Quellenbeschreibungen – für alles andere als französische ‘Clavecinistenmusik’ komplett ungeeignet sein müsste. Die engen Tasten würden es schwierig machen in Tonarten mit vielen Vorzeichen zu spielen, die Ungleichheit von Bass und Diskant macht die Polyphonie undurchsichtig, aber vor allem die geringe Lautstärke, die durch die Bauweise bedingt ist, macht es zu einem unbrauchbaren ‘Konzertcembalo’.

Die Erkenntnis, dass die wenigsten Kopien französischer Cembali heute tatsächlich diesem Ideal der französischen Klangästhetik entsprechen, da sie für unsere modernen Bedürfnisse ‘umgerüstet’ wurden, hat mich dazu bewegt, mich zu fragen: Wenn die bekanntesten Instrumente in der Cembalowelt so missverstanden werden, wie ist es dann mit Instrumenten, denen man keine so grosse Bewunderung schenkt? Ich habe mich entschieden, diese Masterarbeit also dem Vorgänger der Cembali des 18. Jahrhunderts zu widmen. Ich werde versuchen, einen Überblick über die generelle Ästhetik der Musik in Frankreich zu zeichnen, eine Verknüpfung mit den Orgeln aufzuzeigen (da fast alle Cembalisten auch Organisten waren), die Begriffe systematisch zu sammeln, um Verwirrungen vorzubeugen (*l’Espinette, Clavecin, Clavessin* etc.), ikonographische Dokumente vorzustellen und zu analysieren sowie mehr oder weniger unbekannte Quellen zu zitieren. Anschliessend an dieses Eintauchen in die Materie, kommt eine Auflistung mit 43 Cembali, die ich in den vergangenen zwei Jahren zusammengetragen habe, die Diskussion über die Dispositionen und ganz besonders über die Bauart. Die Bauart gibt uns nämlich die zwei gewichtigsten Indizien dafür, wie und wofür die Cembali gebraucht wurden. Eine dünnwandige Konstruktion erzeugt natürlich viel mehr

Resonanz, als eine dickwandige zum Beispiel. Die Fakten werden gesammelt dargestellt sein, jeder Leser und jede Leserin möge sich eine eigene Meinung daraus bilden. Es ist meine These, dass in Frankreich die Cembali auch schon im 17. Jahrhundert sanfter und feiner waren, als man sie heute nachbaut und dass die Verwendung der verschiedenen Modelle variierte. Für grosse Orchester hat man andere (oder sogar gar keine) Instrumente gehabt als für den Salon oder kleinere Besetzungen. Mein Wunsch wäre natürlich, dass die sich der historischen Aufführungspraxis verschriebenen Musikerinnen und Musiker die offensichtlichen Fehler nicht mehr ignorieren, sondern versuchen, die gewonnen Erkenntnisse – obwohl sie manchmal unglaublich und kurios scheinen – in die Spielpraxis miteinzubeziehen.

# 1. Generelle Anmerkungen zum Geschmack

Es gab in Frankreich durch das 17. Jahrhundert hindurch sehr viele schriftliche Quellen, die aber bis heute entweder noch nicht ausgewertet wurden, in einer Bibliothek versteckt liegen oder nur in privaten Sammlungen existieren, die der Öffentlichkeit nicht oder schwer zugänglich sind. Dies habe ich in den zwei Jahren, in denen ich über dieses Thema geforscht habe, leider zur Genüge erlebt. Oft muss man ein ganzes Buch durchforsten, um eine einzige brauchbare Information zu finden. Mein Thema hat sich in der Tat als so umfangreich erwiesen, dass ich in dieser Masterarbeit nur einen relativ kleinen Teil davon präsentieren kann. Ich habe aber vor, die Fülle an Material in weiteren Publikationen in den nächsten Jahren ausführlicher anzuschauen und zu diskutieren. Ich versuche deswegen in diesem Kapitel, aufgeteilt in zwei Hälften, einen Eindruck zu verschaffen, wie der Geschmack in Frankreich in den Quellen beschrieben wird.

## 1.1 1600-1650

Aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts haben sich laut heutigem Wissensstand wenige schriftliche Quellen erhalten, die für dieses Thema relevant sein könnten. Man weiss jedoch, dass es in Frankreich tatsächlich eine bedeutende Konzerttradition gab, die bis ins 16. Jahrhundert zurück reicht. Es gab sowohl öffentliche Konzerte, wie das *Carrousel de Palace Royale*, private *Ballet*-Aufführungen, wie das *Ballet de la Merlaison* 1635 im Château de Chantilly, das Louis XIII. komponierte, als auch private Haus- bzw. Salonkonzerte.<sup>1</sup> Dabei darf man die reiche Kirchenmusik mit Orgel, Gesang und Prozessionen nicht vergessen. Für verschiedene Ereignisse wurden verschiedene Instrumente und Instrumentengruppen ausgewählt, wobei die Ensemblegrösse sehr variabel war und nicht zuletzt von den Möglichkeiten des Veranstalters abhing. So gab es in der gleichen Zeit grosse Konzerte mit «[...] *plus de deux cents trompettes alloit jusque dans le ciel, et les Hautbois, les musiques de Voix et de toutes sortes d'Instruments par leurs airs nouveaux* [...]»<sup>2</sup> und kleine Hauskonzerte mit Gambe, Cembalo, Laute oder Gesang, die Jacques Mauduit, der selber am Hof von Louis XIII. wirkte, in seinem Haus veranstaltete.<sup>3</sup> Die Musik zu Beginn des 17. Jahrhunderts war in Frankreich ganz klar durch den italienischen Stil beeinflusst. Dies ist der Herkunft von Louis' XIII. Mutter Marie de' Medici geschuldet. Louis XIII. war selbst begabter Lautenist und

---

<sup>1</sup> Brenet, Michel: *Les concerts en France sous l'ancien régime*, Paris 1900, S. 19-33.

<sup>2</sup> *La continuation du Mercure françoise*, Paris 1615, Februar, S. 335.

<sup>3</sup> Sauval, Henri: *Histoire et recherches des antiquites de la ville de Paris*, Paris 1724, S. 492.

Komponist und wuchs in einem an Kulturaustausch reichen Umfeld auf. Es ist jedoch interessant, dass sich die Franzosen schon in den 1630er Jahren von der italienischen Musik entfernten. Diese Trennung wird unter Louis XIV. dann auf die Spitze getrieben. Mersennes Beschreibungen in seiner *Harmonie Universelle* sind nicht immer repräsentativ für Frankreich, sondern müssen eher in einem breiteren Kontext betrachtet werden. Er beschreibt zum Beispiel Cembali mit sieben und acht Registern, mehreren Manualen etc., aber dazu mehr im Kapitel 4. Trotzdem finden sich in diesem monumentalen Werk genügend Informationen, die auf den Geschmack oder eher das Ideal der Franzosen schliessen lassen. Es scheint das Süsse, das Leise, das Grazile, das Klangfarbenfrohe und das Getragene zu sein. Im Vorwort des grossen Werkes *Harmonie Universelle* beschreibt Mersenne Jacques Champion de Chambonnières und preist seine «[...] *beauté des mouvements, le beau toucher & la legereté & la vitesse de la main jointe à une orille tres-delicate, de sorte qu'on peut dire que cet Instrument à recontré son dernier Maistre.*»<sup>4</sup> Diese Begeisterung für das Liebliche wird auch in diesem Zitat von Mersenne sichtbar: «[...] *nos François se contentent de flatter l'oreille & qu'ils usent d'une douceur perpetuelle dans leurs chants; ce qui en empesche l'energie.*»<sup>5</sup> Eine Seite später schreibt er dann schon von einer generellen *douceur française*; dieses Süssliche war in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts vielleicht noch nichts Einzigartiges, da wir dieses Ideal auch aus den italienischen Quellen aus der Zeit um 1600 kennen, jedoch halten die Franzosen an diesem Ideal bis weit ins 18. Jahrhundert fest. Davon zeugen die zahlreichen 'Diskussionen' wie z.B. von Le Cerf de la Viéville.<sup>6</sup> Bemerkenswert ist, dass man auch schon vor 1640 eine 'Spaltung' zwischen französischem und italienischem Stil beobachten kann, aber dass dieser Spalt relativ gering ist. Bei Mersenne zum Beispiel sieht man oft, dass er sowohl französische als auch italienische Traditionen beschreibt, sehr oft sogar so vermischt, dass man mit Mühe den Spalt sucht. Trotzdem gibt er für den informierten Leser genügend Indizien, die darauf schliessen lassen, was in Frankreich und was in Italien passierte. Die *Melange* zwischen Italien und Frankreich, die unter der Herrschaft von Louis XIII. stattfand, ist noch präsent. Pierre Trichet gibt in seinem Traktat gleiche Hinweise wie Mersenne.<sup>7</sup> Dies ist aber nicht verwunderlich, da sein Traktat eigentlich eine Abschrift und Abstrahierung der *Harmonie Universelle* ist. Trotzdem wird uns dieses Traktat später noch sehr behilflich sein. Wie in Italien, war auch in Frankreich der Gesang – bzw. die Stimme – vielleicht die wichtigste Instanz,

---

<sup>4</sup> Mersenne, Marin: *Harmonie Universelle; Preface*, Paris 1637.

<sup>5</sup> Mersenne, Marin: *Harmonie Universelle; Livre Sixiesme; L'Art de Bien Chanter*, Paris 1637, S. 356.

<sup>6</sup> Le Cerf de la Viéville, Jean-Louis: *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles 1705–1706.

<sup>7</sup> Trichet, Pierre: *Traité des Instruments de Musique*, Paris 1640.

an der sich alle anderen Instrumente messen und an den sie sich anpassen mussten. Man kann beobachten, wie konstant der Klang der Instrumente mit dem Klang eines, zum Beispiel, süßlich klingenden Soprans in Relation gestellt werden. Speziell in Frankreich war es bis ins 18. Jahrhundert hinein wichtig, einen kräftigen Bass und einen sanften Sopran zu haben – ein Standard, der sich auch bei Harmonieinstrumenten widerspiegelte. So hat Jean Denis in seinem *Traité de l'accord de l'espinnette, avec la comparaison de son clavier à la musique vocale* das erste Kapitel genau dieser Thematik gewidmet.<sup>8</sup> Das Cembalo darf, laut Denis, nie hart oder mit zu viel Kraft gespielt werden, sondern immer mit einer *bonne Grace*. Hierzu schreibt er folgendes: «*Cela est beau de voir une Personne qui joüie bien & de bonne grace & qui a la main bien posée; mais il faut prendre garde de ne pas toucher de force ny de contrainte; car qui que ce soit qui est contraint ou forcé en ses mains, ou en son corps ne touchera jamais bien [...]*»<sup>9</sup>.

Ein Instrument, das im ganzen 17. Jahrhundert grosse Bedeutung und Einfluss auf die Ästhetik hatte, war die Laute. Lauten und Theorben waren in Frankreich lange sehr beliebt. Louis XIII. selbst spielte Laute. Mersenne reiht Cembali und Lauten in die gleiche Kategorie ein, *des Instruments plus doux*. In dieser Zeit findet man zahlreiche Sammlungen und Traktate für die Laute, von Bataille, Mouliné und Ballard zum Beispiel. Auch hier wurde die Laute gepriesen, weil sie so sanft ist und deshalb auch als ideales Instrument zum Begleiten der Stimme angesehen wurde. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhundert entstand auch die Gattung der *Airs de Cour*, die aus dem 17. Jahrhundert in Frankreich nicht wegzudenken ist. Jacques de Goüy beschreibt in seinen *Airs à quatre parties, sur la paraphrase des pseumes de Messire Antoine Godeau, évesque de Grasse*, wie wichtig und schwierig diese Gattung war, und dass es die nötige *gentillesse* und *politesse* brauchte, um *Airs de Cour* zu komponieren und ausführen zu können.<sup>10</sup> De Goüys Quelle ist sehr reich an Informationen, im Vorwort beschreibt er zum Beispiel, wo es in dieser Zeit in Paris Hauskonzerte gab und welche Instrumente vertreten waren. Er schreibt zum Beispiel: «*Les premiers concerts furent faits chez Monsier de la Barre Organiste du Roy, qui n'excelle pas seulement en la composition des Instruments, mais encore en celle des voix, sans parler de la maniere incomparable dont il se sert à bien toucher l'Orgue, l'Espinnette & le Clavecin, que toute l'Europe a oüiy tant vanter & que tout l'univers seroit rauy*

---

<sup>8</sup> Denis, Jean: *Traité de l'accord de l'espinnette, avec la comparaison de son clavier à la musique vocale*, Paris 1650.

<sup>9</sup> Ebenda S. 39.

<sup>10</sup> de Goüy, Jacques: *Airs à quatre parties, sur la paraphrase des pseumes de Messire Antoine Godeau, évesque de Grasse*, Paris 1650, Preface.

*d'entendre.*».<sup>11</sup> Später beschreibt er noch die Personen, die bei diesen Hauskonzerten anwesend waren und bei welchen Personen sonst noch Hauskonzerte oder *Concerts Spirituels* stattgefunden haben. Er schreibt, dass es noch bekannte Hauskonzerte bei «[...] *Missieurs Bertaut, Lazarin, Hautement, Henry & Estier* [...]» oder *Concerts Spirituels* bei Madame la Duchesse de Liancour und Madame sa soeur la Marechale de Schomberg gab.<sup>12</sup> Dies zeugt von einem lebendigen Konzertleben in Paris in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. De Goüy beschreibt auch das, was wir später als die französische Kompositionsart kennen, wie *Monsieur Lambert* und *Monsieur Mouliner Maître de Musique* Stücke schreiben, mit Fugen, Ports de Voix und vielen übergebundenen Noten. In Frankreich wurde also schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhundert das Klangfarbige, eher das Langsame und Feine gesucht und nicht erst im 18. Jahrhundert. Er erklärt das am Ende seines *Preface*, wo er schreibt, dass seine *Airs* deswegen neuartig klingen, weil es die Natur der Wörter erfordert. Man solle dabei die Stimme verändern (*adoucir* oder *fortifier*), damit die Bedeutung der Worte besser zum Vorschein komme. Auch hier folgt die Anweisung, man solle dabei nie die *Grace* vergessen und *toujours agreablement* singen.<sup>13</sup> Als letzte Quelle in diesem Kapitel widmen wir uns André Maugars, den Mersenne als *le plus excellent virtuose français de la viole de gambe* beschreibt. Seiner Aussage zufolge ging er 1639 nach Rom und hielt seine Erfahrungen im Buch *Response faite à un curieux, sur le sentiment de la musique d'Italie* fest. So erfahren wir, dass es in Frankreich, seinen Aussagen nach, kein Stil *Recitatif* gab, dass die Italiener 'nie' geübte Musik spielen, sondern immer improvisieren und sehr virtuos und schnell spielen. Wie er schreibt: «[...] *pour toucher avec l'Orgue, avec mille belles varietez & une vitesse de main incroyable*».<sup>14</sup> Vielleicht ist aber das interessanteste Zitat aus diesem Buch – nachdem er schon festgestellt hat, dass die Italiener mehr *varieté* haben und eine natürliche *vitesse de la Main* besitzen – das Folgende: «*Nous composons admirablement bien les Airs de mouvement & les Italiens merveilleusement bien la Musique du Chapelle. Nous ioüions fort bien du Luth; & les Italiens fort bien de l'Archiluth. Nous sonnons l'Orgue tres-agreablement & les Italiens tres-sçauamment. Nous touchons l'Espinette excellement & les Angloise touchent la Viole parfaitement* [...]».<sup>15</sup> Ich werde später noch auf die Orgel und das Cembalo näher eingehen, finde es aber wichtig, diese

---

<sup>11</sup> Ebenda.

<sup>12</sup> de Goüy, Jacques: *Airs à quatre parties, sur la paraphrase des pseumes de Messire Antoine Godeau, évesque de Grasse*, Paris 1650, Preface, S. 14.

<sup>13</sup> Siehe Fussnote 10.

<sup>14</sup> Maugars, André: *Response faite à un curieux, sur le sentiment de la musique d'Italie*, Paris 1640, S. 15.

<sup>15</sup> ebenda, S. 30.

Quellen hier zu präsentieren, um die Entwicklung der französischen Tradition und deren Geschmack verfolgen zu können.

## **1.2 1650–1700**

Als Louis XIII. am 14. Mai 1643 starb, war Louis XIV. gerade mal 5 Jahre alt. Obwohl er bereits 1651 als volljährig galt, regierten de facto Kardinal Mazarin und seine Mutter Anne von Österreich bis zu Mazarins Tod 1661. In dieser Zeit ging das künstlerische Leben zwar weiter – man denke an Le Bruns Petition für die Selbständigkeit der bildenden Künstler –, aber die wahrhaftige Entwicklung oder Standardisierung der französischen Musik, die wir heute mit dem *Grand Siècle* verbinden, passierte nach 1661. In dem Jahr erklärte sich Louis XIV. in einer berühmten Rede zum alleinigen Herrscher von Frankreich. Seine Reformen zentralisierten nicht nur die Politik, sondern auch die Kunst. So sammelten sich in Paris – später in Versailles – die Adeligen, mit ihnen das Geld und dementsprechend die Künstler, die die Adeligen als Mäzene unterstützten. Dies ist ein sehr wichtiger Punkt, den man sich immer wieder vor Augen halten muss, wenn man über die Kunst bzw. die Musik aus Frankreich in dieser Zeit nachdenkt. Standardisierung und Tradition sind in Frankreich, mehr als anderswo, zentral für das Verständnis dieser Musik. Nachdem Lully die Musikszene weiter mit seinem *Privilège* über die Opern, das er von Pierre Perrin erkaufte hatte, beeinflusste, bildete sich unter ihm der ausgereifte französische Stil. Durch die politischen Ereignisse und den Wunsch des Königs, Frankreich zum kultureichsten Land Europas zu machen, war es sehr wichtig ‘das Französische’ so einzigartig wie möglich zu machen und es möglichst wenig zu verändern. Diese Entwicklung, die eher eine Reifung als eine Entwicklung war, machten auch der Instrumentenbau und die Spieltechnik durch. Von 1650 bis 1750 hat sich, im Vergleich zu Deutschland oder Italien, tatsächlich sehr wenig verändert, besonders bei den Traditionalisten, die in Frankreich eine starke Fraktion bildeten. Die *Melange*, die im vorigen Abschnitt beschrieben wurde, verschwand im grössten Masse auch mit Mazarin. Mazarin mochte den italienischen Stil, weswegen er auch Francesco Cavalli nach Paris einlud, damit dieser eine Festoper zur Hochzeit von Louis XIV. mit Marie-Thérèse komponiere. Nach dem Tod von Mazarin, reiste Cavalli wieder zurück nach Italien und es waren nunmehr selten italienische Musiker am Hof von Louis XIV. zu hören. Die Aspekte der *douceur*, der *gentillesse et delicatessen* setzten sich aber weiterhin als Ideale fort. Immer noch soll der Dessus sanft und der Bass stark sein. Die

Instrumentalmusik kam im Salon zum Einsatz, die Vokalmusik bei Hauskonzerten und grössere Besetzungen waren für die Oper oder für königliche Ereignisse reserviert.<sup>16</sup> Aus dieser Zeit haben wir, im Vergleich zu den 50 Jahren davor, viel mehr Quellen, die wir zu diesem Thema konsultieren können. Sogar in der Orgelmusik wird die sanfte und elegante Spielweise gesucht. Interessant ist André Raisons Bemerkung in seinem *Livre d'Orgue* 1688: Er schreibt, dass die heutigen Organisten ihre Spielart schon so verändert haben, dass sie *plus sçauante et plus agreable* ist. Es war ihm auch wichtig die Tempi und Charaktere der verschiedenen Stücke zu erwähnen. Er meint, man solle sich die gleichen Gedanken über die Tempi und Spielart machen wie am Cembalo, wenn man eine Sarabande, Courante, Bourré etc. spielt, mit dem Unterschied, die Schlüsse und die Ornamente an den Ort anpassen: «[...] *Donner la mesme Air que vous luy donniez sur le Clavessin Excepté qu'il faut donner la cadance un peu plus lente à cause de la Sainteté de Lieu.*».<sup>17</sup> Nach 1650 ist zu beobachten, wie sich die Standardisierung der Musik, wie der Kunst im Allgemeinen, immer mehr auch in den 'Anleitungen' widerspiegelt. Die Vorworte, die detailliert beschreiben wie die Musik zu spielen sei, werden immer länger. Auch findet man jetzt häufiger *Traites* für Instrumente, Gesang und Basso Continuo. Da der französische Geschmack in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts schon mehr oder weniger gebildet ist, können sich die Autoren auf die Details konzentrieren, die die französische Musik 'französisch' macht. So können wir in den zahlreichen *Prefaces* von Henry du Mont zu seinen Werken genau dies beobachten: die verschiedenen Besetzungsmöglichkeiten, die 'gebräuchliche' Verwendung von *Basse Continue* und natürlich das Süsse und Feine. Dies sind wichtige Anhaltspunkte, um zu verstehen, wie die Musik gespielt wurde. Zum Beispiel können wir bei Sauval nachlesen, dass die Kombination der Gamben mit Cembalo sehr *en vogue en France* sind.<sup>18</sup> Interessant sind auch die zahlreichen Stücke für Gambe, wie die *Fantasie pour les violes* von Louis Couperin im Manuscript Bauyn, oder die *Allemande* von Henry DuMont von denen es eine Version in Cembalopartitur gibt und eine, die in Stimmen aufgeteilt und mit der Anleitung versehen ist, man könne, wie Fouretière im Kapitel *Espinette* beschreibt, *toutes les parties de concert* auf einem Cembalo spielen.<sup>19</sup> Auch du Mont liefert uns solche Informationen, wie die Musik zu spielen sei. Im Vorwort zu seinen *Airs à quatre parties, avec le Basse-Continue* sagt er: «[...] *je vous presente quelques Airs de devotion, qui pourront par la grande douceur & du sens & des paroles satisfaire vostre pieté [...]* *I'ay mis la Basse-*

<sup>16</sup> De Pure, Michel: *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris 1668

<sup>17</sup> Raison, André: *Livre d'orgue contenant cinq Messes suffisantes pour tous les tons de l'Eglise ou quinze Magnificats pour ceux qui n'ont pas besoin de messe avec des elevations toutes particulieres*, Paris 1688, Preface.

<sup>18</sup> Sauval, Henri: *Histoire et recherches des antiquites de la ville de Paris*, Paris 1724, S.493.

<sup>19</sup> Fouretière, Antoine: *Dictionnaire Universel*, Paris 1690, Kap. *Espinette*.

*Continuë avec le Dessus, pour la commodité de ceux qui voudront joüer des Instruments & chanter ensemble.*».<sup>20</sup> Das vielleicht aussagekräftigste Zitat von du Mont finden wir aber in den *Meslanges* von 1657: «*A my lecteur, les premieres Pieces de ces Meslanges en forme de Motets, on esté composez pour trois voix seules, j'y ay adjousté une Basse-Continuë pour les rendre plus agreables & plus harmonieuses, parce qu'en plusieurs endroits cette Partie est differente d'avec celle qui se chante. I'ay fait aussi une quatriesme Partie, de laquelle on se servira, si l'on vout, pour un Dessus de Viole, mais qu'il faut toucher delicatement & avec discretion, afin que l'on puisse entendre distinctement les voix. On chant premierement la Piece jusques à la moitié, puis on la repete avec le Dessus de Viole, pour faire plus grande Harmonie & ainsi de l'autre moitié. Et comme il est defficile que le Liure de la Basse-Continuë puisse servir a plusieurs qui se pourroient recontrer pour toucher le Clauecin, Theorbe & la Basse Viole, j'ay fait une autre Basse-Continuë pour la Basse-Violle seule, où l'on trouuera outre lesdites Pieces, plusierus Preludes a façon d'Allemandes [...] Ces Preludes serviront aussi pour le Dames Religieuses qui touchent l'Orgue en façon de Duo: j'ay marqué qui sont propres pour l'Orgue, ils n'auront qu'a les transcrire pour le joüer avec plus de facilité. [...] Ceux qui joüent de l'Orgue ou du Clauecin, y trueront aussi plusieurs Allemandes en Tablature d'Orgue, lesquelles j'ay mises à trois Parties pour les Violles, qu'on pourra joüer separement ou accompagner l'Organiste. [...]*».<sup>21</sup> Diese Zitate von du Mont geben einen recht guten Einblick in die Welt des Musizierens in Frankreich. Er gibt sowohl Hinweise zur Aufführungspraxis, klare Anweisungen zur Besetzung, zur Instrumentierung von Wiederholungen, einen Einblick in die Kirchenmusik und setzt nicht zuletzt wieder die Betonung auf das Süsse, Weiche, Delikate. Das Continuo war in Frankreich, besonders in Kombination mit Gesang, möglichst mit einem Harmonieinstrument zu besetzen, sei es eine Laute, eine Theorbe oder ein Cembalo. Besonders interessant ist der Vergleich mit Mersennes Beschreibungen im vorigen Kapitel. Man merkt, dass sich das Cembalo und die Theorbe als Begleitinstrumente immer mehr an die Spitze bewegen. Dies wird erst recht deutlich, wenn wir de Bacillys Singschule oder Saint-Lamberts *Traité de l'Accompagnement* anschauen.<sup>22</sup> Die französische Gesangkunst basierte eher auf den natürlichen Möglichkeiten der Sänger und nicht, wie in Italien, an einer rigorosen Gesangsausbildung, um die Stimme zu stärken. Daher kommt auch die natürliche Ästhetik, die Bässe lauter zu besetzen als die Soprane. Erstens ist ein männlicher Bass (oft als König oder als Gott in der Oper) die *fondation* der Harmonie und zweitens wird er, wegen der akustischen

<sup>20</sup> Du Mont, Henry: *Airs à quatre parties, avec la basse-continue*, Paris 1663, Preface.

<sup>21</sup> Du Mont, Henry: *Meslanges a II. III. IV. et V. parties, avec la basse-continuë*, Paris 1657, Preface.

<sup>22</sup> Saint-Lambert, Monsieur de: *Nouveau traité de l'accompagnement du Clavecin, de l'Orgue et des autres instruments*, Paris 1707.

Prädispositionen, von den meisten Zuhörenden als lauter empfunden. Der Diskant, der in Frankreich nicht mit Castrati besetzt war, muss dementsprechend weich und süß sein. Dies ist wichtig, weil sich in Frankreich tatsächlich alle mir bekannten Instrumente an dieser Ästhetik orientieren. Orgeln, Cembali, Theorben, Lauten, Gamben etc.: der Bass ist immer stark und rund, der Diskant weich und klar. Dies bestätigt auch Nivers: «[...] *la voix de Récit est extrêmement juste & tendre.*»<sup>23</sup>. Sehr interessant ist auch, dass seine Generalbassschule einem Motethenbuch angehängt ist, das klar für die Kirche gedacht ist, jedoch trotzdem für Orgel und Cembalo gedacht ist. In den generellen Anmerkungen zum Geschmack, haben wir das Tempo erwähnt. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wird auch das wichtiger. Immer mehr *Traité*s und *Prefaces* haben Anweisungen zum Tempo, die sich zumindest bei den drei meistverwendeten nicht unterscheiden. Ein C Zeichen, also ein *Signe Majeur*, ist immer mit vier langsamen Schlägen, ein durchgestrichenes C, ein *Signe Mineur*, hat zwei langsame bzw. vier schnellere Schläge, ein 3/2 hat drei langsame Schläge etc. Diese Angaben, die sich bei Saint-Lambert 1702, Loulié 1696, Feuillet 1704 und L’Affilard 1697 noch mit spezifischen Tanztypen in Verbindung bringen lassen, geben uns auch einen Einblick. Die Courante zum Beispiel war zumindest in der Zeit von Louis XIV nie ein schneller Tanzsatz, sondern immer sehr elegant und langsam. Saint-Lambert regt sich sogar über Komponisten auf, die die Kompositionen nicht mit den richtigen Zeichen angeben.<sup>24</sup> Um dieses Kapitel abzuschliessen möchte ich nur noch auf Jean Loret verweisen. Er hat mit Marie d’Orleans *princesse de Longueville* eine Briefkorrespondenz als *Gazettes* gehabt. In diesen Korrespondenzen finden sich zahlreiche interessante Beschreibungen von Konzerten. Die Briefkorrespondenz fand von 1650 bis 1665 statt. So beschreibt er zahlreiche Hauskonzerte in Salons und bei Musikern zuhause. Cembali waren sehr oft vertreten, leider wissen wir nicht ob auch Solo-Repertoire gespielt wurde, man darf aber anhand früherer Beschreibungen davon ausgehen, dass sich das Solo-Repertoire auch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts bei Hauskonzerten durchgesetzt hat. Im Brief vom 7.12. 1652 schreibt Loret über ein Konzert: «[...] *un concert de deux chanteurs accompagnés d’un clavessin et deux violes.*»<sup>25</sup> Auch hier wird ersichtlich, dass vokale Konzerte in der Mehrheit waren, aber immer mit einer Gambe, Cembalo oder Theorbe begleitet wurden. Es verwundert also nicht, dass in dieser Zeit so viele Generalbass- und Gesangsschulen publiziert wurden.

---

<sup>23</sup> Nivers, Guillaume-Gabriel: *Motets a voix seule, accompagnée de la basse continue. Et quelques autres motets à deux voix, propres pour les religieuses. Avec l’art d’accompagner sur la basse continue pour l’orgue et le clavecin*, Paris 1689, S. 169.

<sup>24</sup> Saint-Lambert, Monsieur de: *Les principes du Clavecin*, Paris 1702, S. 20.

<sup>25</sup> Loret, Jean: *Lettre en vers à Son Altesse Mlle de Longueville*, Paris 1652.

## 2. Terminologie und Beschreibungen

### 2.1 Terminologie in der Literatur

Je mehr Quellen man liest, desto mehr fällt die Ungenauigkeit der Bezeichnungen im 17. Jahrhundert auf, besonders in der ersten Hälfte. Sie werden aber, je mehr wir uns dem Jahr 1700 nähern, immer genauer. Dieses Kapitel soll Unklarheiten aufzeigen. Egal ob in Frankreich, Deutschland oder Italien: Die Begriffe können stark variieren, so dass man sie immer im Kontext lesen und verstehen muss. In Deutschland bedeutete das *Clavier* oder *Cembalo* einfach ein Tasteninstrument, ein *Flügel* oder ein *Clavecin* war ganz spezifisch ein Cembalo.<sup>26</sup> Nicht anders ist es in Frankreich. Im umgangssprachlichen Gebrauch wird das Wort *Epinette* oder *Espinette* als ein Überbegriff für ein gezupftes Tasteninstrument benutzt. Wird ein *Clavecin*, *Clavecin* oder *Clavessin* erwähnt, so ist damit ein Cembalo gemeint. In den verschiedenen Wörterbüchern im 17. Jahrhundert (hier darf man auch diejenigen mit einbeziehen, die in den Jahren nach 1700 publiziert wurden, da sie im 17. Jahrhundert zusammengestellt worden sind) wird es ganz klar präzisiert. Auch schon bei Mersenne sieht man, dass in seiner *Harmonie Universelle* oftmals Beschreibungen sehr breit sind. So wird am Anfang vom *Livre troisieme des Instrumens a chordes* einfach ein Instrument mit Corpus und Tasten erwähnt, wo die tiefen Saiten länger sind als die hohen.<sup>27</sup> Erst später wird klar, dass ein *Epinette* und ein *Clavecin* zwei verschiedene Instrumente sind.<sup>28</sup> Auf der Seite 112 des gleichen Buches kann man wieder beobachten, dass *Clavecin* und *Epinette* regelmässig vertauscht werden. So redet Mersenne vom Cembalo, seiner Form und Bauweise, und schreibt dann: «[...] *ce pourquoy ie viens à l'explication d'une autre sorte d'Espinette, dont on n'use pas en France* [...]».<sup>29</sup> Er beschreibt dann ein Cembalo mit einer ausziehbaren Tastatur, auf welches ich am Ende dieses Kapitels zurückkommen werde, jedoch ist klar, dass *Epinette* hier als Überbegriff benutzt wurde. Das gleiche Problem finden wir in Jean Denis' *Traité de l'accord de l'espinette, avec la comparaison de son clavier à la musique vocale*. Auch hier werden die zwei Begriffe oft, gleich nebeneinander, völlig frei verwendet. Im ersten Kapitel *Avec la comparasion du Clavier d'icelle à la Musique Vocale* wird das *Epinette* beschrieben und seine Tastatur erklärt, bis er die Erklärung mit folgenden Worten abschliesst: «*Voila tout ce qui se peut dire de l'accord du plus belle Instrument du monde & plus parfaict; veu qu'il ne se peut faire de Musique qu'il*

---

<sup>26</sup> Schick, Leonard: *Gravität und Vielfalt; Bachs Flügel*, MA-Arbeit, Basel 2021, Kp. 1.1 Terminologie, S. 8-28.

<sup>27</sup> Mersenne, Marin: *Harmonie Universelle; Livre Troisieme*, Paris 1637, S. 101.

<sup>28</sup> Ebenda S. 103.

<sup>29</sup> Ebenda S. 112.

*n'exprime & n'exécute tout seul, ayant de Clavecins à deux Claviers, pour passer tous les Unissons [...]».*<sup>30</sup> Diese Verwechslungen der Termini finden in seinem Werk konstant statt, was darauf schliessen lässt, dass dies in dieser Zeit wohl üblich war. Wir können uns aber sehr glücklich schätzen, dass die Inventare, die nach dem Tod der Musiker verfasst wurden, ziemlich genau zwischen den beiden Instrumenten unterscheiden, da ein Cembalo meistens viel mehr wert war als ein Spinett.

Ein grösseres Problem ist jedoch die Unterscheidung zwischen einem *Espinette* und einem *Espinette à l'Italienne*. Die Franzosen verstanden unter einem *Espinette* eigentlich das, was wir heute als Virginal bezeichnen würden. Dies können wir nicht nur Trichets Beschreibungen entnehmen, sondern auch dem Titelblatt von Chambonnières *Pieces de Clavecin*<sup>31</sup>. Trichet schreibt zu der Form des *Espinette*: «*La façon et la forme du clavecin est presque triangulaire, et celle de l'espinette ressemble un parallélograme dont la longueur excède la largeur*».<sup>32</sup> Es ist interessant, dass die Franzosen die Querspinette lange als *Espinette à l'Italienne*<sup>33</sup> bezeichnet haben, wobei die Deutschen die Querspinette oft *Espinette française* nannten. Weil in Frankreich in den Beschreibungen die meiste Zeit nur von einem *Espinette/Epinette* gesprochen wird, können wir nicht wirklich nachvollziehen, welche der Formen verbreiteter war. Wir wissen, dass Girolamo Zenti ab den 1660er Jahren in Paris grossen Erfolg feierte und dort viele von seinen Spinetten verkaufte. Man darf vermuten, dass die Bezeichnung *Espinette à l'Italienne* von der Beliebtheit seiner Spinette herrührt.

## **2.2 Terminologie in den Wörterbüchern**

Wie schon oben erwähnt, ist die Terminologie in den Wörterbüchern glücklicherweise viel präziser. Interessant ist jedoch trotzdem zu sehen, wie unterschiedlich die Artikel sein können. Wir werden sehen, dass manche Autoren grossen Wert darauflegen, die zwei Instrumente sehr präzise zu beschreiben und auf die Unterschiede genau einzugehen.

---

<sup>30</sup> Denis, Jean: *Traité de l'accord de l'espinette, avec la comparaison de son clavier à la musique vocale*, Paris 1650, S. 13.

<sup>31</sup> Chambonnières, Jacques Champion de: *Pieces de Clavecin, Livre Premier*, Paris 1670, Titelblatt.

<sup>32</sup> Trichet, Pierre: *Traité des Instruments de Musique*, Paris 1644, fol. 114.

<sup>33</sup> Kottick, Edward L.: *A History of the harpsichord*, Bloomington 2003, S. 139.

### 2.2.1 Le grand dictionnaire de l'Academie françoise, 1687

Von der 1687er Ausgabe dieses Wörterbuches habe ich nur den ersten Teil finden können, der nur bis zum Ende des C geht. Deswegen können wir nur den Eintrag für das Clavessin konsultieren.

- CLAVESSIN. s.m. Instrument de Musique, qui est une espece d'epinette. *Joüer du Clavessin. Toucher un Clavessin.*

### 2.2.2 Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts, 1690<sup>34</sup>

Furetières Beschreibungen sind schon viel ausführlicher. Er unterscheidet ganz klar zwischen Instrumenten mit einem oder mehreren Manualen.

- CLAVESSIN. s.m. Instrument de Musique dont on jouë en touchant un clavier. Ses touches sont mouvoir de petits Sautereux qui frappent un double rang de corde de fil & de leton & de fer, qui sont tonduës sur la table. Il y a des *clavessin* à un simple clavier & d'autre à deux claviers. Il y a tel *clavessin* qui a 1500 pieces differantes. Il a quatre chevalets, dont deux sont droit & les deux autres s'appellent *chevalets à crocs* à raison de leur figure.
- ESPINETTE. s.f. Instrument de Musique qui tient le premier ou le second rang entre les instruments harmonieux. Elle est composée d'un coffre de bois le plus poreux & le plus raffineux qu'on peut trouver, d'une table de sapin qui est collée & appuyée sur des triangles qu'on appelle *somiers*, qui posent sur les costez qu'on appelle *les parois*. Les Ouvriers appellent le *manche*, une petite prominence qui s'esleve au dessus de la table & qui semble en continuer le corps, parce qu'on y met autant de chevilles qu'il y a de cordes, qui sont le même effet que la queue manche fait à l'égard du Luth & des autres Instruments. *L'Espinette* jouë par le moyen d'un Clavier composé 49. Touches, qui sont autant de morceaux de bois longs & plats, arrangez selon l'ordre des tons & des demi tons de Musique, qui tandis qu'on les touche par un bout, font de l'autre élever [sic] un sautereau, lequel fait sonner les cordes par le moyen d'une pointe de Plume de corbeau dont il est armé. Les trente premieres cordes sont de leton. Les autres plus deliées sont d'acier, ou de fil de fer. Elles sont tenduës sur deux chavalets collez sur la table. La figure de *L'Espinette* est d'un quarré long ou parallelogramme large d'un pied & demi. Quelques-uns on appelle *L'Espinette*, une *harpe touchée*, & la harpe une *epinette renversée*. *L'Espinette* a cela de bon, qu'un seul homme fait toutes les parties d'un concert: ce qu'elle a commun avec l'orgue & le Luth. On adjouste quelquefois au jeu fondamental de *l'epinette* qu'on appelle son *jeu commun*, un semblable jeu à l'unison & un autre de l'octave, pour en tirer plus d'harmonie. On le jouë ou separément ou tous ensemble: ce qu'on appelle *double*, ou *triple epinette*. On y joint un jeu de violes par le moyen d'un archet, ou de quelques rouës paralleles aux touches, qui present les cordes & font durer les sons tant qu'on veut. On

---

<sup>34</sup> Furetière, Antoine: *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, Paris 1690, S. 824.

les renforce ou on les affoiblit selon qu'on les presse plus ou moins. *L'Espinette* a son tempérament, aussi bien que le Luth & l'Orgue, dont le secret consiste à sçavoir quelles consonances on doit tenir, fortes ou foibles, pour les rendre joustes & temperer tout le systeme du clavier. Le Clavessin est une espece *d'espinette* dans une autre disposition de clavier. Ce nom luy à été donné, à cause de ces petites pointes de plumes qui tirent le son de cordes, qui ressemblent à des espines.

Wenn wir uns diese zwei Artikel genauer anschauen, merken wir auf Anhieb, dass der Artikel über das *Espinette* viel länger ist als der Artikel über das Cembalo. Interessant sind aber auch die Beschreibungen selbst, da sich mehrere Fragen ergeben: zum Beispiel die Beschreibung der Form des *Espinettes*. Hier schreibt der Autor: «[...] *La figure de l'Espinette est d'un quarré long ou parallelogramme large d'un pied & demi.* [...]»<sup>35</sup>. Wir dürfen annehmen, dass ein *quarré long* ein Rechteck sein soll, demnach unterscheidet er zwischen einem rechteckigen und einem wie ein Parallelogramm aussehenden Spinett. Das würde bedeuten, dass er hier ein *Espinette* und ein *Espinette a l'Italienne* beschreibt. Ebenfalls interessant ist die Beschreibung des Saitenmaterials: Die ersten 30 Saiten sollten demnach aus Messing sein, die letzten aus Eisen bzw. Stahl. Es gab anscheinend 1, 2 und 3-chörige Instrumente mit den möglichen Dispositionen 8', 8'4', 8'8' oder 8'8'4'. Interessant ist auch die Beschreibung des Cembalos und dessen Stege. Er meint, das Cembalo hat vier Stege, zwei auf dem Stimmstock und zwei auf dem Resonanzboden. Die Beschreibung *à crocs* ist jedoch verwirrend. Meint er damit die Form der Stifte, die wie Zähne aussehen? Dann hätten alle vier Stege diese *crocs*. Möglich wäre jedoch auch die Interpretation der *crocs* als *croc=crochet*. Dann würde er damit die Anhängestifte hinter den Stegen meinen und es gäbe tatsächlich nur zwei Stege, die solche hätten.

### 2.2.3 Dictionnaire de l'Académie française, 1695

Von der 1695er Ausgabe des Wörterbuches der *Academie française* sind beide Teile erhalten und somit auch die Beschreibungen sowohl vom Cembalo als auch vom *Espinette*. Jedoch sind die Beschreibungen alles andere als ausführlich. Man sieht auch, dass sich die Beschreibung für das Cembalo nicht verändert hat. Wir können also davon ausgehen, dass auch die Beschreibung für das *Espinette* 1687 schon dieselbe war.

- CLAVESSIN. s.m. Instrument de Musique, qui est une espece d'espinette. *Joüer du Clavessin. Toucher un Clavessin.*
- ESPINETTE. s.f. Instrument de Musique à clavier & à cordes de fil d'archal. *Il joüe fort bien de l'espinette. Le clavier de mon Espinette est rompu.*

---

<sup>35</sup> Ebenda, Kap. *Espinette*

## 2.2.4 Le dictionnaire des arts et des sciences, 1732<sup>36</sup>

Obwohl die Publikation erst 1732 erfolgte, ist der Verfasser Thomas Corneille 1709 gestorben, was die Vermutung zulässt, dass das Werk im 17. Jahrhundert verfasst wurde und somit für diese Recherche immer noch relevant ist.

- CLAVESSIN. s.m. Instrument de Musique fort harmonieux, dont les cordes sont de laiton. Il a d'ordinaire deux piés trois pouces de larges vers le Clavier & n'a pas tant de large à l'autre bout. Sa longueur est de cinq piés trois pouces. Le *Clavessin* a quatre chevalets, dont il y en a deux qui sont droits: les deux autres sont appelés *Chevalets à crocs*, à cause de leur figure. On joue de cet Instrument en touchant un Clavier. Ses touches font mouvoir de petits Sautereux qui frappent un double rang de cordes qui sont tendues sur la table. Il y a des *Clavessins* à un seul clavier. D'autres en ont deux & quelquefois jusqu'à trois. On appelle aussi *Clavessin*, un Instrument de Musique carré, qui a deux Claviers à chaque bout. On y joint quelquefois un orgue & l'on dit *Clavessin organisé*.
- EPINETTE. s.f. Instrument de Musique fort harmonieux, fait d'un bois poreux & raffiné, dont une partie est propre à resonner & qui a un clavier le plus souvent au milieu. Ce Clavier est composé de quaranteneuf touches, qui sont autant de morceaux de bois longs & plats, arrangez selon l'ordre des tons & des demi tons de Musique. Tandis qu'on les touche par un bout, elles font de l'autre élever un sautereau, qui par le moyen d'une ponte de plume de Corbeau dont il est armé, fait sonner les cordes, dont les trente premières sont de laiton. Les autres plus déliées sont d'acier, ou de fil de fer & elles sont toutes tendues sur deux chevalets collés sur la table. La figure de l'Epinette est d'un carré long ou parallélogramme, ayant de largeur un pié & demi. On appelle *double* ou *triple Epinette*, quand au jeu fondamental de cet Instrument qu'on appelle son jeu commun, adjoûte semblable jeu à l'unisson & un autre à l'octave, afin d'en tirer plus d'harmonie. Ils se jouent separement ou tous ensemble. On y joint un jeu de violes par le moyen d'un archet ou de quelques roues paralleles aux touches qui pignent les cordes & es sont durer les sons autant que l'on veut. Les petits pointes de plumes qui tirent ces sons, ressemblent à des épines & c'est pour cela qu'on a donné le nom d'Epinette à cet Instrument.

Hier gibt es mehrere interessante Details zu beobachten, die uns später noch beschäftigen werden. Als erstes die Tatsache, dass Corneille Cembali mit einem, zwei und drei Manualen kennt. Momentan gibt es davon drei mir bekannte Beschreibungen. Mersenne<sup>37</sup>, Trichet (dessen Beschreibung fast eine Kopie derjenigen Mersennes ist)<sup>38</sup> und eben die von Corneille. Bis heute sind keine anderen Beweise für 3-manualige Cembali in Frankreich überliefert und schon gar nicht so früh im 17. Jahrhundert wie Mersenne sie beschreibt. Es ist jedoch nicht undenkbar, dass in Frankreich Cembali mit drei Manualen existiert hätten. In Frankreich war das Ideal, verschiedene Klangfarben und nicht verschiedene Lautstärken zu suchen. So haben

---

<sup>36</sup> Corneille, Thomas: *Le dictionnaire des Arts et des Sciences*, Paris 1732.

<sup>37</sup> Mersenne, Marin: *Harmonie Universelle; Livre Troisième*, Paris 1637, S. 112.

<sup>38</sup> Trichet, Pierre: *Traité des Instruments de Musique*, Paris 1644, fol. 114.

französische Orgeln sehr oft drei und mehr Manuale, wobei die Register dabei nicht sehr verschieden in der Lautstärke sind (mehr dazu im Kapitel 3). Überraschend ist auch die Erwähnung eines Vis-à-Vis-Instrumentes, das in so einer Form in Frankreich nicht überlebt hat. Bis heute kennt man nur drei Vis-à-Vis-Instrumente, von denen eines ein Cembalo aus dem 17. Jahrhundert ist. Es ist ein spanisches Cembalo, gebaut von Roque Blasco in Valencia 1691.

## **2.3 Beschreibungen in Enzyklopädien und Traités**

Dieses Kapitel ist den Beschreibungen von Cembali und Virginalen, die in Enzyklopädien, verschiedenen *Traités* und anderen Publikationen, wie Zeitschriften oder Briefen erwähnt oder beschrieben wurden, gewidmet. Besonders interessante Beschreibungen werden näher betrachtet und analysiert. Sehr umfangreiche Publikationen wie *Mercure Galant* wird als grösseres Bild genommen. Erstens beschreiben sie die Instrumente oft nicht genau oder erwähnen diese nur nebenbei. Wichtig wäre mir jedoch, einen Überblick zu schaffen, um ein Gefühl dafür zu bekommen, wo man überall nach relevanten Informationen finden kann.

### **2.3.1 Harmonie Universelle, 1637**

Mersenne beschreibt im Kapitel über die Instrumente auch das *Epinette* und das *Clauecin*, wobei, wie schon früher erwähnt, *Epinette* durchaus als Überbegriff für die zwei Tasteninstrumente benutzt wird. Der Korpus der Instrumente ist demnach aus verschiedenen Sorten von Holz: «[...] le plus poreux & plus raffiné & qui par consequent tiennent plus de l'air» und: «plus denses, plus matériels & plus terrestres». Die Auswahl des Holzes hat demnach auch einen Einfluss auf den Klang. Man müsste sich entscheiden, ob man ein stabiles und massives Instrument haben möchte, das demnach weniger stark klingt, oder ein feines, aber auch fragiles, das dafür auch stärker im Klang ist.<sup>39</sup> Der Resonanzboden ist «[...] *au cyprez ou de cedre & principalement de sapin [...]*».<sup>40</sup> Interessant ist auch die Form, die am Anfang des Kapitels einfach als *coffre* angegeben, später jedoch präzisiert wird. Er schreibt dazu: «*Mais pourueu que la figure de l'Epinette ne nuise point à la disposition des chordes necessaires, il importe fort peu qu'elle soit ronde, quarrée, n'ouale ou parallelogramme, qui est sa forme Ordinaire*».<sup>41</sup> Spätestens hier muss man einsehen, dass Mersenne Instrumente aus ganz Kontinentaleuropa beschreibt. Runde und Ovale Instrumente sind in Frankreich bislang nicht

---

<sup>39</sup> Mersenne, Marin: *Harmonie Universelle, Livre Troisième*, Paris 1637, S. 101.

<sup>40</sup> Ebenda S. 102.

<sup>41</sup> Ebenda.

nachweisbar. Weiter beschreibt er die Register der Instrumente. Das *ieu fundamental*, eines à *l'Unisson* und eines à *l'Octave*. So weit so gut, 8'8'4' kennen wir schon aus den meisten Quellen. Jetzt schreibt Mersenne aber: «*L'on peut encore adiouster und autre ieu de Tierce ou de Quinte [...]*»<sup>42</sup> Dies ist auf jeden Fall ungewöhnlich, da es eher der Beschreibung von Instrumenten von Michael Praetorius entspricht und in Frankreich nicht nachweisbar ist. Weiter beschreibt er noch ein Claviorganum und ein *Geigenwerck*, das er eine deutsche Erfindung nennt.

Dann kommt er auf das Cembalo zu sprechen. Der Kupferstich vom Instrument, so Mersenne, zeigt ein *double Clauecin* also ein Cembalo mit zwei Saitenchören und 49 Tasten. Interessant ist, wenn er Cembali mit 7 oder 8 Registern und 2 oder 3 Manualen beschreibt, die seiner Ansicht nach nicht erwähnenswert wären: «*[...] il n'est pas necessaire de remarquer que l'on fait maintenant des Clauécins, qui ont sept ou huit sortes de ieux & deux ou trois clauiers & qui ces ieux ces varient & se tirent, se ioignent, meslent ensemble comme ceux de l'Orgue, par le moyen de plusieurs petits registres, cheuilles & ressorts, qui font que les sautereaux ne touchent qu'un seul rang de chordes, ou qu'ils en touchent deux, ou plusieurs, par ce que la veuë & l'experience en sera plus comprendre que le discours: c'est pourquoy ie viens à l'explication d'une autre sorte d'epinette, dont on n'use pas en France [...]*».<sup>43</sup> Die Beschreibung ist auch interessant, weil er mit einem Cembalo fortfährt, dass in Frankreich nicht benutzt wurde. Das würde aber heissen, dass die davor beschriebenen Instrumente in Frankreich gebräuchlich wären, was aber unwahrscheinlich scheint, weil wir dort keine Referenzen für solch grosse Instrumente finden.

### **2.3.2 *Traité des Instruments de Musique*, 1644<sup>44</sup>**

Pierre Trichet weist uns selbst mehrmals darauf hin, dass sein Werk auf der *Harmonie Universelle* von Mersenne basiert. So ist es auch nicht verwunderlich, dass die Beschreibungen sehr ähnlich sind. Trichet schreibt: «*L'epinette est un instrument fort fréquent et usité en ce temps tant en France qu'ailleurs [...]*».<sup>45</sup> Die Beschreibung ist kompakter, aber weicht von Mersennes nicht viel ab. Ein Instrument mit 49 Tasten, wie die Orgeln, mit Messing- und Eisensaiten. Man kenne die *simples, doubles, triples ou quadruples*, die also einen bis vier Saitenchöre haben. Weiter aber beschreibt er was wir heute als Mutter-Kind Virginal kennen:

---

<sup>42</sup> Ebenda S. 106.

<sup>43</sup> Siehe Fussnote 37.

<sup>44</sup> Trichet, Pierre: *Traité des Instruments de Musique*, Paris 1644.

<sup>45</sup> Ebenda fol. 111.

«*Cella se faict en cette sorte: Il faut que l'une d ces espinettes soit grande et l'autre moindre, et qu'elles soit accordées, si l'on veut à l'octave l'une de l'autre. Or j'açoit que l'on en puisse joüer séparément; on peut néantmoins les conjoindre en ostant la barre de la grande et posant la moindre espinette sur l'autre: mais il faut faire en sorte que les sautereaux de la grande aillent justement respondre sur le bout des marches de la moindre, à laquelle l'on doibt faire des ouvertures par dessous à l'endroit où les marches vont finir. Pour en joüer il faut se servir du clavier inférieur, et par le maniment d'icellui l'on verra que le clavier superieur obéira à l'autre sans qu'il apparaisse qu'il soit aucunement touché.*»<sup>46</sup>. Hier haben wir eine interessante Beschreibung eines Mutter-Kind Virginals, wo man das Kleine auf das Grosse stellt, um beide zu spielen. Es gibt auch solche, bei denen die Springer der unteren Claviatur durch Löcher auch die obere spielen. Leider wird hier keine Auskunft gegeben, ob dies in Frankreich gebräuchlich war. Es wäre auf jeden Fall nicht undenkbar, da der Instrumentenbau besonders in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts unter einem grossen italienischen Einfluss stand. Anschliessend beschreibt Trichet auch ein *Geigenwerck* oder eine *Viola Organista*. Die Erfindung schreibt er, wie Mersenne, den Deutschen, genauer Jean Heyden, zu. Am Ende des Kapitels über das *Espinette* widmet er sich auch der Terminologie. Hier wird die Sache jedoch wieder unklar, weil er offensichtlich mal den Begriff *Espinette* als Überbegriff und mal spezifisch für das Virginal verwendet. Hierzu schreibt er: «[...] *c'est pourquoi aucuns le nomment en latin virginale; il est aussi dict harpsichordum, à cause a mon advis qu'il ressemble une harpe renversée: mais Spinetta est le nom plus fréquent et plus usité.*»<sup>47</sup> Hier wäre seine Erklärung, wieso man ein *Espinette* auch ein *Harpsichordum* nennt unlogisch, wenn es sich nicht um ein Cembalo handeln würde. Wie wir jetzt wissen, ist ein *Espinette* ein Rechteck oder ein *Espinette à l'italienne* ein Parallelogramm. Keines von beiden sieht wie eine Harfe aus. Jedoch ein Cembalo mit der dreieckigen Form schon eher.

Das folgende Kapitel bei Trichet gilt dem Cembalo und schon der erste Satz ist interessant: «*Le Clavecin estant un instrument moderne, il ne faut pas trouver estrange si le nom qu'il a fallu lui imposer est aussi nouveau.*»<sup>48</sup> So neu ist der Ausdruck natürlich nicht, schon gar nicht aber das Instrument. Wir haben Mersennes Beschreibungen in der *Harmonie Universelle*, deren erster Teil schon 1627 publiziert wurde, und wir haben das Inventar von Pierre Chabanceau, der im Jahr 1600 gestorben ist, worin ein Cembalo (*Clavesin*) mit rotem *bazanne* verzeichnet

---

<sup>46</sup> Ebenda fol. 112.

<sup>47</sup> Ebenda fol. 113.

<sup>48</sup> Ebenda fol. 114.

ist.<sup>49</sup> Ein Cembalo hat, verglichen mit einem Espinette, einen stärkeren Ton: «*le son du clavecin est plus fort et plus esclattant*». Es folgt wieder eine Beschreibung von grossen Instrumenten, die mit Orgeln verglichen werden: «[...] *aussi ne fait-on pas ordinairement des espinettes de mesme que des clavecins a deux ou trois claviers, et a sept ou huict jeux: chacun desquels en peut produire separament, et les faire joüer alternativement en les diversifiant, les meslant ou joignant tous ensemble, de mesme façon que l'on fait aux orgues, et ce par l'entremise de quelques ressorts et registres aisés à tirer, qui sont cause que les sautereaux frappent tel rang de cordes que l'on veut*». <sup>50</sup> Es ist auch hier von Instrumenten mit 7 oder 8 Registern die Rede. Interessanter aber finde ich, dass hier ganz klar gesagt wird, dass es Register gibt, die man ziehen muss, um festzulegen welche Springer welche Saiten anzupfen sollen. Den Vergleich zwischen Cembalo und Orgel werden wir im Kapitel 3 dieser Arbeit genauer betrachten

### **2.3.3 Idée des spectacles anciens et nouveaux, 1668<sup>51</sup>**

Michel de Pure ist der Autor dieses Werks, das uns einen guten Einblick in die Welt der Unterhaltung in Frankreich zur Zeit von Louis XIV Alleinherrschaft gibt. Das Werk, in zwei Bücher aufgeteilt, behandelt im ersten Buch die *Spectacles anciens* aus der Antike und im zweiten die *Spectacles nouveaux*, die man zum Zeitpunkt der Entstehung des Buches kannte. Das XI. Kapitel des 2. Buches handelt vom Ballet. Das *Balet* wird sehr genau beschrieben und das Kapitel ist weiter in 19 Sektionen aufgeteilt. Dort sieht man auch, wie komplex und reichhaltig besetzt der Begriff damals war. Heute würden wir zum damaligen *Balet* vielleicht Oper sagen. Die Sektion 12 heisst *Des Instruments* und beschreibt die Instrumente, die man bei den Aufführungen, aber auch bei allen anderen *Spectacles* gebraucht hat. Darin wird klar, dass die Gruppe der Streicher für de Pure der geeignetste Klangkörper ist, auch weil diese einfach zu 'transportieren' sind. Ergänzt werden sie vom Klang der *Hautbois*. Interessant ist die Erwähnung vom Cembalo: «*L'Orgue et le Clavessin, sont des Instruments plus parfaits: & sont capables de toutes choses. Mais la premiere semble consacrée aux Temples & la seconde aux Cabinets & l'un & l'autre ne sont ni assez portatifs ny assez aisez pour estre employez aux divertissements & portez librement dans les lieux destinez aux Spectacles*». <sup>52</sup> De Pure meint also, dass ein Cembalo nur schwer transportabel und somit für die Kammer bestimmt ist. Dies scheint auch logisch, wenn man sich die sehr verzierten und aufwändig bemalten Instrumente aus dieser Zeit vor Augen hält. Es muss sich also bei diesen *Spectacles* – wenn ein Cembalo

---

<sup>49</sup> Hubbard, Frank: *Three centuries of harpsichord making*, Harvard University 1967, S. 88.

<sup>50</sup> Trichet, Pierre: *Traité des Instruments de Musique*, Paris 1644, fol. 114.

<sup>51</sup> De Pure, Michel: *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris 1668.

<sup>52</sup> Ebenda S. 275

benutzt wurde – um eine andere Art Instrument handeln, das nicht so empfindlich und vielleicht auch leichter gebaut war. Dies würde auch meine These bestätigen, dass verschiedene Cembalo Modelle für verschiedene Aufgaben benutzt wurden.

### 2.3.4 *Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavecin, 1690*<sup>53</sup>

Dieses Werk von Denis Delair ist aus zwei Gründen wichtig. Einerseits ist es eines der ersten Werke, die das französische Continuospiel nach der ‘neuen Manier’ definiert (Bass links, Akkorde rechts) und andererseits differenziert es zwischen Theorbe und Cembalo, um 1690 die beiden gängigsten Continuo-Instrumente. In diesem Werk geht Delair nicht genau auf die Konstruktion des Instruments ein, gibt uns aber mehrere wichtige Hinweise, was Umfang und Gebrauch desselben angeht: «*Les Clavessins ordinaires contiennent cinquante ou cinquante une touche, lors que la seconde fiente d'enbas es coupée lesquelles touches sont d'une semiton plus hautes les unes que les autres, à la réserve des cinq ou six premières, ou cet ordre n'est pas garde, dautant qu'elles n'ont ni bemol ni dieze, toutes les autres ont leur dieze ou leur bemol, exepté celle lesquelles se trouuant entre le dieze de la note qui les précède et le bemol de celle qui les suit ne peuuent avoir naturellement ni l'un ni l'autre. Pour trouuer les notes sur le Clavessin on remarquera que la premiere touche d'enbas est un sol, le la se prend sur la premiere feinte, le si sur la seconde, l'ut sur la seconde marque [...] cinque ut d'enhaut qui est la derniere note du Clavessin. Il y à des Clavessins extraordinaires, qui contiennent cinquante trois touches, lesquels commencement et finissent par les mesme notes que les Clavessins ordinaires, sur lesdits Clavessins toutes les notes se suiuent naturellement avec leurs diezes et leurs bemols.*»<sup>54</sup> Wir werden sehen, dass die Cembali mit 49 Tasten, wie sie bei Mersenne beschrieben sind, noch bis weit ins 18. Jahrhundert existierten, jedoch langsam als Norm von den 50 und 51-Tasten-Instrumenten abgelöst wurden. So beschreibt Delair schon ein *Clavessin ordinaire* mit 50 oder 51 Tasten anstatt 49. Die Cembali wurden meist erst in der Tiefe erweitert und nicht im Diskant. So bekommen wir als erstes mit der kurzen Oktave und einer extra Taste den Umfang: GG/HH-c'''. Brechen wir jetzt das untere ES, das bei einer kurzen Oktave eigentlich das H ist, so bekommen wir sowohl ein ES als auch ein HH und 51 Tasten. Brechen wir eine weitere Taste, so haben wir sowohl ein CIS als auch ein AA, also 52 Tasten. Delair beschreibt jedoch ein Cembalo mit 53 Tasten. Hier gibt es im Prinzip zwei Möglichkeiten, wobei nur eine logisch ist; die erhaltenen Instrumente bezeugen diese These. Die erste Variante wäre, den Umfang nach oben um eine Untertaste zu erweitern, wie es in Italien vorkommt, also

---

<sup>53</sup> Delair, Denis: *Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavecin*, Paris 1690.

<sup>54</sup> Ebenda S. 8-9.

GG/HH-c''d'''. Kein französisches Instrument mit diesem Umfang ist erhalten. Wenn der Umfang bis d''' geht, dann chromatisch mit cis'''. Die andere Lösung, die auch erhalten geblieben ist, ist die Ausweitung des Instruments nach unten. So hätte man GGAA-c'', ein Umfang der im Labreche-Instrument von 1699 zu finden ist. Wir müssen aber an dieser Stelle anmerken, dass es in dieser Zeit schon durchaus grössere Instrumente gab. GG-d''' findet man nicht selten. Das Cembalo von Denis 1648 hat GGAA-d''' (wurde aber wahrscheinlich in den 1690ern von GG/BB-c''' auf diesen Umfang erweitert). Das erste originale Instrument mit GGAA-d''' ist ein anonymes Cembalo von 1679, das sich heute in einer Privatsammlung befindet. Das Cembalo von Denis 1677 hatte original GGAA-c''' und wurde um ca. 1700 bis d''' erweitert. Dann gibt es natürlich noch weitere Instrumente mit ähnlichen Umfängen, wie das Ruckers-Cembalo in Colmar mit GGAA-d'''.

### 2.3.5 *Les principes du Clavecin, 1702*<sup>55</sup>

Auch in diesem Werk wird zuerst nur der Umfang des Instruments beschrieben. Zusätzlich interessant ist aber die Abbildung der Tastatur, die wir später genauer betrachten werden. Saint-Lambert gibt zwar keine genaue Zahl der Tasten an, aber sie lässt sich anhand der Beschreibung ausrechnen bzw. in der Abbildung konsultieren. Er schreibt zur Tastatur: *«La première Touche noire & les deux premières blanches, ne portent pas les noms qu'elles devoient avoir naturellement & cela parce qu'on a trouvé plus à propos de les accorder à d'autres Tons qu'à ceux que leur place leur prescrit, pour l'avantage du Chant des Basses. Sur quoi il faut remarquer qu'il y a des Instruments qui n'ont point cette première Touche noire, qui es tun SOL & dont le Clavier commence par UT. Il y en a d'autres dont l'une des deux premières blanches & même toutes les deux sont doubles & font deux Tons: C'est pourquoi j'ai mis deux noms sur chacune de ces Touches qui sont ceux qu'elles ont quand elles sont doubles. Lorsqu'elles sont simples elles s'appellent pour l'ordinaire, la première LA & la seconde SI. Mais il ne faut pas s'embarasser du nom de ces deux Touches, parce qu'elles servent assez rarement sur-tout. Dans les Pièces qu'on apprend au commencement & avant que le temps de s'en servir soit venu, on aura tout le loisir de s'informer de quelqu'un, comment ces Touches se nomment au Clavecin, ou à l'Epinette qu'on aura: car elles ne sont pas les mêmes en tous les Instruments & leur difference dépend de la maniere de celui qui accorde; mais pour l'ordinaire on les met au LA & au SI. Je ne croi pas être obligé de dire qu'aux Clavecins qui ont deux Claveirs; l'un & l'autre sont tout-à-fait semblables, en noms, en figure & en tout. Cela*

---

<sup>55</sup> Saint-Lambert, Monsieur de: *Les principes du Clavecin*, Paris 1702.

*se voit de soi-même.*»<sup>56</sup>. Wie wir sehen, ist für Saint-Lambert eine Tastatur mit 50 Tasten, also mit dem Umfang GG/HH-c''', normal. Die Maximalzahl der Tasten ist bei ihm 52, wenn beide tiefsten Obertasten geteilt sind. Interessant ist, dass er hier schon darauf aufmerksam macht, dass das Instrument auch zwei 'gleiche' Manuale hat, wie bei Jean Denis mehr als 50 Jahre früher.<sup>57</sup> Dies bekräftigt Saint-Lambert 1707 in seinem *Nouveau traité de l'accompagnement du Clavecin, de l'Orgue et des autres instruments*, wo er sagt, dass man die Begleitung von einer Solo-Stimme immer anpassen können muss. Bei einer 'halben Stimme' sollte man weniger Töne spielen, versuchen zu *tirer peu de son du Clavecin*, oder gar, wenn die Stimme schwach ist, nur auf dem Obermanual, auf dem *Petit Jeu* begleiten. Ist die Stimme stark, so spielt man mit allen Registern. Ist die Stimme *extrêmement delicate* nimmt man ein oder zwei Register weg, wenn sie sogar sehr schwach ist, spielt man nur zweistimmig.<sup>58</sup> Dies impliziert mehrere technische Details: Erstens muss das *Petit Jeu* in der gleichen Tonhöhe sein wie das *Grand Jeu*, zweitens muss es, um alle Register zu kombinieren und einzeln wegnehmen zu können, einen Weg geben, diese einzeln zu bedienen, wie eine Schieb- oder Ziehkoppel.

## **2.4 Beschreibungen in anderen Publikationen**

Da ich die Inventare im Hauptteil dieser Arbeit vorstellen möchte, finden sich in diesem Kapitel nur die Beschreibungen aus Publikationen wie dem *Mercure Galant*. Ich habe das Wort *Clavessin* in 44 Ausgaben vom *Mercure Galant* aus den Jahren 1679–1713 gefunden, wozu noch vier weitere kommen, in denen das *Epinette* erwähnt wird. Hier merkt man einen grossen Unterschied. Wo die meisten früheren Publikationen das *Epinette* öfter erwähnen (auch weil es ein Überbegriff war), überwiegt hier das Cembalo massiv. Daraus kann man schliessen, dass ab den 1670er Jahren das Cembalo immer mehr zur Norm wurde, auch in der Terminologie. Die meisten Beschreibungen im *Mercure Galant* sind von Adelligen oder bekannten Musikerinnen und Musikern, die das Cembalo sehr gut spielen können. So findet sich zum Beispiel im *Mercure Galant* vom Januar 1687 die Beschreibung von Elisabeth Jacquet de la Guerre, die das Cembalo ausserordentlich gut beherrscht haben soll.<sup>59</sup> Man merkt schnell, dass der hohe Adel und die Profimusiker eher Cembali als Virginalen besaßen. Dies korrespondiert auch mit den erhaltenen Instrumenten. Das Cembalo wurde früh zu einem Symbol für den Adelsstand und ein unentbehrlicher Teil des Salons, zeugte das Beherrschen des Instruments

---

<sup>56</sup> Ebenda S. 7.

<sup>57</sup> Siehe Fussnote 30.

<sup>58</sup> Saint-Lambert, Monsieur de: *Nouveau traité de l'accompagnement du Clavecin, de l'Orgue et des autres instruments*, Paris 1707, S. 61.

<sup>59</sup> Donneau de Vizé, Jean; Corneille, Thomas; Du Fresny, Charles: *Mercure Galant*, Paris 1687, Ausg. Januar, S. 236-240.

doch auch von der Qualität der Person. In der Ausgabe vom Januar 1679 gibt es eine kuriose Beschreibung von einem ‘Musikzimmer’: Es handelte sich dabei um einen Raum mit vier Instrumenten/Cembali, die man alle von einem Instrument aus spielen konnte. Dazu gab es noch eine Orgel, bzw. eines der Cembali war eigentlich ein Claviorganum: «[...] *De cette Chambre ils passent dans une seconde, tapissée & maublée d’un Velours cramoisy, rehaussé d’une broderie d’or, aux quatre angles de laquelle il y avoit quatre Clavessins. Ils estoient posez sur des Pieds semez de diverses fleurs, mais d’une Miniature si délicate qu’elles auroient fait honte aux fleurs naturelles. Un Jeune Homme d’environ quinze ans s’approche d’un des Clavessins & à piene a-t-il achevé un Air qu’il touche dessus, que le Clavessin qui est à l’extrémité de la chambre luy répond, en sorte qu’on voit toutes les touches du Clavier se mouvoir sans qu’il y ait persone qui en approche. Un troisième Clavessin en fait autant & ensuite tous en quatre joüant à la fois font entendre ce mesme Air avec toutes les parties de la plus fine Musique. Ce jeune Homme sans changer de place, commence un autre Air sur son Clavier, mais au lieu d’entendre des Clavessins, c’est une veritable Orgue & des Basses & des Dessus de Violes aux Flustes douces, sans qu’on touche pourtant autre chose que le Clavessin. Une nouveauté si peu commune ayant dû causer au Cavalier plus de surprise qu’il n’en témoigne, la Dame luy dit qu’elle voit bien que les Instruments ne sont pas a plus forte passion. Il l’assure que rien ne le touche davantage & luy confesse que ce qu’il vient d’entendre luy aroit paru un enchantement, s’il n’avoit déjà veu la mesme chose de cinq Clavessins chez celuy qui en avoit inventé le Secret à Rome».<sup>60</sup> Auch ich war bei dieser Beschreibung so fassungslos wie der Cavalier. Ich konnte aber eine ähnliche Beschreibung in Bonannis’ *Gabinetto Armonico* finden, dort jedoch nur mit 1 Cembalo und 3 Spinetten.<sup>61</sup> Wir können uns nur denken, dass dies mit Traversen, wie bei den Orgeln, unter dem Boden bewerkstelligt werden konnte.*

---

<sup>60</sup> Donneau de Vizé, Jean; Corneille, Thomas; Du Fresny, Charles: *Mercure Galant*, Paris 1679, Ausg. Januar, S. 34-37.

<sup>61</sup> Bonanni, Filippo: *Gabinetto Armonico*, Rome 1722, S. 80.

### 3. Vergleich mit Orgeln im 17. Jahrhundert

Die Quellen bestätigen, dass die meisten Cembalisten im 17. und 18. Jahrhundert auch oder sogar hauptberuflich Organisten waren. Dasselbe gilt für Instrumentenbauer; viele Orgelbauer haben auch Cembali gebaut. Der Grund dafür ist relativ einfach: Bis in das späte 19. Jahrhundert waren Kirchen- und Organistenstellen ein relativ gut bezahlter stabiler Arbeitsplatz, wo man sich auch als Komponist – in der einen Gemeinde mehr, in der anderen weniger – entfalten konnte. Darüber hinaus war es in fast allen europäischen Ländern so, dass die Orgeln sehr genau den Geschmack des Landes sowohl im Klang als auch in der Bauweise bzw. Dekoration widerspiegelten. Auch in Deutschland ist dies zu beobachten. Die Orgeln in Mitteldeutschland aus dem 18. Jahrhundert zum Beispiel zeigen, wie wichtig den Deutschen die ‘Gravität’ war. Dies zeigt sich an den mit vielen lauten und starken Registern üppig bestückten Orgeln in diesem Gebiet.<sup>62</sup> In Italien war es nicht anders. Wie die Cembali hatten die italienischen Orgeln in der Regel nur ein Manual und wenige Register. Der Klang war hell und klar. Es überrascht also nicht, dass auch in Frankreich die Orgeln und Cembali viele Gemeinsamkeiten hatten. Ich bin durch Zufall auf den Artikel *Loud and Soft in the Baroque* gestossen.<sup>63</sup> Darin diskutieren Willem Kroesbergen und Marc Champollion darüber, wie französische Cembali und Orgeln in der Lautstärke und im Anschlag waren. Kroesbergen ist der Ansicht, dass die Cembali laut sein müssten und einen harten Anschlag haben, weil auch die Orgeln hart waren. Dieser Aussage muss ich aber, aufgrund der neuen Erkenntnisse, die wir haben, widersprechen. Richtig ist die Behauptung, dass die Cembali im 17. Jahrhundert lauter waren als jene im 18. Jahrhundert. Evident wird dies, wenn wir bedenken, dass Instrumente mit dünneren Wänden und weniger steifer Innenkonstruktion mehr Resonanz haben. Aber, wie auch schon Hubbard<sup>64</sup> richtig erkannt hat, gab es:

1. schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zwei Bauarten oder Bauschulen; die altfranzösische, die der italienischen gleicht und die neufranzösische, die eher der flämischen gleicht, und

---

<sup>62</sup> Schick, Leonard: *Gravität und Vielfalt; Bachs Flügel*, Basel 2021, Kp. 1.3.1 Orgeln.

<sup>63</sup> Champollion, Marc; Kroesbergen Willem: «Loud and Soft in the Baroque», in: *Early Music* vol. 24 no.2, Mai 1996, S. 363–366.

<sup>64</sup> Hubbard, Frank: *Three centuries of harpsichord making*, Harvard University 1967, Kap. France.

2. waren die Instrumente sehr fein gebaut. An einigen erhaltenen Instrumenten mit originalen Rechen, und sogar Springern sieht man, dass die Löcher für die Plectra so klein sind, dass eine starke Bekielung schlicht unmöglich gewesen wäre.

Darüber hinaus erklärt Bertrand Cattiaux, ein namhafter Experte für französische Orgeln, dass die meisten grossen französischen Orgeln bereits im 17. Jahrhundert gebaut wurden, und im 18. und besonders im 19. Jahrhundert immer weiter vergrössert wurden, ohne aber die Mechanik zu verbessern. Dies führte dazu, dass tatsächlich viele der bekannten Orgeln sehr schwer zu spielen sind, weil die originale Mechanik nicht für so viele Register und Manuale ausgelegt war. Bei vielen Orgeln seien die Veränderungen so stark, dass man schwer abschätzen kann, wie die Ausgangssituation gewesen war.<sup>65</sup> Glücklicherweise aber gibt es in Frankreich Instrumente, die entweder rekonstruiert werden konnten, erhalten geblieben sind, oder wo die Mechanik zusammen mit den anderen Erweiterungen mit vergrössert wurde.

Im Sommer 2021 war ich in der Bretagne, wo ich das Glück hatte, auf drei historischen Orgeln zu spielen und mir somit einen guten Eindruck verschaffen zu können, wie der Anschlag, das Oktavmass, die Lautstärke und die generelle Ästhetik ist. Die erste Orgel war von Robert Dallam in Lanvellec, die bis auf eine Pfeife original aus dem Jahr 1653 erhalten geblieben ist. Die Klaviatur wurde, nach anderen Vorbildern von Dallam, von Formentelli rekonstruiert. Die zweite war von Thomas Dallam, dem Sohn von Robert, in Guimiliau von ca. 1677. Auch dieses Instrument wird gerade von Formentellis' Sohn restauriert. Die letzte war ebenfalls eine Dallam-Orgel, die aber im 19. Jahrhundert samt der Mechanik erweitert wurde. Diese steht in der Kathedrale von Saint-Pol-de-Léon. Die beiden letzteren Orgeln haben drei Manuale, die erste nur eines. Als erstes ist mir in Guimiliau und Lanvellec aufgefallen, wie ähnlich das Oktavmass der Klaviatur dieser Orgeln demjenigen eines französischen Cembalos aus dem 17. und frühen 18. Jahrhundert ist. Die Länge der Vorderplättchen, die Breite der Tasten und die Form der Obertasten sind mehr oder weniger bei fast allen Dallam Orgeln, wie auch bei anderen aus dem 17. Jahrhundert, gleich – sofern die Tastaturen entweder erhalten sind oder Referenzen zur Rekonstruktion aufweisen. Dies bestätigt auch Dom Bedos in seinem Buch über Orgelbau, wenn er die französische Tradition beschreibt.<sup>66</sup> Die zweite Auffälligkeit betraf die Traktur: Selbst in einem Grand Jeu mit allen Koppeln waren die zwei letzten Orgeln überhaupt nicht schwer zu spielen. Im Gegenteil, die Mechanik erlaubte sogar sehr feine und schnelle Ornamente. Dies entspricht auch der Mechanik der Cembali; die Enge der Klaviatur erlaubt nicht schnelle virtuose Stücke zu spielen und wenn, dann nur in den Tonarten, die auch im

---

<sup>65</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Of7zE-W1bd8&list=LL&index=14&t=3889s>, am 2.8. 2021.

<sup>66</sup> Bédos de Celles, François Lamathe: *L'art du facteur d'orgues*, Paris 1766, Preface und S. 104-112.

*Temperament Ordinaire* am besten klingen, pauschal gesagt bis 3# und 3b. Die dritte Auffälligkeit war, dass die Orgeln, obwohl sie sehr verschiedene Grössen hatten, mehr oder weniger gleich laut geklungen haben. Der Unterschied war lediglich, dass die Orgel in Guimiliau verschiedene Möglichkeiten der typisch französischen Registrierungen bot. Offensichtlich wurden die Register nicht nach Lautstärke, sondern nach Klangfarbe differenziert und nach diesem Prinzip auch die Orgel und die Tastaturen aufgebaut. Sogar die Kompositionen selbst entsprechen dieser These. Es gibt keine Registrierung, die alle Register auf einmal verlangt, bzw. keine, die Mixturen und Zungen zugleich verwendet. Die französischen Orgelstücke sind meistens so komponiert, dass das ganze Stück mit einer Registrierung gespielt werden kann, da generell keine dynamischen Unterschiede innerhalb des Stückes gesucht werden. Die Ausnahme wäre natürlich das Echo. Sogar in den *Dialogues* geht es eher um die Differenz in der Farbe als in der Lautstärke.

Dies lässt an den Fall aus Saint-Ursanne (Kanton Jura) denken, wo eine historische Orgel im französischen Stil aus dem 17. und 18. Jahrhundert im 21. Jahrhundert als zu leise empfunden wurde. Deswegen kamen bei der Restaurierung 2004 neue Zungenpfeifen hinzu und die Orgel wurde neu intoniert. 80% des Altbestandes blieb erhalten. Auch dieses Beispiel zeugt von einer anderen Klangästhetik, bei der die Lautstärke nicht im Vordergrund stand.

In den Inventaren der Familie Racquet sehen wir, dass anscheinend auch Übe- und andere Hausorgeln recht verbreitet waren. 1659 liess sich Jean Racquet eine Übe-Orgel mit zwei Manualen bauen.<sup>67</sup> 1660 finden sich im Hause Racquet: «*trois epinettes, dont deux sont presque de clavecins, un petit Orque à Buffet de poirier noirci et six jeux, dont deux de 8 pieds [...]*».<sup>68</sup> Im Nachlass von Jean Racquets Frau 1677 finden sich folgende Instrumente: «*deux clavecins, dont un seul à deux claviers, trois petits orgues à un seul jeu*».<sup>69</sup> Jean Racquet starb 1689 und hinterliess ein grosses Cembalo, eine Orgel mit sieben Registern und vermutlich mehreren Manualen, zwei kleine Orgeln und ein kleines Cembalo.<sup>70</sup> Dass die Franzosen ihre Instrumente immer nach dem gleichen Prinzip bauten – also mit mehreren Manualen für die verschiedenen Farben – werden wir auch später bei den Kupferstichen sehen.

Ein ebenso wichtiges Indiz sind die Kompositionen von Lebègue, Nivers und d'Anglebert. Zu den *Pieces de Clavecin* 1689 fügt d'Anglebert fünf Orgelfugen hinzu und schreibt dazu: «*J'ay*

---

<sup>67</sup> Haorduin, Pierre: «Les Racquet, Organistes Parisiens» in: *Recherches sur la Musique française classique* 1964, S. 50-51.

<sup>68</sup> Ebenda, S. 47.

<sup>69</sup> Ebenda S. 50.

<sup>70</sup> Ebenda S. 52.

*voulu donner aussi un échantillon de ce que j'ay fait autrefois pour l'Orgue, c'est pourquoi j'ay mis seulement cinq fugues sur un même sujet varié de differens mouvemens, et j'ay fini par un quatuor sur le Kirie de la Messe. Come cet pieces est plus travaillée que les autres, elle ne peut bien faire son effet que sur un grand Orgue et même sur quatre Claviers differens, j'entes trois Claviers pour les mains et le Clavier des pedales, avec de jeux d'egale force et de differente harmonie [...]*».<sup>71</sup> Hier könnte die Aussage nicht klarer sein: Erstens steht die Aussage in einem Buch, das prinzipiell für Cembalo gedacht ist, was die These unterstützt, dass Cembalo und Orgel ähnlich sein mussten, zweitens aber sagt d'Anglebert ganz spezifisch, dass die Fugen am besten mit drei Manualen und Pedal gespielt werden, jeweils mit gleich starken Registern, die aber eine andere Klangfarbe haben. Auch Lebègue<sup>72</sup> und Raison<sup>73</sup> beschreiben, wie wichtig es ist, mehrere Manuale zu haben und die Registrierungen gut balanciert zu gestalten. So sollte man eine *Basse de Trompette* nie ohne die Grundregister im Hauptwerk spielen und im Positiv oder Petit Jeu so viele Register wie nötig ziehen, um eine gute Balance zu schaffen. Dies könnte auch mit dem Raum zu tun haben: Die grossen Kathedralen in Frankreich, die sehr schmal aber hoch sind, sind akustisch sehr problematisch. Darüber hinaus stehen die Orgeln in Frankreich meist auf recht hohen Emporen. Eine zu laute Orgel würde in so einem Raum eher vom Nachteil sein. An den Raum ist auch die Spiel- und Schreibweise der damaligen Komponisten angepasst. Die lautesten Stücke sind immer *Gravement* oder *Très lentement* zu spielen.<sup>74</sup> Je präziser der Klang durch die Auswahl der Register wird, desto mehr häufen sich die Sechzehntel- und Achtelketten.

---

<sup>71</sup> D'Anglebert, Jean-Henri: *Pieces de Clavecin*, Paris 1689, Preface.

<sup>72</sup> Lebègue, Nicolas: *Premier livre d'Orgue*, Paris 1676, Preface.

<sup>73</sup> Raison, André: *Livre d'Orgue*, Paris 1688, Au Lecteur.

<sup>74</sup> Siehe Fussnote 72.

## 4. Das Cembalo

Nachdem wir jetzt einen Überblick über die generelle Ästhetik, die Standardisierung, die Terminologie und den Vergleich mit den Orgeln gewonnen haben, ist es an der Zeit, uns dem Hauptkapitel dieser Arbeit zu widmen: Über das französische Cembalo im 17. Jahrhundert weiss man heute fast nichts. Es gibt mehrere Gründe dafür: Das französische Cembalo geniesst heute in der Cembalowelt einen sehr hohen Stellenwert, jedoch für Attribute, die eigentlich gar nicht wirklich diesem Instrument entsprechen. Denn das französische Cembalo in den Köpfen der meisten Musikerinnen und Cembalisten ist das späte franko-flämische Modell nach Taskin/Blanchet, wobei die meisten Kopien nicht hundertprozentig einer genuin französischen Tradition entsprechen und an den modernen Geschmack angepasst sind. Weiter trägt auch die Literatur zur Problematik bei, etwas über die Instrumente aus dem 17. Jahrhundert herauszufinden. Versucht man in der Bibliothek etwas über französische Instrumente zu finden, merkt man schnell, dass es sehr viel Material zu den Instrumenten nach 1730, jedoch nur sehr wenig bis gar nichts zu denjenigen vor 1700 gibt. Ausser Hubbard, der zwar ein paar Informationen gibt und sogar einige interessante Thesen und Beobachtungen aufstellt, gibt es fast keine sekundäre Literatur.<sup>75</sup> Auch bei Hubbard muss man sehr aufpassen. Die Forschung, die er betrieben hat, ist beachtlich, jedoch ist seine Arbeit voll mit persönlichen Meinungen, die keine andere Lösung und Denkweise zulassen. Zudem sind, seit dem Erscheinungsjahr 1967 mehrere Instrumente aufgetaucht, analysiert und restauriert worden. Diese Informationen hat Hubbard natürlich nicht gehabt, jedoch durchaus die anderen Autoren, die seither mehrere Bücher und Artikel publiziert haben und sich immer noch auf die teilweise veralteten Informationen aus Hubbards *Three Centuries of Harpsichord Making* beziehen. Der Cembalobauer Alain Anselm, der wahrscheinlich wichtigste und derzeit einzige Experte, der sich ausschliesslich mit Cembali aus dem 17. Jahrhundert beschäftigt, war mir bei dieser Recherche eine grosse Hilfe, da er auch selber mit seiner Frau viel über diese Materie geforscht, dabei aber leider wenig publiziert hat. In den zwei Jahren, in denen ich mich intensiv mit dieser Materie beschäftige, konnten wir über 30 historische Cembali aus dem 17. Jahrhundert zusammentragen können, dazu weitere 11, die kurz nach 1700 gebaut, aber noch in der alten Bauweise gefertigt wurden. Hier muss man sofort die nächste Problematik ansprechen: das Problem des *Ravalements*. Sehr viele Instrumente aus dem 17. Jahrhundert wurden, sofern sie gut waren, im 18. Jahrhundert vergrössert. Einige davon wurden, und das ist ein sehr grosses

---

<sup>75</sup> Hubbard, Frank: *Three Centuries of Harpsichord Making*, Cambridge 1967, Kap. France.

Glück, nur umdekoriert. Das Ravalement hat leider oft zur Folge, dass man den Originalzustand nicht mehr klar rekonstruieren kann. Trotzdem lässt sich anhand der existierenden Instrumente viel über die Bauweise und schliesslich auch über die Verwendung der Instrumente sagen.

#### **4.1 Konstruktion**

Das wahrscheinlich wichtigste Charakteristikum für ein Instrument ist dessen Konstruktion. Die Konstruktion des Instrumentes, das verwendete Holz, die Dicke der Zargen, die Querstreben etc. haben den grössten Einfluss auf den Klang. Weitere Merkmale sind die Form, die Länge und die Höhe der Zargen.

Als erstes ist es wichtig zu wissen, dass in Frankreich schon recht früh und bis ins 18. Jahrhundert zwei Traditionen koexistierten, bis dann die Blanchet/Taskin-Bauweise die erstere verdrängte. Hubbard benannte die zwei Schulen:

1. Altfranzösische Tradition
2. Neuf Französische Tradition

Diese Unterscheidung ist sehr wichtig, um die Instrumente einordnen und deren Entwicklung verfolgen zu können. Oft sind die Unterschiede von diesen zwei Traditionen nur minimal, manchmal sogar verschmolzen, trotzdem darf man kein Detail ausser Acht lassen. Dies war nämlich der vielleicht grösste Fehler in Hubbards Werk. Obwohl er erkannt hat, dass es zwei Traditionen gab, hat er bei der Zuordnung und Analyse der Instrumente nicht genau auf diese Merkmale geachtet und kam so zu Schlüssen, die heute aufgrund neuerer Erkenntnisse nicht mehr relevant sind. Diese Merkmale möchte ich anhand einiger Beispiele illustrieren und weiter vertiefen, vorweg aber die grössten Unterscheide aufzählen. Die zwei Traditionen unterscheiden sich meistens sehr offensichtlich.

Merkmale der Altfranzösischen:

1. 'Italienische' Innenkonstruktion
2. Korpus wird um den Boden gebaut
3. Sehr dünne Zargen
4. Verzinkung der Zargen oder auf Gehrung
5. Oft unbemalt

Merkmale der Neuf Französischen:

1. Flämische Innenkonstruktion mit Querstreben
2. Korpus wird gebaut und auf den Boden draufgesetzt

3. Dickere bis dicke Zargen
4. Verzinkung der Zargen oder auf Gehrung
5. Meistens sehr prachtvoll verziert

Hier muss man anmerken, dass es natürlich auch Ausnahmen gibt und Instrumente, die von beiden Traditionen etwas übernommen haben, aber im Grundsatz sind die Unterschiede so zu vermerken und hängen sehr oft davon ab, wo der Bauer ausgebildet wurde und wo er baute.

Nach 1650 könnten wir aber, wenn wir genauer sein wollen, die Bautraditionen aufteilen in:

1. eine Pariser Tradition und
2. eine Tradition der Provinzen.

Seit der Zentralisierung der Macht, erst in Paris, danach in Versailles, haben sich viele Instrumentenbauer in Paris niedergelassen und gebaut. Tatsächlich ging diese Zentralisierung so weit, dass man in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Instrumente in der Pariser Tradition sogar fast bis in die Grenzgebiete findet. Am Ende sind es nur die Grenzgebiete oder diejenigen Provinzen, die eine sehr starke eigene Tradition besaßen, welche noch in dieser ihrer alten Tradition Instrumente bauten. Es ist daher nicht überraschend, dass die meisten altfranzösischen Instrumente aus den Grenzgebieten, oder Städten wie Lyon oder Strasbourg kommen. Oft sind die typischen Merkmale in den Jahren nach der Fertigung vom Instrument dem Geschmack angepasst worden und daher für uns heute schwer zu erkennen.

Um die Konstruktion zu verstehen, untersuchen wir von jeder Tradition zwei bis drei Instrumente. Für die Verdeutlichung der Pariser Tradition steht das anonyme 1667er Instrument, das momentan in Boston steht und die Cembali von Denis von 1648 und 1658. Als altfranzösische Instrumente nehmen wir das anonyme Instrument von ca. 1668 und das Tibaut-Cembalo von 1691. Anhand dieser Auswahl werden wir die Unterschiede in der Konstruktion sehr gut beobachten können. Besonders bei den Denis-Instrumenten lässt sich teilweise eine Mischung zwischen den beiden Traditionen aufzeigen.

#### **4.1.1. Cembalo 1668 Anonymus, P. Baillon und G. Desruisseaux zugeschrieben.**

Das Instrument wurde in den späten 1960er entdeckt und war lange in Privatbesitz, wurde dann von Alain Anselm restauriert und steht nun in der *Cité de la Musique* in Paris. Das Instrument ist nur mit Initialen signiert und nicht datiert, jedoch konnte die Datierung und Zuordnung relativ genau gemacht werden, da im Instrument sowohl originale Tasten, als auch Rechen und Springer vorhanden waren. Darüber hinaus wies das Instrument genügend andere Details auf, wie z. B. die Verzierungen des Namenbretts oder die Koppelhebel und die Fragmente der

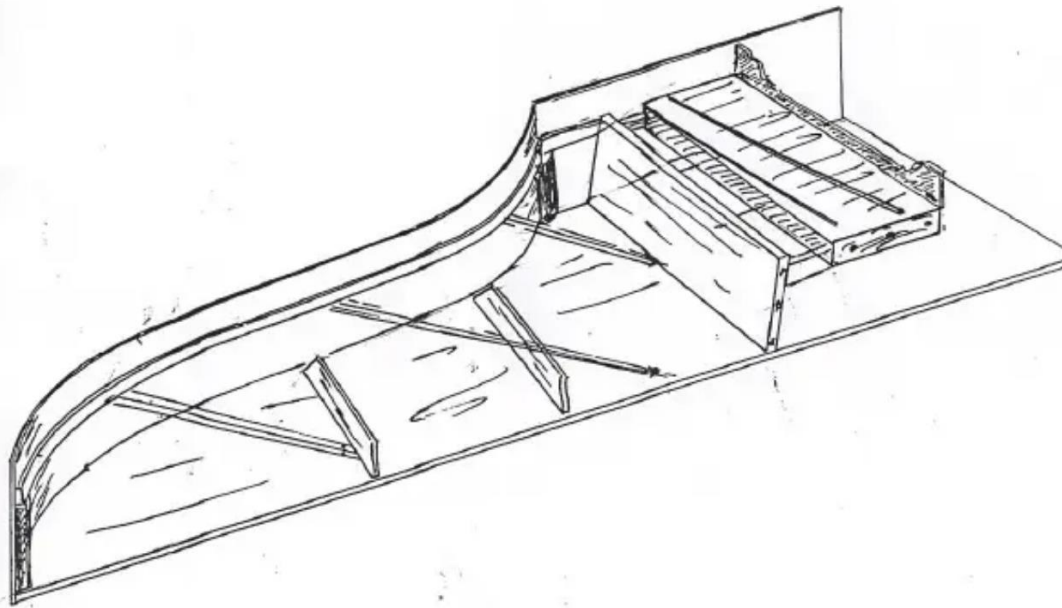


Rosette. Auffällig bei diesem Instrument ist, dass es Merkmale unterschiedlicher Qualitäten in der Ausführung gibt, was auch ein Grund war, das Instrument zwei Herstellern zuzuschreiben (der eine als Lehrling des andern). Die Tasten, die Springer und der Resonanzboden sind von überragender Qualität. Im Korpus, dem Klaviaturrahmen und der Innenkonstruktion findet man zahlreiche Baufehler. Zudem ist die sehr instabile und schwache Innenkonstruktion des Instruments zu bemerken.



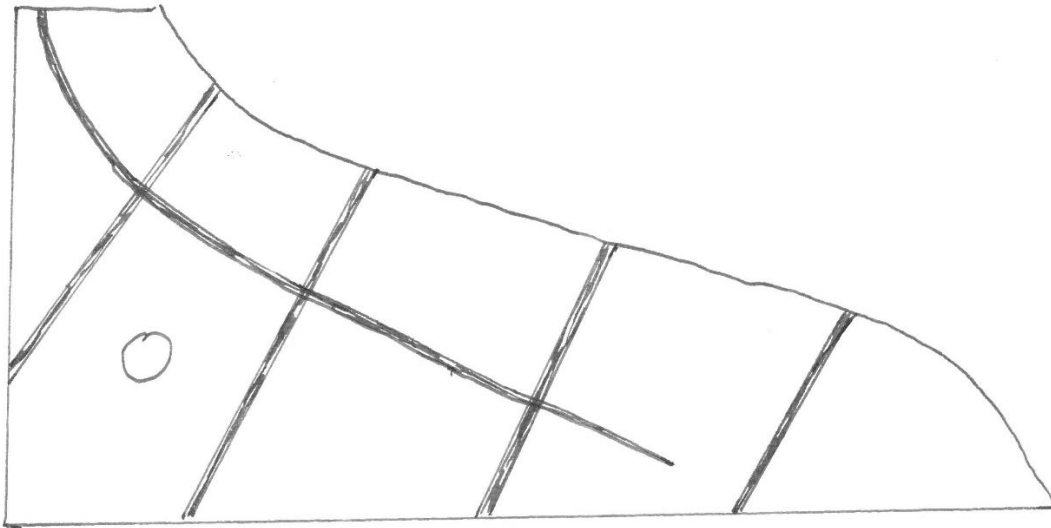
**1 ORIGINALZUSTAND**

**FOTO: ALAIN ANSELM**



## 2 INNENKONSTRUKTION ANON. 1668

Durch diese Innenkonstruktion sind die Möglichkeiten der Seitenspannung, Länge und Breite sehr begrenzt. Das Cembalo ist in der Gesamtlänge sehr kurz, jedoch ist die Diskantwand, in Proportion zur Basswand, sehr lang. Die Gesamtlänge beträgt 2060mm, die Breite 760mm und die Höhe 235mm. Sofort fällt auf, dass die Wände aus Nussbaum sehr dünn sind, zwischen 9 und 10mm. Die Zargen sind alle auf Gehrung zusammengesetzt. Die geringe Länge für ein 2-Manualiges Cembalo und die lange Diskantwand, in Kombination mit der sehr schwachen Bauweise, legt eine typische Bespannung mit Messing für die ersten 30 Saiten (von unten nach oben) und anschliessend Eisen für die letzten 20 Saiten nahe. Es gibt drei Saitenchöre: 8'8'4'. Die Stimmtonhöhe wäre ca.  $A=392$  Hz. Weiter ist die Berippung des Resonanzbodens interessant, da die *Machart à l'italienne* ist. Dies entspricht der Berippung vieler italienischer Instrumente aus dem 16. und 17. Jahrhundert, wo es wenig Rippen gab, die aber schräg über die ganze Breite des Resonanzbodens liefen und nicht nur für die Stabilität desselben sorgten, sondern auch für diejenige des Corpus. Das Instrument hat eine doppelt gebogene Seitenwand. Nur vier französische Instrumente aus dem 17. Jahrhundert mit diesem Merkmal sind erhalten. Diese doppelt gebogene Zarge erinnert an Instrumente von Hass und Mietke, eine Verbindung liess sich aber bisher nicht nachweisen. Man weiss, dass Mietke versucht hat (zumindest optisch) französisch zu bauen und bei den ersten Instrumenten muss sogar die Innenkonstruktion ähnlich schwach gewesen sein, da die erhaltenen Instrumente, die Mietke zugeschrieben sind, eine Innenkonstruktion wie das anonyme französische Instrument von 1668 haben und im Laufe der Jahre, wahrscheinlich durch Mietke selbst, nachgebessert wurden.



### 3 BERIPPUNG RESONANZBODEN ANON. 1668

Die Rosette ist aus Papier und entspricht denen, die auch in Italien und Flandern verwendet wurden. Erhalten geblieben sind die originalen Rechen, die auch die Disposition festlegen. Die Führungsrechen unten für den 8' und 4' sind ein Teil (nicht wie die oberen Rechen, wo man zwei separate Rechenleisten hat, sondern eine Leiste mit zwei Reihen von Löchern für die Springer). Dies bedeutet, dass das Instrument original die folgende Disposition hatte: 8'4' unten und 8' oben. Die zwei Registerhebel bestätigen dies weiter. Hiermit können wir auch Hubbards Aussage widerlegen, dass die Disposition französischer Cembali im 17. Jahrhundert 8'8' unten 4' Dogleg oben ohne Koppel war. In der Tat widerlegt diese Aussage auch die Tastatur. Erhalten ist der untere Klaviaturrahmen mit 34 Tasten. Der Umfang ist typisch für Frankreich im 17. Jahrhundert: GG/HH-c3 mit kurzer Oktave. Die Tasten selbst sind, für französische Cembali sehr ungewöhnlich, für Orgeln aber üblich, mit Knochen auf den Untertasten und Ebenholz auf den Obertasten belegt. Die Tasten haben hinten originale Koppelstifte eingesetzt, sind fein gearbeitet und haben sehr feine Hinterführungsstifte.



4 LINKS: FEINE HINTERFÜHRUNG

RECHTS: TASTENBELAG AUS KNOCHEN, FOTOS: ALAIN ANSELM

Der Klaviaturrahmen und die Koppelstifte deuten auf eine originale französische Koppel mit verschiebbarem Obermanual hin. Das Oktavmass ist typisch französisch klein mit 158mm. Die Balancestifte sind auf ca. 42% der Länge (von vorne gesehen) positioniert. Die Springer sind, wie die Tasten, sehr fein gearbeitet. Die Mechanik ist deswegen sehr leichtgängig und leise. Die Obertasten mussten für ein angenehmeres *Touchée* sogar **vorne** mit Blei beschwert werden. Das Instrument wurde 2019/2020 von Alain Anselm restauriert, dabei wurde die Innenkonstruktion verstärkt, aber nur so viel, um das Instrument vom Verziehen zu bewahren. Durch die Konstruktion und die feine Mechanik ist das Instrument, wie italienische Instrumente, hell im Klang, hat aber durch die, im Vergleich zu italienischen Cembali, hohen Zargen eine grössere Obertonfülle. Bass und Diskant sind eher ausgeglichen in der Lautstärke und Präsenz. Im Vergleich zur neufranzösischen Tradition, ist diese Art Instrument um einiges lauter, was der leichten Bauweise zuzuschreiben ist.

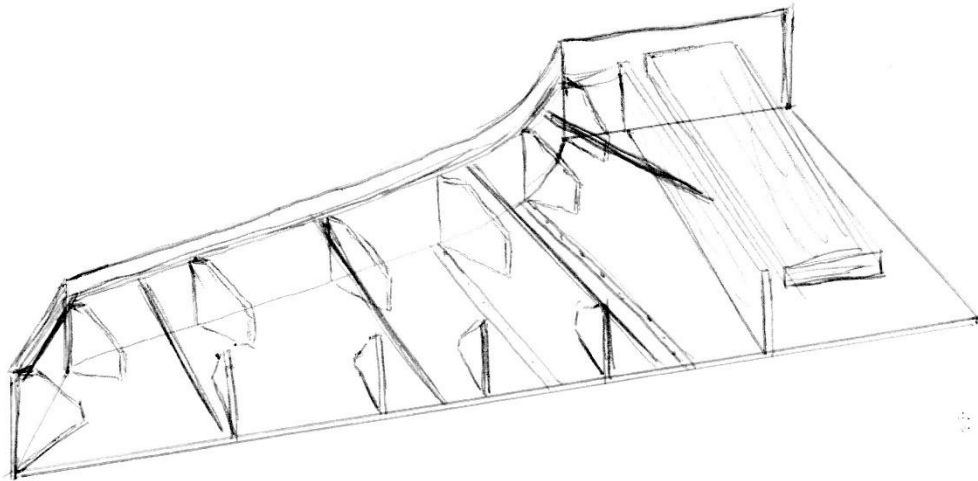
#### 4.1.2 Cembalo von Vincent Tibaut 1691



5 TIBAUT ORIGINALZUSTAND, FOTO: CITÉ DE LA MUSIQUE

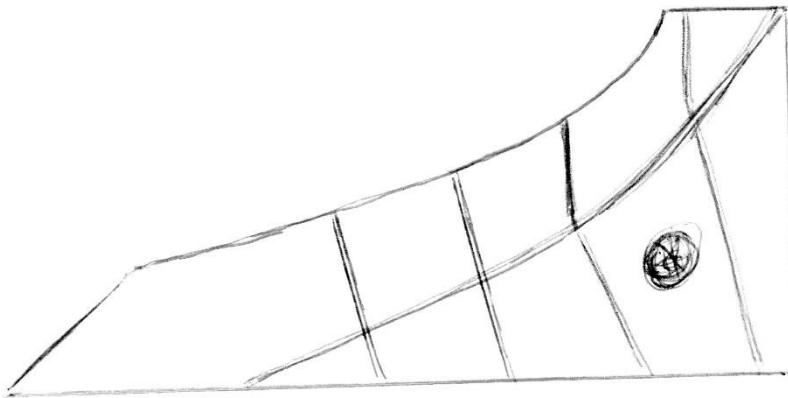
Tibaut hat in Toulouse gebaut. Das 1691er Instrument ist aus verschiedener Hinsicht interessant. Es ist im Originalzustand belassen worden und steht in der *Cité de la Musique*. Émile Jobin fertigte ein Fac-Simile des Instruments für das Museum an, das regelmäßig gespielt wird. Es ist auf 1691 datiert; dies ist

das gleiche Jahr, in dem Vincent Tibaut gestorben ist. Es ist also eines seiner letzten Instrumente. Das Instrument ist 2100mm lang, hat eine Breite von 765mm und eine Höhe von 236mm. Der Korpus, unbemalt, ist aus massivem Nussbaum und *à italienne*, also um den Boden herum gebaut. Auch die Innenkonstruktion erinnert an gut gebaute italienische Cembali, mit vielen abgeschrägten Winkelstützen, die an die Zargen aufgeleimt wurden. Die Wände sind mit einer Dicke von 10mm relativ dünn. Auf dem Boden wurden am Beginn der Kurve zwei dünne Querstreben befestigt, vermutlich um das Instrument zu stabilisieren. Beim Fac-Simile-Instrument gibt es noch eine weitere kleine Querstrebe. Die Zargenhöhe (236mm) ist fast identisch mit derjenigen des anonymen Instruments von 1668 (235mm). Auch hier sind die Verbindungen der Zargen auf Gehrung gearbeitet.



## 6 INNENKONSTRUKTION TIBAUT 1691

Die Berippung des Resonanzbodens ist interessant. Er ist *à italienne* gefertigt, jedoch mit Anpassungen. Die zwei längsten Rippen in der Nähe der Rosette sind zweigeteilt und verlaufen nicht gerade, sondern gebrochen. Sie stabilisieren eher den Bereich der Diskantwand.

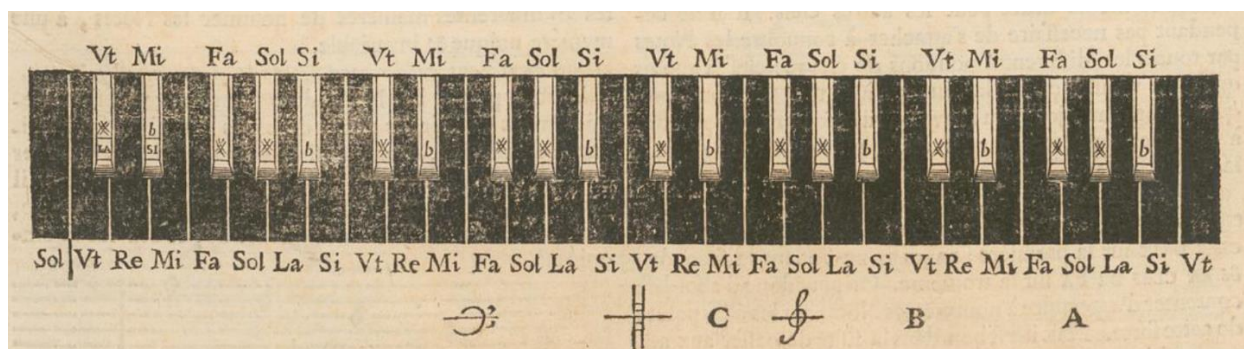


## 7 BERIPPUNG RESONANZBODEN TIBAUT 1691

Das Instrument hat drei Saitenchöre und die typische Disposition 8'4' auf dem unteren Manual und 8' auf dem oberen. Die Masse lassen auch hier eine Besaitung mit Messing und Eisen zu, die Tonhöhe war wahrscheinlich ca. 392 Hz. Das Cembalo hat momentan eine französische Schiebekoppel. Émile Jobin spekuliert aber, dass es im Originalzustand einen Dogleg 8' und keine Koppel gehabt haben könnte.<sup>76</sup> Da die ersten Instrumente original mit Schiebekoppel in den 1660ern auftauchen, finde ich es aber unwahrscheinlich, dass diese bei einem Instrument

<sup>76</sup> <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01056899/document>, Besucht am: 23.8.2021, S. 87-88.

von 1691 fehlen sollte. Das Pleno bei französischen Instrumenten schien 8'4' zu sein, auch das früheste erhaltene Instrument, das Denis-Cembalo von 1648, das wir später anschauen werden, hat original zwei gleichwertige Manuale, also jedes mit einem 8' bestückt. Jobin spekuliert weiter, dass es auch eine Koppel mit Dogleg gehabt haben könnte<sup>77</sup>, dies ergibt aber aus baulicher Sicht keinen Sinn, weil man erstens die Springer zu Dogleg sägen, danach eine Schiebevorrichtung für die Tastatur einrichten und noch kleine Blöcke bauen müsste, auf denen die Dogleg-Springer zu stehen kämen. Man hätte dann aber genau die gleichen Kombinationsmöglichkeiten wie mit 8'4' unten und 8' oben mit Koppel. Obwohl es nicht völlig undenkbar ist, dass es getreppte Springer gab – in Deutschland wurden diese erst in der Mitte des 18. Jahrhundert als eine absolute Innovation präsentiert – ist es unwahrscheinlich, dass diese bei einer Mehrheit der Cembali vorgekommen wären. Auf jeden Fall aber wäre die Disposition dann 8'4' unten und 8' Dogleg oben, ohne Koppel. Auch bei diesem Instrument sind die Tasten sehr schmal, mit einem Oktavmass von 156mm. Die Untertasten haben einen Ebenholzbelag, die Obertasten sind aus Knochen und nach hinten abfallend. Der Umfang ist GG/HH–c3 mit zwei geteilten Obertasten in der kurzen Oktave. Dieser Umfang von 52 Tasten entspricht der Abbildung in Saint-Lamberts *Les Principes du Clavecin* von 1702. Dort wird, wie auch 1690 bei Delair<sup>78</sup>, ein Cembalo mit dem normalen Umfang von 50 Tasten beschrieben, es gäbe aber auch solche mit 51 oder 52 Tasten (bei Delair sogar 53) die aber die untersten zwei Obertasten geteilt hätten.



8 SAINT-LAMBERT: LES PRINCIPES DU CLAVECIN, 1702, S. 6.

<sup>77</sup> <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01056899/document>, Besucht am: 23.8.2021, S. 87.

<sup>78</sup> Delair, Denis: *Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavecin*, Paris 1690, S. 8-9.



**9** GETEILTE OBERTASTEN, TIBAUT 1691,  
FOTO: CITÉ DE LA MUSIQUE

Sowohl die Balancestifte als auch die Hinterführungsstifte sind sehr fein. Die Balancestifte sind auf ca. 40% der Länge (von vorne gesehen) der Tasten positioniert. Die Tastenfronten sind typisch für die Zeit gotisch geschnitzt. Der Klang dieses Instrumentes ist wesentlich italienischer als derjenige vom Anonymen von 1668, da die Saiten im Diskant und im 4' kürzer sind. Dadurch bekommt das Instrument einen runden, hellen Klang mit wenig Obertönen. Die Mechanik läuft sehr leise. Interessant ist noch die Tatsache, dass der obere 8', im Vergleich zu anderen Instrumenten aus dieser Zeit und Tradition, viel kürzer als der untere 8' ist. Dies gibt dem oberen 8' eine ganz andere Klangfarbe, was wir als gewünscht annehmen können, da es auch der Orgeltradition entspricht. Alle

drei erhaltenen Instrumente von Vincent Tibaut sind sich sehr ähnlich. Obwohl beim 1679er Tibaut in Brüssel die Springer neu sind und die Klaviatur überarbeitet wurde, wissen wir, dass Tibaut seinen Baustil nicht verändert hat. Wir können nämlich davon ausgehen, dass auch bei den anderen zwei Instrumenten die Dispositionen und Koppeln wie beim 1691er Instrument gleich waren. Dies würde auch mit der Quellenlage und mit den anderen erhaltenen Instrumenten übereinstimmen. Durch eine Tabelle möchte ich die Kombinationsmöglichkeiten der Disposition 8'4' unten und 8' oben verdeutlichen.

### 1. Mit französischer Koppel

8'	8'	8'	8'	8'	8'
	+		+		+
8'	8'	4'	4'	8'+4'	8'+4'

2. Mit französischer Koppel und Dogleg für den oberen 8'

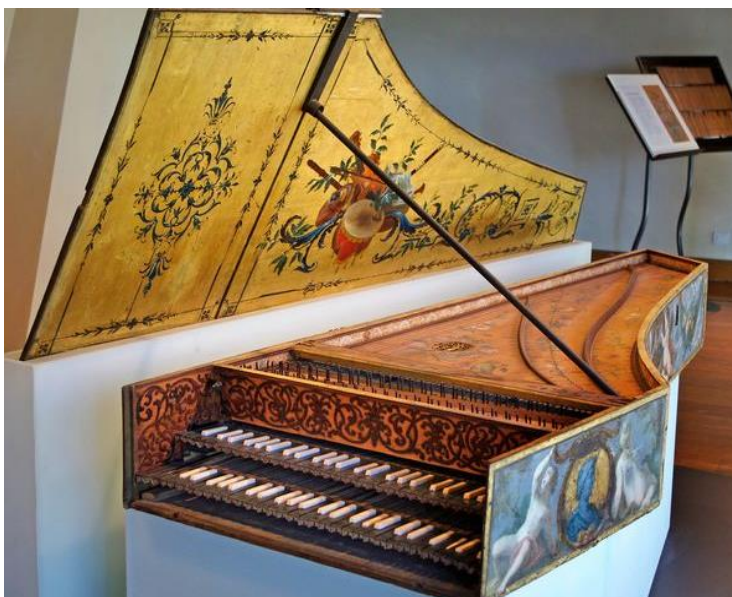
8'	8'	8'	8'	8'	8'
	+		+		+
8'	8'	4'	4'	8'+4'	8'+4'

3. Mit Dogleg für den oberen 8' ohne Koppel, 2 Registerzüge für die unteren 8' und 4'

8'	8'	8'
+	+	+
8'	8'+4'	4'

Wie man sieht, hätte man mit der Variante 'Dogleg und Koppel' genau die gleichen Möglichkeiten wie ohne Dogleg. Es besteht also kein Grund der Mehrarbeit für getreppte Springer. Bei dem normalen Dogleg hat man – wenn man von der Situation ausgeht, dass die Registerhebel, wie üblich bei den erhaltenen Instrumenten, nur für die unteren beiden Register gelten – sehr wenig Registrierungsmöglichkeiten zur Verfügung und spielt auch immer mit zwei 8'. Dies ist nicht undenkbar, jedoch für Solomusik und kleinbesetzte Kammermusik eher ungeeignet, für grössere Besetzungen wiederum gut denkbar.

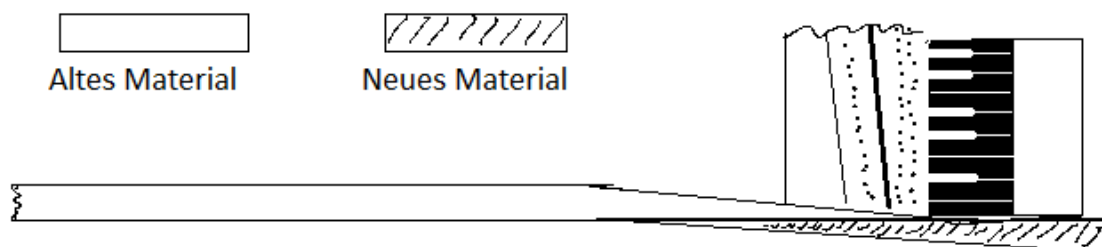
#### 4.1.3 Cembalo von Jean Denis II, Paris 1648



Das Cembalo von Jean Denis ist das älteste erhaltene französische Cembalo. Darüber hinaus ist es auch aus der gleichen Zeit wie das *Traité de l'accord de l'espinnette, avec la comparaison de son clavier à la musique vocale*, das aus der Feder desselben Jean Denis

10 JEAN DENIS II 1648, FOTO: MUSÉE ISSOUDIN

stammt.<sup>79</sup> Wir haben also hier ein Instrument, das wir direkt mit einer schriftlichen Quelle vergleichen können. Zwar ist das Traktat eigentlich dem Stimmen der Instrumente gewidmet, jedoch bespricht Denis auch Aspekte der Interpretation, des Instrumentenbaus und der Klangästhetik. Das Instrument von 1648 wurde im späten 17. Jahrhundert einem *petit ravalement* unterzogen, wahrscheinlich in der gleichen Werkstatt, in der es gebaut wurde. Dieses *ravalement* hat aber den Korpus und den Resonanzboden, wie auch die Anzahl der Registerzüge, zum Glück nicht verändert (der linke Registerzug wurde um ein paar cm nach links verschoben). Bemerkenswerterweise hat Denis das Instrument aus Teilen eines früheren Cembalos gefertigt, somit stellt das ‘Original’ selber schon einen Umbau dar. Man kann davon ausgehen, dass das ‘Spenderinstrument’ ein französisches Transponiercembalo war. Solche Instrumente hatten drei Register, von denen eines transponiert war. Dies wird auch durch die Tatsache bestätigt, dass die Registerzüge vor 1648 auf der rechten Seite durch die Diskantwand hindurch gingen (wie auch bei flämischen Instrumenten). Dieses Loch wurde 1648 von Denis geschlossen; die Registerzüge hat er dann typisch französisch durch das Namensbrett geführt. Sehr interessant ist, dass der Korpus (was zwar später eher die Norm als die Ausnahme wird) aus gemischtem Holz gefertigt ist. Beim *ravalement* wurde auf die Basswand vorne ein Stück Pappelholz auf die Tanne geklebt und dann von beiden Seiten ausgedünnt.

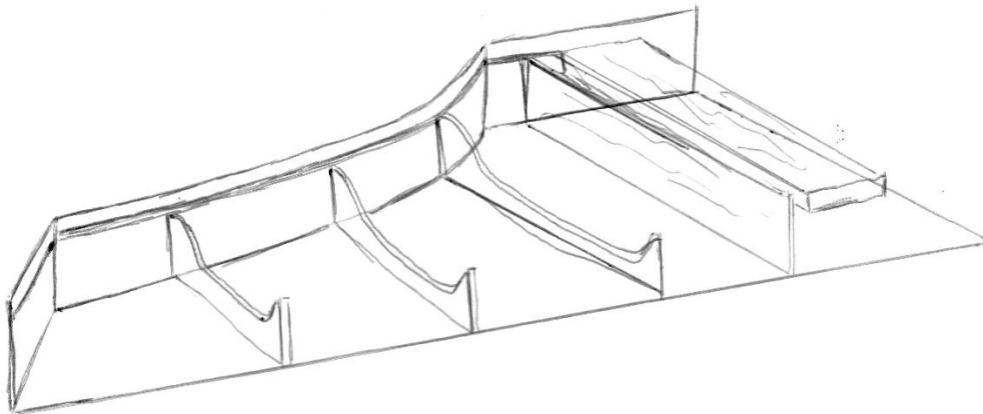


## 11 RAVALEMENT BASSWAND, DENIS 1648

So hat man den Korpus ohne grosse Eingriffe vergrössern können, um 16mm an der Seite für die zusätzlichen Tasten zu gewinnen. Die originale Basswand, der Boden und die Endzarge sind aus Tannenholz, die Diskantzarge und die gebogene Zarge aus Waldkiefer. Die Basswand ist 16mm dick, die übrigen Wände 11–12mm. Man sieht hier, dass die Zargen, wie auch bei flämischen Instrumenten, deutlich dicker sind. Die Konstruktion ist flämisch; der Korpus wurde

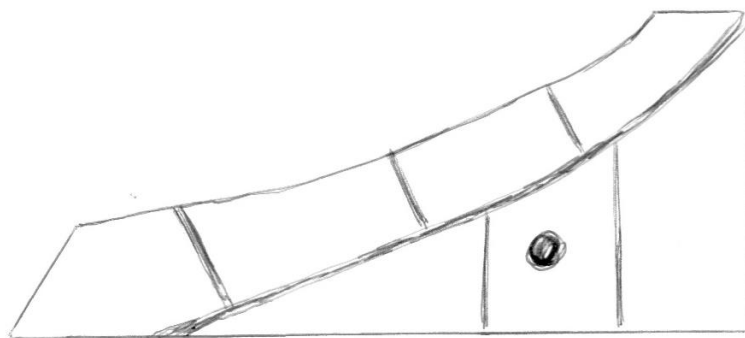
<sup>79</sup> Denis, Jean: *Traité de l'accord de l'espinnette, avec la comparaison de son clavier à la musique vocale*, Paris 1650.

zuerst zusammengebaut und dann auf den Boden gelegt. Das Instrument ist 2064mm lang, 765mm Breit und 236mm hoch. Die Zargen sind miteinander verzinkt und der Korpus ist bemalt. Die Bemalung des Korpus stammt wahrscheinlich aus dem 18. Jahrhundert, die Innenbemalung des Deckels ist wohl original. Das Instrument ist ursprünglich, aufgrund der Holzarten, die für den Bau verwendet wurden, auf jeden Fall bemalt gewesen. Die Querstreben nach flämischer Art sind an den Seiten



## 12 INNENKONSTRUKTION DENIS 1648

aufgeklebt und ergeben eine äusserst stabile Konstruktion. Bei späteren Instrumenten sind die Querstreben mit den Wänden sogar verzinkt. Auch die Innenkonstruktion ist sehr genau und fein gearbeitet. Der Resonanzboden wurde beim Ravalement nicht verändert. Die Stege und die Mensuren blieben original, nur unten wurden die Stege verlängert, um die neuen Saiten aufziehen zu können. Das gleiche gilt für die Stimmstockstege. Die Berippung des Resonanzbodens ist hier also nicht mehr *à l'italienne* sondern flämisch. Diese Art der Berippung übernehmen später die meisten Cembalobauer. Sie wird im 18. Jahrhundert eines der Merkmale französischer Cembali.



## 13 BERIPPUNG RESONANZBODEN DENIS 1648

Das Instrument hat 3 Saitenchöre, 8'4' unten, 8' oben. Durch die stabile Konstruktion und die sehr kurze Gesamtlänge kann es durchaus sein, dass das Instrument höher als 392 Hz gestimmt war, jedoch ist es anhand der Beschreibung aus Denis' Traktat unwahrscheinlich. Der momentane Umfang ist GGAA-d3, was aber dem Ravalement zuzuschreiben ist. Original ist der Umfang GG/HH-c3 gewesen. Die Rechen sind original und mit weissem Leder bezogen. Man sieht, wo die Rechen verlängert wurden, um die neuen Springer beherbergen zu können. Alle originalen Tasten sind vorhanden; die Untertasten sind mit Ebenholz belegt, die Obertasten mit Knochen. Das Cembalo hat eine französische Koppel, jedoch ist diese erst beim Ravalement hinzugefügt worden. Émile Jobin, der beauftragt wurde ein Fac-Simile zu bauen, meint, dies deute auf Dogleg-Springer hin. Viele Springer sind original und bei denen finden sich keine Anzeichen für ein Dogleg. Es wäre jedoch denkbar, dass das Instrument eine Koppel hatte, bei der das Untermanual zu ziehen ist. Da die Registerhebel original geblieben sind und diese jeweils die unteren beiden Register betätigen, bestünde noch die Möglichkeit, dass es zwei unabhängige Manuale hatte ohne Dogleg und ohne Koppel. Die Registermöglichkeiten wären dann jedoch begrenzt.

1. Tabelle der Disposition 8'4' unten und 8' oben, ohne Koppel oder Dogleg.

8'	8'	8'
8'	4'	8'+4'

Trotzdem würde sich diese Version, wenn es tatsächlich keine Koppel gab, mit der Aussage aus Denis' *Traité* decken: «*Voilà tout ce qui se peut dire de l'accord du plus belle Instrument du monde & plus parfait; veu qu'il ne se peut faire de Musique qu'il n'exprime & n'exécute tout seul, ayant de Clavecins à deux Claviers, pour passer tous les Unissons [...]*».<sup>80</sup> Man braucht also zwei gleichwertige Manuale, jeweils im Unisono. Die Springer sind sehr fein gearbeitet, wie auch die Klaviatur, die wiederverwendet wurde. Die Hinterführung ist extrem präzise und die Tasten selber sehr leicht. Das Oktavmass ist 154mm und die Balancestifte liegen von vorne aus gesehen auf ca. 45% der Länge. Da die meisten Tasten original sind, wissen wir, dass das Oktavmass original ist und nicht ein Resultat des Ravalements. Diese Bauweise gibt eine sehr leichte Mechanik, die ein sehr weiches *touché* ermöglicht. Aufgrund der Form, der Länge und der Position des 8'-Steges können wir auf eine typische Messing-Eisenbesaitung schliessen. Sicher war das Instrument durch die dicken Zargen und die sehr steife Konstruktion

---

<sup>80</sup> Siehe Fussnote 30.

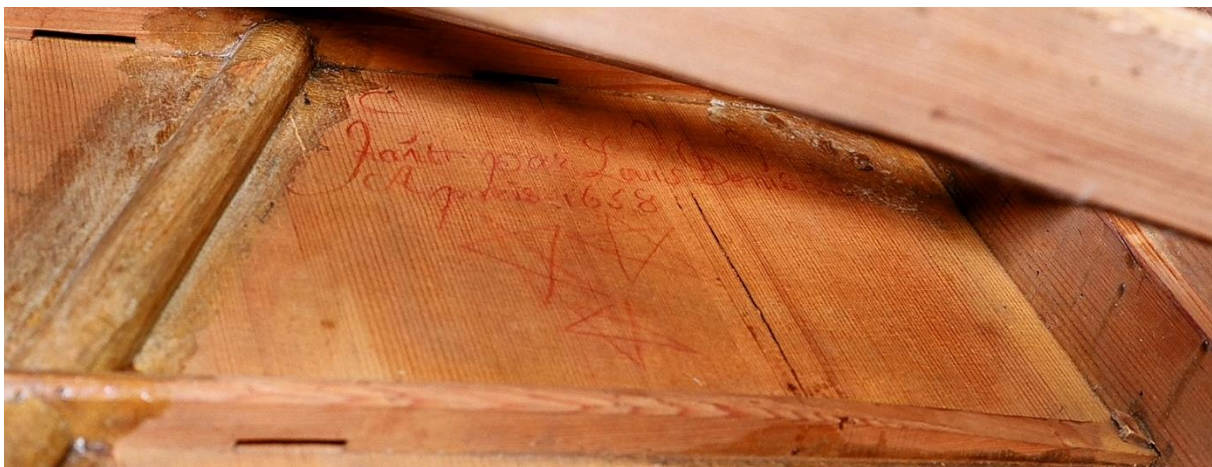
um einiges leiser und feiner im Klang als die Instrumente der altfranzösischen Tradition. Alain Anselm geht davon aus, dass das Instrument in Eile gebaut wurde, weswegen Denis sich entschlossen hätte, ein 'Spenderinstrument' zu nehmen und so viele Teile wiederzuverwenden.

#### 4.1.4 Cembalo von Louis Denis, Paris 1658



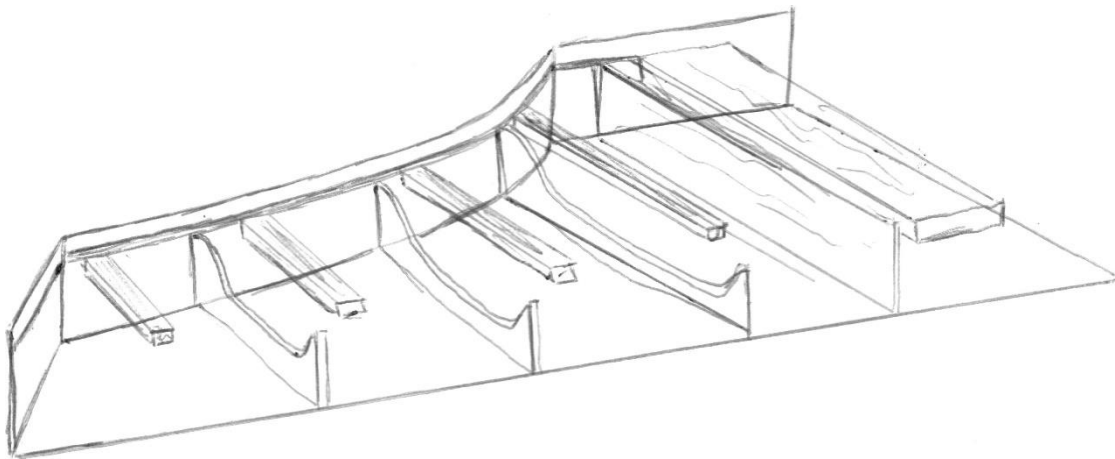
**14** CEMBALO LOUIS DENIS 1658, FOTO: REINHARD VON NAGEL

Dies ist das zweitälteste erhaltene französische Cembalo aus dem 17. Jahrhundert. Das Cembalo ist organologisch sehr wertvoll, weil kein *petit ravalement* durchgeführt wurde. Es ist auf der unteren Seite des Resonanzbodens signiert.



**15** SIGNATUR DENIS 1658, FOTO: REINHARD VON NAGEL

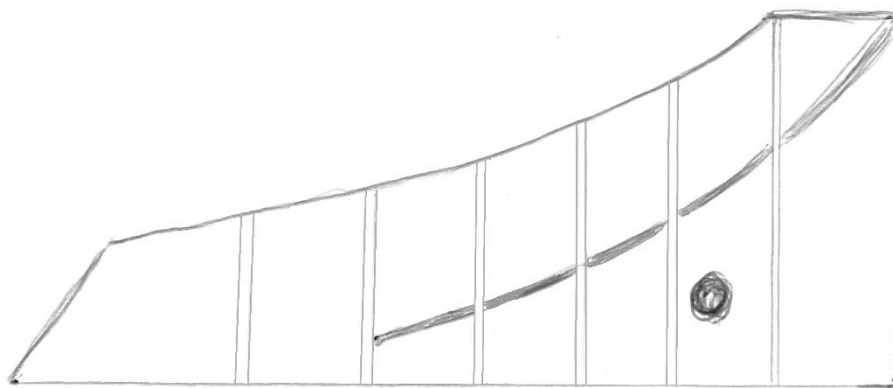
Obwohl die Tasten und Springer später erneuert wurden, haben der originale Stimmstock mit den Wirbeln und die beiden Resonanzbodenstege überlebt. Deshalb wissen wir, dass der heutige Umfang von GG/HH-c3 der originale ist. Der Umfang ist auch typisch für die französischen Cembali im 17. Jahrhundert. Das Cembalo ist 2170mm lang, 800mm breit und 237mm hoch. Die Diskantwand, die Basswand und der Boden sind aus Tanne, die gebogene Zarge ist aus Pappel. Die Basswand ist 20mm, die Diskantwand 12mm und die gebogene Zarge 11mm dick. Die Konstruktion ist flämisch mit drei Bodenstreben, die auf die Zargen geleimt sind – wie beim Cembalo von Jean Denis von 1648 – und vier weiteren Querstreben unter dem Resonanzboden, die auf die Resonanzbodenunterlage genagelt sind – auch dies wird später zur Norm bei Instrumenten von Blanchet und Taskin. Die Zargen sind miteinander verzinkt. Die Verzinkungen sind extrem fein gearbeitet und nur bei sehr genauem Betrachten von aussen sichtbar.



## 16 INNENKONSTRUKTION DENIS 1658

Das Cembalo hat drei Saitenchöre, 8'8'4'. Die Anordnung vor der Restauration, die 2004 von Reinhard von Nagel durchgeführt wurde, war 8'8' unten, 4' oben, und stammt wahrscheinlich aus dem 20. Jahrhundert. Durch die Anordnung der Registerhebel wie auch der Wirbel, kann man von einer typisch französischen originalen Disposition ausgehen, also 8'4' unten, 8' oben. Die Rechen sind aus dem 18. Jahrhundert und sehr fein gearbeitet mit kleinen Löchern. Anhand der erhaltenen Instrumente geht man davon aus, dass die originalen Rechen ebenfalls sehr fein und mit weissem Leder bezogen waren. Die Zargen sind bemalt. Die Grundfarbe, ein grau-blau, scheint original zu sein, wie auch die Resonanzbodenbemalung. Die Bemalung über der Grundfarbe, wie auch der Deckel sind aus dem 18. Jahrhundert. Der Deckel wurde von einem anderen Cembalo wiederverwendet und vergrößert. Ebenfalls aus dem 18. Jahrhundert sind die

Registerzüge und die Rosette, die mit BS signiert und Benoît Stehlin zugeschrieben ist. Die Klaviaturgrube ist komplett original geblieben. Dies beweist, dass es kein Ravalement gab. Es ist ersichtlich durch die Klaviaturblöcke auf jeder Seite der Grube. Die Blöcke fixieren den unteren Klaviaturrahmen. So konnte das Cembalo nur eine klassische französische Koppel mit einem verschiebbaren Obermanual oder 2 fixe unabhängige Manuale gehabt haben. Man kann aber davon ausgehen, dass eine Koppel, wenn nicht schon früher, zumindest im 18. Jahrhundert hinzugekommen ist. Ebenso ist anzunehmen, dass die Mechanik, wie bei allen anderen erhaltenen Instrumenten der Familie Denis, sehr fein gearbeitet und leicht zu spielen war. Obwohl die Tastatur nicht original ist, können wir anhand der Klaviaturblöcke auf das Oktavmass schliessen. Dieses wäre zwischen 152–154mm, was auch der typisch französischen Tradition entspricht. In Kombination mit einer feinen Mechanik, erlaubt so eine Tastatur ein sehr feines *touché* und breite, in weiter Lage gesetzte Akkorde zu spielen. Solche Akkorde kommen in den Cembalokompositionen der Zeit sehr häufig vor. Die Resonanzbodenberippung ist original, sehr genau und fein gearbeitet. Die Berippung ist *à l'italienne* und sehr stabil. Die Rippen sind dünn und an den Stellen, wo sie sich mit dem 8'- und 4'-Steg kreuzen, ausgeschnitten. Zusammen mit der sehr stabilen Bauweise impliziert dies einen höheren Saitenzug. Das wäre denkbar, wenn mehr Eisensaiten verwendet wurden, was gut möglich ist. So wären z. B. nicht die ersten 30 Saiten aus Messing, sondern nur die ersten 15–20 Saiten. Der Rest wäre aus Eisen. Die Mensur ist grundsätzlich länger und ermöglicht einen sehr runden Klang mit sehr vielen Obertönen. Es ist die Ästhetik, die bis zum Ende des 18. Jahrhunderts angehalten hat; sowohl beim Cembalo als auch bei der Orgel.



#### 17 BERIPPUNG RESONANZBODEN DENIS 1658

Die dicken Zargen und die starke Berippung des Resonanzbodens machen das Cembalo auch feiner und leiser im Klang machen als die Instrumente der altfranzösischen Tradition. Die Rosette und die neuen Registerzüge, sowie die Bemalung, lassen vermuten, dass das Instrument

bei Stehlin in Revision war. Dies würde auch der folgende Eintrag aus dem Inventar nach seinem Tod am 15.7.1774 bestätigen: «Item un clavecin en très mauvais ordre sans sautereaux ny cordages fait à Paris par Louis Denis».<sup>81</sup> Obwohl wir keinen direkten Beweis dafür haben, dass es tatsächlich dieses Instrument ist, ist es nicht unmöglich, dass Stehlin die Revision vor seinem Tod nicht fertiggebracht hat. Eine Revision mit neuer Bemalung, neuen Rechen mit Springern und neuem Deckel würde auf einen schlechten bzw. unspielbaren Zustand des Instruments hindeuten. Nichtsdestotrotz ist dieses Instrument, wegen seines Erhaltungszustandes und der Tatsache, dass es keinem Ravalement unterzogen wurde, von grosser Hilfe bei der Suche nach der Ästhetik des französischen Cembalobaus im 17. Jahrhundert.

#### 4.1.5 Anonymes Cembalo 1667

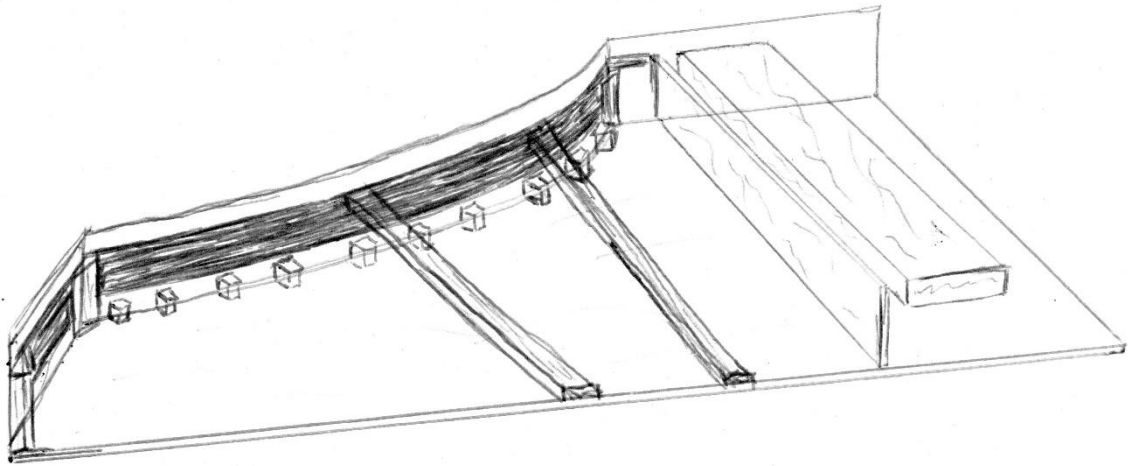


18 ANONYMUS 1667, FOTO: MUSEUM OF FINE ARTS BOSTON

Das anonyme Cembalo steht heute im *Museum of fine Arts* in Boston. Das Instrument hat zwei Datierungen. Die erste ist 1667, die aber ohne Signatur ist, die zweite 1739 mit der Signatur von Colesse. Colesse hat demnach das Ravalement durchgeführt. Das Ravalement hat aber den Originalzustand nicht drastisch verändert. Das Cembalo ist 2150mm lang, 765mm breit und 259mm hoch. Die Diskantwand, die gebogene Zarge und die Endwand sind aus Nussbaum, 9–10mm dick. Die Basswand ist aus Tanne und 15mm dick. Die Konstruktion ist flämisch, der Korpus ist auf den Boden aus 16mm

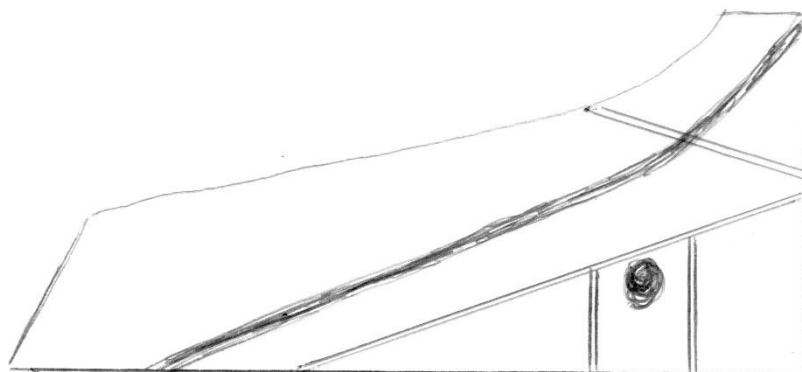
dicker Tanne draufgesetzt und verklebt. Es gibt jedoch keine Querstreben am Boden. Die Zargen sind auf Gehrung geschnitten und die Verbindungen mit kleinen Blöcken verstärkt. Das Instrument ist bemalt, war es aber wahrscheinlich ursprünglich nicht (da es aus Nussbaum gemacht ist). Die Bemalung stammt wahrscheinlich aus dem Ende des 17. Jahrhundert.

<sup>81</sup> Hubbard, Frank: *Three Centuries of Harpsichord Making*, Harvard University, 1965, S. 306-307.



### 19 INNENKONSTRUKTION DES ANONYMEN CEMBALOS 1667 IM ORIGINALZUSTAND

Die Konstruktion ist sehr leicht und instabil. Die gebogene Zarge wird zusätzlich mit der Resonanzbodenauflage verstärkt, die hier sogar 86mm hoch und 17mm stark ist; das Material ist Tanne. Es gab original zwei Diagonalstreben, beim Ravalement wurde eine Diagonalstrebe, die hier nicht eingezeichnet ist, von Colesse hinzugefügt. Diese Strebe sollte für mehr Stabilität sorgen, da Colesse auch die Mensur verändert hat, aber dazu später mehr. Es verwundert nicht, dass der Boden so dick ist, weil er hier eine wesentliche Rolle bei der Stabilisierung des Instruments spielt. Die Berippung des Resonanzbodens ist original und sehr leicht. Die Berippung ist eher in flämischer Manier, obwohl die Rippe bei der Diskantwand sehr aussergewöhnlich ist. Auch hier ist die Berippung sehr leicht und sorgt für ein freischwingendes Instrument.



### 20 BERIPPUNG ANONYMES CEMBALO 1667

Es gab eine Papierrosette. Die 8'- und 4'-Stege wurden beim Ravalement verlängert, wobei interessanterweise sowohl nach unten als auch nach oben auch die Mensur verändert wurde. Das Instrument hatte schon im Originalzustand drei Saitenchöre. 8'4' unten und 8' oben. Die

Mensur lässt hier sogar vermuten, dass das Instrument original ganz mit Messing bezogen war. Dies würde auch die leichte Konstruktion erklären, weil man mit kürzeren Saiten weniger Spannung braucht. Eine Stimmtonhöhe von über 415 Hz ist daher denkbar. Nach dem Ravalement wurde die Mensur deutlich verlängert, das impliziert eine klassische Besaitung mit Messing und Eisen. Durch die Eisensaiten wurde die Spannung vergrößert, weswegen Colesse die dritte Strebe hinzugefügt hat. Es ist gut denkbar, dass auch die Tonhöhe gesenkt wurde. Trotz alledem hat sich das Instrument über die Jahre leicht verzogen. Durch die leichte Bauweise ist dies nicht verwunderlich, im Gegenteil, es erstaunt vielmehr, dass es sich nicht noch stärker verzogen hat. Der Umfang ist nach dem Ravalement GGAA–d3, original war es GG/HH–c3. Dies ist ersichtlich, weil alle originalen Tasten erhalten, beziffert und aus einem anderen Holz als die neuen gemacht sind. Die alten Tasten sind aus Linde, die neuen aus Pappel. Es ist auch ersichtlich, dass die Koppelstifte unterschiedlich sind. Dies heisst also, dass die Koppel original schon vorhanden war. Es ist jedoch gut möglich, dass die Koppel durch das Ziehen des Untermanuals funktionierte. So hatte man zwei gleichwertige Manuale; das Untere mit dem typischen französischen Pleno 8'4' und das obere als 8'-Echo. Das Oktavmass ist wie zu erwarten sehr klein: 155mm. Die Tasten sind sehr fein und leicht, die Hinterführung typisch für die Zeit sehr dünn und leise. Es sind fast alle originalen Springer vorhanden. Die sind mit der gleichen Tinte und Handschrift beziffert und die 4'-Springer, die gleich lang sind wie die 8'-Springer, sind zusätzlich mit einem o für *octave* beschriftet. Es ist also nicht möglich, dass der 4' ursprünglich auf dem Obermanual war. Die Springer sind wie bei den anderen Instrumenten sehr dünn und fein. Die originalen sind aus Birne. Die Rechen sind aus Ahorn, fein gearbeitet und mit weissem Leder bezogen. Die Balcestifte stehen auf ca. 45% der Tastenlänge von vorne gesehen. Die sehr feinen Tasten und Springer erlauben eine leichtgängige Mechanik, und sind mit einem weichen *toucher* zu spielen. Die Bekielung scheint auch sehr fein gewesen zu sein; die originalen Springerzungen haben sehr kleine Löcher. Die Untertasten sind aus Ebenholz, die Obertasten aus Knochen, die Tastenfronten sind typisch gotisch geschnitzt. Die Registerzüge kamen neu hinzu mit dem Ravalement. Original waren sie durch das Namensbrett geführt.



21 ANONYMES CEMBALO 1667, BASSTASTATUR FOTO: MUSEUM OF FINE ARTS BOSTON

#### 4.1.6 Zusammenfassung

Wir sehen, dass sich die Instrumente der zwei Schulen, obwohl sie sich in einigen grundlegenden Elementen unterscheiden, gewisse Ähnlichkeiten aufweisen. Dies ist nicht überraschend, da die Standardisierung und Zentralisierung unter der Regierung von Louis XIV. sehr wichtig war. Obwohl sich beide Traditionen, die altfranzösische und die neufranzösische, aus der italienischen Bautradition entwickelt haben, sehen wir zwei komplett verschiedene Herangehensweisen. Die eine nimmt die italienische als Basis und fügt französische oder flämische Elemente hinzu, die andere macht es umgekehrt; sie nimmt die flämische als Grundlage und fügt italienische Elemente hinzu. Dadurch entstehen zwei ziemlich unterschiedliche Instrumententypen in der gleichen Zeit. Beide Bautraditionen sind natürlich dem Pariser Ideal in den meisten Fällen unterworfen, trotzdem gibt es kuriose Unterschiede. Die altfranzösische Tradition basiert auf dünnwandigen Instrumenten, die wegen der kurzen Mensur klar und durchdringend klingen, mit weniger präsenten Obertönen. Viele von den Instrumenten sind aus Nussbaum gefertigt und daher original unbemalt gewesen. Solche Instrumente würden sich tendenziell auch für grössere Ensembles als Continuoinstrumente eignen; sie sind präzise im Klang, sind leicht und laut und durch die unbemalten Zargen

unempfindlich zum Transportieren oder in Proben. Jedoch verstimmen sich solche Instrumente schneller und sind deswegen geeignet für Personen, die selbst die Cembali stimmen können, z. B. Profimusiker. Die neufranzösische Tradition basiert auf dickwandigen Instrumenten, die sehr stabil sind, einen sehr runden und feinen Klang bieten und eher für den Salon oder Privatsaal geeignet sind. Viele Cembali dieser Tradition haben längere Mensuren, und sind wegen der Berippung und Besaitung obertonlastig. Diese Cembali sind oft sehr prachtvoll verziert und bemalt und im Vergleich auch deutlich schwerer als die anderen. Die einzelnen Cembalobauer beider Traditionen weisen zwar auf jeweils einen Baustil hin, jedoch finden wir bei den Details oft grosse Unterschiede. Umgekehrt ähneln sich die Cembali beider Traditionen in den Grundelementen wie Breite, Oktavmass, Länge, Höhe der Zargen, Disposition und Anordnung der Register, sehr feine Mechanik und Tastaturumfang. Hier sieht man auch, wie stark die Zentralisierung in Frankreich war. Schauen wir nach Italien oder Deutschland, finden wir eine ganz andere Situation. Willem Kroesbergen meinte, dass sich das Cembalo des 18. Jahrhunderts wesentlich vom Cembalo des 17. Jahrhunderts unterscheidet.<sup>82</sup> Vergleichen wir jedoch die Daten der erhaltenen Instrumente, sehen wir, dass die Instrumente des 18. Jahrhunderts nur eine Weiterentwicklung der Instrumente sind, die man im 17. Jahrhundert baute. Die Form und die Hauptcharakteristika wie Mechanik, Oktavmass, Besaitung und Bekielung sind im Prinzip gleichgeblieben. Die Instrumente sind noch feiner im Klang geworden, der Anschlag wurde durch die Verschiebung der Balancestifte noch weicher, die Konstruktion noch stabiler und komplizierter und die Wände dicker. Dies erlaubte es den Erbauern, den Diskant und den Bass so unterschiedlich wie möglich zu machen. Die Grundcharakteristika sind jedoch beibehalten worden.

#### **4.2 Erhaltene Instrumente aus dem 17. Jahrhundert**

Nach dem jetzigen Forschungsstand gibt es 33 erhaltene Cembali aus dem 17. Jahrhundert. Darüber hinaus gibt es noch 11 Cembali, die kurz nach 1700 gebaut wurden, jedoch der Bautradition des 17. Jahrhunderts entsprechen. Ausser Cembali haben sich auch noch Virginalen und Querspinette erhalten.<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> Champollion, Marc; Kroesbergen Willem: «Loud and Soft in the Baroque» in: *Early Music* vol. 24 no.2, Mai 1996, S. 363-366.

<sup>83</sup> Anselm, Alain und Marie-Christine: *Petit prélude à l'étude des clavecins français du 17e* in: *Musique-Images-Instruments* n° 2, Tournhout, 1996.

Liste erhaltener Cembali aus dem 17. Jahrhundert chronologisch geordnet. (P.S. = private Sammlung; UD = undatiert):

01.	Jean Denis II, Issoudun, Musée de l'Hospice Saint-Roch	Paris 1648	2 Manuale
02.	Claude Jacquet, Ringling Museum of Art, Florida	Paris 1652	2 Manuale
03.	Louis Denis, P.S. Neuchatel	Paris 1658	2 Manuale
04.	Nicholas Celini, P.S.	Narabonne 1661	2 Manuale
05.	Girolamo Zenti, Musée de la Musique, Paris	Paris 1668	2 Manuale
06.	Philippe Denis, Borceau Royale	Paris 1674	1 Manual
07.	Claude Dufour	Lyon 1674	1 Manual
08.	Louis Denis, Musée de la Musique, Paris	Paris 1677	2 Manuale
09.	Vincent Tibaut, Musée des Instruments de Musique, Bruxelles	Toulouse 1679	2 Manuale
10.	Vincent Tibaut, P.S.	Toulouse 1681	2 Manuale
11.	Antoine Vaudry, Victoria & Albert Museum	Paris 1681	2 Manuale
12.	Nicolas Dufour, National Music Museum, Dakota	Paris 1683	1 Manual
13.	Michel Richard, Yale University	Paris 1688	2 Manuale
14.	Vincent Tibaut, Musée de la Musique, Paris	Toulouse 1691	2 Manuale
15.	Nicolas Blanchet, P.S.	Paris 1693	2 Manuale
16.	Nicolas Dumont, Musée de la Musique, Paris	Paris 1697	2 Manuale
17.	Claude Labréche, P.S.	Carpentras 1699	2 Manuale
18.	Gilbert Desruisseaux, Musée de la Musique, Paris	Lyon UD, ca. 1660	2 Manuale
19.	Anonymus (Claviorganum), Bäuermann coll.	UD ca. 1650-60	2 Manuale
20.	Anonymus, Mus. of fine Arts Boston	vermut. Paris, 1667	2 Manuale
21.	Anonymus (Desruisseaux zugeschrieben), Musée de la Mus. Paris	Lyon, UD ca. 1668	2 Manuale
22.	Anonymus, (wahrscheinlich L. Denis) P.S. Frankreich	UD ca. zweite Hälfte des 17. Jahr.	2 Manuale
23.	Anonymus (kleines Cembalo), P.S. Grossbritannien	UD	1 Manual
24.	Anonymus, P.S. USA	UD	1 Manual
25.	Anonymus (Ruine), P.S. Schweiz	Provence, UD	1 Manual
26.	Anonymus (D.F. signiert), Sammlung Yannick Guillou Paris	V. du Rhône, UD	2 Manuale
27.	Anonymus, P.S. Frankreich	V. du Rhône, UD	2 Manuale
28.	Anonymus (Mit Löwen auf der Tastatur, Tibaut?), P.S. Frankreich	vermut. Toulouse, UD	2 Manuale
29.	Anonymus, P.S. Frankreich	V. du Rhône, 1679	2 Manuale
30.	Anonymus, Musikinstrumenten Museum Berlin	UD	1 Manual

31.	Anonymus (Labreche zugeschrieben), Württembergisches Landesmuseum	UD ca. 1690-1700	2 Manuale
32.	Anonymus (Ruine), P.S. Frankreich	UD	2 Manuale
33.	Anonymus, Ort nicht bekannt.	UD	2 Manuale

Liste erhaltener Cembali kurz nach 1700, die der Tradition des 17. Jahrhunderts entsprechen.

01.	Anonymus, Villa Medici Rom	V. du Rhône, ca. 1700	2 Manuale
02.	Anonymus, Mus. d'Art et d'Histoire Neuchâtel.	V. du Rhône, ca. 1700	2 Manuale
03.	Anonymus, P.S. Frankreich	V. du Rhône, ca. 1700	2 Manuale
04.	Anonymus. P.S. Frankreich	UD	2 Manuale
05.	Jean Marius, Mus. de la Musique Paris	Paris, 1700	1 Manual
06.	Nicolas Dumont, P.S. Frankreich	Paris, 1704	2 Manuale
07.	Nicolas Dumont, Château Le Touvet	Paris, 1707	2 Manuale
08.	Jean Marius, Musée Instrumental Brüssel	Paris, 1709	1 Manual
09.	Jean Marius, Musikinstrumentenmuseum Leipzig	Paris, 1713	1 Manual
10.	Jean Marius, Mus. de la Musique Paris	Paris, 1715	1 Manual
11.	Jean Marius, Musikinstrumentenmuseum Berlin	UD, ca. 1700-10	1 Manual

Wie repräsentativ diese Liste für den uhrsprünglichen Bestand im 17. Jahrhundert wirklich ist, ist schwer abzuschätzen, jedoch werden wir später in den Inventaren sehen, dass die erhaltenen Instrumente durchaus mit den Inventaren ähnlich sind. Das würde heissen, dass die Franzosen damals schon Cembali mit mehreren Manualen denjenigen mit einem Manual vorgezogen haben. Von den 44 Erhaltenen in meiner Liste, haben nur 12 Instrumente ein Manual, also nur ein guter Viertel. Man sieht aber auch, wie stark die Zentralisierung der Bauer in Frankreich war. Von den 25 Cembali, die mit Ort angegeben bzw. signiert sind, sind 17 aus Paris. Sehr viele der anonymen Instrumente weisen ebenfalls auf eine Pariser Machart hin. Die eminentesten Instrumentenbauerfamilien wie Denis, Dumont, Richard, Jacquet und Dufour bauten sehr früh in der neufranzösischen Tradition, also flämisch inspiriert. Das hat bestimmt auch mit dem guten Ruf der flämischen Instrumente zu tun; ausschlaggebender ist jedoch die Konstruktion selbst. Man konnte mit der neufranzösischen Tradition die Instrumente sehr präzise, weich und stabil bauen. Das Manko an Resonanz, das die dickeren Zargen verursachen, haben die Cembalobauer durch höhere Zargen, also mehr Resonanzraum, auszugleichen versucht. So entstand ein sehr salontaugliches Cembalo. Es entspricht dem Ideal des weichen farbigen Klangs, ist sehr stabil in der Stimmung (nicht alle Amateure konnten stimmen), liess sich einfach prachtvoll dekorieren und die Mechanik konnte wegen der Stabilität (keine Verzugsangst) noch feiner gemacht werden. Die Bauweise hatte aber auch erhebliche Vorteile

für die Instrumentenbauer. Sie konnten die Abläufe einfach genau replizieren, die Produkte waren, sozusagen, immer gleich gut und sie konnten, mit weniger Abweichungen, die Abläufe manufakturieren. Darüber hinaus konnte man für den Korpus günstigeres Holz nehmen, da die Stabilität von der Innenkonstruktion abhing und nicht vom Korpus selbst. Durch den angesetzten Boden waren auch allfällige Reparaturen einfacher zu bewältigen. Demnach kann man sich fragen, wieso die altfranzösische Tradition nicht schon früher ausgestorben war. Meine Forschung zeigt auf, dass auch die altfranzösische Tradition ihre Vorteile hatte. Die Instrumente waren leichter, also besser zum Transportieren, sie waren auf jeden Fall lauter und heller bzw. klarer im Klang, günstiger, weil sie meistens nicht bemalt waren, unempfindlicher, und auch in den meisten Fällen kleiner von den Massen her. Ich war immer der Ansicht, dass es sehr unwahrscheinlich ist, dass ein so prächtig verziertes Cembalo wie das von Denis, das obendrein noch leise ist, für die Oper benutzt wurde. Es wäre klanglich für den Raum ungeeignet, wegen der Bemalung sehr empfindlich und überhaupt viel zu teuer. Vergleichen wir nämlich die Preise von Inventaren und Preislisten bzw. Beschreibungen aus dem 17. und 18. Jahrhundert in Frankreich, sehen wir, dass die Preisspanne enorm sein konnte.<sup>84</sup> Ein gutes zweimanualiges Cembalo eines guten Bauers lag neu zwischen 300 und 600 Livres, besonders prachtvolle und feine Instrumente von berühmten Bauern wie Denis, Blanchet, Taskin, Hemsch oder Vater kosteten aber auch mal weit über 1000 Livres.<sup>85</sup> 1782 wurde zum Beispiel für die Königin ein Couchet-Cembalo, das von Pascal Taskin überarbeitet wurde, für 2000 Livres vom Palais gekauft.<sup>86</sup> Auch die Inventarpreise, die wir im Kapitel 4.3. näher betrachten, sind ähnlich. Von 12–250 Livres ist alles dabei. Man sieht aber, dass bemalte Cembali deutlich teurer sind als unbemalte. So kann ein gebrauchtes *Epinette* (entweder ein Querspinnet oder ein kleines Cembalo, weil es ein Gestell mit 5 Füßen hat) *garnye de son estuy de bois pient à la façon de la Chine* durchaus 60 Livres kosten, ein *clavecin en estat de jouer monté sur un pied à huict colonnes de bois de noyer* 60 Livres und ein *clavecin, lequel posé sur deux tresteaux* nur 20 Livres<sup>87</sup>. Das Querspinnet und das kleine letztere Cembalo waren wahrscheinlich einmanualig. Das unbemalte Cembalo mit einem Gestell mit 8 Füßen wahrscheinlich zweimanualig. Wir sehen aber hier sehr schön innerhalb eines einzigen Inventars, welchen Unterschied eine Bemalung ausmacht. Wir wissen, dass Chambonnières mit den Familien Denis und Richard gut

---

<sup>84</sup> Samoyault-Verlet, Colombe: *Les facteurs de clavecins parisiens*, Paris 1966, S. 79-182.

<sup>85</sup> Samoyault-Verlet, Colombe: «Clavecins Royaux au XVIIIe Siécle» in: *Recherches sur la Musique française classique* 1963, Paris 1963, S. 159-170.

<sup>86</sup> Ebenda S. 166.

<sup>87</sup> *Inventaire après le décès de J. Chambonnières*, 4.5. 1672 in: Samoyault-Verlet, Colombe: *Les facteurs de clavecins parisiens*, Paris 1966, S. 79-182.

befreundet war. Es ist also durchaus möglich, dass zumindest eines dieser Instrumente von diesen Cembalobauern gebaut worden ist.<sup>88</sup>

Obwohl viele erhaltene Cembali um 1700 einem *petit ravalement*, manche sogar einem *grand ravalement* unterzogen wurden, gibt es bei den meisten klare Anzeichen dafür, wie der Originalzustand war, den wir dann mit denjenigen Instrumenten vergleichen können, die im Originalzustand erhalten sind. Hier sieht man einmal mehr, dass die Standardisierung gross war und die Grundelemente und Charakteristika sehr ähnlich sind. Bei manchen Cembali (wie dem Denis 1658) wurde nur die Dekoration im 18. Jahrhundert verändert. Dies zeigt auch, dass sehr gute Cembali, ausser am französischen Hof, so lange wie möglich behalten wurden. In Versailles gibt es nach 1750 von vielen Cembali keine Eintragungen mehr. Wir können also annehmen, dass die Instrumente entweder weiterverkauft oder in andere Palais transportiert worden sind. Besonders von 1750–1785 wurden viele neue Cembali gekauft oder alte ravalirt.<sup>89</sup>

### **4.3 Cembali in Inventaren**

Ein wichtiger Teil meiner Forschung bezog sich auf die Inventare, die *post mortem* zusammengestellt wurden. Diese beinhalten die Besitztümer der Verstorbenen, mehr oder weniger genau beschrieben, denen nach dem Ableben von Gutachtern ein Wert gegeben wird. Wenn der Gutachter ein Instrumentenbauer war oder jemand, der sich mit Instrumenten auskannte, haben sich zum Glück genauere Beschreibungen von den Instrumenten erhalten. Es kann aber auch sein, dass nur *Epinette* oder *Clauecin* steht. In so einem Fall ist die Zuordnung um einiges schwieriger, wir können aber anhand des Preises auf Grösse oder Zustand des Instruments schliessen. Hier werden aus den angegebenen Inventaren nur die für uns relevanten Artikel aufgelistet.

#### **4.3.1 Inventaire apres le décès Françoise Dupuis, Femme de Jean Jacquet, 02.04.1632**

Die Familie Jacquet ist eine der ältesten Instrumentenbauerfamilien in Paris. Die ersten Erwähnungen der Familie als Instrumentenbauer finden wir schon im 16. Jahrhundert<sup>90</sup>. Viele von diesen Familien waren sowohl *luthiers* als auch *facteurs de clavecins*. Die für uns relevanten Einträge aus dem Inventar sind:

---

<sup>88</sup> Le Moel, Michel: «Les dernières Années de J. Champion de Chambonnières» in: *Recherches sur la Musique Française* 1960, Paris 1960, S. 31-46.

<sup>89</sup> Siehe Fussnote 85.

<sup>90</sup> Samoyault-Verlet, Colombe: *Les facteurs de clavecins parisiens*, Paris 1966, S. 49.

- Item trois clavesins dont ung carré et les deux autres dont l'ung à cordes de cent et l'autre a cordes simples, prisé ensemble la somme de cinquante quatre Livres
- Item deux Espinettes de trois pieds de long ou environ prisé ensemble la somme de vingt quatre livres
- Item trois autres petites Espinettes dont deux de deux pieds et demy et une de deux pieds prisé ensemble la somme de vingt sept livres
- Item ung manicordion prisé soixante sols
- Item deux bastimens d'epinettes de trois pieds et demy et ung de deux pieds et demy prisé III l. X s.

Wir haben drei Cembali. Das eine ist als *carré* bezeichnet, was man als Quadrat verstehen könnte oder aber: *Qui est trapu, large, aux angles fortement marqués* wie es im französischen Larousse steht.<sup>91</sup> Was genau für ein Instrument es sein könnte, kann man nur spekulieren. Die Beschreibung ist für die anderen zwei klarer. Das eine mit 100 Saiten, 2 Chören, hat also einen Umfang von 50 Tasten. Das letztere mit nur einem Saitenchor. Die Preise sind generell tief, also können wir von kleineren Instrumenten ausgehen.

#### 4.3.2 Inventaire après le décès de Claude Jacquet, 27.01.1661

- Premierement deux clavecins dont dont l'un desquels fait et parfait, à trois cordes et deux claviers prisé à la somme de deux cens Livres et l'autre imparfait prisé à la somme de cent livres revenant ensemble à la somme de trois cens livres
- Item un autre clavecin qui n'est pas achevé prisé et estimé à la somme de trente livres
- Item un autre clavecin a deux claviers dont la table est collée prisé et estimé à la somme de LXXV l.
- Item un autre clavecin a deux claviers dont les claviers sont faitz, prisé et estimé à la somme XL l.
- Item une espinette de trois piedz et demy et une petit en un coffret toutes deux à moictié faittes prisées ensemble à la somme XXV l.
- Item trois assemblages d'epinettes et un assemblage de manicordion prisez ensemble à la somme III l. X s.
- Item une espinette toute faite en un coffret prisée et estimé à la somme XXIII l.
- Item trois petits serrures à clavecins, deux crochetz et autres petites ustancilles prisé et estimé ensemble à la somme XXV s.
- Item trois petitz pacquetz de cordes à espinettes tant jaulnes que blanches prisées et estimées ensemble à la somme XX s.

Die Jacquets waren sowohl Bauer als auch Instrumentalisten. Der Gutachter von diesem Inventar ist für uns ebenfalls von grosser Bedeutung, denn es war Jean II Denis. Es überrascht also nicht, dass die Beschreibungen von den Instrumenten so genau sind. Im Inventar selbst

---

<sup>91</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/carre/C3%A9/13416>, besucht am 12.12. 2021.

(hier nicht aufgelistet) finden sich noch Rohstoffe für den Cembalobau. Dort sieht man Tannenholz, Buchenholz, Fichtenholz und Pappelholz aufgelistet, alles in nicht unbeträchtlichen Mengen. Dies deckt sich auch mit den erhaltenen Cembali. Interessant ist hier, dass Jacquet kein Nussbaumholz im Inventar hatte. Das könnte darauf schliessen lassen, dass er nach der neufranzösischen Tradition baute und eher bemalte Instrumente herstellte (das erhaltene Cembalo von 1652 war original schon bemalt). Auch die Instrumente im Inventar entsprechen meinen Recherchen. Die Mehrheit an Cembali hatte zwei Manuale und drei Saitenchöre. Ein fertiges Instrument wurde mit 200 Livres angegeben, dies war viel Geld, besonders, weil gebrauchte Instrumente, in Frankreich gleich wie z. B. in Mitteldeutschland, oft nur die Hälfte oder weniger des Neupreises erreichten.<sup>92</sup> Auch die Pakete mit Saitenmaterial sind bestätigend: Messing (Jaulnes) und Eisen (Blanches), wie für ein typisches Pariser Instrument.

#### **4.3.3 Inventaire après le décès de Louise Mouette, Femme de Jean III Denis, 08.01.1667**

- Premièrement cinq corps de clavessins dont ung de bois de noyer et les quatre autres de bois de sapin et entre iceulx quatre, il y a ung garny de son clavier et table sans être barré prisez ensemble soixante six livres
- Item neuf corps d’espinettes dont ung de bois de noyer et les autres de sapin de diverses grandeurs prisez et estimez ensemble cinquante cinq livres
- Item ung clavessin pédalle prisé dix livres
- Item une espinette tout montée garnye de son clavier, à la réserve des sautreaux et de son couvercle, prisé trente trois livres

Et a le dict Denis déclaré que lad. Espinette est parfaite, que le Sieur Pampés auquel elle appartient en a voulu avoir le couvercle pour le faire peindre, que lesd. Sautreaux estoient faictz, les a osté de leur lieu pour y racommoder quelque chose pour qouy proteste que l’inventorié de lad. Espinette ne luy pourra nuire préjudicier et a signé: Jean Denis

- Item deux petitz clavessins anticques prisé ensemble vingt deux Livres
- Item un petit espinette imparfaicte prisée six livres

Auch in diesem Inventar finden sich interessante Hinweise auf die Bautradition. Da wir ja wissen, dass die Familie Denis eher der neufranzösischen Tradition folgte, überrascht es nicht, dass die Mehrheit der beschriebenen Corpora für Cembali aus Tannenholz gefertigt und daher zu bemalen waren. Zumindest bei einem von den vieren waren der Resonanzboden und die Klaviaturgrube schon bemalt. Interessant ist, dass es anscheinend auch noch unbemalte

---

<sup>92</sup> Spezifikation der Hinterlassenschaft Johann Sebastian Bachs, Leipzig, Herbst 1750, Bach-Dokumente II, no. 627, S. 490–498.

Instrumente gab, was darauf hindeutet, dass es vermutlich verschiedene Instrumente für verschiedene Anlässe und Aufgaben gab. Das gleiche ist auch bei den Espinettes zu beobachten. Da der Verfasser des Inventars verschiedene Grössen beschreibt, dürfen wir davon ausgehen, dass höchstwahrscheinlich auch Querspinette dabei waren. Folgend kommt hier die erste mir bekannte Erwähnung eines Pedals für das Cembalo vor. Es gibt keine erhaltene Pedalcembali (mit Pedalcembalo meine ich ein Cembalo, das einen separaten Pedalcorpus hat) aus Frankreich im 17. Jahrhundert. Es gibt jedoch Instrumente, wie das 1652er Couchet-Cembalo, die Löcher im Boden für ein angehängtes Pedal haben. Da viele der französischen Orgeln auch nur ein angehängtes Pedal haben, würde so ein System für das Üben von Organisten Sinn ergeben, besonders, weil es im Gegensatz zu Deutschland wenige Clavichorde und anscheinend keine Pedalclavichorde gab. Offensichtlich ist in diesem Inventar aber die Rede von einem kleinen Corpus für das Pedal, also von einem wirklichen Pedalcembalo. Es wäre sehr unwahrscheinlich, dass nur eine Pedalklaviatur 10 Livres kosten würde.

#### **4.3.4 Inventaire après le décès de Jean II Denis, 12.01.1672**

Die folgenden zwei Inventare sind aus Hubbards Buch<sup>93</sup> übernommen und sind daher in englischer Übersetzung.

- A spinet stand and a harpsichord stand 3 Livres
- A harpsichord at eight foot pitch, made of cedar 90 Livres
- A spinet four feet long, the soundboard painted 44 Livres
- A spinet two feet four inches long, soundboard painted 36 Livres
- A small harpsichord with one choir five feet long 66 Livres
- A harpsichord with one keyboard, four foot pitch, the soundboard painted 50 Livres
- A spinet three and one half feet long, the soundboard painted 40 Livres
- An ear-shaped spinet, the soundboard painted, with ist marbled case, four and one-half feet long 60 Livres
- A two-foot eight inch spinet with two cases, the soundboard painted, a landscape on the lid 44 Livres
- A short little bentside spinet 10 Livres
- A three foot two inch clavichord 25 Livres
- A two foot ten inch clavichord 25 Livres
- A little german Spinet veneered in ebony that plays by itself, with its drum on which are three different pieces 18 Livres
- A spinet in the form of a harpsichord with two half keyboards one like the other playing at the octave of one another 40 Livres
- A four and a half foot spinet with ist soundboard and ist keyboard 18 Livres

---

<sup>93</sup> Hubbard, Frank: *Three Centuries of Harpsichord Making*, Harvard University, 1965, S. 286-287.

- Little two foot eight inch spinet nearly finished, the keyboard with its pins and jacks made 25 Livres
- A harpsichord commenced with one keyboard and two choirs with its frame, rack and wrest plank 20 Livres
- A small single-manual harpsichord with its keyboard, mortised register and wrest plank 8 Livres
- A finished harpsichord with two keyboards 120 Livres
- A bentside spinet five feet long with two keyboards finished 36 Livres
- A single-manual harpsichord case 9 Livres

#### **4.3.5 Inventaire après le décès de Pierre Baillon, 23.01.1682**

- First an unfinished harpsichord of cedar wood, with the sides with the mortises, soundboard, keyboards covered and its stand take together 50 Livres
- Item a walnut harpsichord stand with columns taken at 100 Sols
- Item a large oblong virginal painted in imitation of marble and finished taken at 20 Livres
- Item an unfinished spinet *a l'italienne* with its keyboard, lid and soundboard taken with the piece for closing said keyboard 9 Livres
- Item two spinet cases in walnut with their soundboards and prepared unfinished parts taken at 10 Livres
- Item a harpsichord case with its two finished keyboards with its lid, registers and bridges taken at 30 Livres
- Item a harpsichord case with its two covered keyboards and ist registers and bridges unfinished, taken at 15 Livres
- Item an unfinished four-foot spinet taken at 20 Livres
- Item two unfinished spinets at the fourth taken together at 15 Livres
- Item an unfinished clavichord taken at 40 Sols
- Item five clavichord cases taken at 50 Sols
- Item another clavichord case with ist keyboard in the white taken at 30 Sols
- 6 Keyboards of linden wood taken together at 3 Livres
- Item a little spinet with its keyboard taken at 20 Sols
- Item a positive and a spinet on top taken at 120 Livres

Auch hier ist die Auflistung nur eine für uns relevante Auswahl. Besonders interessant ist hier ein Claviorganum, das mit 120 Livres ein teures Instrument ist. Die 6 Klaviaturen deuten wieder auf eine grosse Produktion hin.

#### 4.3.6 Inventaire après le décès de Jean III Denis, 04.01.1686

- Item un clavecin à deux claviers de la façon du dit deffunct, peint en manière de la Chine, garny de son pied peint de la mesme manière, estant dans la dite grande chambre ayant veue sur la dite rue Jan Pain Mollet, prisé à sa juste valleur la somme de cent cinquante livres
- Item un autre clavecin aussy à deux claviers, de la façon du dit deffunct sieur Denis, qui est de bois blanc, la table peinte en mignature, trouvé dans led. grenier servant de boutique, prisé à sa juste valleur la somme de cent trente deux livres
- Item dans le mesme lieu s'est trouvé un corps de clavecin tringlé, barré de bois, des chassiss debitez à la botte, prisé le tout ensemble à la juste valleur la somme de huit livres
- Item deux épinètes peintes sur les tables et qui ne sont point achevées, prisées ensemble quarante quatre livres
- Item quatre corps d'epinètes l'une à l'italienne, et les trois autres quarrez dont deux à deux: coffrets et une qui n'a que le clavier, les petites sont garnyes de leurs tables et celle à l'italienne aussy, le tout prisé ensemble la somme de douze livres
- Item dans la susdite petite chambre s'est trouvé deux claviers prests à recevoir leur ébeine et aussy plusieurs pièces de bois de tillo pour faire des claviers, quatorze pièces de bois blanc et plusieurs bouts de bois de différentes façons le tout prisé la somme de six livres
- Item trois quarterons de bois de sappin de table prisez ensemble la somme de dix huit livres
- Item une disposition pour faire un corps de clavecin avec deux sommiers prisez vingt sols
- Item, un clavecin à un clavier qui se transpose d'un ton avec un clavecin de pédalle prisez ensemble la somme de cent vingt livres
- Item une petite espinète de deux pieds de long, la table peinte, prisée la Somme de quinze livres
- Item trois corps d'epinète dont un sans table et les deux: autres avec leurs tables prisez ensemble la somme de quatre livres dix sols
- Item une épinète de quatre pieds et dery de long, la table peinte, toutes faites, prisées ensemble la somme de trante livres
- Item et une épinète à l'italienne, toute faite, la table peinte, prisée la somme de dix huit livres

Dieses Inventar beinhaltet noch Pakete von Saiten und sehr viel Holz. Es ist offensichtlich, dass die Familie Denis den Cembalobau im grossen Stil betrieben hat. Dies setzt eine manufakturartige Arbeitsteilung mit mehreren Angestellten voraus. Auch mehrere sehr teure zweimanualige Cembali sind zu finden. Das vielleicht interessanteste ist aber die unglaubliche Varietät an Ausdrücken für das Beschreiben der Cembali und Spinette. Das wahrscheinlichste ist, dass die Begriffe Clavecin und Espinette/EpINETTE im Wechsel, teilweise gleichzeitig verwendet wurden. Alle anderen 'Formen' waren die Beschreibungen irgendwelcher Merkmale. So ist

unter «Item dans le mesme lieu s'est trouvé un corps de clavecin tringlé» ein angefangener Korpus zu verstehen, der in der neuen französischen Tradition meistens mit der Bass-, der Endwand und der gebogenen Zarge begonnen wurde, die zusammen ein Dreieck ergeben. Darüber hinaus haben wir verschiedene Espinettes, Querspinette und Virginalen in verschiedenen Grössen, sehr viele schon bemalt; die anderen hätte man zweifellos noch bemalt. Auch in diesem Inventar taucht ein Pedalcembalo auf, hier sogar mit einer transponierbaren Klaviatur. Zweifellos handelt es sich um ein komplexes Instrument mit einem Pedalcorpus, da anders der Preis von 120 Livres nicht zu rechtfertigen wäre; ein normales zweimanualiges Cembalo wurde in Inventaren auf 120–300 Livres geschätzt, wobei die Verkaufspreise neuer Instrumente teils noch viel höher lagen.

#### **4.3.7 Inventaire après le décès de Philippe Denis, 21.07.1705**

Das folgende Inventar ist aus Hubbards Buch in englischer Übersetzung. Das Inventar ist sehr kurz und ungenau, jedoch sehen wir die typischen Elemente eines Instrumentenbauers<sup>94</sup>.

- Item two benches, one of service wood and the other of beech, two iron holdfasts, three jack planes, two smooth planes, a dozen of small tools such as chisels and files, four saws two of which are hand saws, a harpsichord case and its lid without a soundboard or keyboard, thirty planks of various sizes both poplar and linden, a dozen of small tools almost worn out and an old table top of beech, the whole taken together 62 Livres.

Das vorhandene Holz (zumindest das, was für den Verfasser damals erwähnenswert gewesen war) ist nur Pappel und Linde. Dies zeigt die Entwicklung, dass die neufranzösische Tradition sich Anfang des 18. Jahrhunderts durchgesetzt hat. Bei dieser werden hauptsächlich Linden- und Pappelholz für den Corpus verwendet.

#### **4.3.8 Inventaire après le décès de Marie Belesme, Femme de Louis Denis, 18.08.1706**

- Item un petit clavesin à un clavier peint en camailleu, posé sur deux traitteaux de bois de noyer tourne et polis, garny de son tapy de vieille brocatelle ...
- S'est led. sieur Denis chargé de trois clavesins à deux claviers chacun, dont un des trois à ravalement, une espinette à l'italienne sans couvercle et sans serrure ny fermeture de devant, une autre espinette à moitié faite et une autre espinette sans clavier qui est environ au quart faite, lesd. trois clavesins et trois espinettes estans encore en lad. maison de Cormeilles d'où led. sieur Denis les fera incessamment conduire en la ville de Paris pour y estre inventoriez et prisez de l'avis de personnes à ce connoissante
- En proceddant, lesd. trois clavesins et lesd. trois espinettes ... ont esté prisez du consentement desd. parties, sçavoir lesd. clavesins la somme de cent soixante quinze livres chacun, lad. espinette à l'italienne la somme de qua rante livres, et les deux autres

---

<sup>94</sup> Hubbard, Frank: *Three Centuries of Harpsichord Making*, Cambridge 1967, S. 289.

espinettes trente livres les deux, le tout en l'estat que sont lesd. clavesins et lesd. espinettes, revenans ensemble auxd. prix à la somme de cinq cent quatre vingt quinze livres

- Déclarant led. S. Denis qu'il a encorre en ville un autre clavesin à deux claviers et deux: espinettes quarrées à l'octave que les parties ont estimées entrelles, sçavoir led. clavecin pareille somme de cent soixante quinze livres, et lesd. deux espinettes trente livres chacune s, revenans ensemble auxd. prix à la somme de deux cens trente cinq livres

Die Mehrheit der Cembali mit zwei Manualen bestätigt die Vermutung, dass in Frankreich das 'Clavecin a deux Claviers' eigentlich die Norm war. Interessant ist aber, dass wir hier die erste Erwähnung in einem Inventar von einem ravalieren Cembalo finden, und das fast 20 Jahre nach dem ersten uns bekannten Cembalo mit grand Ravalement von Michel Richard (1689) und wenige Jahre nach den ersten Cembali von Nicolas Dumont (1697), die schon einen Umfang von 56 Tasten aufweisen.

Obwohl mit der Ankunft im frühen 18. Jahrhundert, der für diese Arbeit relevante Zeitraum eigentlich abgesteckt ist, möchte ich noch zwei Inventare hinzufügen, die aufzeigen, dass man auch noch relativ spät Cembali in der altfranzösischen Tradition findet und wie gross die Produktion von Cembali bei bekannten Instrumentenbauern war.

#### **4.3.9 Inventaire après le décès de Marthe Bacquet, Femme de Nicolas Blanchet, 17.07.1722<sup>95</sup>**

- a small harpsichord, three spinets and another small harpsichord in pieces, all flemish 500 Livres.
- two new harpsichord cases without soundboards, with bottoms and lids, two keyboards, registers and jacks for one harpsichord 160 Livres
- two covered keyboard blanks with four key beds 100 Livres
- a case for a spinet at 8' pitch with the rest of the materials, six wrest planks one for a spinet, three for harpsichord and three bars with front pieces 44 Livres
- six harpsichord soundboards in the rough 60 Livres
- two benches, one equipped, one unequipped, six holdfasts, three large hammers, three small hammers and four nippers, all of iron 80 Livres
- fourteen planes large and small, and seventeen tools for moulding and grooving 16 Livres
- two tenon saws, a rip saw and eighteen other saws of which three are not mounted, one plier and two bit braces 24 Livres
- two glue pots, two vises, one large and one small, several tools such as firmer chisels, mortising chisels, gouges, bits, bellows, files, round-nosed and flat pincers, compasses, set squares, bevels, presses and clamps, go bars and a resawing vise 74 Livres 10 Sols
- seventy-two planks of pine and deal for making harpsichords 40 Livres

---

<sup>95</sup> Siehe Fussnote 90.

- an old flemish harpsichord 300 Livres
- one hundred seventy-seven planks of limewood, six timbers of pear and sorb apple wood to make jacks 108 Livres
- six hundred leaves of pine for making harpsichord soundboards 210 Livres
- nine hundred sheets of bone to make sharps and enough sawed-out jacks for 3 harpsichords 24 Livres
- sixteen keyboards, the requirement for eight harpsichords 16 Livres
- fifty-four pounds of ebony in thin sheets 81 Livres
- six old harpsichord lids, three others from flemish virginals 10 Livres
- fifty pounds of strings in boxes and one hundred fifty spools 115 Livres
- seven pounds of nails for keyboards and to hitch strings and for bridges, about five thousand small nails and keyboard cloth and locks and five pounds of iron wire 16 Livres 5 Sols

1722 ist Blanchets Werkstatt als eine der bekanntesten in Europa etabliert. Es gibt viele vorgefertigte Klaviaturen, sehr viel Holz und Saitenmaterial und andere vorgefertigte Einzelteile. Dies zeugt von einer manufakturartigen Produktion der Instrumente, die Mehrheit zweimanualig bzw. flämisch ravaliiert. Die Grösse der Produktion und die Popularität der flämischen Ravalement-Cembali zeigen sich vielleicht noch besser im Inventar nach dem Tod von François Etienne Blanchets' Frau 1726.<sup>96</sup> Dort finden sich gleich 35 Unter- und 36 Obermanuale, mehrere hundert Holz Bretter für den Cembalobau etc. Erstaunlich ist aber auch, dass wir dort zwei Ruckers Cembali, die einem grand Ravalement unterzogen worden waren, aufgelistet haben mit einem unglaublichen Preis von 2400 Livres für beide zusammen.

#### **4.3.10 Inventaire après le décès de Pierre Demachy, 26.04.1726**

- Premièrement un clavecin de bois de noyer à deux claviers prisez la somme de cent livres
- Item un autre clavecin dont le corps est de bois noircy prisé la somme de cent livres avec son pied
- Item un autre clavecin dont le corps est aussy de bois noircy prisé la somme de quatre vingt livres
- Item un autre clavecin dont le corps est de bois de noyer prisé la somme de cent livres
- Item un autre clavecin dont le corps est aussy de pareil bois prisé la somme de quatre vingt livres
- Item un autre clavessin dont le corps est de bois noircy prisé la somme de quatre vingt livres
- Item un autre petit clavessin dont le corps est de bois noircy prisé la somme de soixante livres
- Item un autre petit clavessin dont le corps est de bois de sapin prisé la somme de quarante cinq livres

---

<sup>96</sup> Hubbard, Frank: *Three Centuries of Harpsichord Making*, Harvard University, 1965, S. 290-291.

- Item un pied de pédal dont le corps est de bois de sapin prisé la somme de quinze livres
- Item quatre clavessins dont les corps sont de bois de sapin, prisez à raison de cent livres chacun, revenants au dit prix à la somme de quatre cent livres
- Item cinq épinettes dont les corps sont de bois de noyer, prisées à raison de vingt cinq livres chacune, revenante les dittes cinq épinettes aud. prix à la somme cent vingt cinq livres
- Item une autre épinette dont le corps est de pareil bois de noyer prisée la somme de vingt livres
- Item une autre épinette carrée longue prisée la somme de vingt livres
- Item une autre petite épinette sur son pied dont le corps est peint, prisée la somme de douze livres
- Item une autre épinette quarrée longue prisée avec son pied la somme de trois livres

Hier kann man sich recht gut am Preis orientieren, um die Grösse der Cembali zu bestimmen. Alles was über 80 Livres liegt wird ein zweimanualiges Instrument gewesen sein, da das erste Instrument ganz klar als ein zweimanualiges identifiziert und auf 100 Livres geschätzt wurde. Demnach hätten wir 10 zweimanualige Instrumente, 2 einmanualige, ein Pedalcembalo und 9 épinettes.

Die Inventare geben einen guten Einblick auf die Nachfrage in der zweiten Hälfte des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Es scheint, dass sich die Produktion vom 17. zum 18. Jahrhundert vergrössert hat. Nichtsdestotrotz sehen wir schon im 17. Jahrhundert klare Anzeichen von manufakturartiger Arbeitsaufteilung. Der Vergleich mit heutigen Cembalobauern, die meistens allein arbeiten, oder höchstens einen Mitarbeiter haben, verdeutlichen dies zusätzlich. Die durchschnittliche Jahresproduktion der von mir befragten Cembalobauer aus Deutschland, Italien, Frankreich und der Schweiz liegt bei fünf Cembali im Jahr. Dementsprechend sind auch die Wartelisten für ein Instrument sehr lang. Aus den Inventaren geht auch hervor, dass Rohmaterial für den Cembalobau in grossen Mengen bei den Bauern vorhanden war, was ebenfalls von einer grossen Produktion zeugt. Darüber hinaus sind alle hier gezeigten Inventare, wie überhaupt alle die ich finden konnte, von Cembalobauern aus Paris. Der Grund dafür liegt in der Zentralisierung der Politik und Kunst in Paris, wie wir schon in früheren Kapiteln gesehen haben. Die verwendeten Hölzer zeigen, dass es sogar im 18. Jahrhundert zwei Arten von Cembali gab und wie die neufranzösische Tradition immer mehr in den Vordergrund gelangte. Anhand des Holzes wissen wir, ob das Cembalo bemalt oder unbemalt war und können in den meisten Fällen auch auf die Bautradition der Instrumente schliessen; Nussbaumholz ist meistens für unbemalte, leichte Instrumente in der altfranzösischen Tradition benutzt worden, wobei Tanne, Linde, Pappel oder sogar Fichte die bevorzugten Hölzer für bemalte Instrumente der neufranzösischen Tradition waren.

#### **4.4 Cembali in Ikonographien**

Die wichtigsten Quellen für das Verständnis von historischen Cembali sind sicher die erhaltenen Instrumente und die Beschreibungen in schriftlichen Quellen der Zeit. Eine Quelle, die aber oft vernachlässigt wird, ist das überlieferte ikonographische Material. Diese Abbildungen von Instrumenten in verschiedenen Situationen sind gleich aus mehrerlei Hinsicht wichtig. Erstens geben sie Aufschluss über die Dekoration bzw. die verwendeten Modelle von Instrumenten und zweitens sehen wir in welchen Konstellationen und Kombinationen die Instrumente verwendet wurden. Zur Verfügung stehen uns sowohl Kupferstiche von Titelblättern, verschiedene Portraits von Adligen oder Musikern, Gemälde von Ereignissen und Operaufführungen etc. Eine Auswahl von diesen möchte ich in diesem Kapitel auflisten und kurz analysieren.

##### **4.4.1 Jacques Champion de Chambonnières: *Les Pièces de Clavessin, Livre Premier, Paris 1670***



##### **22 TITELBLATT DER ERSTAUSGABE 1670**

Das Titelblatt von Chambonnières' *Pièces de Clavessin*, ist ein sehr schöner Kupferstich, der von François Jollain gestochen wurde. Er zeigt in der Mitte ein offenes Notenbuch und auf jeder Seite jeweils ein Tasteninstrument. Links vom Buch liegt ein zweimanualiges französisches

Cembalo, das zweifellos bemalt war, wovon die Linien auf den Zargen und die Blumen auf dem Resonanzboden zeugen. Bei genauer Betrachtung sehen wir, dass es ein typisches Pariser Cembalo ist mit drei Saitenchören. Rechts vom Buch steht ein *epinette*, in diesem Fall ein Virginal. Wir sehen die schräg verlaufende Springerleiste und ein ebenfalls bemaltes Gehäuse mit bemaltem Resonanzboden. Dies, zum Beispiel, korrespondiert sehr gut mit dem Inventar von Jean III Denis von 1686. Es zeigt aber auch die Verwendung solch teurerer Instrumente für den Heimgebrauch im Salon der Leute, die sich sowas leisten konnten (darunter waren auch durchaus Profimusiker). Die Laute, die Gambe und die Gitarre, sowie Holzblasinstrumente sind weit in den Hintergrund gesetzt.

#### 4.4.2. Nicolas Lebégue: *Les Pièces d'Orgue*, Paris 1676



#### 23 TITELBLATT PIECES D'ORGUE N.LEBEGUE

Im Mittelpunkt dieses Titelblatts steht natürlich die Orgel, hier ein Instrument mit vier Manualen. In so einer Grösse, ist es eher wahrscheinlich, dass die Orgel zwei oder drei Manuale hätte, mehr als drei sind eigentlich nur bei sehr grossen Kirchenorgeln zu finden und selbst das erst am Ende des 17. Jahrhunderts. Das Cembalo, ganz links im Bild, hat zwar die typischen gedrehten Füsse, jedoch deren nur drei, was in Frankreich äusserst selten ist. Es kann durchaus sein, dass es ein Instrument in einer Kirche darstellen soll. Solche Cembali waren

logischerweise einfacher gebaut und weniger verziert. Es hat aber trotzdem zwei Manuale und scheint recht gross zu sein. Die *Pieces d'Orgue* hat Lebègue ein Jahr vor seinen *Pieces de Clavessin* veröffentlicht.

#### 4.4.3. Nicolas Lebègue: *Pieces de Clavessin Livre 1*, Paris 1677



#### 24 TITELBLATT DER PIECES DE CLAVECIN 1677

Der Kupferstich von Lebègue's *Pieces de Clavessin* ist deutlich ungenauer als der sieben Jahre ältere von Chambonnières. Abgebildet ganz oben auf dem 'Hügel der Tasteninstrumente' ist das Cembalo. Alle Instrumente hier scheinen unbemalt zu sein, jedoch ist es bei diesem Kupferstich schwer zu sagen, da die Instrumente nicht genau genug abgebildet sind. Dennoch ist interessant, dass ganze fünf Instrumente abgebildet sind. Ganz links ein Cembalo, unter dem Cembalo rechts ein *epinette*, weiter rechts ein Korpus der aussieht wie ein *epinette à l'italienne*, ganz rechts eine Orgel und unter dem *epinette à l'italienne* noch ein einmanualiges langes Cembalo, was vielleicht auch als Claviorganum zusammen mit der Orgel sein könnte.

#### 4.4.4 *L'Accord des nations par le Moïen de la paix, Almanach 1679*



25 ALMANACH 1679

Der anonyme Autor dieses Almanachs zeigt uns eine interessante Szene. Ganz unten in der Mitte ist ein zweimanualiges Cembalo mit drei Saitenchören, rechts ein Gitarrist, links ein Gambist. Es wird zusammen musiziert, das Cembalo ist hier ganz klar ein Continuo-Instrument. Das Gestell (Teil vom Gestell links neben dem Gitarristen zu erkennen?) scheint prächtig verziert zu sein, jedoch sehen wir vom Cembalo nicht viel. Die wahrscheinlichste Variante wäre jedoch ein unbemaltes Instrument aus Nussbaum; ausser, es ist ein Hauskonzert abgebildet, dann kann es durchaus ein bemaltes und üppig dekoriertes Instrument sein.



26 ALMANACH 1679, VERGRÖSSERT

#### 4.4.5 Apollon et les Muses, anonym ca. 1680



#### 27 APOLLON ET LES MUSES

Dieser Kupferstich, der als Vorlage für ein Titelblatt dienen sollte, stammt von einem anonymen Kupferstecher und liegt in der *Bibliothèque nationale de France*. Er zeigt links oben Apollo, der von seinen musizierenden Musen umrundet ist. Abgebildet ist auch ein typisch altfranzösisches Cembalo. Es hat zwei Manuale, das typische Gestell mit acht gedrehten Füßen, ist unbemalt und recht kurz, wie die Instrumente von Tibaut. So ein Instrument war wohl aus Nussbaum und wäre für Continuo gut geeignet. Erstens würde man es wegen der dünnen und leichten Konstruktion gut hören, da der Ton viel grundtonlastiger ist als der der neufranzösischen Cembali, und zweitens ist es nicht so empfindlich, weil keine Farbe und Dekoration vorhanden sind, auf die man besonders Acht geben müsste. Die Proportionen scheinen sehr gut getroffen und es zeigt ein auf zwei Manuale aufgeteiltes Continuospiel.

#### 4.4.6 Jean-Henri d'Anglebert: *Pieces de Clavecin*, Paris 1689



#### 28 FRONTISPIZ PIECES DE CLAVECIN 1689

Diese Allegorie der Musik wurde von Mr. Vermeulen gestochen und ist anscheinend eine Nachempfindung eines Gemäldes von Pierre Mignard, das sich leider nicht erhalten hat. Ausserdem wurde dieses Frontispiz nur der Erstausgabe von d'Angleberts Werk beigegeben und wurde deswegen lange nicht gefunden. Erhalten blieben nämlich nur drei Exemplare.<sup>97</sup> Interessant ist, wie unglaublich kompliziert und detailliert gearbeitet wurde. Ganz links sehen wir ein Cembalo. Es hat zwei Manuale, ein Gestell mit gedrehten Säulenfüssen und scheint unbemalt zu sein. Auf dem geschlossenen Deckel befindet sich ein Notenbuch, wahrscheinlich die *Pieces de Clavecin* von d'Anglebert. Dass es ein unbemaltes Instrument sein könnte, unterstützt die Tatsache, dass es in einem 'kammermusikalischen' Kontext zu sehen ist, da die Engel am musizieren sind. Ganz rechts ist ein Orgelpositiv, das, wie die Beschreibungen zu Hausorgeln in Kapitel 3 als üblich bestätigen, schon zwei Manuale hat.

<sup>97</sup> Kirnbauer, Martin: «Allegorie der Musik – Musik für eine Allegorie; Ein neuer Blick auf ein Gemälde von Joseph Werner (1637-1710)» in: *Musique \* Images \* Instruments; Mélanges en l'honneur de Florence Gétreau*, Turnhout 2019, S.235-247.

#### 4.4.7 Joseph II Werner, *Allegorie der Musik*, nach 1680



#### 29 ALLEGORIE DER MUSIK, WERNER

Vergleichen wir dieses Gemälde mit dem vorherigen Kupferstich stellt man eine zweifellose Ähnlichkeit fest. Beide sind nach 1680 entstanden und beide zeigen das gleiche Motiv mit der gleichen Komposition. Wie Martin Kirnbauer in seinem Artikel beschreibt, sei wohl aber nicht das Bild von Mignard die Kopie von Werners' Bild, sondern Werners' Bild eine Kopie von Mignard. Dieses Gemälde blieb in Farbe erhalten, bringt aber leider auch keine hundertprozentigen Aufschlüsse, ob das Cembalo bemalt oder unbemalt ist. Was wir sehen, ist ein Cembalo mit zwei Manualen, und einem Gestell mit gedrehten Säulenfüßen. Auf dem Deckel ist ein Notenbuch, das jedoch leer erscheint. Wir können aber vermuten, dass das Cembalo hier bemalt gewesen ist, was Fragen zum vorigen Kupferstich aufwerfen würde. Es kann aber sein, dass es nur die Farbe des Holzes (das meistverwendete Holz war Nussbaum) zeigen soll; ein dunkles Braun. Alles andere auf diesem Bild ist ähnlich wie auf dem Kupferstich von d'Angleberts' *Pieces de Clavecin* 1689. Die Orgel hat zwei Manuale, die Continuo-Sektion zeigt auf der Rechten des Cembalos eine Laute, auf der Rechten der Orgel eine Gambe. In der Mitte musizieren die Engel mit einer *Flute Allemande* und einer Geige.

#### 4.4.8 Nicolas Arnoult, *Femme de qualité jouant du Clavesin*, Paris 1688



**30** FEMME DE QUALITE 1688

Instrument zu sein. Solche Cembali benutzte man hauptsächlich für Solo-Repertoire und kleine Hauskonzerte zum Begleiten von Gesang und anderen Instrumenten wie Flöten, Gamben und Geigen.

Dieser Kupferstich zeigt eine Adlige, wie sie an einem Cembalo sitzt und spielt. Das Instrument, die Frau und ihre Kleider sind sehr detailliert abgebildet. Das Cembalo ist ein grosses Instrument, das alle Merkmale der neufranzösischen Tradition besitzt. Es hat zwei Manuale, ist prunkvoll dekoriert, der Korpus mit Chinoiserien, der Deckel mit einem Landschaftsgemälde bemalt. Auch der Resonanzboden ist bemalt. Das Gestell ist ebenfalls prunkvoll dekoriert und hat wahrscheinlich die typischen acht Säulen (die Anordnung der zu sehenden 5 Beine deutet darauf hin). Das Instrument in dieser Abbildung scheint eindeutig ein Salon-

#### 4.4.9 *Mademoiselle de Mennetoud, assise et jouant du clavecin, 1695*



31 MADEMOISELLE DE MENNETOUD

Dieser Kupferstich wurde ca. 1695 von Robert Bonnart gestochen und von Antoine Trouvain 1695 publiziert. Abgebildet ist Françoise-Charlotte de Saint-Nectaire, Mademoiselle de Mennetoud am Cembalo. Sie war selbst eine gute Cembalistin und Komponistin. François Couperin widmete ihr im *Second Livre de Pieces de Clavecin* ein Stück: *La Menetou*. Der Kupferstich ist sehr genau gearbeitet und zeigt das Spiel auf dem Obermanual. Das Cembalo ist zweimanualig und prächtig dekoriert. Der Korpus ist bemalt und das Gestell sehr prunkvoll gearbeitet im Stil Louis XIV. Der Deckel ist innen mit einem Landschaftsgemälde versehen.

#### 4.4.10 Jean-François Dandrieu, *Livre de Clavecin*, Paris 1705



32 LIVRE DE CLAVECIN 1705

Auf der linken Seite des Titelblatts von Dandrieus' *Livre de Clavecin* ist ein Cembalo abgebildet. Für 1705 ist dies ein recht altmodisch dekoriertes Instrument. Es ist bemalt, sowohl im Deckel als auch am Korpus. Das prunkvoll dekorierte Gestell ist im Stil Louis XIV. Es hat zwei Manuale und die typische neufranzösische Form mit hohen Zargen. Den gleichen

Kupferstich sehen wir später bei Rameau in seinem *Premier Livre de Pieces de Clavecin* 1706. Beide wurden von Roussel gestochen. Der Kupferstich bei Rameau ist jedoch deutlich klarer.



33 PIECES DE CLAVECIN 1706

## 5. Verwendung des Cembalos

Nach der Untersuchung des ästhetischen Ideals der französischen Musik, der Orgeln und der Cembali, können wir uns nun der Frage widmen, wie und wo letztere benutzt wurden: Obwohl es durchaus Quellen gibt, die die Verwendung beschreiben, muss man diese genau lesen und immer im Zusammenhang mit anderen Ereignissen und Quellen der Zeit verstehen. Ein weiteres Problem, das schon im Kapitel über die Terminologie angesprochen wurde, ist die, teils sehr konfuse, Verwendung der Wörter *Clavessin/Clavecin* und *Espinette/Epinette*. In solchen Fällen müssen wir uns an anderen Hinweisen orientieren, wie zum Beispiel dem Preis, der Grösse oder der Beschreibung selbst. Wir haben im vorigen Kapitel gesehen, dass die Produktion der Cembali in Frankreich schon relativ früh sehr gross gewesen ist. Es ist also ein logischer Schluss festzustellen, dass es viele Instrumente in ganz Frankreich, besonders aber in den aristokratischen Zentren wie Paris gab. Das Cembalo in Frankreich wurde im Verlauf des 17. Jahrhunderts durchaus zu einem Symbol der Aristokratie, des *Ancien Régime* und des Wohlstands. Musikalisch gesehen spiegelte das Cembalo ebenfalls die bekannten Vorlieben der Franzosen wider: volle Harmonien, sehr farbiger Klang, sanftes *Touché* und die Möglichkeit *toutes les Parties de Concert* auf einem Instrument zu spielen.<sup>98</sup> Es erscheint also nicht verwunderlich, dass man das Cembalo, wie auch in anderen Ländern, in verschiedenen Konstellationen gebraucht hat, vom Solo-Repertoire bis zur Orchestermusik. Hier möchte ich aber wieder auf meine These zurückverweisen: Es gab zwei Traditionen des Cembalobaus, die parallel koexistierten, und so verwendete man ein Cembalo, das für den Salongebrauch konzipiert wurde, nicht im Theater, der Oper oder gar im Freien. Wie in Kapitel 4 genauer beschrieben, haben die beiden Traditionen zwar viele Gemeinsamkeiten, jedoch macht die Bauweise und die Konstruktion der Instrumente einen wesentlichen klanglichen Unterschied aus. Die dickwandigen und sehr stabil gebauten Instrumente der neufranzösischen Tradition können, rein akustisch gesehen, mit der Lautstärke und Tonklarheit der altfranzösischen Tradition nicht mithalten. Stellen wir heute ein Orchester, oder eine andere musikalische Gruppierung, zusammen, so achten wir auch auf die Balance des Klanges und wählen die Instrumente entsprechend aus. Es wäre unsinnig zu denken, dass es unsere Vorfahren vor 300 Jahren anders gemacht hätten, trotzdem behandeln Sekundärquellen die Verwendung von Cembali oft nebensächlich und erzeugen dadurch bei den Lesern den Eindruck, dass die Musiker vor 300 Jahren einfach 'ein Cembalo' genommen haben, ohne Rücksicht auf den

---

<sup>98</sup> Siehe Fussnote 19.

Kontext und pragmatische Aspekte. Dies führte in der heutigen Welt der historischen Spielpraxis, meiner Meinung nach, zu einer Gleichgültigkeit beim Einsatz des Cembalos. Es ist ein Problem sowohl im Gebrauch für das Solo-Repertoire (unzählige Bach-Aufnahmen auf französischen Cembali etc.) als auch im Continuo-Repertoire, wo die Gleichgültigkeit noch grösser ist. Es gab nicht umsonst verschiedene Bau- und Kompositionstraditionen, die auf die verfügbaren Instrumente und Bedürfnisse abgestimmt waren. Dies soll nicht heissen, dass man Bach nicht auf einem Taskin spielen kann oder darf, es soll aber heissen, dass sich die heutige Spielpraxis viel mehr bewusst machen müsste, dass ein Cembalo nach Taskin den klanglichen Anforderungen von Bachs Musik nicht genügen wird, weil das Instrument für andere Klangideale über zwei Jahrhunderte verfeinert und verbessert wurde. Vergleichen wir die französischen Cembali mit den mitteldeutschen, die Bach tatsächlich verwendete, sehen wir eine komplett andere Klangästhetik, die verfolgt wurde.<sup>99</sup> In diesem Kapitel möchte ich also die Sensibilität für diese Details beim Leser anregen, besonders im Bereich des Basso continuo. Die Quellen sind in diesem Sinne recht klar und deutlich, wobei wir natürlich auch alternative Optionen nicht ausschliessen dürfen.

## **5.1 Cembalo im Solo-Repertoire**

In Frankreich haben wir, dank einer ausgeprägten Cembalotradition sowohl im Cembalobau als auch in der Komposition, ein riesiges Oeuvre an Stücken, die für das Cembalo geschrieben wurden. Darüber hinaus können Cembalisten auch andere Stücke am Cembalo spielen, seien es Bearbeitungen<sup>100</sup> oder indem sie einfach *toutes les parties de concert* spielen, wie du Mont beschreibt.<sup>101</sup> In den Beschreibungen des *Mercure Galant*, die im Kapitel 2.4 behandelt werden, sieht man, dass das Cembalo ein wesentlicher Bestandteil der guten Erziehung in adligen und gutbürgerlichen Häusern war. Besonders Frauen, die auch noch bei François Couperin als die idealen Cembalisten gelten, wurden oft für ihr exzellentes Cembalospiel gepriesen.<sup>102</sup> Willem Kroesbergen<sup>103</sup> und andere Autoren schrieben, dass sich Couperins Vorwort auf den harten Anschlag seiner Vorgänger bezog und es deswegen für ihn nötig gewesen sei, ein *Traité* zu schreiben, das eine neue, sanfte Methode lehren sollte. Diese Autoren ignorieren aber mit ihren Äusserungen Quellen wie Mersenne, Trichet, Denis etc., die ganz klar das Gegenteil bestätigen. Es war also schon im 17. Jahrhundert wichtig, dass man das Cembalo oder Spinett mit einem

---

<sup>99</sup> Schick, Leonard: *Gravität und Vielfalt; Bachs Flügel*, Masterarbeit SCB, Basel 2021.

<sup>100</sup> D'Anglebert, Jean-Henri: *Pieces de Clavecin*, Paris 1689.

<sup>101</sup> Du Mont, Henry: *Meslanges a II. III. IV. et V. parties, avec la basse-continuë*, Paris 1657, Preface.

<sup>102</sup> Couperin, François: *L'Art de toucher le Clavecin*, Paris 1717, S.12-13.

<sup>103</sup> Champollion, Marc; Kroesbergen Willem: «Loud and Soft in the Baroque» in: *Early Music* vol. 24 no.2, Mai 1996, S. 363-366.

weichen Anschlag ohne Härte spielte. Mersenne schrieb, dass die erste Voraussetzung zum schönen Cembalospiel die gute Position der Hände sei und dass diese *nullement forcées* sein müssen. Danach folgt die folgende Passage über das Cembalospiel, die ich ins Deutsche übersetzen liess:<sup>104</sup>

Aber man muss anmerken, dass die Leichtigkeit und Geschwindigkeit nicht einerlei sind, da manche sehr schnelle Hände haben, die aber dennoch sehr schwer sind, wie man aus der Härte ihres Spiels hören kann. Jene aber, die eine leichte Hand haben, können als absolute Meister ihrer Hände und Finger angesehen werden, die so wenig wiegen, dass sie auf den Tasten ("marches") fliegen ("veulent" ist vermutlich falsch, und sollte "volent" heissen), um den Klang des Spinetts weicher werden zu lassen wie man es auch auf der Laute tut: so dass sie sehr leise Echos hervorbringen, und dann so laute Töne spielen, dass man sie mit dem Blitze und Donner vergleichen kann, wie es geschieht wenn sie das Tempo (=la cadence) verdreifachen oder vervierfachen, wie man mehrere Beispiele im folgenden Stück finden kann, in welchen die Triller, welche abwärts gehen, durch kleine Kommata abgetrennt werden, und jene (=Triller), die aufwärts gehen die dem Buchstaben c ähneln: obgleich man diese mit irgendeinem anderen Symbol zeigen könnte. Es gibt mehrere Lieblichkeiten (Gentillesse), die die grossen Meister des Claviers tun, wie zum Beispiel manche Stellen, wo zwei benachbarte Töne gleichzeitig erklingen, wobei der eine Finger die Taste hält damit der Ton weiterklingt (also Überlegato). Und dieser Trick kann helfen, um mehrere sehr weiche/leise (=doux) Akkorde am Spinett hören zu lassen, die dann aus dem Nachhall entstehen, und die dann der Lieblichkeit der Laute gleichen.

Diese Aussage wird später auch bei Jean Denis 1643/1650 in seinem *Traité de l'accorde de l'espinette* wiederholt, wo er ebenfalls auf das weiche Spiel verweist, das ohne Kraft und mit *bonne Grace* erfolgen soll.<sup>105</sup> Es muss also etwas anderes gewesen sein, auf das sich Couperin im *Preface* zu seinem *L'Art de toucher le Clavecin* bezogen hat. Eine wichtige Änderung, die nach 1715 passierte, ist die Einführung von immer mehr *Pièces de Caractère*, die nicht mehr an eine Suitenform gebunden waren und dadurch auch andere Ausdrucksmöglichkeiten am Cembalo brauchten. Dies, in Kombination damit, dass die Cembali immer weicher und leiser wurden, könnte Couperin dazu bewegt haben, diesen Satz im Traktat zu schreiben.

Eine entscheidende Rolle bei der korrekten Verwendung des Cembalos spielt die richtige Benutzung der Register und deren Kombinationen. Es ist ein sehr wichtiger Punkt, der von heutigen Cembalistinnen und Cembalisten viel zu wenig beachtet wird. Insbesondere bei französischen Instrumenten wird zum Beispiel der 4' nur selten benutzt, aber auch generell ist die Anzahl an Kombinationen, die wir auf Aufnahmen oder in Konzerten zu hören bekommen, leider sehr begrenzt. Mersenne und Trichet beschreiben Cembali mit sieben, sogar acht

---

<sup>104</sup> Mersenne, Marin: *Harmonie Universelle*, Paris 1637, Livre Troisième, S. 162. Ich danke Leonard Schick für die Übersetzung.

<sup>105</sup> Siehe Fussnote 9.

Registern, die man beliebig miteinander kombinieren kann.<sup>106</sup> So viele Register, wenn *Jeux* in dem Sinne zu verstehen wäre, gäbe es nur bei nord- und mitteldeutschen Cembali in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Wir können aber *Jeux* auch als Sammelbegriff verstehen. Wenn wir also von einem typischen Cembalo der neufranzösischen Tradition ausgehen, mit zwei Manualen und der Disposition 8'4' unten und 8' oben mit Koppel, bekommen wir die gewünschten sieben Kombinationen, aber nur, wenn jedes Register mit jedem kombinierbar, und somit auch abschaltbar ist. So hätten wir:

1. Unterer 8',
2. Oberer 8',
3. 4',
4. Unterer 8' + 4',
5. Oberer 8' + 4',
6. Beide 8',
7. Beide 8' + 4'.

Nehmen wir zu dem noch einen Lautenzug, hätten wir sogar die bei Mersenne genannten acht. Dies deutet aber darauf hin, dass die Koppel spätestens zwischen 1637 und 1650 nicht nur erfunden, sondern auch generell im Gebrauch war. Wie schon im Kapitel 4 genauer beschrieben, bestätigte diese These auch Jean Denis selbst.<sup>107</sup> Diese Disposition mit zwei gleichwertigen Manualen, bestätigen weiter auch die ersten erhaltenen *Pieces Croisées* von Louis Couperin.<sup>108</sup> Obwohl wir bis in das 18. Jahrhundert keine Registrierungsangaben in Cembalostücken haben, können wir von Orgelstücken und Orchesterwerken auch bei Cembalostücken auf die Registrierungen schliessen. So sehen wir bei den Opern und *Grand Motets* von Lully, Desmarest, DuMont etc. das Prinzip von *Petit Choeur* und *Grand Choeur*. Also eine kleine Gruppe von Solisten gegen eine grössere Tutti-Gruppe. Diese werden dann entweder als *Echo* oder als *Dialogue* eingesetzt. Das gleiche gilt auch bei den verschiedenen *Pieces d'Orgue*. Lebègue beschreibt in seinen *Pieces d'Orgue* 1676 die Registrierungen sehr genau. Bemerkenswert ist, dass es in Frankreich im 17. Jahrhundert anscheinend keine Registrierungswechsel während eines Stückes gab, jedoch sehr variierte, obgleich auch sehr standardisierte, Registrierungen für die verschiedenen Stücke. Die einzigen Anzeichen einer Lautstärkenveränderung finden sich in Echo-Stellen, ansonsten wird eher die Varietät in der

---

<sup>106</sup> Siehe Fussnote 38.

<sup>107</sup> Siehe Fussnote 30.

<sup>108</sup> Ripin, Edwin M.: «The French harpsichord before 1650» in: *The Galpin Society Journal*, Vol. 20, 1967, S. 43-47.

Klangfarbe gesucht. Dieses Wissen können und sollen wir jetzt auf das Cembalo übertragen. Durch die zwei Manuale haben wir auch am Cembalo die Möglichkeit eines *Petit Choeur*- und *Grand Choeur*-Prinzip. Das Pleno eines französischen Cembalos, wie bei einer Orgel, wäre also 8'4' als *Grand Choeur* und 8' für den *Petit Choeur*. Diese Standardregistrierung könnten wir als Grundregistrierung bei den meisten Stücken anwenden, so beispielsweise bei den *Doubles* und den zahlreichen *Petites Reprises*. Das Cembalo bietet aber, wie ich schon oben erklärt habe, mehr als nur zwei Möglichkeiten. Da wir wissen, dass es auch 4'-Instrumente gab (Virginale und Spinette, die nur ein 4'-Register hatten), können wir auch den 4' alleine benutzen. Besonders in den *Pieces de Clavecin* 1670 von J.C. de Chambonnières finden sich sehr viele Stücke, die einen charaktergebenden Titel haben, wie zum Beispiel die *Courante Iris* oder die *Allemande Dunquerque* etc. Diese Zusatztitel geben uns einen besseren Einblick in den Charakter des Stückes, sodass wir mit einer gut gewählten Registrierung diesen noch zusätzlich verstärken können. So können wir für schwere, langsame Stücke 8'+4'+8' nehmen, für ganz feine und süsse dagegen nur den 4'. Die verschiedenen Farben und die sehr variierten Registrierungen bei den Orgeln zeigen, dass dies in Frankreich gewollt war; insbesondere, weil die meisten Cembalisten auch Organisten waren, was im Kapitel 3 näher beschrieben ist. Ein weiteres Indiz ist auch, dass alle Quellen die Nähe zum Gesang beschreiben. Die verschiedenen Gesangsquellen wie de Bacilly<sup>109</sup> oder Millet<sup>110</sup> beschreiben dann wiederum, dass man danach streben soll, eine Reprise oder ein Stück nie zweimal gleich erklingen zu lassen. Es wäre also sinnlos zu denken, dass man an einem Instrument, das die Möglichkeiten bietet, nur zwei oder drei Registrierungen anstatt der möglichen sieben benutzt hätte, besonders im Angesicht der langen Tradition der Veränderung und Variation. Darüber hinaus war es eine durchaus gängige Praxis, wie zum Beispiel Du Mont beschreibt, orchestrale oder kammermusikalische Stücke auf dem Cembalo zu spielen.<sup>111</sup> Man konnte also das Tutti-Solo bzw. *Petit Choeur-Grand Choeur* Prinzip durchaus direkt auf das Cembalo übertragen.

Fassen wir diese Erkenntnisse zusammen, können wir mit Sicherheit sagen, dass die heutige Aufführungspraxis zumindest neu bedacht werden sollte. Die erste Voraussetzung für dies wäre aber, dass sich die Cembalisten und Cembalobauer mehr mit der historisch korrekten Erbauung und Benutzung der richtigen Instrumente für die ausgewählte Musik auseinandersetzen würden. Es soll nicht heissen, dass man Louis Couperin nicht auf einem Taskin-Cembalo schön spielen kann, jedoch sollte man dabei immer den 'Ausgansklang' im Hinterkopf haben, für den die

---

<sup>109</sup> de Bacilly, Bertrand (Bénigne): *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Paris 1688.

<sup>110</sup> Millet, Jean: *L'Art de bien Chanter*, Paris 1666.

<sup>111</sup> Siehe Fussnote 21.

Musik ausgelegt war. Das kleine Oktavmass der Klaviatur erlaubte es, weite Lagen komfortabel zu spielen, die Weichheit der Tasten ermöglichte brillante und feinfühlig Ornamente und kleine Tiraten und die zwei Manuale mit verschiedenen Farben liessen ein fast schon orchestrales oder chorisches Gestalten der Musik zu. Die noch mehr präzise mehrstimmige Kompositionsart im 17. Jahrhundert verlangte auch einen klareren Klang als die Stücke im späteren 18. Jahrhundert. Nehmen wir zum Beispiel das erste Prelude von L. Couperin im Manuscript Bauyn in d-Moll.



34 BAUYN MANUSCRIPT: PRELUDE L. COUPERIN

Die *Preludes non mesurées* sind ein gutes Beispiel, um zu zeigen was ein französisches Cembalo aus der Zeit alles bieten sollte. Erstens haben wir bei diesem *Prelude* von Louis Couperin zwei Teile: den freien und den fugierten im geregelten Takt<sup>112</sup>. Das würde, wenn man die Orgelstücke zu Rate zieht, zwei verschiedene Registrierungen nahelegen. Man könnte sich

<sup>112</sup> Couperin, Louis: *Preludes de Mr. Couperin* in: *Manuscrit Bauyn*, Band 2, Paris 1658-1701, S.1.

also vorstellen mit 8'+4'+8' anzufangen. Die lang liegenden Töne deuten darauf hin, dass es ein Instrument mit guter Resonanz sein soll, die Tiraten und Triller zeugen von einem Instrument mit einer leichtgängigen Mechanik. Die gute Resonanz haben die alfranzösischen Meister mit einer dünnwandigen Konstruktion der Instrumente geschafft, die neufranzösischen Meister mit der Erhöhung der Zargen, was den Resonanzraum vergrößert. Die üppige Registrierung ergibt einen sowohl sehr farbigen, als auch kräftigen Klang.

Beim *Changement de mouvement* könnte man mit 8'+4' fortfahren. Dies wäre aus mehreren Hinsichten gut denkbar. Zum einen schliesst der freie Teil mit einer Fermate ab (man hätte die nötige Zeit, um die Manuale auszukoppeln), zum anderen ist der 2. Teil wie eine Fuge mit gleichberechtigten Stimmen aufgebaut, so würden zwei Register einen klareren Klang erzeugen um die verschiedenen Einsätze der Stimmen besser hörbar machen.

Als zweites Beispiel wird hier die *Allemande la Dunquerque* von Chambonnières gezeigt.<sup>113</sup>

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Allemande la Dunquerque' by Jean-Baptiste Chambonnières. The score is written for two manuals, with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The piece is in common time (C) and features a variety of ornaments, including mordents, grace notes, and trills. The title 'Allemande la Dunquerque' is written in the first system. The score is numbered '13' at the beginning.

### 35 ALLEMANDE LA DUNQUERQUE

Das langsame Tempo der Allemanden eignet sich ganz besonders zur Verwendung verschiedener Ornamente. Die dicht aufeinander folgenden Ornamente bei der Musik von Chambonnières zeigen, dass Chambonnières ein Meister der Verzierung gewesen sein muss. Die verschiedenen Ornamente, Arpeggi und weiten Lagen, sowie die fugierte Verarbeitung der

<sup>113</sup> Chambonnières, Jacques Champion de: *Les Pieces de Clavecin, Livre 1*, Paris 1670, S. 13.

Motive bestätigen unsere früheren Erkenntnisse, dass eine leichtgängige Tastatur und genügend Resonanz für lange Töne bei Cembali vorausgesetzt wurden. Das Stück beginnt mit einer grossen Lücke zwischen Bass und Diskant, die erst durch den fugierten Einsatz des Themas im Bass geschlossen wird. Eine ‘Grundregistrierung’ wäre hier ideal: 8+4’ für den Anfang schafft Klangfülle und Klarheit zugleich, und schliesst die grosse Lücke zwischen Bass und Diskant. Die Reprise könnte man dann auf dem Obermanual mit nur einem 8’ spielen. Da die Komposition deutlich polyphon aufgebaut ist, wäre eine grössere Registrierung nicht sinnvoll.

Die Stücke von Chambonnières und anderen Komponisten aus der Zeit wie Lebègue oder d’Anglebert sind, laut deren Vorworten, für den Gebrauch zuhause im Salon verkauft worden. Wir können von adligen und gutbürgerlichen Häusern ausgehen, die, je nach Platz, üppig verzierte ein- oder zweimanualige Cembali, wie das Instrument von Jean II Denis 1648, oder verschiedene, ebenfalls prachtvoll dekorierte *Epinettes* hatten. Dasselbe würde auch de Pures’ Aussage bestätigen, dass Cembali prinzipiell für die Kammer oder den Salon gedacht sind.<sup>114</sup> Betrachten wir zusätzlich noch die oben genannten Inventare, sehen wir, dass die erhaltenen Instrumente nicht nur, wie oft in Publikationen behauptet wird, einzelne Prachtexemplare oder gar materialisierte Fantasien reicher Aristokraten sind. Sowohl Amateure als auch Profimusiker besaßen teure und grosse Instrumente berühmter Bauer. Man denke nicht zuletzt an die Beziehungen Couperin-Blanchet und Marchand-Hensch. Dass man also solch gute Instrumente hatte, war nicht die Ausnahme.

Die erhaltenen Instrumente und Ikonographien geben zusätzliche Hinweise auf die Spielweise. Die mir bekannten Kupferstiche aus Frankreich zum Beispiel, zeigen oft ein aufgeteiltes Spiel bei Abbildungen wo das Cembalo in der Continuo-Rolle ist, aber nicht, wenn es in der Solo-Rolle ist. Wir wissen aber, dass es auch *Pièces croisées* gab, die man selbstverständlich aufgeteilt gespielt hat. Trotzdem können wir sagen, dass das aufgeteilte Spiel im Solo-Repertoire eher eine Ausnahme war. Ganz im Gegensatz zum Continuo, wie aus den Ikonographien zu schliessen ist.

## **5.2 Cembalo als Continuo-Instrument**

Das Cembalo wird schon bei Mersenne als solistisches, aber auch begleitendes Instrument beschrieben.<sup>115</sup> Welcher Aspekt wichtiger wäre, ist sinnlos zu diskutieren, da es wenig Instrumente gibt bei denen beide Aspekte so wichtig sowohl für den Gebrauch als auch für die

---

<sup>114</sup> Siehe Fussnote 51.

<sup>115</sup> Siehe Fussnote 37.

Entwicklung des Instruments sind wie das Cembalo. Da das Instrument *toutes les parties de concert* spielen kann, also alle vollständigen Harmonien der Musik, liegt es auf der Hand, dass das Cembalo für die Begleitung gut geeignet war. Darüber hinaus hat man die Möglichkeit, durch Registrierungen nicht nur die Farbe, sondern auch die Lautstärke zu verändern. Durch diese Eigenschaft ist das Cembalo auch für grössere Ensembles oder Räume durchaus eine gute Option gewesen im Vergleich zur Theorbe oder der Laute. Auf der anderen Seite muss man sich aber fragen, ob das Cembalo mit seiner Grösse, mit all den Verzierungen und seiner Empfindlichkeit nicht auch ziemlich unpraktisch war. Eine berechtigte Frage, die auch in den Quellen wie zum Beispiel de Pure aufkommt.<sup>116</sup> Wie schon im Vorwort erwähnt, ist meine These, dass die zwei koexistierenden Bautraditionen im 17. Jahrhundert, nicht nur, aber auch wegen dieser Problematik, verschiedene Cembali für verschiedene Verwendungsmöglichkeiten produziert haben. Dazu können wir die Verwendung des Cembalos als Continuo-Instrument in zwei grosse Gruppen aufteilen:

1. Continuo in kleinen Besetzungen und Salonmusik und
2. Continuo in grösseren Besetzungen in grösseren Räumen.

So können wir, wenn wir es ganz einfach betrachten, sagen, dass wir ein leiseres und ein lauterer Cembalo brauchen. Es gibt aber noch durchaus weitere Aspekte, die zu bedenken sind. Bei der ersten Gruppe ist das Instrument eher ein Harmonieinstrument, bei dem die Farbe wichtiger als die Lautstärke ist, da die Besetzung und der Raum klein sind. Als Beispiel kann man *Air de Cour*-Abende in den Salons und Häusern der Aristokratie und Musiker vorstellen. Die Instrumente werden nicht oder kaum bewegt und können somit prächtiger verziert und bemalt sein. Darüberhinaus bietet die stabilere Konstruktion Vorteile, da sie auf der einen Seite einen leiseren Klang erzeugt, auf der anderen Seite eine bessere Stimmungsstabilität garantiert. Dieser Punkt wird wichtig, wenn wir uns an das *Traité de l'accord de l'espinnette, avec la comparaison de son clavier à la musique vocale* von Jean Denis erinnern.<sup>117</sup> Er bespricht das Problem, dass viele Cembali ungestimmt sind, weil es die Spielenden nicht selber stimmen können. Die Stimmung sollte, so Denis, wie bei der Laute oder Theorbe vor jedem Spiel kontrolliert und ggf. nachgestimmt werden. Auch heute können wir dasselbe Problem immer wieder sehen. Es liegt also auf der Hand, dass ein Cembalo mit besserer Stimmstabilität nicht nur gewünscht, sondern in manchen Fällen sogar nötig gewesen war.

---

<sup>116</sup> De Pure, Michel: *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris 1668, S. 275.

<sup>117</sup> Siehe Fussnoten 8 und 9.

Die zweite Gruppe der Instrumente konnte durchaus anders sein. Als erstes braucht man bei einem ganzen Orchester und Chor in der Oper oder gar im Freien, Instrumente die durchdringender sind. Erinnern wir uns an die: «[...] *plus de deux cents trompettes alloit jusque dans le ciel, et les Hautbois, les musiques de Voix et de toutes sortes d'Instruments par leurs airs nouveaux* [...]».<sup>118</sup> Auch die Opernhäuser oder grossen Tanzsäle der königlichen Residenzen benötigten Instrumente mit anderen Eigenschaften. So ist ein klarerer Klang von Vorteil, wie auch eine leichte Konstruktion, die das Tragen und Bewegen der Instrumente erleichtert. Auch die naturbelassenen Holzoberflächen sind hier vom Vorteil; im Vergleich zu mit Ölfarben bemalten oder Harz glasierten Oberflächen ist Naturholz sehr widerstandsfähig und unempfindlich. Wie wir aus verschiedenen Inventaren sehen können, wurden solche Cembali auch tiefer geschätzt als bemalte und waren oft sehr einfach ausgestattet. Chambonnières hatte demnach ein Cembalo: «*Item, un clavessin en estat de jouer monté sur un pied à huict collones de bois de noyer, prisé soixante livres.*» und ein Cembalo, das sogar nur auf zwei Böcken stand: «*Item, un clavessin, lequel posé sur deux tresteaux, prisé vintg livres.*».<sup>119</sup> Ob Chambonnières mehrere Instrumente hatte, ist zumindest bis jetzt nicht genauer bekannt. Solche Cembali wurden auch von Lauten- und Orgelbauern gebaut, da deren Konstruktion weniger kompliziert war und sie nicht bemalt werden mussten.

### **5.2.1 Cembalo als Continuo-Instrument in kleinen Besetzungen**

Über das Cembalo in der Continuo-rolle bei kleinen Besetzungen gibt es mehrere Beschreibungen, auf die wir uns stützen können. Besonders wichtig sind aber die verschiedenen *Traité d'Accompagnement* im 17. Jahrhundert. Mersenne beschreibt zum Beispiel, dass das Cembalo: «[...] *le plus propre pour regler un concert*» sei.<sup>120</sup> Weiter schreibt er, dass bei Hauskonzerten die Stimme am besten mit einer Laute, Theorbe oder einem Cembalo allein begleitet werden soll, bei grösseren Gruppen von Instrumenten oder Stimmen aber immer die Gambe und das Cembalo zusammen spielen sollen.<sup>121</sup> Laut Demachy seien Harmonieinstrumente immer den Stimmen unterworfen; sie sind dazu da, dass die Stimme getragen wird und sollen deshalb ja nicht mit unnötigen Verzierungen oder zu grosser Lautstärke überladen werden.<sup>122</sup> Auch de Bacilly sieht das Cembalo als oft zu unsensibel für

---

<sup>118</sup> *La continuation du Mercure françoise*, Paris 1615, Februar, S. 335.

<sup>119</sup> Le Moel, Michel: «Les dernières années de J. Champion de Chambonnières» in: *Recherches sur la Musique française classique* 1960, Paris 1960, S. 45.

<sup>120</sup> Mersenne, Marin: *Harmonie Universelle, Les Instruments, Livre Premier*, Paris 1637, S.16.

<sup>121</sup> Mersenne, Marin: *Harmonie Universelle, De la Composition, Livre Cinquiesme*, Paris 1637, S. 323-325.

<sup>122</sup> De Machy, Le Sieur, *Pieces de Violle*, Paris 1685, Preface, S. 7-10.

die Begleitung von Sologesang an.<sup>123</sup> Wenn wir uns an die Kupferstiche in Kapitel 4.4 erinnern, sehen wir, dass die Spielweise beim Continuo oft als aufgeteilt gezeigt wird. Dies könnte man dadurch erklären, dass man die rechte Hand der Begleitung (die in der Lage der Melodiestimme spielt) entweder leiser oder klangfarblich anders präsentieren wollte. Obwohl das aufgeteilte Continuospiel bei C.P.E. Bach als notwendige und generelle Praxis beschrieben wird, befinden wir uns hier eine oder gar zwei Generationen früher und in einem anderen Land.<sup>124</sup> Darüberhinaus müsste so ein Cembalo für die effiziente Gestaltung des aufgeteilten Spiels zwei gleichwertige Manuale mit verschiedenen Registrierungsmöglichkeiten haben. Genauer gesagt kommt für diese Spielweise wohl nur die folgende Disposition in Frage: 8'4' unten 8' oben. So kann man, egal ob es eine Koppel gibt oder nicht, unten einen stärkeren und auch klareren Ton haben als oben. Der Bass wird durch den 4' nicht nur verstärkt, sondern auch klarer gemacht, der obere 8' kann dann, sofern gewünscht, auch mit der zu begleitenden Stimme verschmelzen. Die Quelle, die dies vielleicht am präzisesten behandelt ist das *Nouveau Traité de l'accompagnement du clavecin, de l'Orgue, et des autres Instruments*. Dort beschreibt *Le Monsieur de Saint Lambert*, wie zu erwarten für eine Anweisung zum Begleiten, alle Grundlagen des Generalbasses.<sup>125</sup> Im Kapitel IX fügt er aber noch Anweisungen, oder vielmehr Vorschläge, für ein gutes Continuospiel am Cembalo bei. Dort behandelt er den guten Geschmack, den *bon Gout de l'accompagnement*. So schreibt er, dass man Acht darauf geben muss, was für eine Stimme man begleitet. Ist die Stimme kraftvoll, bei einer Person, die oft singt, so darf man alle Register zum Begleiten benutzen, ist die Stimme weich oder sanft, dann sollte man mit einem Register weniger begleiten und wenn die Stimme sehr sanft und leise ist, soll man nur noch auf dem Obermanual spielen.<sup>126</sup> Ein wichtiger Hinweis, den wir auch wahrnehmen können, wenn die Stimme verschiedene Strophen eines *Air de Cour* verschieden stark singen möchte. Auch hier wird ein Cembalo mit den oben genannten Eigenschaften vorausgesetzt. Möchte man nämlich auf dem Obermanual alleine begleiten, muss ein 8' oben vorhanden sein, da die meist tiefen Lagen der französischen Musik im Bass ansonsten nicht oktavierbar wären. Sowohl Saint-Lambert als auch de Bacilly reden von den notwendigen Veränderungen bei verschiedenen Strophen des selbigen Liedes und sehen es als ein Zeichen des schlechten Geschmacks oder Unwissens, wenn man alle Strophen gleich singt oder gleich spielt.

---

<sup>123</sup> de Bacilly, Bertrand (Bénigne): *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Paris 1688, S. 17.

<sup>124</sup> Bach, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Band 2, Berlin 1762.

<sup>125</sup> Saint-Lambert, Monsieur de: *Nouveau Traité de l'accompagnement du Clavecin*, Paris 1707.

<sup>126</sup> Saint-Lambert, Monsieur de: *Nouveau Traité de l'accompagnement du Clavecin*, Paris 1707, S. 61.

Kleinere Besetzungen kommen auch im kirchlichen Umfeld vor. Henry Du Mont schreibt dazu: «[...] *J'ay pense obliger le public & particulièrement les Dames Religieuses (qui aiment les Motets à peu de voix, aysez à chanter avec la partie pour l'Orgue ou pour une basse de Viole)* [...]».<sup>127</sup> Ob ein Cembalo auch bei Messen gebraucht wurde, ist bis zum Ende des 17. Jahrhunderts nicht zu hundert Prozent klar. Es gibt Beschreibungen aus den Memoiren der Nonnen von Saint-Cyr, dass der Priester *de Marais* ein Cembalo besass und gespielt hat.<sup>128</sup> Das gleiche wird auch über den dortigen Organisten Nivers gesagt, der die *Demoiselles* am Cembalo begleitet hat.<sup>129</sup> Die Beschreibungen beziehen sich aber im Kontext eher auf die Privaträume, oder aber sind nicht klar genug, um mit Sicherheit sagen zu können, dass ein Cembalo im Kirchenraum selbst benutzt wurde. Es ist eher naheliegend, dass für die kleineren Besetzungen in der Kirche oder Kapelle die Orgel benutzt wurde. Dies würde sich auch mit den Vorworten Du Monts' erklären lassen und mit den Dokumenten aus der Chapelle Royale zu den Aufführungen der *Petit* und *Grand Motets* übereinstimmen.<sup>130</sup> Trotzdem erwähnen sowohl Du Mont in seinen *Meslanges* und *Cantica Sacra*, als auch Nivers in seinen *Motets a voix seul* die Theorbe, die Laute, die Orgel, das Cembalo und den *Basse de Viole* als mögliche Continuoinstrumente, da sakrale Musik nicht zwingend auf den Kirchenraum begrenzt war. Auch später, 1714, gibt François Couperin in seinen *Leçons de Tenébres* das Cembalo als ein mögliches Continuoinstrument an.<sup>131</sup> Wäre also ein Cembalo im kalten Kirchenraum platziert, dann wäre es höchstwahrscheinlich kein prunkvoll verziertes Instrument mit auf Feuchtigkeit empfindlichen Farben gewesen. Auch hier möchte ich an Nivers erinnern, der seiner Sammlung *Motets a voix seul* das *l'art d'accompagner sur la basse continue pour l'orgue et le clavecin* beigefügt hat. Interessant ist, dass diese Generalbassschule einer Sammlung kirchlicher Motetten als Appendix beigefügt wurde. Dies würde ebenfalls den möglichen Gebrauch von Cembali in der Kirche implizieren. Wichtiger als dies scheint mir aber sein Zitat: «[...] *Mais pour bien accompagner, il le faut faire avec prudence & modestie. Et pour accompagner modestement, quatre choses sont requies, outre la science dy-dessus qu'il faut avoir. La premiere est, qu'il ne faut point faire de passages, ny de manieres de chants recherchez, sur la Basse-Continüe, mais lier & tenir les Parties sans les beaucoup remuer.* [...]».<sup>132</sup> Diese

<sup>127</sup> Du Mont, Henry: *Cantica sacra II. III. IV. cum vocibus, tum et instrumentis modulata*, Paris 1652, S. 1.

<sup>128</sup> Bert, Marie: «La Musique a la maison Royale Saint-Louis de Saint-Cyr» in: *Recherches sur la Musique française*, Paris 1961, S. 55-67.

<sup>129</sup> Siehe Fussnote 128.

<sup>130</sup> Smith, Anthea Elizabeth: *The sacred Motets of Henry Du Mont (1610-1684)*, Hull 2005, S. 267-317.

<sup>131</sup> Couperin, François: *Leçons de Tenébres*, Paris 1714, Avertissement.

<sup>132</sup> Nivers, Guillaume Gabriel: *Motets a voix seule, accompagnée de la basse continue. Et quelques autres motets à deux voix, propres pour les religieuses. Avec l'art d'accompagner sur la basse continue pour l'orgue et le clavecin*, Paris 1689, S. 169.

Aussage ist für die Aufführungspraxis sehr wichtig, soll aber trotzdem nicht wortwörtlich genommen werden. Obwohl Nivers hier keinen Unterschied zwischen Orgel- und Cembalospiel verlangt, heisst es nicht, dass dies auch tatsächlich der Fall war. Es könnte viel eher der Fall sein, dass der gewünschte Klang, das Spielresultat, wenn man so will, vergleichbar sein soll. Also ein voller, getragener Klang, der der Stimme eine gute Grundlage gibt.

### **5.2.2 Cembalo als Continuo-Instrument in grossen Besetzungen**

Unter grossen Besetzungen werden hier Opern-, Fest- und sonstige grosse Orchester verstanden. Wie schon im Kapitel 5.2 erwähnt, wird in Frankreich das Continuo besonders für die Auffüllung oder Ergänzung der Harmonie gebraucht. Dies heisst aber auch, dass es nicht unbedingt nötig ist, dieses Continuo immer zu brauchen, da speziell in Frankreich die Musik oft fünfstimmig gesetzt ist und somit alle notwendigen Töne der Akkorde im Orchestersatz selbst vorhanden sind. Als Umkehrschluss versteht sich, dass das Continuo dann gebraucht wird, wenn der Orchestersatz nicht vollstimmig ist. Anders verhält es sich bei Chören. Dort wird das Continuo als Unterstützung eingesetzt. Spielen also keine Instrumente, die die Stimmen verdoppeln würden, so muss diese Rolle vom Continuo übernommen werden. Obwohl wir in der heutigen Spielpraxis, oft aus technischen Gründen, so eine Benutzung des Continuos fast nicht hören, ist die Realität von dieser Praxis im 17. Jahrhundert sehr naheliegend. Bei Opern zum Beispiel braucht es in den Symphonien oder Tänzen, wo alle Melodieinstrumente spielen, in der Regel kein Continuo, da alle Töne der Harmonie vorhanden sind. Im Gegensatz zu dem wird bei den *Recits*, den Arien und Chören ein Continuo eingesetzt, um den Satz entweder zu ergänzen oder zu unterstützen. Graham Sadler macht uns in seinem Artikel: *The Basse Continue in Lully's Operas: Evidence old and new* darauf aufmerksam, dass das Cembalo, bzw. das ganze Continuo, nicht zwingend in der ganzen Oper gespielt hat.<sup>133</sup> Obwohl diese These bis heute, meistens unter den Cembalisten, höchst umstritten ist, muss man aber, sofern man sich auf die bis jetzt bekannten Quellen stützt, Sadler recht geben. Die Quellen sprechen klar gegen einen Gebrauch vom Continuo, das durchwegs spielen würde. Im Artikel schreibt Sadler über alle Teile der Oper, von der Ouverture bis zu den Tanzsätzen. Interessant ist die Beobachtung, dass die Bezifferungen dort fehlen, wo im Ensemble der fünfstimmige Satz vollständig ist. Ausserdem würde man ein einziges Cembalo bei der in Frankreich üblichen Orchesterbesetzung gar nicht mehr hören.<sup>134</sup> Also wäre sein primärer Nutzen dementsprechend

---

<sup>133</sup> Sadler, Graham: «The Basse Continue in Lully's Operas: Evidence old and new» in: *Musikwissenschaftliche Publikationen*, Band 13, Hildesheim 1999, S. 382-397.

<sup>134</sup> La Gorce, Jérôme de: «L'orchestre de l'Opéra et son évolution de Campra à Rameau» in: *Revue de Musicologie*, Band 76, Paris 1990, S. 23-43.

hinfällig. Sadler weist aber auch darauf hin, dass es je nach Besetzung oder Situation auch andere Lösungen geben könnte. Dies sehen wir beispielsweise an den Ouverturen der Opern. Einige sind beziffert (hier ist die Rede von vollen Partituren in der Erstausgabe), andere wieder nicht. Generell kann man aber festhalten: kein Continuo bei Tanzsätzen oder Zwischenspielen mit vollem Orchester, dafür aber bei Rezitativen, Chören und Arien. Spielte das Cembalo im Petit Choeur, so konnte das Cembalo mit den Sängern auf der Bühne sein, wie auch im *Le bourgeois gentilhomme* von Lully in der Partitur angegeben ist.<sup>135</sup> Nach dem Brand 1763 im Palais Royal gab es im Inventar des Theaters folgendes zu lesen: «un clavecin a ravalement fait par Andre Ruckers en 1635 sans pied ny peinture».<sup>136</sup> Ein Cembalo also ohne Bemalung und Füsse, wie das Instrument in Chambonnières' Inventar. Interessant ist, dass das Instrument anscheinend vergrössert wurde, aber trotzdem unbemalt blieb.

Dass das Cembalo auch ausserhalb der Oper bei grösseren Besetzungen eine wichtige Rolle spielte muss auch erwähnt werden. Bei Aufführungen am Hof oder in den Gärten von royalen Residenzen hatte zum Beispiel Lully im Continuo: «une dizaine, soit deux clavecinistes, quatre luthistes et theorbistes, deux violistes, un a deux joueurs de basse de violons» zur Verfügung.<sup>137</sup> Dies geht auch aus zahlreichem Stimmenmaterial hervor, wo die Continuostimme durchgehend beziffert ist, wie zum Beispiel in den *Grand Motets*. Ein Cembalo bei solchen Aufführungen müsste einfacher zu transportieren sein und laut genug, um neben den *Violons* bestehen zu können. Die Cembali der altfranzösischen Tradition waren dafür gut geeignet. Auch hier kommt das Pleno mit 8'4' gut zum Zug, da es genügend Kraft bietet um beim vollen Orchester, zumindest im Ansatz, hörbar zu sein, besonders wenn man von zwei Cembali ausgeht. Es ist durchaus denkbar, obwohl das Cembalo in der Oper nicht durchgehend gespielt hat, dass in anderen grossen Besetzungen die Lage anders gewesen war, ergo das Cembalo durchgehend gespielt hat, auch, weil die Zusammensetzung der Ensembles per se anders war. Obwohl Cembali auch an Freiluftereignissen zum Einsatz kamen, können wir zusammenfassen (was auch de Pures Beschreibungen entspricht), dass das Cembalo hauptsächlich in Innenräumen benutzt wurde. Für Freiluftkonzerte hat man sich wahrscheinlich in der Regel leichter zu transportierender Instrumente bedient, wie der Laute oder des *Espinette*.

---

<sup>135</sup> Ebenda,

<sup>136</sup> Ebenda, S. 25.

<sup>137</sup> Ebenda.

## 6. Zusammenfassung

Das 17. Jahrhundert ist für die Forschung nicht nur in Frankreich ein kompliziertes Terrain. Durch die zahlreichen Brände um 1700 und nicht zuletzt durch die französische Revolution wurden viele Dokumente zerstört oder versteckt. Erst nach und nach tauchen Quellen in Bibliotheken, Museen und Privatsammlungen auf, die uns einen klareren Blick in die Materie ermöglichen. Um es besser verstehen zu können, müssen wir uns ein sehr weites Wissen, und dadurch Verständnis, der ganzen Epoche verschaffen, da das Quellenmaterial oft breiter interpretiert und aus dem damaligen Kontext herausgelesen werden muss. Besonders beim Thema Musik und deren Interpretation ist dieses breite Wissen von grosser Bedeutung, da es keine Tonträger-Quellen gibt, die uns eine direktere Information darüber bieten würden. Relativ schnell erkennt man, dass die generelle Ästhetik, der rote Faden sozusagen, flächendeckend über alle Bereiche läuft. Beim Cembalobau müssen wir also das Wissen über Möbelbau, Orgelbau, Literatur, Architektur etc. einfließen lassen, um die vom Cembalobauer getroffenen Entscheidungen verstehen und nachvollziehen zu können. Diese Methode habe ich in den letzten Jahren für dieses Thema angewandt. Dadurch kann man gewisse Parallelen ziehen, die sich wiederum in Quellen aus anderen Ländern, wie Deutschland, wiederfinden.

In Frankreich war die *finesse* und *delicatesse* immer das zentrale Element, wenn man dem Ideal des *bon Gout* entsprechen wollte. Egal ob in der Kleidung, der Architektur oder der Musik, das Kleine und Feine war das, was dem Grossen das Leben gab. Vergleichen wir die Musik mit der Architektur, merken wir, dass es eine ganz klare Differenzierung zwischen repräsentativer/öffentlicher und intimer/privater Sphäre gab. Repräsentative Räume waren hoch und voll, mit feinen Verzierungen gefüllt, jedoch nie laut oder geschmacklos. Die privaten Räume dagegen waren kleiner, gemütlicher und bildeten damit einen Kontrast zu der Grösse der anderen. Das gleiche ist in der Musik zu beobachten. Die Pracht und Fülle einer fünfstimmigen Lully-Ouverture oder die intime Süsse eines *Air de Cour* bilden die gleichen effektvollen Kontraste. Es ist also anzunehmen, dass dasselbe Prinzip für die Klangästhetik der Cembali galt. Nicht nur das Äussere, sondern auch das Innere wurde dem Anlass angepasst, jedoch immer mit Rücksicht auf den *bon Gout*.

Die zwei verschiedenen Bautraditionen in Frankreich sind per se nicht ein Unikum, doch ist die Zeitspanne, in der sie koexistierten eindrücklich. Wir können mindestens von 1650–1700 ausgehen; in manchen Provinzen sogar noch länger, wie die erhaltenen Instrumente zeigen.

Zum einen zeigt dies die Verbundenheit mit der Tradition und zum anderen, dass jede der zwei Traditionen ihren berechtigten Gebrauch hatte.

Es ist ebenso wichtig, daran zu erinnern, dass die Registrierung wohl häufiger gewechselt und kreativer gehandhabt wurde, als das heute meistens der Fall ist. Auf jeden Fall war die normale Registrierung höchstwahrscheinlich nicht nur 8' sondern 8'4' auf dem Untermanual, was auch eine gewisse Grunddisposition dieser Instrumente voraussetzt. Ebenfalls ist zu bemerken, dass sich die Cembali auch in der Bau- und Konstruktionsart unterschieden haben, obwohl sie trotzdem eine Mehrheit an gemeinsamen Elementen haben. Das kleine Oktavmass, der feine Anschlag, die hohen aber eher kurzen Korpora, die Disposition 8'4' unten und 8' oben und ein resonierender Klang sind die Gemeinsamkeiten, die Dicke der Zargen, die Verzierungen, die Klangfarbe und die Lautstärke sowie die Innenkonstruktion die Unterschiede.

Es scheint, dass die Cembali des 18. Jahrhunderts also eine Mischung aus diesen zwei Bautraditionen geworden sind, zumal für Continuo im Orchester gewisse Merkmale der altfranzösischen Bautradition beibehalten wurden.<sup>138</sup> Die Zargen wurden noch dicker, die Konstruktion noch stabiler, die Länge nahm wegen der addierten tiefen Saiten zu, der Korpus wurde höher; die Balancestifte der Tasten wurden in die Mitte verlegt, um den Anschlag noch weicher zu machen; weitere Register zum Verändern der Klangfarbe wurden dazugenommen. Trotzdem bleiben die Grundelemente der neufranzösischen Tradition des 17. Jahrhunderts im 18. Jahrhundert bestehen und sind sogar äusserlich von anderen europäischen Bautraditionen gut zu unterscheiden.

Für die heutige Spielpraxis haben wir also mehrere wichtige Elemente zu beachten:

1. Wie gut und originalgetreu sind die heutigen Kopien der Instrumente wirklich?
2. Die klanglichen Gegebenheiten guter Kopien (oder gar Originale) beschränken von selbst das Repertoire, das man darauf spielen sollte.
3. Die Cembali der neufranzösischen Bautradition sind nicht Konzertinstrumente für grosse Bühnen und ebenfalls nicht geeignet für die Rolle eines Continuocembalos im Orchester.
4. Die Cembali der altfranzösischen Bautradition hatten mehrheitlich die Disposition 8'4' unten und 8' oben und als Pleno 8'4' unten.

---

<sup>138</sup> Siehe Fussnote 134.

5. Der Anschlag beider Traditionen war weicher als heute reproduziert und bedarf grösserer Feinheit im Spiel.

Für viele Cembalisten oder Musikinstitutionen ist dies sicherlich kein erfreuliches Ergebnis, denn oftmals will man sich für nur ein Instrument entscheiden, auf dem man alles spielen können soll. Durch die generell weite Verbreitung französischer Kopien, wird oft zu solchen gegriffen, ohne die Eigenschaften dieser Instrumente wirklich zu berücksichtigen. Können wir dann aber noch von historisch informierter Spielpraxis reden, wenn wir eine Kopie benutzen, die mit dem Original wenig zu tun hat und deren Original für das benutzte Repertoire nie gebraucht wurde? Es ist nicht verwunderlich, dass sich viele so entscheiden, da die meisten Cembalokopien von Taskin- oder Blanchet-Cembali einen starken Klang haben und im Konzertsaal gut klingen. Doch leider hat dies mit der historischen Realität wenig zu tun. Es ist mir ein Anliegen, dass sich die LeserInnen dieser Masterarbeit dazu bewegt fühlen, ihre Vorstellung von französischer Musik und Klangästhetik zu hinterfragen und zu überdenken. Ein Blick auf die historischen Originale würde meistens genügen, um zu merken, dass die französischen Cembali ganz und allein auf die Bedürfnisse der französischen Musik abgestimmt waren und also nur dort ihr volles Potenzial entfalten können. So werden im Gegenzug auch heutige Cembalobauer angeregt, historisch korrekte Kopien zu bauen, die nicht nur vom Aussehen, sondern auch von der Konstruktion und dem Klang den Originalen besser entsprechen. Dies würde dann auch zur richtigen Anwendung der Instrumente im Continuo führen, da uns die Cembali selbst die richtige Verwendung andeuten. Es wäre an der Zeit, die Angst vor Spezialisierung auf ein Repertoire oder eine Epoche zu verlieren, und dafür die Möglichkeit zu gewinnen, alle kleinen Nuancen und Eigenschaften des spezifischen Repertoires oder der spezifischen Epoche wieder zu entdecken.

Zu guter Letzt würde ich an dieser Stelle noch ganz herzlich allen danken, die mir in irgendwelcher Form geholfen haben, diese Masterarbeit zu vervollständigen. Spezieller Dank geht an Herrn Alain Anselm, Herrn Frédéric Michel, Herrn Reinhard von Nagel, Herrn Alan Rubin und Herrn Graham Sadler für alle Informationen, Bilder und Dokumente. Dank gilt auch meinem Mentor Jörg-Andreas Bötticher und meinem Kollegen Matías Lanz für die Unterstützung, Korrekturen und den interessanten Austausch über das behandelte Thema. Danke auch an meine Familie für die Unterstützung und das Verständnis, auch wenn ich die letzten zwei Jahre mehr Zeit für die Quellen als für meine Liebsten hatte.

## 7. Quellenverzeichnis

### 7.1 Primärquellen

D'Anglebert, Jean-Henri: *Pieces de Clavecin*, Paris 1689

Bach, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Band 2, Berlin 1762

de Bacilly, Bertrand (Bénigne): *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Paris 1688

Bédos de Celles, François Lamathe: *L'art du facteur d'orgues*, Paris 1766

Chambonnières, Jacques Champion de: *Pieces de Clavecin*, Livre Premier, Paris 1670

Corneille, Thomas: *Le dictionnaire des Arts et des Sciences*, Paris 1732

Couperin, François: *L'Art de toucher le Clavecin*, Paris 1717

Couperin, François: *Leçons de Tenébres*, Paris 1714, Avertissement.

Couperin, Louis: *Preludes de Mr. Couperin* in: *Manuscript Bauyn*, Band 2, Paris 1658-1701

Delair, Denis: *Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavecin*, Paris 1690

De Machy, Le Sieur: *Pieces de Violle*, Paris 1685

Denis, Jean: *Traité de l'accord de l'espINETTE, avec la comparaison de son clavier à la musique vocale*, Paris 1650

De Pure, Michel: *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris 1668

Donneau de Vizé, Jean; Corneille, Thomas; Du Fresny, Charles: *Mercure Galant*, Paris 1679, Aug. Januar

Donneau de Vizé, Jean; Corneille, Thomas; Du Fresny, Charles: *Mercure Galant*, Paris 1687, Aug. Januar

Du Mont, Henry: *Airs à quatre parties, avec la basse-continue*, Paris 1663

Du Mont, Henry: *Cantica sacra II. III. IV. cum vocibus, tum et instrumentis modulata*, Paris 1652,

Du Mont, Henry: *Meslanges a II. III. IV. et V. parties, avec la basse-continuë*, Paris 1657

Furetière, Antoine: *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, Paris 1690

de Goüy, Jacques: *Airs à quatre parties, sur la paraphrase des pseumes de Messire Antoine Godeau, évesque de Grasse*, Paris 1650

*La continuation du Mercure françoise*, Paris 1615, Februar

Lebégue, Nicolas: *Premier livre d'Orgue*, Paris 1676

Le Cerf de la Viéville, Jean-Louis: *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise*, Bruxelles 1705–1706

Maugars, André: *Response faite à un curieux, sur le sentiment de la musique d'Italie*, Paris 1640

Mersenne, Marin: *Harmonie Universelle*; Preface, Paris 1637

Mersenne, Marin: *Harmonie Universelle, Les Instruments, Livre Premier*, Paris 1637

Mersenne, Marin: *Harmonie Universelle; Livre Troisieme*, Paris 1637

Mersenne, Marin: *Harmonie Universelle, De la Composition, Livre Cinquiesme*, Paris 1637

Mersenne, Marin: *Harmonie Universelle; Livre Sixiesme; L'Art de Bien Chanter*, Paris 1637

Millet, Jean: *L'Art de bien Chanter*, Paris 1666

Nivers, Guillaume Gabriel: *Motets a voix seule, accompagnée de la basse continue. Et quelques autres motets à deux voix, propres pour les religieuses. Avec l'art d'accompagner sur la basse continue pour l'orgue et le clavecin*, Paris 1689

Raison, André: *Livre d'orgue contenant cinq Messes suffisantes pour tous les tons de l'Eglise ou quinze Magnificats pour ceux qui n'ont pas besoin de messe avec des elevations toutes particulieres*, Paris 1688, Preface.

Saint-Lambert, Monsieur de: *Les principes du Clavecin*, Paris 1702

Saint-Lambert, Monsieur de: *Nouveau traité de l'accompagnement du Clavecin, de l'Orgue et des autres instruments*, Paris 1707

Sauval, Henri: *Histoire et recherches des antiquites de la ville de Paris*, Paris 1724

Trichet, Pierre: *Traité des Instruments de Musique*, Paris 1640

Trichet, Pierre: *Traité des Instruments de Musique*, Paris 1644

## 7.2 Sekundärquellen

Anselm, Alain: *Le Clavecin anonyme français 17e, en noyer à double courbe, Rapport de restauration*, Februar 2020.

Anselm, Alain und Marie-Christine: *Petit prélude à l'étude des clavecins français du 17e* in: *Musique-Images-Instruments* n° 2 , Tournhout, 1996.

Anselm, Marie-Christine: *Le Concert champêtre du clavecin Joannes Ruckers 1628, rare témoignage de l'oeuvre peint de Robert Bonnat (1652-1733)*, Oktober 2019.

Bert, Marie: «La Musique a la maison Royale Saint-Louis de Saint-Cyr» in: *Recherches sur la Musique française*, Paris 1961, S. 55-67.

Brenet, Michel: *Les concerts en France sous l'ancien régime*, Paris 1900

Champollion, Marc; Kroesbergen Willem: «Loud and Soft in the Baroque» in: *Early Music* vol. 24 no.2, Mai 1996

Haorduin, Pierre: «Les Racquet, Organistes Parisiens» in: *Recherches sur la Musique française classique* 1964

Hubbard, Frank: *Three centuries of harpsichord making*, Harvard 1967

Kirnbauer, Martin: «Allegorie der Musik – Musik für eine Allegorie; Ein neuer Blick auf ein Gemälde von Joseph Werner (1637-1710)» in: *Musique \* Images \* Instruments; Mélanges en l'honneur de Florence Gétéreau*, Turnhout 2019

Kottick, Edward L.: *A History of the harpsichord*, Bloomington 2003

La Gorce, Jérôme de: «L'orchestre de l'Opéra et son évolution de Campra à Rameau» in: *Revue de Musicologie*, Band 76, Paris 1990

Le Moel, Michel: «Les dernières Années de J. Champion de Chambonnières» in: *Recherches sur la Musique Française* 1960, Paris 1960

Ripin, Edwin M.: «The French harpsichord before 1650» in: *The Galpin Society Journal*, Vol. 20, 1967, S. 43-47.

Sadler, Graham: «The Basse Continue in Lully's Operas: Evidence old and new» in: *Musikwissenschaftliche Publikationen*, Band 13, Hildesheim 1999

Samoyault-Verlet, Colombe: «Clavecins Royaux au XVIIIe Siècle» in: *Recherches sur la Musique française classique* 1963, Paris 1963

Samoyault-Verlet, Colombe: *Les facteurs de clavecins parisiens*, Paris 1966

Schick, Leonard: *Gravität und Vielfalt; Bachs Flügel*, Masterarbeit SCB, Basel 2021.

Smith, Anthea Elizabeth: *The sacred Motets of Henry Du Mont (1610-1684)*, Hull 2005, S. 267-317.

Spezifikation der Hinterlassenschaft Johann Sebastian Bachs, Leipzig, Herbst 1750, Bach-Dokumente II, no. 627

### **7.3 Inventare**

Inventaire après le décès Françoise Dupuis, Femme de Jean Jacquet, Arch. Nat., Min. centr., VII, 21. 1632, 2 avril.

Inventaire après décès de Claude Jacquet, Arch. Nat., Min. centr., LXVII, 155. 1661, 27 janvier.

Inventaire après le décès de Louise Mouette, Femme de Jean III Denis, Arch. Nat., Min. centr., LIV, 345. 1667, 8 janvier.

Inventaire après le décès de Jean II Denis, Arch. Nat., Min. centr., LIV, 356. 1672, 12 janvier.

Inventaire après le décès de Pierre Baillon, Arch. Nat., Min. centr., CXXI, 135. 1682, 23 janvier.

Inventaire après le décès de Jean III Denis, Arch. Nat., Min. centr., LXIV, 206. 1686, 4 janvier.

Inventaire après le décès de Philippe Denis, Arch. Nat., Min. centr., LXXII, 178. 1705, 21 juillet.

Inventaire après le décès de Marie Belesme, Femme de Louis Denis, Arch. Nat., Min. centr., IX, 366. 1706, 18 août.

Inventaire après le décès de Marthe Bacquet, Femme de Nicolas Blanchet, Arch. Nat., Min. centr., CV, 403. 1722, 17 juillet.

Inventaire après décès de Pierre Demachy, LXII, 340. 1726, 26 avril.

### **7.4 Internet-Quellen**

<https://www.youtube.com/watch?v=Of7zE-W1bd8&list=LL&index=14&t=3889s>, 2.8. 2021.

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01056899/document>, 23.8.2021, S. 87.

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/carr%C3%A9/13416>, 12.12. 2021.

### **7.5 Bildverzeichnis**

**1** Facsimileinstrument gebaut von Alain Anselm. Foto aus Privataarchiv von Alain Anselm.

**2** Originalzustand des anonymen Cembalos ca. 1668. Foto aus Privataarchiv von Alain Anselm.

**3** Innenkonstruktion des anonymen Cembalos ca. 1668. Zeichnung von Alain Anselm.

**4** Berippung des Resonanzbodens des anonymen Cembalos ca. 1668. Zeichnung von Thys Grobelnik.

**5** Feine Hinterführung Originalzustand. Foto aus Privataarchiv von Alain Anselm.

**6** Knochenbelag der Untertasten Originalzustand. Foto aus Privataarchiv von Alain Anselm.

**7** Innenkonstruktion Tibaut 1691. Zeichnung von Thys Grobelnik.

**8** Berippung des Resonanzbodens vom Tibaut 1691. Zeichnung von Thys Grobelnik.

- 9** Abbildung einer Tastatur. Saint-Lambert, Monsieur de: *Principes de Clavecin*, Paris 1706.
- 10** Geteilte Obertasten beim Tibaut 1691. Foto: [https://mimo-international.com/media/CM/IMAGE/CMIM000023727.jpg?\\_ga=2.103055808.1706679494.1647775009-279047602.1647775007](https://mimo-international.com/media/CM/IMAGE/CMIM000023727.jpg?_ga=2.103055808.1706679494.1647775009-279047602.1647775007) Besucht am: 16.10.2021
- 11** Cembalo von Jean II Denis, gebaut 1648. Foto: Daniel Jolivet.
- 12** Ravalement beim Cembalo von Denis 1648. Zeichnung von Thys Grobelnik.
- 13** Innenkonstruktion des Cembalos von Denis 1648. Zeichnung Thys Grobelnik.
- 14** Berippung des Resonanzbodens, Cembalo Jean II Denis, 1648. Zeichnung: Thys Grobelnik.
- 15** Cembalo von Louis Denis 1658. Foto aus Privataarchiv von Reinhard von Nagel.
- 16** Signatur von Louis Denis 1658. Foto aus Privataarchiv von Reinhard von Nagel.
- 17** Innenkonstruktion Louis Denis 1658. Zeichnung von Thys Grobelnik.
- 18** Berippung Resonanzboden, Cembalo Louis Denis, 1658. Zeichnung von Thys Grobelnik.
- 19** Anonymes Cembalo 1667. Foto von Museum of fine Arts Boston zu verfügung gestellt.
- 20** Innenkonstruktion des anonymen Cembalos 1667. Zeichnung von Thys Grobelnik.
- 21** Berippung Resonanzboden, anonymes Cembalo 1667. Zeichnung von Thys Grobelnik.
- 22** Basstastatur vom anonymen Cembalo 1667. Foto von Museum of fine Arts in Boston zu verfügung gestellt.
- 23** Titelblatt der Erstausgabe. Chambonnières, Jacques Champion de: *Les Pièces de Clavessin, Livre Premier*, Paris 1670.
- 24** Titelblatt Les Pieces d'Orgue. Lebégue, Nicolas: *Les Pieces d'Orgue*, Paris 1676.
- 25** Titelblatt Pieces de Clavessin 1677. Lebégue, Nicolas: *Pieces de Clavessin Livre 1*, Paris 1677.
- 26** L'Accord des nations par le Moïen de la paix, Almanach 1679. Foto: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432050d.r=almanach%201679?rk=21459;2> Besucht am 03.09.2021.
- 27** Detailansicht von L'Accord des nations par le Moïen de la paix, Almanach 1679. Foto: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432050d.r=almanach%201679?rk=21459;2> Besucht am: 03.09.2021
- 28** Apollon et les Muses, anonym ca. 1680. Foto: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84274999.r=Apollon%20et%20les%20Muses?rk=321890;0> Besucht am: 06.09.2021
- 29** Frontispiz. D'Anglebert, Jean-Henri: *Pieces de Clavecin*, Paris 1689.
- 30** Allegorie der Musik von Joseph II Werner. Foto aus: Kirnbauer, Martin: *Allegorie der Musik – Musik für eine Allegorie. Ein neuer Blick auf ein Gemälde von Joseph Werner (1637-1710)* in: *Music and visual cultures*, Vol. 5, Turnhout 2019.
- 31** Nicolas Arnoult, *Femme de qualité jouant du Clavessin*, Paris 1688. Foto: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8431692h.r=nicolas%20arnoult?rk=64378;0> Besucht am: 03.09.2021

**32** Robert Bonnat: *Mademoiselle de Mennetoud, assise et jouant du clavecin*, 1695. Foto: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84071151.r=mademoiselle%20de%20mennetoud?rk=21459;2> Besucht am: 03.09.2021

**33** Frontispiz *Livre de Clavecin*, 1705. Dandrieu, Jean-François: *Livre de Clavecin*, Paris 1705

**34** Frontispiz *Premier Livre de Pieces de Clavecin*, 1706. Rameau, Jean-Philippe: *Premier Livre de Pieces de Clavecin*, Paris 1706.

**35** Prelude von Louis Couperin. Bauyn Manuscript, F-Pn Rés. Vm7 674-675

**36** Allemande la Dunquerque. Chambonnières, Jacques Champion de: *Pieces de Clavecin, Livre Premier*, Paris 1670.

**DECLARATION OF CONSENT  
FOR MAKING YOUR MASTER THESIS AVAILABLE  
IN THE REPOSITORY IRF OF THE FHNW**

I hereby declare that I agree to make my Master Thesis, written for the conclusion of my studies at the Schola Cantorum Basiliensis, available in the official repository of the FHNW, the IRF.

The rights to the text remain the property of the author and the Schola Cantorum Basiliensis.

Basel, on 30.01.2023

Thys Grobelnik